

Міністерство освіти і науки України
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка

*До 100-річчя Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка*

Марина Погребняк

**ТАНЕЦЬ «МОДЕРН» ХХ ст.:
ВИТОКИ, СТИЛЬОВА ТИПОЛОГІЯ,
ПАНОРАМА ІСТОРИЧНОЇ ХОДИ,
ЕВОЛЮЦІЯ**

Монографія

Полтава,
ПНПУ імені В. Г. Короленка
2015

УДК 793.3:7.036

ББК 85.32

П45

Рецензети:

Р. Т. Шмагало, доктор мистецтвознавства, професор,
декан факультету історії і теорії мистецтва Львівської національної
академії мистецтв;

Г. Д. Миленка, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор
з наукової роботи Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого;

Г. М. Полянська, кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри культурології Полтавського національного педагогічного
університету імені В.Г. Короленка

*Рекомендовано до друку Вченою радою Полтавського національного
педагогічного університету імені В. Г. Короленка (протокол №6 від 25.12.2014 р.)*

Погребняк М. М.

П45 Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама
історичної ходи, еволюція: монографія / М. М. Погребняк. –
Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. – 312 с. : іл. –
Бібліогр. : С. 264-286

ISBN 978-966-2538-42-7

У монографії на основі широкого комплексу літературних джерел та мистецької практики вперше у вітчизняному мистецтвознавстві надається цілісна картина функціонування танцю «модерн» у хореографічній культурі ХХ ст. З'ясовані культурно-історичні передумови виникнення стилю «модерн» та його екстраполяції у мистецтво хореографії. Виявлено, що символізм є однією з найважливіших передумов і, як філософсько-світоглядна концепція, знаходить своє вираження у практиці танцю «модерн». Науково сформульовані критерії віднесення хореографічних творів до стилю «модерн» та визначається поняття «школа танцю „модерн“». Відстежується еволюція танцю «модерн» протягом ХХ ст.. Розглядаються естетико-теоретичні ідеї реформаторів сценічного руху та провідних представників світового танцю «модерн». Визначаються особливості розвитку стилю «модерн» у хореографії в дореволюційній і радянській Росії, а також естетико-теоретичні засади постмодерної хореографії. Відтворюються шляхи поширення традиції світового танцю «модерн».

Для науковців, фахівців у галузі мистецтвознавства, історії та теорії культури, студентів, аспірантів, усіх, хто цікавиться проблемами сучасної хореографії.

УДК 793.3:7.036

ББК 85.32

В оформленні книги використано фоторепродукції: Вальтера Крана «Вакханка»;

Народного художника України Володимира Колесникова

«Танець полум'я», «Лебедине озеро», «Дон Кіхот»

ISBN 978-966-2538-42-7

© Марина Погребняк, 2015

© ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015

ЗМІСТ

ВСТУП	5
Розділ I ТАНЕЦЬ «МОДЕРН» ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	9
1. 1. Огляд матеріалів дослідження у головних аспектах проблеми	10
1. 2. Науково-теоретичні та методологічні засади дослідження	22
Розділ II ЕСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТАНЦЮ «МОДЕРН» ТА ЙОГО СТИЛЬОВА ТИПОЛОГІЯ	25
2. 1. Культурно-історичні передумови виникнення стилю «модерн» та його екстраполяції у мистецтво хореографії	26
2.2. Танець «модерн»: естетико-теоретичне підґрунтя та визначення поняття	34
Розділ III ГЕНЕЗА ТА СТАНОВЛЕННЯ СТИЛЮ «МОДЕРН» В ХОРЕОГРАФІЇ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.	57
3.1. Зародження стилю «модерн» в хореографії (кін. ХІХ ст. – 10-і рр. ХХ ст.)	58
3.1.1. Американські представники танцю «модерн» та їхній вплив на хореографічну культуру Європи	58
3.1.2. Особливості європейського танцю «модерн», його представники та теоретики	72
3.1.3. Сприйняття нових тенденцій сучасного хореографічного мистецтва творчою інтелігенцією дореволюційної Росії	82
3.2. Формування техніки і композиції танцю «модерн» (20-і рр. ХХ ст.) .	100
3.3. Становлення шкіл танцю «модерн» (30-50-і рр. ХХ ст.)	152
3.3.1. Школи танцю «модерн» США, їхні характерні ознаки	152
3.3.2. Європейські школи та індивідуальні стилі танцю «модерн». Їхні спільні риси та відмінності від американських	165
3.3.3. Танець «модерн» у СРСР в умовах методології соцреалізму	176

Розділ IV

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТАНЦЮ «МОДЕРН»

У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ ст.	191
4.1. Постмодерний танець: сутність, генеза та естетика	192
4.1.1. Характерні ознаки постмодерного танцю та етапи його розвитку у США	192
4.1.2. Перші представники постмодерного танцю Європи	201
4.1.3. Постмодерні експерименти у танцтеатрі пострадянського простору	202
4.2. Нові форми танцю «модерн» другої половини ХХ ст.	207
4.2.1. «Contemporary dance»: поняття та етапи формування школи	207
4.2.2. Модерн-джаз-танець, як одна з нових форм танцю «модерн»	209
4.2.3. Японський танець «анкоку було» як спадкоємець німецького «Ausdruckstanz»	217
4.3. Танець «модерн» радянського простору другої половини ХХ ст.	222
ВИСНОВКИ	251
Схема спадкоємності традиції танцю «модерн» в США, Західній Європі та Японії	253
Схема спадкоємності традиції танцю «модерн» в Росії та Україні	254
Хронологія танцю «модерн» ХХ ст.	255
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	264
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	287
SUMMARY	309
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА	310

ВСТУП

Сьогодні, на початку третього тисячоліття, коли танець «модерн» нараховує майже сто років свого розвитку, у нашій країні після розпаду СРСР і здобуття Україною незалежності відбуваються зміни, що сприяють поновленню перерваного вітчизняного культурно-модернізаційного процесу. У результаті виникла ситуація, коли західні зразки мистецтва хореографії ринули в естетичну свідомість українців як «нескінченна різноманітність художніх ідей, стилів, форм». Одержавши у своє розпорядження надбання світової модерної хореографії у «готовому» вигляді, українські хореографи отримали, з одного боку, сприятливу стартову можливість для створення оригінальних форм, а з іншого, – загрозу малохудожнього копіювання. У зв'язку з цим, враховуючи підвищений інтерес артистів балету, балетмейстерів, викладачів до танцю «модерн», виникає необхідність теоретичної підтримки митців та навчального процесу. Питанням історії та теорії сучасної хореографії взагалі і танцю «модерн» зокрема присвячені нечисленні праці науковців радянського і пострадянського простору. Так В.В. Пастух аналізує проблеми генези танцю «модерн» у Східній Галичині 20-30-х рр. ХХ ст.. Проблема синтезу мистецтв та його ролі у розвитку танцю «модерн» аналізується Д.П. Бернадською. Сутність концепцій Ф. Дельсарта та Е.Жака-Далькроза відстежують мистецтвознавці В.В. Виноградов, М.М. Шкарабан. Експерименти К.Я. Голейзовського 20-х років ХХ ст. на українській сцені аналізуються на сторінках досліджень Ю.А. Станішевського та П.Н. Білаша. Вивченню «феномена» А. Дункан та проблемам театрального «модерну» присвячена робота К.А. Добротворської. Вплив філософсько-естетичних ідей на формування різноманітних різновидів танцю «модерн» висвітлюється у роботах Кохана Т.Г., Волчукової В.М.. Пластичні пошуки кінця ХІХ – початку ХХ ст. у сценічній хореографії Європи та Америки обговорювалися Білашем П.Н.; у російському балетному театрі – Дементьєвою Н.Ф., Тейдером В.А., Чепаловим О.І., Соколовим А.А.; в студійній роботі – Пуртовою Т.В., Тейдером В.А., Чепаловим О.І., Уваровою О.Д.. Вплив джазової музики на розвиток футуристичної течії танцю «модерн» досліджений Сафроновим Ф.М.. Узагальненню напрямків сучасної хореографії присвячено працю Д.І. Шарикова. Жанрово-стильову модифікацію вистав західно-європейського театру ХХ ст. у своїй науковій

праці розкриває О.І.Чепалов. Роль жінок-хореографів у поширенні креативних ідей танцю «модерн» й постмодерного танцю ХХ ст. визначила О.М.Шабаліна.

Разом з тим у науковій літературі і донині відсутнє чітке осмислення та визначення понять «стиль» модерн в хореографії», або «танець «модерн»; «школа танцю "модерн"». Також не існує єдиної наукової думки щодо сутності, так званого, «постмодерного танцю» як явища хореографічної культури. Все це зумовлює необхідність спеціального дослідження як власне стилю «модерн» у хореографії, так і шляхів його розвитку впродовж ХХ ст..

Зважаючи на наведені обставини, головною метою пропонованого дослідження є виявлення естетико-стильових особливостей стилю «модерн» у хореографії, відтворення панорами історичної ходи танцю «модерн» в зарубіжній і вітчизняній хореографічній культурі та його еволюції упродовж ХХст..

Щоб досягти поставленої мети, по-перше, слід узагальнити літературу з досліджуваної теми; уточнити ключові поняття дослідження («стиль», «модернізм», «стиль "модерн"», «танець "модерн"» та ін.); по-друге, з'ясувати культурно-історичні передумови виникнення стилю «модерн» та його екстраполяції в мистецтво хореографії; по-третє, виявити особливості стилю «модерн» у хореографії і визначити стильову типологію та формотворчі чинники танцю «модерн»; по-четверте, дослідити процес його розвитку в хронологічній послідовності з метою виявлення внутрішніх зв'язків і закономірностей та відстежити еволюцію світового танцю «модерн» упродовж ХХ ст. на матеріалах творчості видатних його представників.

Дослідженню перелічених питань присвячено чотири розділи монографії. У першому розділі здійснено огляд матеріалів дослідження у головних аспектах проблеми, уточнені ключові поняття та вказані методологічні засади проведеного дослідження.

У другому розділі з'ясовані культурно-історичні передумови виникнення стилю «модерн» та його екстраполяції у мистецтво хореографії. Виявлені естетико-теоретичні засади танцю «модерн» і те, що символізм є однією з найважливіших передумов і, як філософська світоглядна концепція, знаходить своє вираження у практиці танцю «модерн». Також науково сформульовані критерії віднесення хореографічних творів до стилю «модерн» та визначається поняття «школа танцю "модерн"».

Третій розділ монографії присвячений генезі та становленню танцю «модерн» від часів зародження до 60-х рр. ХХ ст.. У ньому розкрито естетико-теоретичні ідеї реформаторів сценічного руху та провідних представників світового танцю «модерн», а також особливості розвитку танцю «модерн» у дореволюційній та радянській Росії. У четвертому розділі

«Тенденції розвитку танцю «модерн» у другій половині ХХст.» висвітлено виникнення його нових форм, з'ясована сутність та визначені поняття таких різновидів танцю «модерн», як «contemporary dance», «анкоку було», «стилізований народний танець», «модерн-джаз-танець». У цьому розділі відокремлено танець «модерн» від не властивих йому явищ, зокрема, з'ясовано генезу постмодерного танцю, визначено його сутність та естетичні особливості.

Матеріали монографії можуть стати в нагоді для подальшого теоретичного осмислення тенденцій розвитку світового сучасного сценічного хореографічного мистецтва; є основою для більш широких мистецтвознавчих узагальнень з теорії та історії хореографічного мистецтва; також можуть бути використані для створення нових навчальних методик; розробки посібників та підручників; у викладанні курсів, передбачених освітньо-професійними програмами підготовки фахівців з хореографії у вищих навчальних закладах.



Розділ I

**ТАНЕЦЬ «МОДЕРН»
ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО
ДОСЛІДЖЕННЯ**

1.1. Огляд матеріалів дослідження у головних аспектах проблеми

У радянському мистецтвознавстві термін «модерн» довгий час мав майже зневажливий відтінок, ототожнювався з буржуазністю та сумнівним смаком. Зокрема, за твердженням Т. Гуменюк, це відбулося тому, що ідеологія соціалізму закріпила на довгі часи семантичне розщеплення: те, що у Європі (Західній та Центральній) називалося модерністським, у вітчизняних мистецьких колах отримало презирливе означення «декадентське». Під впливом сильних традицій, з одного боку, народно-національного романтизму, а, з другого, – морально-естетичного ідеалізму склалися припущення про ворожість модернізму до народного національного. Але сьогодні вже не можна казати «про антидемократизм і несумісність модернізму з національним ідеалізмом. Такі ідеологічні штампи суперечать теоретико-естетичним програмам багатьох модерністських угруповань, головне – художньо-естетичній практиці всього європейського модернізму, де національна культурна динаміка відіграє важливу роль» [78, 230].

У Радянському Союзі, у складі якого перебувала Україна, інтерес до філософського осмислення природи культури та мистецтвознавча реабілітація «модерну» почалася у 50-і рр. ХХ ст., після смерті Й.В. Сталіна. Прикладом є книга Д.В. Сараб'янова «Стиль модерн» – перше узагальнююче дослідження стилю російською мовою. Д.В. Сараб'янов однією з підстав визнання «модерну», як стилю, вважає відродження на кінець ХІХ – початок ХХ ст. синтетичного художнього мислення. Тобто, такого мислення, що, користуючись засобами міфологізації, конфліктно поєднує різні види мистецтва, намагаючись отримати у процесі з'єднання нові форми, що втілювали б уявлення про органічну цілісність світу через органічну цілісність структури художнього твору [261]. На думку автора, «як будь-який стиль, модерн увібрав у себе дух свого часу, його настрої, філософію, соціальну проблематику» [260, 210] (переклад тут і далі наш – М.П.).

У літературі філософсько-естетичної орієнтації «модерн» (франц. *moderne* – найновіший, сучасний) визначається як одна з назв стильового напрямку у європейському і американському мистецтві кінця ХІХ - початку ХХ ст.. У Бельгії, Великобританії і США воно відоме як «нове мистецтво» («*Art Nouveau*»), у Німеччині – «югенд-стиль» («*Jugendstil*»), у Австрії – стиль Сецесіона («*Sezessionstil*»), у Італії «стиль ліберті» («*Stile Liberty*»), у Іспанії – «модернізм» («*modernismo*») [53, 401; 33, 304]. Насамперед, термін «модерн» використовувався у дослідженні архітектури та прикладних мистецтв, пізніше почалося вивчення «модерну» в живописі, останнім часом все частіше висловлюються припущення щодо рис у музиці, театрі, танці.

Разом з тим у науковій літературі відсутнє чітке осмислення та визначення понять «стиль «модерн» в хореографії», або «танець "модерн"» і «школа танцю "модерн"».

Сучасна українська дослідниця О.Б. Пинда в одній з наукових статей відзначає, що історичне місце стилю «модерн» у розвитку української культури не має чіткого окреслення, а нечисленний обсяг джерел, присвячених проблемі «українського модерну», свідчить, що наукова картина виникнення і розвитку стилю «модерн» в українському мистецтвознавстві носить фрагментарний і суперечливий характер [226, 115].

Г. Коваленко, досліджуючи витоки стилю, фіксує і характер зародження «модерну» в Україні як стилю запозиченого, переробленого національною інтерпретацією, який постає як «український модерн» [126, 3].

Танець «модерн» виник на початку ХХ століття як форма сценічної хореографії, що відійшла від канонів академічного балету. Західна наукова думка відносить до танцю «модерн» («modern dance») сукупність різноманітних різновидів: імпресіоністичний («вільний» або «пластичний»), експресіоністичний («виразний»), ритмопластичний, дада («абсолютний»), футуристичний («танці машин») та ін. [358, VII]. Думка дослідників Г. Комарова [130, 505] та В. Пастух [223, 5] повністю відповідає цим джерелам. Г. Комаров при цьому підкреслює, що саме термін «танець модерн» витіснив вищенаведені терміни, які виникали у процесі розвитку цього напрямку хореографії.

Але, при вивченні праць зарубіжних та вітчизняних дослідників автором не виявлено науково обґрунтованих критеріїв приналежності творів хореографічного мистецтва до стилю «модерн».

Джерельно-документальну базу дослідження можна умовно поділити на три групи. Першу групу джерел складають культурологічні, мистецтвознавчі, естетико-філософські праці, в яких висвітлюються соціально-політичні і естетичні передумови виникнення стилю «модерн» у художній культурі і хореографії, зокрема, сутність естетико-філософських вчень ХХ ст., специфіка російських художньо-філософських пошуків початку і кінця ХХ ст.. Друга група джерел і першоджерел – теоретичні праці представників танцю «модерн». Третя, найчисельніша група – містить факти щодо творчості видатних його представників упродовж ХХ ст.. По-перше, це праці зарубіжних і вітчизняних мистецтвознавців; по-друге, – опубліковані матеріали міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференцій та семінарів; по-третє – матеріали архівів (центральної, особистих); по-четверте – періодична преса; по-п'яте – фото- та відеоматеріали, майстер-класи носіїв модерної танцювальної культури.

Науковий інтерес дослідників танцю «модерн» зосереджується навколо постаті А.Дункан, з ім'ям якої пов'язане виникнення цього хореографічного напрямку на початку ХХ ст. та перша поява «вільного танцю» у дореволюційній Росії.

Англійською мовою про А. Дункан написані численні книги та спогади белетристичного характеру. Мемуарна публікація Ірми Дункан [354] містить великий матеріал про школу. Фундаментальна біографія танцівниці написана А.Р. Макдугаллом [364], який зібрав багато критичних відгуків, листів, усних свідчень.

Об'єктом театрознавчої уваги А. Дункан вперше стала у книзі А.Г. Образцової «Синтез мистецтв та англійська сцена на межі ХІХ-ХХ віків», де автор розглядає фігуру Айседори на фоні розвитку англійського мистецтва [204].

Відгуки про виступи танцівниці публікувалися у російських виданнях «ВЕСИ», «Аполлон», «Студія». Про неї писали поети, філософи, історики, художники: А. Білий, О. Блок, Ф. Сологуб [3], В. Розанов [247], Я. Волинський [57], О. Бенуа [19], С. Волконський [45; 47], О. Сидоров [268], А. Левінсон [149], К. Станіславський [284] та ін.

До проблеми творчої спадщини А. Дункан у зарубіжному балетознавстві зверталися: У. Террі [380], С. Бенз [353], Д. Мартін [367], М. Ллойд, О.Майнард, У. Сорелл [378], Ж. Барил, Ф. Блеєр [24], Г. Оберцаухер-Шюллер [203], С. Джин Коен [135], П. Веролі [40].

З тією ж проблемою також пов'язані роботи естетиків та мистецтвознавців: С.Волконського [45; 47], О. Сидорова [269], О. Суріц [291-292], В. Пастух [223], А. Айламазян [2], М. Крилової [140], Є. Луцької [165], В. Тейдер [298], Є. Гершуні [67], С. Серової [267], Н. Шереметієвської [339], Н. Ончурової [207], Я. Чеботаревської [323].

Аналіз та узагальнення вищеназваних матеріалів показав: якщо А.Дункан й ставала предметом спеціального дослідження, то або ж у біографічному, або балетознавському аспекті. Тому прагнення дослідити феномен А. Дункан, як основоположниці танцю «модерн», зробило необхідним звернення до її книг «Мое життя. Танець майбутнього» [94], «Моя сповідь» [93] та рукопису К.А. Доброворської «Айседора Дункан та театральна культура епохи модерну» [88]. В своєму дослідженні К.А.Доброворська аналізує деякі формотворчі принципи стилю «модерн», простежує їх аналогії у пластиці, театрі і танці, досліджує творчість А.Дункан на фоні загальноестетичних тенденцій межі віків. З цих джерел стало відомо, що стиль «модерн» у хореографії має певне теоретичне підґрунтя, спирається на певну філософію та підкоряється своїм власним естетичним принципам, що зумовило необхідність вивчення відповідної літератури.

Зокрема, вплив ідей Ф. Дельсарта про «виразний рух» на пластичні пошуки А. Дункан, Е. Жака-Далькроза, Р. Лабана, М. Вігман, Т. Шона можна прослідкувати, аналізуючи праці К.А. Доброворської [88],

М. Шкарабана [343], В. Пастух [223], Г. Комарова [130], І. Парш-Бергсон [373], Д.Андерсона [350].

Сутність теорії «виразного руху» або «безумовного жесту» розкривають рукописи самого Ф. Дельсарта [82] та праці С. Волконського [50], М. Шкарабана [343], І. Рутберга [257], В. Виноградова [42], К. Добротворської [88] і західної дослідниці А. Арнауд [352].

Теоретичний вклад С. Волконського у розвиток російського та українського танцю «модерн» відображається у статті М. Трофимової [301] та у роботі М. Шкарабана [343]. На думку М. Трофимової, С. Волконський у своїй книзі «Побут та Буття» проголошує поєднання позицій Е. Жака-Далькроза і Ф. Дельсарта [301]. Розвиток ідей Ф. Дельсарта Емілем Жаком-Далькрозом просліджується С. Волконським [46], В. Виноградовим [42], М. Шкарабаном [82], І. Парш-Бергсон [373].

Сутність теорії Е. Жака-Далькроза, природу ритмічного руху та техніку рухомої пластики розкривають його лекції «Техніка рухомої пластики» та інші [100].

У свою чергу, вищеназвані теоретики спирались на ряд вчень, починаючи з доісторичних уявлень (Шумер, Давня Індія і т.д.), та середньовічних трактатів (А. Августин, Ф. Аквінський) і закінчуючи антропософією Р. Штайнера кінця ХІХ – початку ХХ ст..

Фундаментальний зв'язок ідей синтезу мистецтв та міфологізації свідомості з танцем «модерн» дослідили К. Добротворська [88], Д. Бернадська [22], Н. Маньківська [178], А. Аракелова [6].

Інформацію про історію виникнення поняття «евритмія» містить стаття Л.Бергера «До розуміння гармонії світу» [20], де він досліджує походження терміну «евритмія» від стародавніх цивілізацій ІV-ІІІ тисячоліть до н.е. до Платона («Протагор», «Держава») [229; 228] і Аристотеля («Метафізика») [5] та Рудольфа Штайнера, натурфілософа і теософа кінця ХІХ - початку ХХ ст..

Сутність середньовічної теорії «розумних ритмів» досліджує у своїй роботі «Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі» В.М. Волчукова [56]. Згідно її твердженню «... звернення художників до релігійних сюжетів у мистецтві танцю, музиці на основі символічних образів є досить розповсюдженим явищем» [56, 13].

Прослідковуючи використання ритуального танцю «кола» В. Ніжинським («Післяполуденний відпочинок Фавна», «Весна священна»), вона підкреслює взаємодію релігії та музичних мистецтв, яка (взаємодія) має витоки у філософії Давнього Сходу і давньогрецьких мислителів, естетиці отців церкви, і отримує подальший розвиток у теоріях філософів В.С. Соловйова і Д.С. Мережковського про «вільну теургію» та «подвійність людської душі і культури», вченні німецького композитора Р. Вагнера про синтез мистецтв, філософії Ф. Ніцше з її «діонісійським» началом, теоретичних розробках О.Ф. Лосева, В.В. Бичкова, Є.Г. Яковлева [56, 13].

Мотив кругового ритуального танцю у мистецтві модерну досліджували В.С. Немцова і В.М. Волчукова [193].

Філософсько-художні пошуки у Росії початку ХХ ст. висвітлила у своїй роботі А.О. Аракелова. Аналіз її дослідження дав змогу виявити чотири періоди неоміфологічної спрямованості представників художнього середовища: 1) «античний бум»; 2) «діонісійський», що спирається на філософію Ф. Ніцше (1904-1909-й рр.); 3) «Світу мистецтва» (1909-1920-й рр.); 4) «срібний вік», що вибирає християнську піднесеність духу [6].

Аналізуючи наукову працю К. Добротворської [88, 7], виявлено, що під впливом ідей А. Шопенгауера, що інтерпретував у своїй книзі «Світ, як воля та уявлення» світ, як музичний твір, а музику, як засіб дослідження світу [346] і ідей Ф. Ніцше, А. Дункан створює свій головний естетичний маніфест «Танець майбутнього» [94], що збігається з висновками П.Н. Білаша [23] про стимулювання принципами «філософії життя» (А. Бергсон, Ф. Ніцше, А. Шопенгауер) «... народження нових підходів до мистецтва танцю» [23, 6].

Вплив «філософії музики» А. Шопенгауера і Ф. Ніцше на композиторів-романтиків (передусім Р. Вагнера) та на культурологічні концепції ХІХ-ХХ віків дослідила Л.С. Митриковська [186].

На характер формування модерних традицій у мистецтві Російської імперії важливого значення мав вплив російського символізму.

Бажання виявити особливості філософсько-художніх пошуків у Росії початку ХХ ст. обумовило звернення до робіт С. Булгакова [31], П. Флоренського [313], в яких вони формулюють принципи православної філософії мистецтва і поняття символічного мистецтва, та до статей дослідників естетики П. Флоренського В.В. Іванова [107] і В.В. Бичкова [34].

З робіт П. Флоренського і С. Булгакова стає відомим факт взаємодії православної філософії мистецтва з однією з тенденцій західного художнього авангарду (пошуки духовності). В. Кандинський у теоретичній праці «Про духовне у мистецтві» [119, 58] сформулював філософсько-світоглядний і естетичні принципи авангардного живопису та «нового танцю». [119, 91-95].

Філософія стилю «модерн» розкривається в працях О. Іванова [104] та німецького дослідника Р. Шмутцлера [376].

Хореографи та теоретики світового танцю «модерн» в тій чи іншій мірі використовували або спиралися на світобачення представників різних філософських напрямів. Бажання авторки якомога повніше виявити можливе філософське підґрунтя творчості представників різновидів танцю «модерн» зробило необхідним звернення до робіт західноєвропейської філософської думки другої половини ХІХ – початку ХХ ст..

Аналіз праць Л. Левчук [151-153], К. Свасьяна [263; 264], Д. Сараб'янова [259] і статей М. Дюфрена [97], Т. Гуменюк [78-79], І. Кулікової [143], В. Бичкова [33] дозволив виявити ряд вчень, які стали філософсько-світоглядною основою західної модерністської культури: «філософія життя» Фрідріха Ніцше, інтуїтивізм Анрі Бергсона, психоаналіз

Зигмунда Фрейда, «глибинна психологія» Карла Юнга, феноменологія Едмунда Гуссерля, філософія екзистенціалізму.

Українська дослідниця О. Осмак на сторінках теоретичних статей при виявленні філософського підґрунтя експресіонізму залучає до аналізу ідеї С.Кьєркегора. Вона бачить в експресіонізмі не лише мистецький напрям, а, насамперед, «засіб існування духу, ... абсолютно окремий, індивідуальний погляд на проблему народження і смерті» [209, 60].

Намагання дослідити соціально-політичні передумови появи окремих різновидів танцю «модерн», а також постмодерного танцю зробили необхідним аналіз робіт М. Бердяєва [21], Е. Кучменко [145], С. Артановського [7], Л. Новиченко, В. Русанівського, Г. Толочко [201], В. Боканя [26], Ю. Борєва [28], І. Кулікової [143].

Ю. Борєв та І. Кулікова значну увагу приділяють соціально-ідеологічній сутності явища експресіонізму, розглядаючи його як своєрідну відповідь митців на трагедію Першої світової війни.

На думку І. Кулікової, «експресіонізм був породжений добою імперіалізму, періодом війн і соціальних революцій, а саме це визначає, у першу чергу, характер спрямування, його ідейну сутність. Більш того, експресіонізм, породжений не взагалі добою імперіалізму, а конкретними соціально-політичними умовами, створеними в Німеччині» [143, 4].

Загальнокультурну сутність експресіонізму відстоює філософ В.П.Бранський, який представляє російську теорію кінця 90-х рр. ХХ ст.. Він намагається сформулювати конкретні зрізи експресіоністичного ідеалу. Нормативами ідеалу виступають:

1. Підвищений інтерес до джерел, які породжують страждання (хвороби, злидні, самотність, національні та релігійні гоніння і т.п.).

2. Акцентування уваги на таких сюжетах, які є опосередкованими джерелами страждання.

3. Духовні джерела страждань [29, 401-402].

Праці О.О. Єльохіної [99], В.М. Волчукової [56], Я. Волинського [57] та Л. Блок [25] надали можливість відстежити причини застійних явищ в мистецтві танцю початку ХХ ст..

Історія виникнення та етапи розвитку російського танцю «модерн» безпосередньо були пов'язані з процесом формування течій та шкіл Європи і США.

На основі аналізу робіт О. Сидорова [269], К. Добротворської [88-90], В. Пастух [223; 224], С. Нікітіна [196], С. Бенз [353], Ф. Блеєр [24]; статей Г. Оберцаухер-Шюллера [203], С. Коєна [135], Н. Чернової [332], А. Левінсона [150], С. Волконського [51], І. Мамчура [177], Е. Ремблінга [244], В. Головіна [74] автором відтворено панораму впливу представників танцю «модерн» США на хореографічну культуру Європи початку ХХ ст..

Ряд авторів (С. Волконський [52], О. Сидоров [269], П. Веролі [40], М. Крилова [140], Н. Домріна [91], І. Парш-Бергсон [373]) своїми статтями і працями, присвяченими О. Сахарову та його системі модерного танцю, спільній творчості В. Кандинського і О. Сахарова, діяльності Рудольфа

Лабана та Мері Вігман, допомагають прослідкувати пластичні пошуки західноєвропейських представників танцю «модерн» на початку ХХ ст. (10-і рр.).

Вплив теорій Р. Штайнера і Е.Жака-Далькроза на композиційні та пластичні пошуки В. Кандинського досліджені М. Криловою [140].

З метою дослідження впливу гастролей А. Дункан у дореволюційній Росії на зародження і розповсюдження студій та шкіл пластичного і ритмопластичного танцю були проаналізовані праці О. Сидорова [269], Є. Гершуні [67] та статті І. Кулагіної [142], М. Волошина [54-55], О. Суріц [290], В. Тейдера [297], Г. Лахуті [148], А. Айламазян [2], Г. Ілліної, С. Рудневої [113], С. Дрейдена [92], М. Овсянікова [205]; Т. Пуртової [240].

Інший результат цих гастролей, що стосується впливу на реформаторів російського балетного театру, можна оцінити завдяки працям В. Светлова [265], М. Фокіна [315], Ф. Лопухова [162], М. Красовської [137-139], В. Гаєвського [62], Н. Дементьєвої [83], А. Соколова [277] та статей Н. Чернової [330], А. Левинсона [149], М. Лека [154], К. Єшке, А. Хатчинсон-Гест [118].

20-і рр. ХХ ст. відзначаються виникненням нових альтернативних теорій і форм у хореографічному мистецтві Європи та США. Нову теорію експресіоністичного («виразного») танцю розробляє німецький педагог і балетмейстер Рудольф Лабан.

Досить важливу інформацію про сутність теорій Лабана, викладених ним у своїх книгах «Світ танцю» (1920-й р.), «Хореографія» (1926-й р.), а також доповіді «Танець, як витвір мистецтва», можна одержати з праць В. Мелетик [365], М. Гваттеріні [64], О. Сидорова [269].

Відтворити панораму творчої спадщини Р. Лабана та розвитку його ідей представниками німецького «виразного» танцю М. Вігман, К. Йоссом, Г. Палуккою дозволяють такі матеріали: праці І. Парш-Бергсон [373], О. Сидорова [269], С. Нікітіна [196]; статті С. Волконського [48], І. Новодворської [202], Н. Домріної [91], Е. Ремблінга [244].

Після революції 1917-го року розвиток танцю «модерн» у Росії був зумовлений культурною політикою нової влади. У період гострих суперечок про право на існування старого балету у перші роки революції в авангарді розвитку модерного танцювального мистецтва тимчасово опинились студійні форми творчості.

Бажання дослідити результати пошуків, експериментів, відкриттів різних шкіл і студій ритмопластичного, «вільного», «танців машин», «виразного» різновидів російського танцю «модерн» цього періоду обумовило звернення до робіт О. Сидорова, Є. Гершуні, О. Суріц, С. Серової [269; 67; 292; 267].

Об'єктивними та глибокими є статті на вищезгадані теми: О. Суріц, Н. Ончурової, Валентини та Віктора Тейдер, І. Фоміна і Г. Заварухіна [290-291; 207; 297; 316; 102].

Аналізуючи праці Є. Гершуні [67] та С. Серової [267], можна прослідкувати розвиток «пластичного» танцю на естраді у 20-і рр. ХХ ст. та збагачення його техніки прийомами акробатики.

Багато артистів академічної сцени так само проявили у 20-і рр. ХХ ст. активний інтерес до пошуків нових виразних форм балетного театру. Результати студійної роботи в цьому напрямку Л. Лукіна, Н. Фореггера, К. Голейзовського, «Драматичного балету» виявлено з аналізу робіт О. Сидорова [269], О. Чепалова [324], В. Тейдер [298], О. Уварової [304], О. Суриц [292], О. Мартинової [183], Т. Кохана [134] та статей К. Голейзовського [71-73], Н. Фореггера [317-318], Франка [320-321], П. Маркова [181], О. Гвоздева [65], І. Тумашевої [303], А. Абрамова [1], В. Івінга [108], І. Стайницького [283], Л. Сабанєєва [258], Н. Львова [167], О. Белової [18], Н. Чернової [330], С. Лаврова [147], А. Геронського [66], А. Канкеловича [121], С. Юткевича [349], О. Лініва [157], М. Михайлова [187].

Хореографічні експресіоністичні експерименти у балетному театрі 10-20-х рр., пов'язані з музикою І. Стравінського, досліджено, значною мірою, завдяки працям Т. Кохана [134], А. Араkelової [6], публікації О. Карасьова [123].

Вплив джазової музики на розвиток футуристичної течії танцю «модерн» виявлено з праці Ф.М. Сафронова «Джаз та споріднені йому форми у просторі культури Центральної Європи 1920-х рр.» [262].

Експерименти К.Я. Голейзовського 20-х рр. ХХ ст. на сценах українських балетних театрів обговорюються на сторінках робіт Ю.А. Станішевського «Режисерське та балетмейстерське мистецтво в українському сучасному музичному театрі» (1917-1941-й рр.) [285] та П.Н. Білаша [23].

Рідкісну інформацію для дослідження нової «теорії руху» Броніслави Ніжинської та її впливу на модернізацію сучасних методів навчання, а також розвиток українського танцю «модерн» містить книга Б. Ніжинської «Ранні спогади» [194], статті М. Ратанової [242], С. Волконського [50].

Публікації М. Пастернакової [211-220], А. Рудницького [254], О. Сірополко [272-273], О. Гургули-Щуратової [80], В. Пастух [223] дають можливість відтворити панораму розвитку модерної хореографії у Польщі у 20-30-х рр. ХХ ст..

До середини 30-х рр. ХХ ст. ідеї танцю «модерн» розвивалися паралельно у США та Європі. А потім центр розвитку перемістився до США.

Історію розвитку та характерні ознаки танцю «модерн» США періоду 30-50-х рр. ХХ ст. виявлено з праць зарубіжних дослідників: І. Парш-Бергсон [373], Д. Андерсона [350-351], М. Грехем [355], Д. Левиса [363], А. де Міллє [369; 185], Є. Вентинка [384], Л. Лезермана [362], Е. Стодела [379].

Розвиток ідей А. Дункан наступними поколіннями представників танцю «модерн» США в особах М. Грехем, Д. Хемфрі, Е. Таміріс,

А. Хольм, Х. Лімона висвітлюють статті Н. Чернової, І. Мамчура, Н. Тарасової [332; 177; 295].

Важливим джерелом у вивченні теорії М. Каннінгема, який переглянув поняття простору в душі наукових теорій А. Ейнштейна, стають праці дослідників С. Бенз [353], Д. Андерсона [350], М. Вентинка [384].

Аналізуючи роботу С. Бенз «Терпсихора у кросівках. Постмодерний танець» [353], виявлено виникнення авангардних течій 50-х рр. ХХ ст., що відхилились від традиції танцю «модерн» та потужно вплинули на постмодерністів 60-х рр. ХХ ст..

Роботи С. Маннінг «Екстаз і демон» [366] і І. Парш-Бергсон [373] «Танець «модерн» у Німеччині та США» дають можливість вивчити результати І-го, II-го, III-го Європейських Танцювальних Конгресів танцю «модерн» та особливості розвитку його західноєвропейської гілки в умовах націонал-соціалістичного режиму.

Матеріали низки статей О. Суріц, К. Чеботаревської, В. Тейдер та В.Тейдера, А. Айламазян, В. Найпака [290; 323; 297; 2; 190] дозволили виявити шляхи «виживання» «пластичного» та ритмопластичного різновидів танцю «модерн» в умовах монометодології соцреалізму.

Результати пошуків Л. Якобсоном «живої танцювальної мови» поза класичними формами досліджено на основі аналізу роботи Г.А.Добровольської [87], статей Г. Уланової [306], А. Макарова [174] та зі спогадів С.Шостаковича [155], Л. Якобсона [141].

Розвиток ритмопластичного, «вільного», «виразного» різновидів танцю «модерн» на радянській естраді 30-50-х рр. ХХ ст. знайшов відображення у працях С.Серової [267], Е. Гершуні [67], Н. Шереметієвської [340] та статтях П.Маркова [181], М. Углича, О.Румнева, М. Шелюбського [305], В. Івінга [108-110], В. Глинського [70].

Історію становлення одного з різновидів танцю «модерн» – модерн-джаз-танцю, його сутність та технічні принципи досліджено з робіт Д. Андерсона [350], В. Нікітіна [196] та статей О. Пепеляєва, С. Коробкова, В. Нікітіна [225; 131; 197].

Виникнення нового жанру європейського танцю «модерн» другої половини ХХ ст., названого «танцтеатром», а також неоекспресіоністичного японського різновиду танцю «модерн» «анкоку було» виявлено при аналізі праць Д. Андерсона [350], І. Парш-Бергсон [373], М. Шкарабана [342], статей В. Уральської, І. Варшавської [309; 37].

Аналіз праць зарубіжних дослідників А. де Мілль, Е. Стодела, В. Мелетик [369; 379; 365] дав змогу виявити передумови виникнення, визначити поняття та відстежити етапи формування школи «contemporary dance», як одного з різновидів танцю «модерн».

Зародження стилізованого народного танцю у творчості російських представників стилю «модерн» у хореографії виявлено завдяки аналізу праць М. Фокіна, М. Гваттеріні, В. Красовської [315; 64; 139], статей М. Ратанової та Ю. Слоніського [242; 276].

У статті Т. Деверо [96] розкривається сутність теорії Рубі Джиннер – англійської основоположниці «відродженого грецького танцю», як однієї з форм «вільного танцю».

Інновації сучасного теоретика і практика модерн-джаз-танцю Уільяма Форсайта досліджені за допомогою книги Маринелли Гваттеріні «Азбука балету» [64].

На сторінках періодичних видань 70-90-х рр. ХХ ст. подаються матеріали про гастрольні виступи представників різноманітних різновидів і форм танцю «модерн» Європи і США та участь російських і українських балетмейстерів у Міжнародних фестивалях, семінарах з сучасної хореографії (Б. Львов-Анохін [169-170], Н. Чернова [329], В. Уральська [307], В. Майниєце [173], О. Пепеляєв [225], П. Тесар [300], О. Луцька [165], Л. Шаміна [335], В. В'язовкіна [59], В. Сікалов [271], І. Варшавська [37]). На основі аналізу цих статей зроблено припущення, що ці фактори могли сприяти обізнаності хореографів та активному зростанню їхнього професійного інтересу.

Аналіз низки статей дозволив виявити шляхи розвитку танцю «модерн» у студіях та ансамблях під час, так званого, «застійного» періоду у СРСР (О. Луцька [165], В. В'язовкіна [59], О. Розанова [249], В. Луповський [164], В. Іванов [106]).

Особливості розвитку ритмопластичного різновиду танцю «модерн» того ж періоду обговорювались В. Найпаком [191].

Значну роль у віддзеркаленні пошуків нових форм танцю радянськими камерними танцювальними ансамблями у практиці естради 60-70-х рр. ХХст. і у театрі 80-90-х рр. ХХ ст. відіграють нариси з історії російської радянської естради та статті О. Тарасової [296], В. Уральської [308], В. Маранцман [179], О. Ведьохіної [39], О. Розанової [249], Л. Барикіної [12-13], Б. Львова-Анохіна [169], В. Котихова [132], Н. Колесникової [128], Л. Малишева [176], Н. Степаненко [287].

Аналіз мемуарної літератури дав змогу якомога об'єктивніше відтворити творчі пошуки і людські долі митців танцю «модерн» [15-16; 93-94; 195; 382].

Важливим джерелом у дослідженні шляхів формування українського танцю «модерн» стають традиційні міжнародні фестивалі-конкурси сучасної хореографії «Танцюючий бриз» (м. Керч), «Рівне-2000», «Вільні танці» (м. Дніпропетровськ).

У Радянському Союзі інтерес до культури, естетики та практики постмодерного танцю виник у другій половині 80-х рр. ХХ ст., коли його західні зразки було імпортовано або ж пересаджено на місцевий ґрунт.

Історії розвитку постмодерного танцю США та сутності його перших течій присвячені праці зарубіжних дослідників С. Бенз, Д. Андерсона, М. Вентинка [353;351;384].

Теорія М. Каннінгема та її вплив на розвиток постмодерного танцю науково осмислена у статтях зарубіжних дослідників (Д. Макдо-

нак, Н. Далва, Д. Деніелс, Г. Бейхлерд, С. Келлангер, К. Кінг, М. Каннінгем) [368].

Важливу інформацію для дослідження сутності теорії М. Каннінгема також містять бесіда Ж. Лесхейв з М. Каннінгемом [381] та праці С. Бенз [353] і М. Вентинка [384].

Але спроби класифікувати постмодерний танець як стиль сучасної хореографії [337] залишаються поодинокими та недостатньо аргументованими. Крім того, можна вважати, що досі не визначені сутність та естетичні особливості постмодерного танцю.

Прагнення проаналізувати філософську концепцію поняття «постмодерн» обумовило звернення до праці Ж.-Ф. Ліотара «Ситуація постмодерну». Згідно з концепцією філософа, «постмодерн» виникає, як розпад єдності, тотальності, як формування множинності локальних дискурсів [160, 16].

В літературі філософсько-естетичної орієнтації «постмодернізмом» називають загальне означення модерністських стилістичних течій в літературі та мистецтві, які виникли наприкінці ХХ ст.. Нині існує низка взаємодоповнюючих концепцій постмодернізму як феномена культури. Х.Кюнг пропонує використовувати цей термін у всесвітньо-історичному плані [146], він бачить у ньому евристичне поняття, проблемно-структуруючий пошуковий термін, що застосовується для аналізу явищ, що відрізняють нашу епоху від епохи модернізму.

Т. Горичева, розглядаючи постмодернізм з точки зору православного віровчення, називає його «секуляричним пеклом» [75, 18].

Дослідник Ю. Шрейдер розглядає постмодернізм «не как новый стиль культуры, но как культурологическую концепцию конца 20-го столетия». За його думкою, виникнення постмодерністської концепції культури пов'язане «з протистоянням ідеологізації культури» [347, 338].

Сучасна українська дослідниця Т. Гуменюк вважає, що «естетична самосвідомість модернізму співпричетна бунту проти інструменталістського розуму, а постмодерністська думка живиться руйнуванням символічних побудов і вважає за краще не згадувати про те, що послідовно проголошувалось мертвим: про Бога, про метафізику, про історію, ... і, нарешті, навіть про саму смерть...» [78, 241].

Зі слів Н. Маньківської, Ф. Джеймісон пов'язує його (постмодернізму) виникнення з потребою відображення у культурі нових форм суспільного життя і економічного порядку – споживацького суспільства, театралізованої політики, мас-медіа та інформатики [178, 139].

На думку П. Кебеки, постмодернізм – перехідний тип культури, що повертає до новизни на модерністській основі. Свідченням цього, вважає він, вагання постмодернізму між позиціями жерця та клоуна. Якщо старий жрець є творцем і хранителем цінностей, то юний клоун – скептичний глядач, але не творець [361, 101].

Проведений аналіз філософських, культурологічних, мистецтвознавчих джерел показав, що вітчизняні та зарубіжні дослідники однозначно

відмовляються від розгляду постмодернізму як простого хронологічного послідовника «модерну». При цьому одна група вчених (І. Чуприна [333, 7]) бачить у постмодернізмі або свідчення виснаження і краху модерністського проекту, або ж, навпаки, доказ зрілості модернізму, його самоствердження у постмодерні (Ж.-Ф. Ліотар). Їхні опоненти (Т. Гуменюк, Н. Маньківська та інші) висувають концепцію відокремлення постмодернізму від модернізму на ґрунті зближення з масовою культурою [79, 9].

За словами Н. Маньківської, концептуальна новизна постмодернізму, що зародився у мистецтві США наприкінці 50-х рр. ХХ ст., полягає у неприйнятті поділу мистецтва, що склався на той час, на елітарне та масове, і у висуванні ідеї їхньої «дифузії». «Високому» модернізмові протиставлялось вивільнення інстинктів, культивування сексу і тілесності [178, 161-162].

Теоретичною основою естетики постмодернізму стали філософські погляди провідних французьких постструктуралістів і постфрейдистів. На думку Н. Маньківської, «теорія деконструкції» Жака Дерріда стала одним з основних концептуальних джерел постмодерністської естетики.

Специфіка того духовного контексту, в якому почав у нас своє життя термін «постмодернізм», віддалила його від канонічного західного трактування.

Деякими дослідниками, зокрема Т. Гуменюк, В. Куріциним, І. Ілліним [79; 144; 112], були виявлені окремі сутнісні риси українського та російського художнього постмодернізму. Позиції цих авторів щодо слабких місць пострадянського постмодерну співпадають. Всі вони вважають, що пострадянський постмодерн «перескочив» через не засвоєні ним досягнення модернізму.

Вивчивши праці Н.Б. Маньківської [178], Т.К. Гуменюк [79], авторка прослідковує шляхи філософсько-естетичної генези постмодернізму у французькому постструктуралізмі і постфрейдизмі; розквіт його художньої практики у США, що зворотно вплинуло на європейське мистецтво; специфіку російського постмодернізму; становлення постмодерністської культури; співвідношення постмодернізму з масовою культурою та його зв'язок з постіндустріальним суспільством. Зокрема, Т.К. Гуменюк зазначає, що у більшості випадків, коли вживають слово «постмодернізм», мають на увазі рух, що розвинувся у Франції у 1960-х рр., більш точно характеризований як «постструктуралізм», разом із його подальшими трансформаціями. «Постструктуралізм заперечує: можливість об'єктивного пізнання реального світу; єдино «правильне» або «пріоритетне» значення слів чи текстів; єдність, цілісність та прозорість для пізнання людського «Я»; можливість існування істини взагалі тощо» [79, 17]. Вона визначає реконструкцію, як центральне поняття постмодерного теоретизування [79, 21].

Дослідження робіт зарубіжних мистецтвознавців С. Бенз [353] та Д. Моргенрота [370] дало змогу окреслити історію виникнення та сутність техніки імпровізації постмодерного танцю.

Низка теоретичних статей (В. Гаєвський [63], Г. Іноземцева [114], В. Уральська [309], Й. Шмідт [344]) та деякі розділи книги Д. Андерсона [350] торкаються особливостей розвитку європейського постмодерного танцю.

На сторінках періодичних видань обговорюються перші «постмодерні кроки» пострадянських балетмейстерів 90-х рр. ХХ ст. (О. Бавдилович [9], С. Коробков [131], В. Котихов [133], Н. Зінченко [103]).

Відаючи належне розглянутим працям, можна констатувати, що дослідницькі інтереси більшості науковців зосереджені на окремих питаннях теорії та історії танцю «модерн» США та Європи; впливу західноєвропейських засновників танцю «модерн» на російських та українських реформаторів класичного балету, естрадного танцю та діячів аматорських студій. Однак, у вітчизняному мистецтвознавстві відтворення панорами історичної ходи та еволюції танцю «модерн» у світовій хореографічній культурі ХХ ст. не ставало предметом спеціальних наукових досліджень. Аналіз матеріалів дослідження також дає підстави для такого висновку, що у науковій і довідковій літературі не існує чіткого осмислення та визначення понять «*стиль «модерн» у хореографії» (танець «модерн»), «школа танцю "модерн"» та «постмодерний танець», що посилює актуальність даного дослідження.*

1.2. Науково-теоретичні та методологічні засади дослідження

Зупинимось на уточненні ключових понять дослідження. Термін «стиль» вживається для означення стійкої цілісності образної системи засобів художньої виразності, образних прийомів, що характеризують твір мистецтва або сукупність творів. Стилем також називають систему ознак, за якими ця сукупність може бути виділена. Тобто, стиль - це спільність форми [261, 19]. Стосовно стилю «модерн» слід зазначити неможливість визначення його, як спільності форм, з причини безмежної різноманітності останніх. Тому деякими вченими були здійснені спроби описати цей стиль, як систему інших ознак, таких, як спільні художні принципи, або сюжети та мотиви (Д.Сараб'янов, Т. Гуменюк) [261; 79]. Стиль «модерн», за задумом низки його теоретиків, повинен був стати стилем життя нового суспільства, що формується під його впливом, створити навколо людини цілісне естетично насичене просторове і предметне середовище, виразити духовний зміст епохи за допомогою синтезу мистецтв, нових, нетрадиційних форм та прийомів, сучасних матеріалів та конструкцій [53, 401]. За Т.К. Гуменюк, «звертаючись до безпосередньої дійсності речей, модерн прагне побачити все на власні очі, пізнати власним розумом і набути критично обґрунтованого судження. Утворюється притаманне модерну самоусвідомлення особистості: індивід стає цікавим самому собі, перетворюючись на предмет самоспостереження, психологічного аналізу, критичної філософської

рефлексії...» [79, 11]. *Мистецтвознавчий термін «модерн»* (франц. «modern», від лат. «modernus» – «новий», «сучасний») слід відрізняти від загального змісту слова «модерн». *Мистецький термін «модерн»* означає «стильовий напрям у європейському та американському мистецтві, насамперед, архітектурі та почасти у образотворчому мистецтві, кінця ХІХ - початку ХХ ст.» [53, 401; 33, 304]. Невдовзі цей термін, яким визначався стиль, послужив вихідною формою для утворення узагальнюючого поняття -- «модернізм». «Модернізм - загальне означення стилістичних шкіл, течій, напрямків у літературі та мистецтві кінця ХІХ - початку ХХ ст. (дадаїзм, футуризм, експресіонізм тощо)» [17, 229]. Т.Гуменюк вважає модернізм проявом «модерну» як такого [79, 12]. О.В.Максимович також називає його «специфічним явищем» «модерну», світоглядною парадигмою, орієнтованою філософськими вимірами епохи модерну [175, 7]. За В. Власовим, під словом «модерн» слід розуміти, насамперед, «історичний період, відзначений виникненням нових течій, шкіл та стилів, пов'язаних між собою певною ідеологічною спрямованістю [44, 577].

Насамперед, у зв'язку з тим, що термінологія, пов'язана з *танцем «модерн»*, у мистецтвознавстві ще не є усталеною, авторкою приділяється увага специфікації таких однокорінних понять, як «*стиль «модерн» у хореографії*», «*танець "модерн"*» (використовуються, як синоніми). З'ясувавши, що саме термін «*танець "модерн"*», народжений у США для означення сценічної хореографії, яка відмовилася від традиційних балетних форм, свого часу витіснив так звані «*вільний*», «*виразний*», «*танці машин*», «*ритмопластичний*», «*абсолютний*», «*художній*» та інші, які виникли у процесі розвитку цього напрямку [358; 130, 505], авторка використовує його, як об'єднуючу назву для всіх модерних напрямків, або *стилю «модерн»* у хореографії як різновиду *стилю «модерн»* у мистецтві.

Методологічною основою даного дослідження є принцип історизму, який передбачає вивчення танцю «модерн» у його еволюції. У зв'язку з цим танець «модерн» розглядається як феномен художньої культури у його генезі, розвитку і конкретно – історичній обумовленості. Предмет дослідження змусив звернутися до широкого інформаційного масиву. Вирішення поставлених у монографії дослідницьких завдань у рамках вибраної методології вимагає наукової обробки одержаних результатів за допомогою низки загальнонаукових методів: аналітичного – при визначенні стильової типології та формотворчих чинників танцю «модерн», гіпотези та припущення – при визначенні поняття «школа танцю "модерн"»; історичного та системного підходу – для дослідження процесів розвитку танцю «модерн» в хронологічній послідовності з метою виявлення внутрішніх зв'язків та закономірностей; історико-порівняльного – для дослідження процесу трансформації зарубіжного танцю «модерн» на вітчизняному ґрунті. Для безпосереднього вивчення феномену танцю «модерн» був використаний метод спостереження.



Розділ II

**ЕСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧНІ
ЗАСАДИ ТАНЦЮ «МОДЕРН»
ТА ЙОГО СТИЛЬОВА
ТИПОЛОГІЯ**

2.1. Культурно-історичні передумови виникнення стилю «модерн» та його екстраполіції у мистецтво хореографії

Для виявлення естетико-теоретичних засад стилю «модерн» у мистецтві з'ясуємо культурно-історичні передумови його виникнення.

Загальновідомо, що «виснаження» стилю у мистецтві цього часу стало однією з причин «свідомого, вольового впровадження нового стилю» [261, 23]. Таким став стиль «модерн», який виявився своєрідною художньо-естетичною реакцією культури на засилля в ній у ХІХ ст. позитивістсько-матеріалістичних тенденцій, а у мистецтві – натуралізму, реалізму, академізму [33, 304-305].

У історії світової культури стиль «модерн» можна охарактеризувати наступним чином: як художній стиль у всіх видах мистецтв, що відобразив особливе світосприйняття художників; як засіб естетичного перетворення дійсності; як певний спосіб життя самого художника [184, 8].

Передумови становлення стилю «модерн» у мистецтві та, зокрема, у хореографії породжуються сукупністю чинників суспільного розвитку. Найтісніше стиль «модерн» пов'язаний з такими соціальними чинниками, як промисловий і технічний прогрес, розвиток суспільної думки, філософії, науки, літератури. З них починається становлення стилю та його рух. Взаємодія «модерну» з промисловим та технічним розвитком кінця ХІХ – початку ХХ ст. є радше опосередкованою, ніж прямою.

Теоретичні концепції стилю «модерн», які спирались на романтичну естетику Джона Рескіна і Утрілло Морріса, а також на естетизм Оскара Уайльда, свідчили про страх перед індустріалізацією та її соціальними наслідками. «... Машину вважали диявольським поріддям..., саме використання у архітектурі природних форм здавалося захистом від наступу світу індустріальної технології» [111, 12]. З іншого боку, класик стилю «модерн» Анрі ван де Вельде у 1895-му році проголосив цілу програму промислового дизайну: «... Промисловість долучила металеві конструкції і навіть індустріальне будівництво до мистецтва..., піднесла інженера до рангу художника...» [36, 84].

У ХІХ ст., з одного боку, досягає найвищого рівня розбіжність між мистецтвом та технікою, з іншого – пробуджується та стверджується ідея естетичної самоцінності «чистої» техніки (Кришталевий палац, Ейфелева башта). Кришталевий палац вплинув на одного з найвідоміших німецьких теоретиків Готфріда Земпера. Без технічних нововведень, застосованих у названих витворах, стиль «модерн» у архітектурі, на думку Дмитра Сараб'янова, не зміг би народитися [261, 27-28]. Джон Рескін, що здійснив значний вплив на культурний розвиток Європи, вважав, що

машина спотворює і скасовує мистецтво, але, попри це, наполягав на єдності краси і користі, тим самим готуючи ґрунт для естетики машинної продукції у практиці мистецтва. Його ідеї сприйняв безпосередній попередник, а в деяких галузях і родоначальник «модерну» У. Морріс. Таким чином, шляхи промисловості та мистецтва перетнулися в межах стилю «модерн».

Характерною рисою часу стало поєднання у одному «культурному шарі» різноманітних явищ і тенденцій. Один бік «настроїв часу» полягав у тому, що з новою силою відродилися ознаки романтизму (меланхолія, іронія, писимізм). Другий проявлявся в проповіді здоров'я, в прагненні бути відкритим до життя. На межі ХІХ-ХХ століть відбулася перша спортивна олімпіада, проповідувався нудизм, активізувався інтерес до всесвітніх виставок, до міжнародного спілкування. Мрія про колективізм, «організацію народної душі» дивним чином межує з проявами суб'єктивізму, з крайніми формами індивідуалізму, вираженням якого став, зокрема, культ власного будинку. В ті роки надзвичайно популярним виявилось гасло: «Мій дім – моя фортеця». Сам А. ван де Вельде уявляв собі ціле місто, утворене з будинків – фортець.

«Збудником» стилю «модерн» Д. Сараб'янов називав характерний для того часу естетизм. Культ краси перетворювався на нову релігію. В цій ситуації краса і її безпосередній носій – мистецтво – вважались силою, здатною до перетворення життя, до перебудови його за певним естетичним зразком на засадах загальної гармонії та рівноваги. За оцінкою теоретиків і практиків мистецтва ХІХ ст. і, особливо, його кінця, художник наближався до самого деміурга, який, на думку російських поетів-символістів, був не тільки творцем образу-символу, але й «перетворцем» життя.

Панестетизм, який став однією з передумов стилю «модерн», був підготовлений ХІХ ст. і на межі століть став ужитковою концепцією. Ця концепція знаходила собі місце і в широких колах «масового користувача», і в глибоких шарах елітарної художньо-філософської думки [261, 33-34].

Межа ХІХ-ХХ століть стала часом меценатства, бурхливого росту різного типу художніх організацій. Ідея Р. Вагнера про суспільний устрій на зразок художніх організацій переросла на цей час у самостійну соціальну передумову нового стилю. Нові художні організації набували різноманітних форм: колонії (Дармштадтська та ін.); братства (Вангогівський дім у Арлі та ін.); село (Надьбанья в Угорщині; Абрамцево, Талашкіно у Росії); об'єднання («Світ мистецтва»). Одночасно з'являлись різноманітні фірми, художні магазини, ательє, які приймали замовлення на художні вироби. Створювалися передумови для глобального входження стилю «модерн» у повсякденність.

В період, що розглядається, існував ряд мистецтвознавчих тенденцій, близьких до нового стилю. У зв'язку з цим можна згадати німецьких теоретиків – Конрада Фідлера, Алоїза Ригля, Генріха Вельфліна та інших.

Більш безпосередній вплив на становлення і розвиток нового художнього стилю мали нові філософські системи і концепції ідеалістичного спрямування, що прийшли на заміну позитивізму, який слугував світоглядною основою багатьом напрямам художньої творчості середини та другої половини ХІХ ст.. Такими філософськими концепціями стали різні варіанти «філософії життя», фрейдизм та інші. «Філософія життя» перенесла акцент філософської думки з проблем гносеології на проблеми самого світу, які пізнаються в їхніх засадах інтуїтивним шляхом. Так, для Фрідріха Ніцше світ – це є вічна гра стихії життя. Людина повинна підкоритися стихії життя, з'єднатися з нею, злитися у екстатичному пориві. Анрі Бергсон, заперечуючи можливість раціонального пізнання світу, вважав, що розум не може охопити сутність життя. Вона є підвладною лише інтуїції. «Філософія музики» Фрідріха Ніцше і Артура Шопенгауера, інтуїтивізм Анрі Бергсона кінця ХІХ – початку ХХ ст. протиставляють художню творчість інтелекту, визнають її інтуїтивну, або екстатичну природу, приймають у якості носіїв творчого начала органічно-душевні процеси, або екстатичні духовні акти як вихід за межі природного та соціального; до «потойбічного світу». В концепції філософії екзистенціаналізму художню інтелігенцію приваблювала висока оцінка мистецтва, ототожнення його з філософією.

Представник російської релігійної філософії Володимир Соловйов шлях до пізнання бачив у органічному синтезі різних способів пізнання – емпіричного, філософсько-раціонального та містичного: «... здійснення всеєдинства у зовнішній дійсності, його реалізація, або втілення в галузі чуттєвого матеріального буття є абсолютна краса ..., вона є завданням для людства і виконання його є мистецтво» [281, 745]. Його ідеями надихалися російські символісти, а теорія «позитивного всеєдинства» значно вплинула на його послідовників: братів Трубецьких, Павла Флоренського та ін..

Олексій Лосєв вважав ключем до ідеального пізнання культивування такого типу сприйняття, який об'єднував би абстрактний, позачуттєвий спосіб пізнання та чуттєву його форму [10, 12].

Співставляючи ці положення з явищами мистецтва стилю «модерн», можна засвідчити однорідність цих явищ попри те, що вони належать до різних галузей культури. «В стилі модерн чітко бачиться культ стихії, інтуїтивного, спонтанного – "ніби непідвладного розумному началу"» [261, 29].

У європейській культурі кінця ХІХ – початку ХХ ст. здійснювався своєрідний кругообіг ідей, уявлень, які породжували однотипні явища у філософії, науці, мистецтві. За допомогою змішування різних концепцій

культура знаходила спосіб самооновлення. Дещо подібне можна було спостерігати і у релігійних уявленнях цього періоду. Наприкінці ХІХ ст. почалось «оновлення» релігії, захоплення буддизмом, теософією і антропософією. Такий «релігійний еклектизм», що панував на межі століть, знаменував прагнення суспільства, яке пережило період раціонального позитивізму, знову досягти іраціонального. Це не могло не позначитись на мистецтві і на характері його нового стилю.

Однією з найважливіших культурних передумов виникнення стилю «модерн» можна вважати *символізм*. Символізм як філософська світоглядна концепція знаходить своє вираження у практиці мистецтва у формах стилю «модерн». На своїй більш ранній стадії розвитку символізм реалізувався у вигляді традиційного академічного стилю. За словами Д. Сараб'янова, символізм як спільність методологічна, ««керує» стилем», що дозволяє вважати його передумовою «модерну». Він підкреслює філософське начало символізму і авангарду і впевнений у тому, що «...символізм – світоспоглядання, стан душі, поведінка художника» [261, 38].

Походження авангарду від символізму простежується у двох площинах: «символізм як світорозуміння» (Андрій Білий) і символізм як «мистецтво символів» (В'ячеслав Іванов). Найважливішим аспектом світобачення символізму, що було сприйняте і засвоєне авангардом, є пріоритет інтуїції, безсвідомого над раціональним, що було пов'язане з боротьбою проти позитивізму. Крім успадкування власне принципів світобачення символізму і використання символів у авангарді розвивається низка типологічних рис символічної культури. Продовжується активний процес взаємовпливу видів мистецтва при домінуванні живопису серед просторових мистецтв, театрального синтезу у сфері єднання різних видів. Розвивається на новому етапі народжений символічною культурою феномен багатосторонньої, універсальної творчої особистості, складається новий тип художньої єдності, новий тип мислення.

Символізм ствердився як самостійна теорія у французькій художній критиці 80-х років ХІХ ст. (Жан Мореас, Гюстав Кан). До програми нового літературного і живописного напрямку входили: *обов'язкова відмова від описовості в літературі і натуралістичності в живописі; метафоричність; зближення різних видів мистецтва – особливо поезії і живопису з музикою; прагнення до тлумачення явища через найхарактернішу його особливість*. Едуар Дюжарден писав: «...слід вибирати суттєву рису і відтворювати її ...» [243, 104].

Російські поети – символісти виробили глибоку і всебічну теорію символічного образу. Вони вважали *образ – символ* місцем зустрічі *світу внутрішнього і зовнішнього*. При цьому, внутрішнє виявлялось головним об'єктом художнього пізнання. Воно, за словами Д. Сараб'янова «не могло бути пізнане лише вивченням оболонки речей, а вимагало... інтуїтивного

сходження, теургічного акту... Світ явищ для символіста ставав предметом не пізнання, а подолання» [261, 40].

Ці положення формували багато поетів і теоретиків російського символізму. «Де немає... таємничості в почутті, – немає мистецтва», – писав Валерій Брюсов [30, 20]. В. Іванов формулював: «Єдиним завданням, єдиним предметом будь-якого мистецтва є... не користь людини, а його таїна» [105, 163].

На початок 90-х рр. ХІХ ст. символізм з'явився і на французькій сцені, заявивши про себе спочатку в естетичних деклараціях, а потім і у театральній практиці.

Стефан Мелярме протиставив свою концепцію принципам Еміля Золя і Андре Антуана і проголосив, що театр повинен стати виразником відстороненого поетичного «універсального світу» – світу «поза часом і простором». П'єси Моріса Метерлінка, які увійшли до репертуару театрів Росії, помітно вплинули на формування естетики символічного театру, що найяскравіше проявилось у творчості Всеволода Мейерхольда [251, 179].

Велику роль для розвитку «модерну» відіграла розробка символістами теорії міфу, який вони тлумачили як «рухомий символ» (В. Іванов). Концепція неоміфологізму була популярна у мистецтві «модерну» – і в архітектурі, і в живописі, і у прикладних мистецтвах.

До міфу, як до найдавнішої форми творчості, загострюється інтерес мистецьких кіл ще з другої половини ХІХ ст.. Елементи міфологічних структур мислення можна знайти у філософії, психології, у працях про мистецтво. Не менш наочний і зворотний процес – тяжіння мистецтва, орієнтованого на міф, до філософських і наукових узагальнень (М. Вігман – А. Бергсон; А. Дункан – Ф. Ніцше, А. Шопенгауер).

Таким чином, світова культура ХХ ст. характеризується загальною неоміфологічною спрямованістю. Зокрема, у культурі Росії початку ХХ ст. можна виділити чотири періоди неоміфологічної спрямованості, що вплинули на формування російської хореографії: 1) «античний бум»; 2) «діонісизм»; 3) «аполонізм»; 4) «срібний вік» [6, 7-11].

«Античний бум» характеризував російську культуру вже з середини 1890-х років, як елліністичний культ Людини, культ прекрасної форми.

Діонісизм заявив про себе у першій половині 1900-х років з виходом у світ (1904-й р.) перекладу книги К. Йоеля «Ніцше і романтизм». Той час був добою Ф. Ніцше з його колосальним впливом на мислення і творчість російської інтелігенції. Але на кінець першого десятиліття першість переходить до «мирискусників», що проголосили закони бога Аполона, як антитезу діонісизму.

Відмінною особливістю «срібного віку» стає той факт, що культура вбирає в себе християнську піднесеність духу. Особливістю цієї

спрямованості став інтерес до софіологічної проблематики, яка ігнорувалася Західним світом.

У Росії ставили у центр уваги не проблему свободи людини, а проблему Софії – Божої Премудрості. Філософи і богослови Павло Флоренський і Сергій Булгаков формулюють принципи мистецтва, спираючись на канони православного культу.

Логічною складовою неоміфологізму стала ідея мистецтва нових можливостей, мистецтва як типу філософування, а також ідея створення єдиної художньої мови, за допомогою якої був би здійснений глибинний внутрішній художній синтез.

Головним плацдармом, на якому виникла та осмислювалась ідея синтезу мистецтв, була Німеччина. Ця ідея полягала у створенні універсального твору, у якому б знайшли відображення найвищі смислові категорії шляхом сполучення та переосмислення усіх видів мистецтва. Теоретичні постулати синтезу проголосили німецькі романтики. «Живопис, музика, поезія, архітектура розглядаються у них, як явища єдиного художнього мислення» [159, 76].

Саме у період романтизму на початку ХІХ ст. з'явилися ідеї про зближення різних видів мистецтва з музикою, про театр як можливу основу для синтезу, що було підхоплено пізніми романтиками, а, згодом, символістами межі століть.

Середині ХІХ ст. належить низка робіт Ріхарда Вагнера («Мистецтво і революція», «Мистецтво майбутнього», «Опера і драма»), у яких проблема синтезу була однією з центральних. Музична драма була тією формою, яка могла б стати безпосереднім носієм ідеї синтезу.

Грандіозна спроба створення синтетичного твору музичної драми була зроблена Р. Вагнером під впливом «філософії музики» А. Шопенгауера. А. Шопенгауер у роботі «Світ як воля і уявлення» інтерпретує світ, як музичний твір, а музику – як засіб пізнання світу: «Припустимо, що стало можливим дати досконало вірне, повне і таке, що досягає найменших деталей, пояснення музики, тобто, відтворити у поняттях те, що вона виражає: це одразу виявилось б достатнім відтворенням і поясненням світу у поняттях...» [346, 373].

Цю ж ідею створення організованого естетичного середовища розвивав У. Морріс. Велике місце він відводив архітектурі.

Ідеї синтезу висував також Готфрід Земпер, який акцентував увагу на створенні предметно-просторового середовища і надавав великого значення прикладним мистецтвам, вважаючи, що їхній розвиток випереджає розвиток архітектури.

Лінія Темпера-Морріса одержала практичний розвиток у мистецтві «модерну» [261, 189].

У Росії поняття *синтезу мистецтв*, насамперед, пов'язане з ім'ям теоретика і богослова Павла Флоренського, чий погляд на сутність та мету мистецтва були характерними для російської культури початку ХХ ст.. Для нього *синтетичність* є необхідною умовою для будь-якого художнього твору: «Художній твір... є художнім – не інакше, як у повноті необхідних для його існування умов, у розрахунку на які і в яких він був народжений. Усунення частини цих умов... або підміна деяких з них, позбавляє художній твір... життя... і робить його антихудожнім» [313, 206]. Найвищий приклад *синтезу* П. Флоренський бачить у *Храмовому дійстві*, а саме – у православному церковному мистецтві, що повністю відповідає ідеалам «срібного віку». П. Флоренський добре відчув на початку ХХ ст. настання принципово нового етапу культури, який поривав з традиціями попередньої культури Нового часу і звертався до культури Середньовіччя, естетичний принцип якої виходив з того, що «зовнішній вигляд важливий тільки як знак, або символ внутрішніх якостей предмету, явища (курсив наш. – М.П.)». [35, 26]. Відомо, що першими «теоретиками і практиками цього символізму були ранньохристиянські мислителі» [35, 217].

Мислителі «срібного віку» надавали поняттю «символ» саме його *стародавнього сакрального змісту*, що був втрачений новоєвропейською наукою. За П. Флоренським, *символ* наділений реальною *духовною силою предмету, або явища*, яке він означає. Таким чином, створюється нерозривна *єдність предмету і знаку*, яка по своїй суті є антиномічною, як поєднання того, що не може бути поєднаним – «тимчасового і вічного, цінності і данності, нетлінності і того, що гине». Тому *символічне мистецтво* він вважає *єдино істинним*, як *форму вираження в емпіричному світі найвищої і абсолютної Істини, тобто Бога*: «Форма істини тільки тоді і здатна містити свій зміст – Істину, - коли вона якимось, бодай символічно, має в собі дещо від Істини» [288, 145].

Своєрідною історичною передумовою стилю «модерн» у хореографії стали напрями, які передували «модерну» і започаткували відкриття Сходу, а також прояв «модерну» в архітектурі, живописі, музиці та інших видах мистецтва на межі ХІХ-ХХ віків.

Найповніше стиль «модерн» проявився в архітектурі (як синтезуючому чинникові всіх мистецтв) та в декоративно-ужитковому мистецтві.

Архітектура «модерну» прагнула до єдності конструктивного і художнього начал, застосовувала вільне, функціонально обґрунтоване планування, каркасні конструкції, різноманітні будматеріали (залізобетон, скло, необроблений камінь, кований метал). Архітектори повставали проти симетрії і регулярних норм містобудування на користь незвичайних художніх ефектів, динаміки і пластичної текучої пластики мас, уподібнення

архітектурних форм органічним природним явищам (будівлі А. Гауді в Іспанії, В. Орта і А. ван де Вельде у Бельгії, Ф.О. Шехтеля у Росії).

Основним виразним засобом в стилі «модерн» є *орнамент*, що не тільки прикрашає твір, але й *формує* його *композиційну структуру*, поєднуючи живе і неживе, *духовне і матеріальне*.

Для «модерну» є характерним взаємопроникнення станкових і декоративно – прикладних форм мистецтва.

В живописі і скульптурі «модерн», нерозривно пов'язаний з *символізмом*, прагнув до створення самостійної художньої системи. Картини і панно в стилі «модерн» розглядались як частина інтер'єру, його просторової і емоційної організації. Найвідоміші живописці цього стилю – М.А. Врубель і Л.С. Бакст у Росії, П. Гоген у Франції, Е. Мунк у Норвегії та ін. Графіки – німці Т. Хейне, Г. Фогелер, голландець Я. Тороп; майстри плакату – чех А. Муха, французи А. Тулуз-Лотрек, Є. Грассе, австрієць К. Мозер.

Для скульптури і для творів декоративно-прикладного мистецтва є характерним *динаміка, текучість форм і силуету*, що відтворюють феномени природи з їхніми *органічними внутрішніми силами* [53, 401-402].

У музиці нову орієнтацію на досягнення таємниць *внутрішнього життя явищ* представили Р. Вагнер, К. Дебюссі, М. Мусоргський, О. Скрябін. Для їхньої музики є характерним прагнення *позбавитися зовнішньо красивого заради внутрішньо прекрасного* [261, 34]. Головне місце в цьому русі, за В.Кандинським, займає А. Шенберг, який «... вводить нас до нового царства, де музичні переживання є вже не акустичними, а чисто психічними. Тут починається «музика майбутнього» [119, 47]. З іменем А. Шенберга пов'язане народження *музичного експресіонізму*. Період формування нової художньої течії охоплює кінець першого десятиріччя ХХ ст. і передвоєнні роки. Віхами цього етапу стали: в живописі – виникнення об'єднань «Міст» і «Синій вершник», в літературі – вихід журналів «Штурм» та «Акціон», в драматургії – поява п'єс О. Кокошки і Р. Зорге. В творах експресіоністів одержує вираження трагічне порушення рівноваги між *зовнішнім світом і особистістю*. Для А. Шенберга і низки його послідовників (А. Берга, Е. Кшенека, А. Веберна) *експресіонізм став нормою вираження ставлення до зовнішнього середовища*. А. Шенберг прийшов до ідеї жанру *монодрами*, який дозволив сконцентрувати всю увагу на *внутрішньому світі* єдиного персонажу, на максимальному вираженні його почуттів і переживань [161, 9-10]. У передвоєнні роки А. Шенберг та його учні розвивали лінію *психологічного експресіонізму* з притаманною йому хворобливою гостротою переживань і заглибленням у сферу *підсвідомих рухів*.

Нові риси повоєнного етапу розвитку експресіонізму обумовлені стабілізацією громадського життя в Європі. *Музичний експресіонізм*

переосмислює ідею трагічного самовираження, замінює її *ідеєю месіанства, інтуїтивного пізнання художником деякої універсальної ідеї*. Конкретним проявом нової орієнтації став відхід від чуттєвої природи музичного образу до «абсолютної духовності», «дисоціативної образності» [98, 11].

Джерелом світового авангарду в музиці ХХ століття визнаний О. Скрябін [166, 7]. Разом з символістами О. Скрябін демонстрував єдиний тип світобачення – тип *«художника – філософа – духовидця»*. Близькими до концепції творчості О. Скрябіна виявились такі *естетичні принципи символістів*, як орієнтація на *ідеалістичну філософію, погляд на творчість, як на культово-обрядовий акт, метафоричний метод побудови образів* (присутність категорії символу у якості універсального засобу вираження ідеї про багатоскладовість світу) та інші [237, 7]. Філософська та драматична *ідея «творчого екстазу»* були осмислені О. Скрябіним, як внутрішній закон музики – руху від напівхаосного стану до екстатичного тріумфу.

Все сказане дає змогу зробити висновок, що неоміфологічна спрямованість, синтез мистецтв та символізм стали естетико-теоретичними засадами стилю «модерн» у мистецтві взагалі і танцю «модерн» зокрема.

2.2. Танець «модерн»: естетико-теоретичне підґрунтя та визначення поняття

Перейдемо до визначення стильової типології танцю «модерн».

Авторкою з'ясовано, що засновником *нової художньої традиції* в Європі став добре відомий теоретик Василь Кандинський. У формуванні теоретичних поглядів В. Кандинського значну роль відіграло німецьке і австрійське мистецтво початку ХХ ст., представлене такими іменами, як Г. Вельфлін, А. Ригль, В. Воррінгер; а також відкриття Г. Мінковського, П. Успенського та інших, що руйнували попередні уявлення про простір і час. Зокрема, формула П. Успенського: «Попереду всіх інших людських засобів проникнення у таємниці природи йде мистецтво» [310, 96] – стала цілою програмою для художників. При цьому П. Успенський попереджав, що для того, щоб виключити *зовнішнє зображення речей*, необхідно застосовувати *принцип умовності* і переводити зовнішній зір в розумовий [310, 100].

У пошуках синтетичного мистецтва В. Кандинський дійшов висновку, що першоелементи трьох мистецтв – рух художнього танцю, живописний та музичний рухи здатні створити нову метамову *«монументального мистецтва»* [119, 95]. При цьому художник полемізував з Р. Вагнером, у якого, на його думку, поєднання мистецтв йде «... за принципом паралельної течії. Одне мистецтво ніби підтримує інше, його інтерпретує, акцентує» [120, 1]. В. Кандинський підкреслював, що характерний для

традиційного театрального рішення принцип «зовнішньої необхідності» потрібно замінити «внутрішнім звучанням матеріальних форм». Тоді істинна, глибинна цінність форми проявиться у вигляді «внутрішнього звуку елементу» [119, 48-49]. А це «... внутрішнє звучання може бути досягнуте різними видами мистецтва, причому кожне мистецтво, крім цього загального звучання, виявить додатково ще дещо суттєве, притаманне саме йому. Завдяки цьому загальне внутрішнє звучання буде збагачене і посилене, чого не можливо досягти одним мистецтвом» [119, 80]. Той самий закон В.Кандинський вважає справедливим і для танцю, наголошуючи, що новостворений танець майбутнього має відмовитись від звичної «красивості» і *літературно-розповідної* основи на користь «внутрішньої цінності кожного руху», і тоді «внутрішня краса замінить зовнішню» [119, 94]. Таким чином, він формулює *філософсько-світоглядний принцип* нового танцю, який (принцип) став основним *формотворчим чинником* для всього танцю «модерн». Також він визначає необхідні для втілення цього принципу естетичні умови, які називає «містичними необхідностями»: *відмову від умовностей історичних і побутових* («...головний елемент мистецтва... не знає ні простору, ні часу») [119, 58]; *повну свободу форми* («художник може користуватися для вираження будь-якою формою») [119, 60].

На підтвердження справедливості теорії В.Кандинського для хореографічного мистецтва доцільно навести ряд висловлювань А. Дункан, які доводять, що вона ще у 1906-му році усвідомлювала необхідність використання вищеназваних естетичних умов у «танці майбутнього». У своєму «маніфесті» вона, зокрема, проголошує: «Танцівниця належатиме не одній нації, а всьому людству. Вона не намагатиметься зображувати русалок, фей і кокеток, але буде танцювати жінку у її найвищих і найчистіших проявах... З усіх частин тіла світитиметься її душа... Її рухи будуть подібні рухам природи... Її знак найпіднесеніший дух у безмежно вільному тілі! (курсив наш. – М.П.)» [94, 24-25].

На фоні активних пошуків нових духовних, а, відтак, і виразних можливостей у мистецтві кінця ХІХ ст. хореографи нового напрямку з аналогічною мотивацією почали звертатися до танців найдавніших часів, стилізували та трансформували пластику і ритми Індії, Єгипту, Давньої Іудеї, Ассирії, де танцю відводилася роль відновлення цілісності людини, єдності її духу та тіла, у чому і полягала екзистенційна сутність танцю.

Ці спроби вивести танець «по той бік задзеркалля» невідворотно виводили його «на круги своя», у ті часи, коли основні елементи культури (мистецтво, філософія, право) цілих історичних епох були так чи інакше тісно пов'язані з культом, тобто мали сакральний характер.

У часи розквіту землеробських слов'янських племен ритуально-обрядові танці присвячувались численним поганським богам (Родові,

Велесові, Перунові і т. ін.). Наприкінці поганського періоду з переміною релігії з'явився і новий об'єкт поклоніння, змінюється і ритуальний танець. Так званий, «передвізантійський» період (I-IV ст.) заклав підмурок майбутнього християнського мистецтва [99, 19]. Багато з ранніх християнських мислителів та письменників, зокрема Лукіан, Мефодій, Філон Юдаус з Олександрії асоціювали ритуальний танець з християнськими таїнствами: причастям, священством, хрещенням. У апокрифічних діяннях Іоанна наводяться приклади використання ритуальних танців ранніми християнами, коли Апостоли, побравшись за руки і утворивши коло, повторюючи танцювальні рухи за Ісусом, співали гімн Отцю [56, 6-7]. Так чи інакше «мистецтво з коліски повите молитвою та благоговінням, і ще на зорі культурної історії людство найкращі свої надходження приносило до вітваря і присвячувало Богу» [31, 326].

Так званий, «ранньовізантійський» період (IV – перша половина VII ст.), коли відбувається вплив християнства на всі сфери суспільного і культурного життя, основні види творчої діяльності посвячені новою ідеєю пильної уваги до кожної людини та її внутрішнього світу і набувають нових форм. Але танець практично не брав у цьому участі. Придворні групи професійних виконавців виступають під час офіційних урочистостей при дворі імператора. Танець мав зовнішні, декоративні форми [99, 20]. Така орієнтація на, так зване, «зображальне», еталоном якого сприймалася віртуозна, майже акробатична техніка танцю, збереглася до кінця ХІХ ст. [23, 8]. Ще у 1760-му р. у «Листах про танець та балет» Жан Новерр писав: «Жест умовний – поганий до смішного; жест, викликаний почуттям і пристрасстю, – правильний і виразний. *Жест*, як я його розумію, є *другий орган мовлення*, який природа дала людині, але його можна почути тільки тоді, коли душа наказує йому говорити (*курсив наш. – М.П.*)» [200] .

Тому вже на початку ХХ ст. *класичний балет*, що досяг своєї вершини у хореографії М. Петіпа, переживав *кризу*, ставши на шлях лицедійства та драматизації. Це привело до того, що, за словами видатного балетного критика та філософа того часу Якіма Волинського, академічний балет був мертвим, бо «балет завжди мертвий там, де танець це лише ноги і техніка, і немає нічого, окрім вічного свята віртуозності, вічної маніфестації піруету» [57, 14] .

Незважаючи на те, що Яким Волинський зробив відчайдушну спробу одухотворити численні «па» класичного танцю, розкрив філософський аспект основних його понять та виразних засобів, відвів йому роль духовної аскези – класичний танець, ухилившись від шляху художнього пізнання світу, глибинного споглядання, що відкриває людині *внутрішню сутність речей*, виявився нездатним задовольнити духовні пошуки сучасного глядача, відповісти йому на довічні питання буття.

Застійні явища обумовили активізацію спроб реформування академічного балету. Внаслідок численних експериментів та реформ виникли різноманітні танцювальні напрямки, які були, загалом, результатом творчих пошуків окремих талановитих хореографів. Виразно визначились два напрямки пошуку нових форм пластики: перший – реформування академічного танцю, інший виник шляхом розриву з його традиціями і введенням нових танцювальних форм. Стосовно першого напрямку, провідна роль у цьому процесі належала російським балетмейстерам. Новації, що були введені на початку ХХ ст. у імператорському Маріїнському театрі (Санкт-Петербург), і організована С. Дягілевім труппа «Російський балет» стали основою докорінної реформи, що була здійснена М. Фокінім. У Європі ідеї хореографа були вперше презентовані у «російських сезонах» (1909-й р.). Провідні виконавці колективу (Г. Павлова, М. Мордкін, В. Ніжинський, Т. Карсавіна та ін.) незабаром проявили себе як самостійні постановники, що розвивали ідеї М. Фокіна. Загалом, діяльність російських артистів суттєво вплинула на посилення авангардних тенденцій у європейському балетному мистецтві.

Перші спроби оновлення танцю, здійснені поза сферою класичного балету, започаткували новий стильовий танцювальний напрямок – *танець «модерн»* з його різновидами. Цей рух майже одночасно виник у Америці і Європі («*Podiumstanz*» і «*Ausdruckstanz*») [223, 5]. При цьому характерним для Америки ХІХ ст. було те, що вона ніколи не розвивала і не підтримувала класичної балетної традиції [350, 5].

Вивчення праць зарубіжних та вітчизняних дослідників (А. Хатчинсон-Гест, В. Малетік, О. Сидоров, В. Пастух та інші); мемуарної літератури (А. Дункан, М. Бежар та інші); матеріалів архівів; статей періодичної преси досліджуваного періоду (С. Волконський, К. Голейзовський, М. Пастернакова, О. Суриц, Н. Чернова та ін.), які містять факти щодо творчості видатних представників танцю «модерн», дало можливість відстежити еволюцію танцю «модерн» упродовж ХХ ст. [235] і з'ясувати, що *основоположники танцю «модерн»* ставилися до свого мистецтва, насамперед, як до *особливої естетико-філософської практики* [78, 227], тому при підготовці і навчанні послідовників ставили за мету пробудити в учнях саме *смак до філософування*, вважаючи техніку не те що другорядною, але похідною від внутрішнього руху.

Безмежна різноманітність форм, що виникла у результаті такого практикування і була обумовлена природною *несхожістю світосприйняття у різних особистостей*, пояснює невдалість спроб виявити ознаки «школи» у танці «модерн», користуючись звичними критеріями спільності форм і засобів.

Так, за словами І. Солертинського, Айседорі не вдалося створити, «винайти» мову нових танцювальних природних рухів, а її «античність» він

вважає зовнішньою полудою [280, 18]. Але А. Дункан не ставила собі за мету ні реконструювати давньогрецький танець, ні винаходити набір танцювальних рухів, чи створювати нову лексику: «... початкові, або основні рухи нового мистецтва танцю повинні нести у собі зародок, з якого могли б розвиватися всі наступні рухи, а ті, в свою чергу, народжували б у нескінченному вдосконаленні *все вищі і вищі форми вираження вищих ідей та мотивів* (курсив наш. – М.П.)» [94, 19]. Н. Ончурова вважала А. Дункан недостатнім аналітиком, щоб «просіювати свій творчий досвід» для відбору ключових рухів та створення педагогічної системи [207, 58].

Г. Добротворська, на нашу думку, теж допускає помилку, стверджуючи, що суб'єктивність і спонтанність лексики Айседори унеможлилювали втілення мрій танцівниці про школу [88, 1]. Цим вона практично дублює думку Н. Рославлевої, що А. Дункан «не створила професійної танцювальної системи» [250, 196]. Сама А. Дункан у своєму маніфесті («Танець майбутнього»), популярно виразивши ідеї Ф. Дельсарта, дала достатні критерії для правильного визначення поняття *школи у танці «модерн»*. У своїй школі вона збиралася навчати дітей їх *власним рухам* («безумовному жесту». – М.П.), а не вмінно «покірно наслідувати рухи вчителя» [94, 23].

Для цього вона застосовувала свою *«головну теорію»*, згідно з якою *«основне джерело будь-якого руху, вихідна точка будь-якої сили – душа»*. За її словами, на цьому відкритті руху, що народжувався в душі *миттєвим емоційним поривом*, і будується створена нею школа. «Слухайте музику душею!... Відчуваєте тепер, як глибоко всередині вас прокидається ваше «я»... Таке пробудження – перший крок у танці, як я його розумію» [93, 50].

Для такого танцю необхідно намагатися проникнути у духовну сутність явищ природи і тому Айседора вважає, що «... майбутній танець дійсно стане високо релігійним мистецтвом..., бо мистецтво без релігійного благоговіння – не мистецтво, а ринковий товар... *Рухи тіла танцівниці стануть природним виявленням її душі* (курсив наш. – М.П.)» [94, 24], тому «перед самим жестом повинне бути бажання зробити його» [354, 12].

А «істинний танець саме і повинен бути цим природним тяжінням волі індивідууму, яка сама по собі є не більше і не менше як тяжіння Всесвіту, перенесене на особистість людини» [94, 19].

Тобто, стиль «модерн» у хореографії є і результатом і засобом у спробах повернути мистецтво від описовості до безпосередності почуттів, від умовного знака до символу, від другої сигнальної системи І. Павлова до першої. Так, за Р. Лабаном: «...художньо осмислений рух має бути втіленням внутрішнього життя творця» [373, 27]. М. Вігман вважає, що танцівник стає душею простору і «...наче губка всотує в себе найменше його коливання, яке відлунює у його душі хвилюванням, перетворюючись у тілесний рух» [91, 57]. А японці в «анкоку-буто» довели

цю практику майже до абсурду, до зречення під час танцю всіх культурних нашарувань у свідомості, що, в свою чергу, породжує «танець трупа», істоти, що ніби вперше відчула світ і рухається навпомацки, реагуючи на найменші коливання середовища.

Головним «філософсько-світоглядним» принципом танцю «модерн» стає намагання безпосередньо розкрити приховану внутрішню сутність речі, явища або особистості відповідно до філософсько-світоглядних переконань митця. Для цього, згідно з теорією О. Іванова, потрібне «ставання річчю або явищем, невербальним проникненням вглиб, яке не має кінця і завершення. Таким чином, творець, йдучи геть від зовнішності і обличчя дійсності, вічно залишається на межі між глибиною та поверхнею, йдучи за хвилиною, породженою таємничим внутрішнім ритмом» [104, 156].

Враховуючи вищезазначене можна вважати, що естетичними принципами танцю «модерн» стають: 1) відмова від умовностей історичних та побутових; 2) повна свобода форм.

Підсумовуючи сказане, а також вищезгадані засади стилю «модерн», авторкою запропоновано визначити головну ознаку «школи» танцю «модерн» саме як присутність своєрідної *традиції*, породженої певною естетико-філософською практикою, що використовує відповідні технічні принципи, сутність яких буде розкрито нижче.

На формування естетичних особливостей танцю «модерн» значною мірою вплинули ідеї «системи виразності» Франсуа Дельсарта і системи «рухомої пластики» Еміля Жака-Далькроза, які можна вважати теоретичним підґрунтям нової техніки танцю.

Ще в 1839-му р. Ф. Дельсарт почав навчати принципам руху та виразності. Ця дата є першою у хронології танцю «модерн». З початку своєї педагогічної діяльності Ф. Дельсарт шукає формулу виразності людини, в основу якої лягла тріада: тіло-життя, душа і дух (рис. 2.1.) [82, 14-15]. Впевнений, що акторське мистецтво підкоряється суворим математичним законам, Ф. Дельсарт створив систему, що класифікувала жести і рухи та обґрунтовувала їх залежність від емоційного змісту. Ф. Дельсарт вивчав «тілесні рухи», пластичну виразність дітей, дорослих та душевнохворих, досліджував різноманітні внутрішні стани та душевні рухи людини, встановлював природні залежності, відповідності цих станів з рухами і позами, що їх виражають зовнішньо. Він старанно відбирав жести, намагався систематизувати їх за смисловим значенням, за емоційним забарвленням. Нарешті, склав шкалу основних рухів, що допускала нескінченну множину змін та ступенів, завдяки сполученням, діленням та протиставленням рухів рук та ніг. Критерії *виразності рухів* Ф. Дельсарт бачив у відповідності їх силі певного емоційного стану. Він казав: «Мистецтво є знання тих зовнішніх прийомів, якими розкриваються людині

життя, душа та розум; уміння володіти ними і вільно направляти їх. *Мистецтво є знаходження знаку, що відповідає сутності (курсив наш. – М.П.)*» [50, 3].

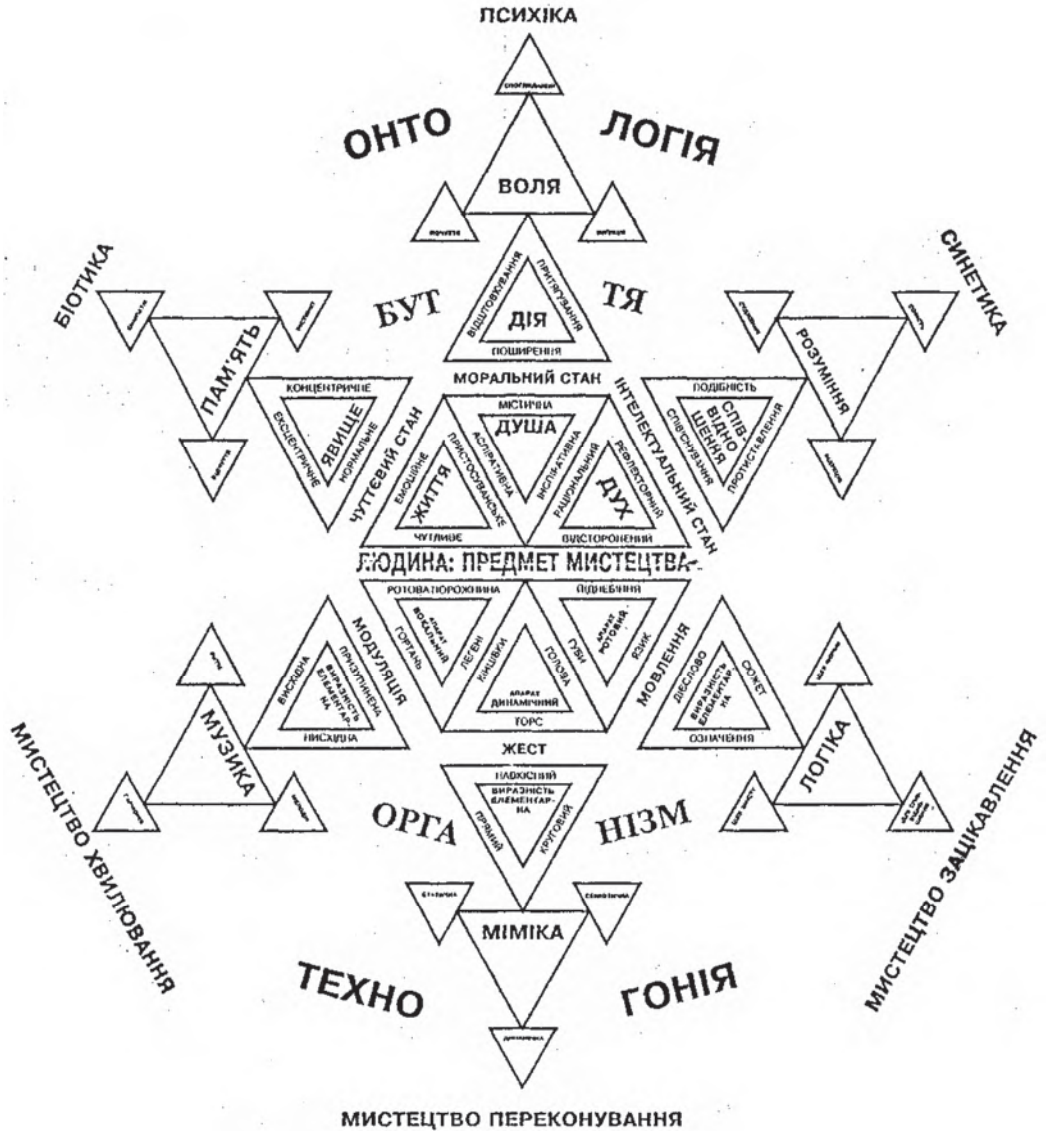


Рис. 2.1. Схематична модель людини як предмету мистецтва за Дельсартом [82, 14-15]

Тобто, Ф. Дельсарту мало цікавили умовні знаки, що були вироблені людьми за довгі роки цивілізації. Він вважає, що закономірності значення умовних знаків треба шукати в історії розвитку певного народу, а не серед загальних законів виразності людського тіла. Тому Ф. Дельсарт був певний,

що тільки *жест, вільний від умовності та стилізації, народжений безпосереднім емоційним поривом*, та про значення якого ніхто ні з ким не домовлявся, тобто жест «безумовний», – здатен правдиво передати різні відтінки людських переживань. Такий жест напряду характеризує *індивідуальність людини*. Жест Ф. Дельсарт розумів широко – це могло бути і ледве помітне тремтіння повіки, і рух усього тіла [257, 51-52;]. Він розділив тіло на три основні зони: *голова* (розумова зона), *верхній торс* (емоційна та духовна), *нижній торс* (життєва та фізична) і стверджував, що *кожен рух визначається тим, у якій зоні він народжується* [24, 36].

Тренаж, за системою Ф. Дельсарта, допомагав виконавцю повніше розкрити виразні можливості тіла. За його словами, митець відчуває, «що його мистецтво в його руках, – як чудодійний об'єктив, через який він проявляє весь світлий світ, на поєднання з ним він невпинно йде, начебто мистецтво було телескопом надприродного світу, а його очі – містичним каналом, через який вриваються пахощі Неба...» [82, 20]. Двісті сорок три різновиди жесту і положень тіла та дев'ять основних видів рухів, згідно з його системою, пов'язували людину із зовнішнім світом. Система Ф. Дельсарта вчила володіти законами ритму, сценічного дійства, метрично точним і виразним рухом, що відповідає певній емоції. Дана теорія була широко розповсюджена у кінці ХІХ – початку ХХ ст. в Європі і США, де широко пропагував ідеї свого вчителя Стіл Маккей, і одержала безпосередній розвиток у творчості Е.Жака-Далькроза, А. Дункан, Р. Сент-Дені, Р. Лабана, К. Йосса та інших митців, які вважаються найяскравішими представниками різновидів танцю «модерн» [373, 6; 88; 223; 350].

Спираючись на «*систему виразності*» Ф. Дельсарта, швейцарський композитор та педагог Е. Жак-Далькроз створив власну теорію, яка мала *сакральне коріння* і була пов'язана з поняттям «*евритмія*», що, в свою чергу, народилось у глибині найдавніших цивілізацій. Ця теорія фундаментально вплинула на розвиток техніки і композиції танцю «модерн». Е. Жак-Далькроз абсолютизував ритм, вважав його сполучною ланкою між тілесним рухом та безтілесною музикою: «музика ... від свого народження ... занотовувала ритми людського тіла, повним та ідеалізованим звуковим образом якого вона є» [100, 18]. За допомогою ритму він намагався досягнути контакту між мозком та тілом, причому, контакту не рефлексорного, а вольового, подібно тому, як у старовину при первинному синкретизмі мистецтв музика і спів обов'язково супроводжувались рухами та мімікою співаків. Наприклад, у стародавній Греції музика, слово та танець утворювали гармонійну єдність. У більш стародавніх культурах – єгипетській, етрусській музика виражалась і фіксувалась рухами пальців – хірономією. Знавці-хірономісти руками підказували музичний текст співакам та музикантам, що можна бачити на єгипетських зображеннях. Для мудреців та жерців найдавніших цивілізацій ІV – ІІІ тис. до н.е. –

шумерської, давньоіндійської, давньокитайської та давньоєгипетської – музика мала космічне значення і сприймалася, як результат безперервного та різноманітного руху («звучання») Космосу [20, 15].

Антична культура успадкувала подібні уявлення та узагальнила їх у концепції Гармонії Світу та музики, як мікрокосмосу. Саме тоді народилось поняття «евритмія». Ще Платон зазначав, що будь-яке життя потребує такого «*благоустрою*» – *евритмії* (діалоги «Протагор», «Держава») [229; 228]. Арістотель у праці «Метафізика» пише про природну необхідність руху з деякою *евритмією*, тобто, з «*благозвуччям*» [5, 316-317]. З теорією «розумних ритмів» ми зустрічаємося і в середні віки. Християнський богослов, один з родоначальників середньовічної естетики, Аврелій Августин у своєму трактаті «Про Музику» (IV ст.) стверджував, що основними видами ритму є *ритм звуку*, *ритми почуттів*, *ритми виконання*, *ритми пам'яті*, *ритми*, які «судять», останні, у свою чергу, складаються з ритму почуттів та *ритмів Розуму*, які є безсмертними, і ними керує тільки Бог. Люди реагують на ритм інтуїтивно, а *ритм тіла керує танцем*. Згідно з теорією Августина ритми, які «судять», *визначають правильні танцювальні рухи* [56, 11]. Ця теорія була орієнтована на досягнення духовних істин. Відповідно поняття «евритмія» людина є *мікрокосмосом*, у якому присутні *всі природні ритми*. Теорія Е. Жака-Далькроза має на увазі *пробудження і розвиток природних ритмів тіла засобами його ритмічного руху* [100, 15].

Спираючись на поняття «евритмія», Еміль Жак-Далькроз вважав, що «... в нас живе внутрішній голос, який ніколи не змовкає цілком, який супроводжує всі наші потаємні думки. Ми не тільки прислухаємося до цього голосу, але і вся наша увага зосереджується на цьому чудовому другому нашому «я», яке вдруге розповідає нам про вже пережиті нами враження. З цим голосом можна порівняти ритм, який може бути *вироблений вихованням*, і щоб стати нашою *новою свідомістю*.... Рухи стають більш *витонченими і одухотвореними* у міру того, як *зближуються з духовним життям особистості* (курсив наш. – М.П.)» [101, 117].

На початковому етапі в основу ритміки (еуритміки) та ритмічної гімнастики Е. Жаком-Далькрозом було покладено *позаемоційне відтворення музичного ритму* рухами людського тіла. Поступово прості вправи, створені Е. Жаком-Далькрозом, стали складнішими і враховували не тільки музичний ритм, а й будову твору, *розвиток мелодійної лінії, гармонію, поліфонію, динаміку, фразування*. У системі еуритміки кожна ритмічна вартість відтворювалася специфічним жестом, а різні частини людського тіла створювали свого роду пластичний контрапункт, в якому рухи виконавців відповідали окремим музичним голосам чи фактурним лініям. Свою методику митець розвивав і удосконалював у заснованій ним школі ритміки у Хеллерау (1910-1914-й рр.). Його педагогічний метод

містив *ритмічну гімнастику*, розвиток «*абсолютного слуху*», *музичну пластику та імпровізацію*.

Ритм, на думку Е. Жака-Далькроза, повинен створити реформу у вихованні, здійснити возз'єднання мистецтв. Він казав, що «... ми знову побачимо розквіт грецької орхестики і вигукнемо разом з Лукіаном: «Що може бути прекрасніше видовища, яке *загострює всі здатності нашої душі, змушує гармонійно звучати все наше тіло*, передає музику рухами, зливає воедино жваві звуки флейт і скрипок з вигинами і позами гармонійних тіл, яке, кажучи коротше, чарує одночасно очі, вуха і розум! (курсив наш. – М.П.)» [101, 112]. Ритм, за Е. Жаком-Далькрозом, є серією зв'язаних рухів, які формують ціле і можуть бути повтореними. Мінімальна кількість рухів, які б утворили ритм, - два. Існує ціла серія ритмічних дій людини, які, щоб стати вільними, тобто автоматичними, не можуть обійтися без *певних підготовчих вправ*, предмету самої *гімнастики*, яка формує частину загального виховання тіла.

Основою всякого ритмічного руху є рух механічний. Рух, викликаний поданням розуму і велінням волі, від цього одного ще не стає ритмічним.

Е. Жак-Далькроз вважав, що «воля бере участь у момент виникнення і припинення руху, але вона не створює *ритміки рухів*. Уявлення про ритмічний поділ часу утворюється за допомогою рівномірних м'язових напружень, тобто ритму, *закладеного в нас самою природою* (курсив наш. – М.П.)» [101, 75].

Кожному видимому руху передує, скажімо так, *прихований рух*, тобто м'язова напруга, яка відповідно до темпу ритмічного руху протікає більш-менш швидко; знаходиться вона у зворотному відношенні до сили руху: при важких ритмічних рухах, що вимагають великої затрати сил, напруга проходить повільніше, при легких – швидше.

Тільки тоді, коли м'язи і члени цілком освоюються з цим рухом, коли вдається робити його без особливої участі мозкової діяльності, – замість довільного, *свідомого руху* з'явиться рух *автоматичний, несвідомо-ритмічний*. Кожен м'яз при русі ніби підтримується іншими м'язами, тобто, іншими словами, рух складається зі співпраці багатьох м'язів. Для того, щоб рух був дійсно доцільним, дійсно *гармонійним, ритмічним і пластичним*, потрібно навчити кожен м'яз за допомогою *підготовчих вправ* точно затрачати той ступінь напруги, яка потрібна при згинанні і розгинанні, і вступати в дію в потрібний момент. Гармонійно – ритмічний рух є результатом ретельно врегульованої співпраці окремих м'язових енергій, і так, як кожний окремий рух, так само як і цілий ряд рухів, можливий лише за умови необхідної підтримки з боку тулуба, то само собою зрозуміло, що *все тіло повинно пристосовуватися до всіх окремих рухів в ім'я законів гармонії*, а значить в цілях *пластичного ритму*.

На думку Е. Жака-Далькроза, повсякденна освіта навіть не чинить спроб створити більше ритмів, ніж потрібно для життя, що відповідає сучасним стандартам. І коли людина опиняється за межами звичних обставин, то відкриває для себе, що вона не використовує певні природні ритми: вони не проявляються більше спонтанно, тому що, по суті, стали непотрібні стилю її життя.

Гігієнічна і атлетична гімнастики, за Е. Жаком-Далькрозом, поновлюють значну частину природних ритмів тіла, які, здавалося, вже втрачені назавжди, але, якщо проаналізувати людський організм, то можна побачити, що всі його рухи не залежать винятково від дії м'язів і що природний ритм, виражаючи певний стан свідомості, стає менш правильним або вільним, якщо ментальний стан є пошкодженим. *Спонтанні ритми* тіла співпрацюють з *ментальними ритмами*. Коли трапляється зміна ментального ритму, - задля поновлення рівноваги, - ритм тіла мусить видозмінюватися. На жаль, рівновага поміж двома ритмами зазнає, зазвичай, компромісу через нервову протидію. Таким чином, *непоінформований ритм тіла* не може адаптуватися до ментального ритму; розум бореться з матерією. Як наслідок, - безпорядок у всьому організмі, дисгармонія різних частин людини, *зникнення психофізичних здатностей*, їх повної свободи дії.

Ритмічна гімнастика Е. Жака-Далькроза пробує встановити зв'язки поміж інстинктивними тілесними ритмами та ритмами, *утвореними почуттями або волею*. Ритм є найнеобхіднішим компонентом як гігієнічної, так і інтелектуальної або артистичної гімнастики. Будь-які погані новини, будь-які емоції безпосередньо впливають на діафрагму, спричиняючи *стискання*. Скільки триває стискання, стільки змінюється пульс серця, погіршуються *ментальні ритми* та перемішуються всі *активні ритми*. Певні вправи на розслаблення дають нам змогу швидко повернути діафрагму в свій звичний стан, і всі наші *природні ритми звільняються*. Баланс органічного ритму залежить від сили, потрібної нам для звільнення деякої часткової діяльності, відсутність ритму якої спричиняє пошкодження ритму цілісності [100, 15-17].

За Е. Жаком - Далькрозом, гармонійність рухів це - узгоджена м'язова діяльність членів, пристосування всього тіла до окремих рухів. Для того, щоб рухи були *гармонійними, природними і граціозними*, вони повинні *відображати дану індивідуальність*. Рухи повинні перебувати у *відповідності з природними нахилами та характером кожного індивідуума* [101, 78]. Наприклад, теоретик міркував, що «... всі рухи в природі – політ птахів, біг чотириногих тварин, граціозна гнучкість всіх їхніх членів, дають нам враження неповторної досконалості. Нас захоплюють саме простота і природність цих рухів. Олень, почувши шарудіння і відчувши небезпеку, всю свою тривогу виливає у зміні пози. Все його тіло випрямляється, голова

припідіймається і повертається у той бік, звідки почувся шум: він прислухається. Такий вираз почуття буде досконалим, в ньому немає надмірної напруженості, немає натягнутості, динаміка і рівновага цілком гармонійні. Кожний суглоб підкоряється волі без коливання і без зволікання! Зміна рухів відбувається швидко і пластичний акцент суворо ритмічний і за ним слідує повна нерухомість. Жодного зайвого руху. Весь вигляд і поза повні експресії» [101, 78]. У цьому напрямку, на думку теоретика, необхідно виховувати пластичні рухи дитини. Виключаючи за допомогою ритмічної гімнастики зайві (умовні. – М.П.) рухи та регулюючи і вдосконалюючи раціональний (безумовний. – М.П.) рух, можна досягти *чисто формальної* (фізичної) *природності і простоти*. Крім того, можна зробити приємне спостереження, що уважне виконання впливає на *вираз обличчя учня*. Цей факт, помічений на публічних виставах Е. Жака-Далькроза багатьма видатними художниками, показує, що таке виховання веде до природності і простоти, що відбиваються на зовнішності.

Зіткнення з природою за допомогою зору, слуху і дотику породжує в нас враження часу і простору та встановлює зв'язок між істотною і неживою природою. *Індивідуальність* кожного позначається в його манері дивитися, слухати, відчувати й рухатися. Тіло служить необхідним знаряддям для *вираження душевного життя*. Орхестика як би відображає відносини між *людською душею і природою*. Зміст цього мистецтва полягає в образах фантазії, але засоби його реальні: час, простір, повітря, світло і людина з її *душею* [101, 80-82].

Вправи Е. Жака-Далькроза були трискладовими: 1) за допомогою «гоп» – команди, яка дається несподівано і спонукає до *спонтанних фізичних ритмів кожної частини тіла*; 2) постійні *звернення до зосередженості*, що поменшує шкідливі наслідки несвоєчасних ритмів і підсилює корисні ритми; 3) *гармонізація функцій тіла і думки*.

Ці вправи, за його рекомендаціями, повинні були супроводжуватися сигналами або командами, ціль яких тримати тіло і розум «під натиском» з тим, щоб робити чи то рухи, чи то раптові зупинки, чи ж комбінації зупинок і рухів, які б призводили до того, щоб розум вибирав собі з усіх м'язів найнеобхідніші для акції, що вимагається, і тримав інші м'язи без руху; виховувати нервову систему таким чином, щоб команди, які передаються розумом, могли бути зіграними – негайно і цілісно; пов'язувати або руйнувати запропоновані ритми; пов'язувати і чергувати *спонтанні та підконтрольні розуму* ритми; впливати на розум не відбивною силою інстинктивних ритмічних рухів тіла через вольові центри; – словом, *свідомими зусиллями проникнути в підсвідомі сили* [100, 17].

Команди подавалися як сигналами, так і словами. Ці два типи команди, так чи інакше, діють лише на волю або тренують *рефлекторну дію*; як наслідок, вони виховують тільки *свідомі сили учня*. Ця частина

ритмічного виховання, ціллю якого є *проникнення в підсвідомість*, може звертатися і до більш потужного засобу, ніж слово чи сигнал, – до *музики*, найвищого ритмічного мистецтва, збудливого і заспокійливого, яке впливає не тільки на нервову чутливість, а й безпосередньо на почуття.

Е. Жак-Далькроз вважав, що протягом усіх віків музика була основою людської емоції. Вона може бути передана не тільки звуком і гармонією, але й рухами та ритмом. На його думку, різноманітні візерунки поліфонії відіб'ються в розмаїтті сполучень одночасних рухів тіла. Вдалі трансформації музичних ритмів з одного століття в інше дуже близькі до трансформацій характеру і темпераменту, які при звучанні музичної фрази будь-якої композиції оживляють весь ментальний устрій того періоду, коли вона була написана; і, через асоціативність ідей, всередині наших тіл пробуджується м'язове відлуння або відповідь фізичними рухами, нав'язаними соціальними звичаями і обов'язками того періоду. Коли б людина заново відкривала в тілі всі ритми, які воно забуло, то мусила б не тільки запропонувати йому як зразки трясучі, дикі ритми грубої музики, але також поступово підлатати їх вдалими трансформаціями, якими час наділив ці елементарні ритми. Таким чином, на цих уроках *майстер ритмічної гімнастики*, за Е. Жаком-Далькрозом, мусить робити більше, ніж використовувати перкусійні інструменти, наприклад, негритянські чи індіанські. Також він мусить бути до кінця *ознайомлений з елементами мелодики і гармонії*; він мусить бути *музикантом в повному розумінні цього слова* [100, 18].

Бо *ритмічний рух* облагороджується мелодикою і гармонією. Вони збуджують організм, стимулюють енергію м'язів, підсилюють силу уяви. Досвід початкових шкіл, вважав теоретик, навчив нас, що ритми, які відбиває руками майстер чи *вистукує* його паличкою до підлоги, діти можуть зімітувати з неймовірною точністю і розумінням, але у даному випадку дітей *не спонукають до закінчених ритмів та їх впорядкування*; хоча, в той час, коли діти грають на фортепіано, «...дух радості по краплі вливається в тіло та розум і сила відкриття зазнає стимуляції» [100, 19]. Звичайно, немає необхідності в тому, щоб діти перебували під впливом музики протягом всього уроку, а краще, «...якщо музика не звучить постійно під час уроку чи вправ... необхідно, щоб майстер звертався, коли він цього забажає, до цієї вищої форми стимуляції» [100, 19].

Отож, важливим за методикою Е. Жака-Далькроза, є те, що вправи мусять бути деталізованими, розподіленими і впорядкованими таким чином, щоб *розумова частина* ніколи не домінувала *над фізичною*, і кожній спробі розчленувати або зв'язати *не спонтанні рухи* – повинні передувати вправи, спрямовані на створення *автоматичних рухів*, породжених «дитячими» *природними ритмами*; з самого початку вони мають бути

настільки «живими», що постійне додавання нових або забутих ритмів діятиме на дітей, як захоплюючий відпочинок, і врешті-решт, майстер повинен пропонувати половину вправ у формі гри.

«Будь-який рух, який ми маємо виконати в запропонованому темпі, вимагає попередньої м'язової підготовки, особливо якщо ми хочемо повторити його в різних темпах» [100, 21]. Лінія, окреслена тілом в запропонованому просторі та часі, стає *коротшою* або *довшою* в залежності від частки енергії, необхідної для виконання цього руху. Відрізок часу, за який частина тіла здійснює рух в запропонованій величині *м'язової енергії*, стає довшим або коротшим в залежності від простору, який вона проходить. Крім того, кожна модифікація простору, тривалості чи сили здійснює вплив на рівновагу тіла так, що воно, безперечно, повинно чинити цілу серію корегуючих м'язових дій, які або допомагають, або перешкоджають. Будь-яка *помилка* в передачі *мозкового рішення* призводить до анархії в *м'язовій системі*. Будь-які спротиви з боку нервової системи чинять негативний вплив на мозок, а помилка мозку порушує нервову систему. Словом, багато факторів життя і руху людини діють спільно. Отож, на такий принцип мусить спиратися, за рекомендаціями теоретика, і *спеціалізоване використання елементарного ритмічного руху*.

На думку Е. Жака-Далькроза, вправи більшості систем гімнастики не переслідують жодних інших цілей, окрім дотримання точності та правильності руху в рамках певних визначених проміжків часу. До цього вони містять суттєві метричні інструкції. В інших системах *спонтанні та інстинктивні ритми* є предметом більшої уваги, але вивчення *природних зв'язків* поміж *м'язовою динамікою* та *законами розподілу часу* не чинить ефективного впливу на учня, щоб він став майстром своїх моторних навиків, і не *вказує на доцільність рухів*, яких треба уникати або, навпаки, - відтворювати. Тіло, яке перебуває під постійним тиском, повинне також постійно знаходитися в русі, який не потребує надмірних зусиль, у згоді з ідеєю, яка народжується в мозку; тіло повинне реагувати без спротиву на *спонтанні імпульси фантазії*: і навпаки - *інстинктивні ритми тіла*, звільнені від *інтелектуального контролю*, повинні збагачувати уяву та збільшувати прояви волі та бажання [100, 24]. Інноваційними також були пропозиції Е. Жака- Далькроза стосовно композиції нового танцю.

На його думку, криза академічного балету на початку ХХ ст. призвела до того, що:

1. Танцюристи, виключно зайняті своїми акробатичними штуками, своїми «па» і вигинами тіла, не дають собі сили погодити їх з ритмічними намірами композитора.

2. Композитори, цілком поглинуті своєю музикою, більше не намагаються створити нові ритмічні сполучення. Це пояснюється їхнім незнанням танцю.

3. Балетмейстери, виключно віддані мистецтву вимислювати комбінації рухів тіла, не дбають про те, щоб танцівники передавали сенс лібрето.

4. Лібретисти цікавляться тільки своїм літературним матеріалом і не вигадують ні оригінальних положень для танцівників, ні моментів для музично-свіжих ритмічних комбінацій. Отже, нам доводиться «...задовольнятися «растерпанними» творами, в яких лібрето, музика і танці не підходять один до одного, так як часто для того чи іншого «па» можна дати іншу музику, а для нової музики - підібрати «па», вже використані в інших балетах» [101, 109].

Мета танцю, за Е. Жаком-Далькросом, «... викласти думки у виразних ритмічних фігурах, знайти для них вираз, з ясністю втілити найскладніші поняття» [101, 107].

Він пропонує наступні шляхи вирішення проблеми відновлення «живої і рухомої пластики», для відтворення якої необхідно привити нові звички руху, знайти свіжі пластичні комбінації. Для досягнення цієї мети він [100, 29]:

1. Вивчав засоби переходу від стану повного м'язового розслаблення, (наприклад, в лежачій позиції до різноманітних позицій витягнутого тіла: присідання, позиції стоячи, спочатку без, а потім з вертикальним витягуванням рук.

2. Вивчав (у стоячій позиції) вплив дихання на різні частини організму, з точки зору динаміки і простору; а також досліджував зв'язки поміж дією дихання на розтягування та стиснення членів тіла під час вокальних еманцій звуку, – чи то спів чи мовлення.

3. Вивчав баланс в позиції стоячи; відправні пункти для орієнтації в навколишньому просторі за допомогою розслаблення певної м'язової групи; контрасти ваги поміж окремими органами тіла.

4. Вивчав взаємодії (в позиції стоячи) поміж тілом і різноманітними частинками простору, де тіло являє собою центр. Ввів поняття «дистанція», «градація простору» в горизонтальних, вертикальних і навкісних лініях. Вивчав криві лінії. Вивчав зв'язки поміж амплітудою жестів і часом, необхідним для проходження прямих або кривих ліній.

5. Вивчав різноманітні засоби переміщення центру гравітації тіла на інше місце у просторі під впливом почуття, емоції чи волі. «Хода» розглядалася ним як послідовність різних позицій рівноваги, пристосованих до різних типів інтенсивності м'язового напруження і різних станів тіла. Різноманітні контакти підлоги і ступні, ноги і ступні, тіла і ступні. Досліджував кілька типів руху в плавній, розміреній та рваній прогресії.

6. Досліджував різне тривання розмірених чи плавних кроків.

7. Досліджував різну довжину кроків і їх співвідношення до динаміки та тривалості.

8. Досліджував шляхи прикрашання прогресії: біг, стрибки, стрибки на одній нозі, чергування «staccato», «legato», «pizzicato», «portando», «glissando» і т.п.; різноманітні засоби затримки ходи, бігу, стрибків.

9. Вивчав відправні пункти для жестикуляції, згідно з положенням, що вони залежать від переміщення рівноваги всього тіла, або м'язового переміщення в інших частинах тіла, або ж вони спричинені дією дихання.

10. Встановив різницю поміж жестами, які походять від піддавання гравітації тіла, і жестами, базованими на бажанні уникнути впливу гравітації.

11. Досліджував м'язовий опір і протидії, які регулюють взаємодію поміж жестами однієї руки і другої, або рухами членів тіла, плечей чи грудей.

12. Досліджував вплив позицій тіла на матеріальний опір сценографії; поєднання ліній тіла з лініями стін, колон, сходів і похилених площин, які можна оживити через контраст.

13. Досліджував взаємостосунки поміж жестами і ходою: їхні чергування, протидії, контрасти, злагодженість і відправний пункт; розчленування і гармонізацію різноманітних моторних проявів організму.

14. Досліджував зв'язки голосу (мовлення чи співу) з ходою і жестикуляцією.

15. Досліджував взаємозв'язки поміж двома людськими тілами, гармонізацію їхніх жестів і ходи. Незалежність індивідуальної позиції від діяльності інших; опозицію двох подібних або неподібних типів діяльності в русі і в динаміці з будь-якою швидкістю (рис. 2.2-4).

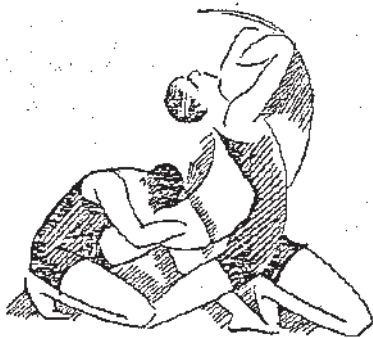


Рис. 2.2.

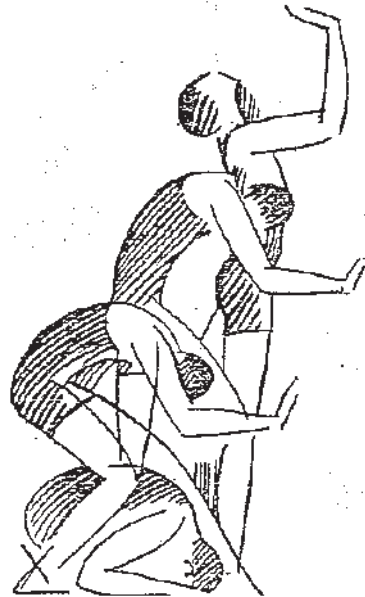


Рис. 2.3.

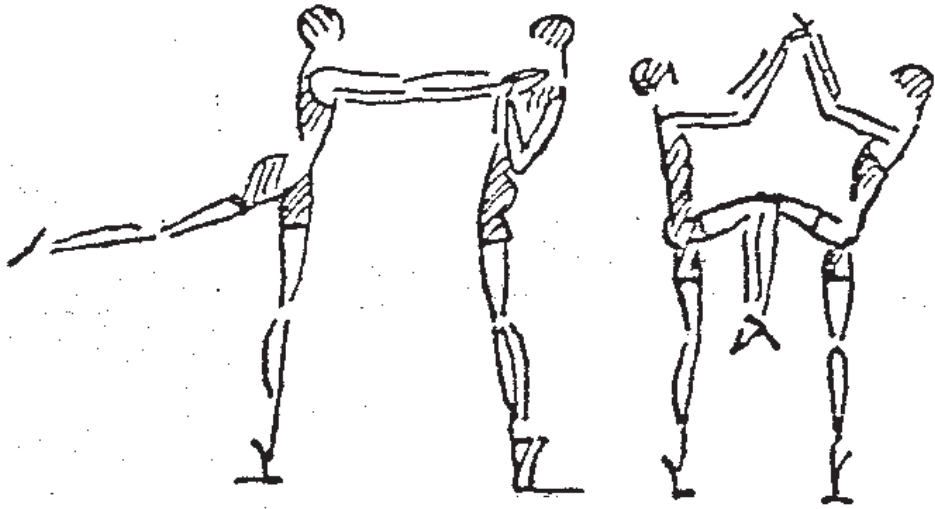


Рис. 2.4.

16. Вивчав взаємостосунки поміж об'єднаними в групу індивідуумами і поміж кількома групами індивідуумів (рис.2.5-6).



Рис. 2.5.

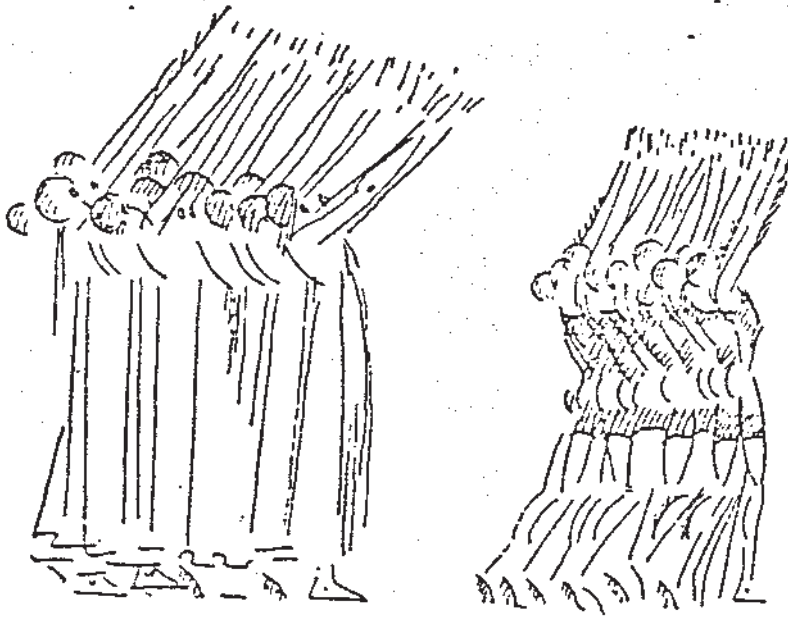


Рис. 2.2.-2.6. Експерименти Е. Жака-Далькроза у галузі «рухомої пластики» [100, 29]

Його техніка рухомої пластики підкорялась трьом категоріям: 1) простір; 2) час; 3) динаміка. У цьому напрямі Е. Жаком-Далькрозом була відкрита низка композиційних прийомів, які згодом практично повністю були використані танцем «модерн» та постмодерним танцем:

- 1) ритмічна колористика світла;
- 2) динаміка і її чергування з синхронністю;
- 3) полімотивність, що використовує «тілесні зміщення і присідання, здійснені в стилі «канону» [100, 40];
- 4) ефекти контрасту: прямих і кривих ліній; геометричних фігур; розмаїтих жестів, типів ходи; швидкості і бігу, сили і м'якості руху; кількості осіб у формуванні груп; груп і сольних виконавців; важкості і легкості кроку; кольорів і костюмів; висоти; статі, і, нарешті, «контрасти поміж мовчанням оркестру і хорів та активністю людських рухів» [100, 40];
- 5) будь-яка діяльність тіла – як матеріал виразності;
- 6) «поєднання природних рухів людини з рухами, які проявляють механічне втручання...» [100, 40];
- 7) використання феномену природи (рух вітру, хвилі на морі, спокійна лінія горизонту, вир, бризки фонтану, стрибки вогню, діяльність машин та інше) [100, 40];
- 8) імпровізація груп людей;
- 9) об'єднання всіх мистецтв в «одну велику симфонію» [100, 40].

На думку Е. Жака-Далькроза, як окремі м'язи, так і всі члени тіла, пасивно або активно, беруть участь у рухах одного будь-якого члена. Якщо енергійно підняти вгору праву руку з деяким нахилом вперед, то, звичайно, тіло мимоволі опирається на злегка висунуту праву ногу, у той час як ліва нога трохи відсунеться назад. Таким чином, встановиться загальна рівновага тіла, поза буде пластично виразною. Для того, щоб досягти пластичної гармонії і ритму, потрібно *уникати симетричних поз* [101, 77].

Балетмейстер вважав, що як у декламації або співі зустрічаються місця більш виразні, які виконуються з особливим почуттям і відтінками, так само і в пластиці - необхідно чергувати *спокійні пози з пристрасними ритмами*. Це надасть їм більше «життя», привабливості і більше поєднає їх з мистецтвом музики. *Монотонність* породжується не тільки повторенням одних і тих же легких рухів, але і тоді, коли *велике число виконавців* деякий час роблять *одні й ті ж рухи*.

Навпаки, на думку теоретика, *причини* зображуваних емоцій повинні бути чисто *ілюзорними*. Для того, щоб вони зберегли такий характер, не можна ставити їх поруч з дійсністю. Наприклад, «... Важкий камінь, який ми нібито тримаємо в руці, насправді не існує: на сцені не повинно знаходитися нічого, що нагадує реальний камінь, не повинно бути ні каміння, ні кам'яних стін. Одними тільки виразними рухами в часі і в просторі, в атмосфері і світлі потрібно дати ілюзію того враження, яке виробляє тяжкість каменю. Квітка, яку ми нібито хочемо зірвати, не існує: на землі не повинно бути ні живих, ні штучних квітів, ні навіть по сусідству зі сценою. Запаху фіктивної квітки не існує: ми повинні висловити рухами ту радість і те щастя, які збуджує у нашому серці весна, коли ми вдихаємо западне повітря. Ніякі штучні пахощі неприпустимі. Всі причини нашої радості, нашого горя, нашої втоми не існують в дійсності; ніщо не повинно нагадувати про ці причини речовинно, але *всі враження* нашого розуму і *почуттів* повинні виражатися у *нашій позі, у наших рухах, в інтонаціях, в зміні темпу рухів, у різних ступенях їхніх труднощів, в спільній роботі наших м'язів, словом у музичному й пластичному ритмі всього нашого тіла* (курсив наш. – М. П.)» [101, 83].

У противагу театральній п'єсі, пантомімі орхестика все узагальнює, зображуючи юність, страждання, смирення, екстаз, обожнювання, страх зі всієї елементарної силою експресії. Тому, на думку Е. Жака-Далькроза, костюм «... *не повинен бути історичним*; він повинен покривати тіло тільки остільки, оскільки пристойність цього вимагає, і залишати його наскільки можливо голим для того, щоб від очей глядача не *вислизнула динамічна гра м'язів, що відображає динаміку душевних і духовних сил*.

Навпаки, легкість тканини і форма крою повинні перебувати у *відповідності з природними рухами і з ритмічним виразом суглобів і м'язових напружень*(курсив наш. – М. П.)» [101, 83].

Тіло, згідно *системи «рухомої пластики»*, завжди слугує засобом для вираження процесів *душевного життя*. Так, наприклад, статичне напруження може передати стан зосередженості. У мистецтві орхестики пауза означає дійсну перерву, або для зображення повного спокою, відпочинку, під час якого дух готується до нової діяльності, або несподівану зупинку. «... В обох випадках причина, що викликала паузу, має бути видимою, вона повинна бути виражена музикою та пластичною позою. З іншого боку, у паузі вже відбивається наступний момент, знак минулого стирається в інтересах вираження майбутнього, яке вже передчувається. Інструментальна музика відмінно може передавати стан зосередження і в рівній мірі ритміку погляду, постави і ходи; тому в зв'язку з музичним моментом пауза набуває більшу чи меншу виразність. У поліфонній і поліритмічній орхестичі в рівній мірі можуть зустрітися як пластичні паузи, що протікають з музичним супроводом, так і виразні музичні паузи в супроводі пластичних рухів» [101, 116-117].

Останньою кульмінацією досліджень Е. Жака-Далькроза в руховій пластичі є *безпосереднє вираження естетичних почуттів і емоцій без допомоги музики чи навіть мовлення*: «Коли рухома пластика зможе, подібно до музики, виражати всі емоції без взаємодії з іншими мистецтвами, створюючи враження порядку і стилю, *гармонійно комбінуючи зовнішні форми*, проявляючи найвільніші *ритми підсвідомості*, – тоді вона заживе своїм життям, завібрує *своїми власними ритмами*, відстоїть свої права згідно зі своїм власним порядком. Емансипована законами музики, вона теж буде емансипована *законами архітектури*, вона відмовиться від мімікрії..., опанує своїм власним стилем, своїми формами і нюансами... так чи інакше, коли кожне мистецтво стане автодинамічним і автономним, жодне з них не буде зобов'язане залишатися в довічній ізоляції... Кожне мистецтво, без втрати своєї особливості, може стати доповненням до спорідненого мистецтва, яке також не обмежиться виключно засобами своєї виразності. В певних умовах ми знайдемо *всі мистецтва – об'єднаними в одну велику симфонію* (курсив наш. – М.П.)» [100, 43].

Спроби прослідкувати, яким чином ідеї Ф. Дельсарта та Е. Жака-Далькроза обумовили виникнення на різних етапах розвитку світової школи танцю «модерн» її основних технічних принципів («колапс», ізоляція, поліцентрія, релаксація, поліритмія, імпульс), приводять до наступних висновків:

«*Колапс*» полягає у вільному і природному положенні тіла (на відміну від класичного *arabesque*), яке необхідне для створення «*безумовних*» рухів, породжених миттєвими внутрішніми поривами і підкорених внутрішнім ритмам особистості (танцівника).

«Коланс» дає можливість застосовувати *ізоляцію*, тобто розчленування тіла на окремі ізольовані, так звані, «*центри*»: *гомилку, ступню, плече, кисті, пальці* та ін., які можуть рухатись просторово і ритмічно, незалежно один від одного, створюючи поліцентрію і поліритмію руху.

«*Центри*» повинні бути достатньо *вільними*, щоб рухатись *ізольовано*, і достатньо *активними*, щоб виконати потрібний рух. Регуляція *напруги та розслаблення* («*релаксація*») окремих «*центрів*» сприяє насиченості образу, його динамізму. «Релаксація», на думку Далькроза, дозволяє «вивільнитися природним ритмам» [100, 17].

У якому б *центрі* не народився Імпульс (або закінчився), він є основою будь-якого грамотного руху, аби він легко читався. Активізація одного «*центру*» іншим здійснюється за допомогою, так званої, «*хвилі*», яка розповсюджує розпочатий рух у певному напрямку і певному характері.

Імпульс, крім точки прикладання, що легко читається глядачем, має чіткий *напрямок* (уперед, вгору, вбік і т.п.) та певну *силу* (може бути більш, або менш енергійним).

«*Хвиля*» має *напрямок*, що вказаний *імпульсом*, та пов'язану з імпульсом величину енергії (амплітуду).

Місце початку руху (точка прикладання імпульсу) залежить від *мети дії та характеру дії*.

Мета і характер дії визначаються *характером хвилі* і пов'язані з *логікою дії*, отже, даний *імпульс* і дана *хвиля* є виявом *індивідуальності*.

Слід зазначити, що вищеназвані технічні принципи та технологічні прийоми *танцю «модерн»* повністю відповідають філософії *стилю «модерн»*. Так, за О. Івановим, технічність та технологічність «модерну» - це «... гра поверхневих напружень, нездійсненне прагнення чистої поверхні... Сама поверхня з'являється із зусилля спротиву енергії глибини і виконує цілком технічну проблему...: зморшки, ритми «шкіри речей» виступають знаками глибини, слідами внутрішнього життя, вивернутого навиворіт» [104, 157].

У результаті аналізу джерел дослідження авторка діходить висновку, що, з одного боку, всі різновиди танцю «модерн» є однорідними з точки зору застосування ними естетичних та технічних принципів, а також з боку наявності потужного філософсько-світоглядного підґрунтя. Але, одночасно вони демонструють *безмежну різноманітність форм*, зумовлену різноманітністю світоглядних систем, що практикуються їхніми представниками.

Зв'язок філософії з танцем «модерн» полягає у тому, що це мистецтво може існувати лише за умови глибокої віри у істинність філософського припущення про існування так званої «суті речей», яке (припущення) є характерним для більшості ідеалістичних філософських вчень. Це дає нам можливість зробити визначення *танцю «модерн»* як *особливої естетико-*

філософської та художньо-естетичної практики, що здійснюється у відповідності до визначеної нами сукупності «філософсько-світоглядного», естетичних і технічних принципів, а саме:

1. «Філософсько-світоглядний» принцип є основним формотворчим чинником танцю «модерн» і полягає у прагненні безпосереднього пізнання суті речей, явищ, особистостей, відкриття їхнього «лику» засобами безумовного руху у відповідності до філософсько-світоглядних переконань митця.

2. *Естетичні принципи:* відмова від умовностей історичних та побутових, повна свобода форм.

3. *Технічні принципи:* колапс, ізоляція, поліритмія, поліцентрія, імпульс, релаксація, напруження.

Невідповідність хореографічного твору одному з цих пунктів робить неможливим віднесення його до стилю «модерн».

Індивідуальну практику такого роду ми називаємо *індивідуальним стилем*.

Індивідуальний стиль, що створює *традицію* у вигляді ліній послідовництва, або створення методик, теорій, навчальних закладів і таке інше, або сукупності цих чинників, ми пропонуємо називати *індивідуальною школою танцю «модерн»*.



Розділ III

**ГЕНЕЗА ТА СТАНОВЛЕННЯ
СТИЛЮ «МОДЕРН»
У ХОРЕОГРАФІЇ
У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ ст.**

3.1. Зародження стилю «модерн» в хореографії (кін. ХІХ ст. - 10-і рр. ХХ ст.)

3.1.1. Американські представники танцю «модерн» та їхній вплив на хореографічну культуру Європи.

Стиль «модерн», названий німецьким дослідником Р. Шмутцлером «біологічним романтизмом» [376, 260] розглядав реальність як грандіозний взаємопов'язаний живий організм, що знаходиться у безперервному русі і становленні. Одухотворення видимого світу, наділення його вітальністю та стихійністю, пов'язане з ідеями філософії життя, диктувало нове розуміння форм у мистецтві. Величезну роль у «модерні» відіграли хвиляста лінія і орнамент, що виражали ідеї руху і органічного розвитку. Художники «модерну» знову і знову звертаються до тем танцю, вакханалії, вихору. Прагнучи зобразити динаміку і рух, в уяві майстрів «модерну» людина, котра танцює, також малює своїм тілом орнамент, і хвилясту лінію.

У свою чергу, «вільні танцівниці» на рубежі віків (ХІХ – ХХ ст.) намагаються знайти пластичні форми, що відображають нове мистецтво. Характерно, що в епоху модерну на перший план вийшли саме танцівниці-жінки: «модерн» був стилем, що міфологізував жінку і наділяв її таємничою природною силою, стилем, що імітував вигини жіночої фігури, локони волосся, згортки одягу.

Наприкінці ХІХ ст. регулярними сольними виступами заявили про себе такі особистості: Л. Фуллер, А. Дункан, Р. Сен-Дені, Т. Шон (США); Р. Лабан (Угорщина); М. Аллан (Канада); Г. Візенталь (Австрія); Сада Якко (Японія) та інші. Всі вони представили нову форму сценічної хореографії, яка відрізнялась від академічного балету.

Першою танцівницею, яка відчула характерні риси стилю «модерн» і стала його улюбленою моделлю, була американка Лой Фуллер. Її приїзд до Парижа у 1892-му році співпав з народженням нового стилю.

У той час у Америці початку ХХ ст. провідною формою танцювальної вистави був водевіль із сумішшю різних танцювальних стилів («клоггінг» («clogging»), «теп» («tap»), акробатика, «характерний» танець, російські, румунські та інші фольклорні форми). Лой Фуллер перша декларативно протиставила танець і природні форми пластики – академічному балету; заклала основу танцю «модерн», втілили в життя такі риси сучасного танцю, як свобода руху та сольна форма. *Видовищність нового стилю повинна була поєднуватися з глибоким високохудожнім змістом.*

На формування композиційних прийомів Л. Фуллер вплинули колористичні пошуки імпресіоністів, а також пошуки символістів, що стосувалися кольору і світла, символу і синтезу. Вона здійснила радикальні зміни у композиції танцю. Головним її відкриттям було використання

сценічних можливостей світла і майоріння матерій з використанням яскравих світлових ефектів, що перетворюють виконавців, костюми та реквізити на рухомі скульптури. Танці Л. Фуллер на музику Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, В. Моцарта, особливо знаменитий «Серпантин», що був представлений у 1892-му р. у «Фолі Бержер» у Парижі, стали породженням орнаментального світу «модерну», пластичним еквівалентом хвилястої лінії, спіралевидного руху. Під променями різнокольорових прожекторів тонкі тканини перетворювались то на величезні крила, то на язика полум'я, то на білу лінію, то на клубок змій [88, 11]. Її реформа, що дала *танцю ритми, динамічні лінії, декоративну роль тканини*, дала поштовх до народження нових композиційних рішень, застосованих у багатьох балетних виставах світу.

Багато з її нововведень будуть відкинуті хореографами раннього ХХ ст. і приховані до 60-х рр. ХХ ст., коли почнеться епоха постмодерну. Наприклад, Л.Фуллер унікала планування емоцій виконавця, віртуозної танцювальної техніки і фізичної краси танцюристів. На заміну тому вона робила центральним фокусом спектаклю *образ-об'єкт*, що створювала тканиною, світлом, декораціями, тінями, зрідка використовувала оповідання в танцях, при створенні яких зберігала індивідуальні особливості танцівників, залишаючи за ними вибір широкого спектру рухів без певної системи [353, 2].

Деякі з композиційних прийомів були запозичені нею з практики театру феєрії та балаганних фокусників, але ці «ниці» трюки вона ввела до області високих ідей символістів. На думку К. Добротворської, Стефан Маларме, який стояв біля витоків символістської театральної теорії, побачив у Л. Фуллер втілення своєї концепції танцівниці, як символу ідеального. Для символістів, які розглядали мистецтво як візуалізацію абстрактних ідей, живий виконавець своєю матеріалістичністю руйнував художню ілюзію, тому ідеальним актором теоретики символістського театру називали «безтілесну танцівницю» (С. Маларме), або «маріонетку» (М. Метерлінк).

За С. Меларме, актор мав би сховатися в гобеленах декору, як Полоній. Саме це і вдалося Л. Фуллер, яка розчинилася у морі рухливого шовку і світла і тим самим вирішила протиріччя між тривимірною фігурою виконавця і двомірною декорацією [88, 11-12].

За допомогою світла та тканини Л. Фуллер динамізувала та дематеріалізувала театральний простір, сама сцена набувала об'єму та руху. Цей композиційний прийом допоміг у майбутньому технічній реалізації «філософсько-світоглядного» принципу танцю «модерн».

Отже, нова форма танцю у мистецтві Л. Фуллер виникла ніби поза основним матеріалом танцю – людським тілом.

Але на початок ХХ ст. постала очевидною неможливість нехтування живим актором. Нові театральні концепції так чи інакше мали на увазі виконавця як людину «із плоті і крові». «В цій новій ситуації А. Дункан, що володіла тілесною виразністю, відсторонила феєричне мистецтво Л. Фуллер» [88, 12] і внесла свій внесок у розвиток естетики і техніки танцю «модерн», активно використовуючи пластику людського тіла. Після Лой Фуллер вона, народжена у Сан-Франциско, була другою американською танцівницею, яка одержала тріумф у Європі. Її можна вважати першою і найбільш значущою представницею «пластичного» або «вільного» танцю, як одного з різновидів танцю «модерн».

О. Сидоров наводить слова відомого англійського критика Титерона про А. Дункан: «Я затремтів від благоговіння. Один раз на століття приходить Нова ідея, і тут я був глядачем останньої, що народилася. В цій ідеї, в цьому вільному, простому, щасливому, виразному ритмічному русі було з'єднано у одному фокусі все, про що мріяв я і сотні інших. Це було нашим символом – символом нового мистецтва, нової літератури, нової національної політики, нового життя» [269, 25].

За словами О. Сидорова, ім'я А. Дункан піднялося як яскрава зірка. «Пластичний» танець залишився б тільки видовищем, мовою «скульптури під музику», явищем, паралельним тим кольоровим вихорам, які давала Лой Фуллер, але «...властная воля к трагедии влекла вперед Айседору. Вона прагнула повернути танцю місце між музикою та драмою. Її мистецтво визначається одним словом "монодрама"» [269, 22]. О. Сидоров, торкаючись витоків її артистичного та естетичного становлення, зупиняється на трьох основних особливостях: по-перше – відродження класичного античного танцю; по-друге – її відношення до музики; по-третє – присутність у танці пантомімічного елемента [269, 17].

Тут слід звернути увагу на те, що значний вплив на Айседору Дункан здійснили ідеї американських романтиків, що були сприйняті нею через поезію Уолта Уїтмена. У його віршах відобразилася вкорінена в американській традиції тяга до природності і оспівувався культ вільної, здорової людини. Дитинство і юність А. Дункан співпали із сплеском масової зацікавленості гімнастичними і оздоровчими вправами. Вплив ідеї Ф. Дельсарта на А. Дункан проявлявся в її перших виступах, що по суті були пластичними ілюстраціями поетичних творів. У 1899-му році вона *випробовувала свої сили у дельсартівських екзерсисах*, коли була ученицею Дж. Стеббінса (послідовник Ф. Дельсарта), *класичному танці, пантомімі, драматичному театрі*, і, мріючи про широкий резонанс свого мистецтва, вирушила до Лондона. У 1900-му році Айседора відвідує концерти Лой Фуллер і Сада Якко (японської танцівниці і акторки) в «Universal Exhibition» в Парижі і дає в Лондоні свій перший публічний концерт [88, 6-7; 24, 61; 373, 2].

Під впливом виховних теорій німця Ф. Фребеля, ідей Ф. Дельсарта, А. Шопенгауера і Ф. Ніцше А. Дункан створює свій головний естетичний маніфест – публічну лекцію «Танець майбутнього». У ній танцівниця вперше відкрито виступила проти класичного балету і відвела «танцю майбутнього» місце *високо релігійного мистецтва* [94, 24]. Таким чином, в той час, коли вона з'явилась у Європі, і мистецтво танцю, за О. Сидоровим, знаходилося «на найнижчій ступені падіння», А. Дункан створила культурний феномен, що не лише змінив характер академічного балету з його жорсткими, малорухомими позами в бік більшої пластичної свободи, але і спрямувала мистецтво танцю до його *сакральних джерел*. З часів зникнення священних танців грецького народу, а також ритуальних танців ранніх християн, це мистецтво, за словами критика Є. Монтегю, давно перетворилось «... на тілесну вправу і захоплення для очей. Тільки за звичкою його називають мистецтвом» [294, 6-8]. Тому спроба А. Дункан стала довгоочікуваною революцією в історії хореографії, здійснивши значний вплив на світовий балетний театр, у тому числі і на російський.

А. Дункан виходила з переконання, що великі композитори передають у своїх творах «музику сфер», природні ритми, які танцівниця відчуває та втілює, знаходячи єдино можливі рухи. Музика і танець не мали для А. Дункан *історичних, національних та часових особливостей*. Таким чином, естетичними особливостями її танцю, на підтвердження вищезазначеного, стають спрямованість на рішення вічних питань буття, найвищого сенсу життя та самопізнання, свобода від умовностей історичних та побутових, повна свобода форм.

Свобода форм, звільнення тіла від умовностей академічного балету і підкорення його (тіла) особистому духу і внутрішнім ритмам, про які говорив ще у IV ст. Аврелій Августин, стала найнатхненнішою і найзначнішою проповіддю Айседори, яку вона проголосила самою своєю діяльністю: «Танцівник – той, хто після довгого навчання, молитов та натхнення досягає такого рівня розуміння, що його тіло стає просто виразником його душі» [24, 145].

Значення звільненого тіла у танці дорівнює принципу чистих фарб імпресіоністів. Таким чином, мистецтво А. Дункан принесло з собою нові виразні форми та засоби, а символізм стає композиційним методом, що дало можливість втілення духовного досвіду у художніх образах нової хореографії. Такий погляд на мистецтво ліг у Росії на підготовлений ґрунт.

Видатний теоретик східноєвропейської культури священник отець Павло Флоренський назвав символізм «художеством ...» [34, 303] і вважав, що він лежить у основі мистецтва взагалі і виражає істину: «душа возноситься над грішною землею у світ «горній», споглядає там «вічні ноумени речей» і, виповнена знаннями вічних істин, повертається назад.

Тут її духовний досвід реалізується у символічних образах, які, закріплені у тій чи іншій матеріалізованій формі, складають художній твір» [34, 302].

Згідно з філософськими принципами православного мистецтва художник не створює образ, не накладає фарби на полотно, а, навпаки, з їх допомогою «розчищає записи духовної реальності», «ті напластування», за якими матеріальне життя сховало істинне обличчя речей [34, 304].

Тому в особі А. Дункан відбувалася плідна «зустріч» православної філософії мистецтва, що закликала проявити «лик» предмету і людини, в якому вони задумані Богом, з однією з тенденцій художнього західного авангарду – спрямованістю на духовність у мистецтві, на пошуки надсвітowego, абсолютного і шляхів його найбільш адекватного вираження у художній матерії. У своєму символічному імпресіоністичному танці А. Дункан протиставляла погляд всередину свого серця (до свого «лику», «духу») принципіві «вертикальності» академічного танцю, названий Я. Волинським символом спрямованості вгору. Тому А. Дункан схилялася до імпровізаційного начала, до емоційного, інтуїтивного втілення музичних творів вільними рухами, що не підлягають академічним правилам руху (рис. 3.1-2).



Рис. 3.1. Перші виступи А. Дункан. Фото з книги [94, 38]

За думкою Ф. Блейер, методом Айседори було не робити рухів формальних, загальноновизнаних (наприклад, традиційна рука, що кладеться на серце, як символ любові), а вкладати в них свій особистий досвід, що, безперечно, є кроком до нової хореографії [24, 70], що уникає лицедійства.

Вона описувала свої пошуки ключових рухів, які могли б представляти такі емоції, як страх, любов і «перекладала» їх на мову танцю [24, 70]. А. Дункан вважала, що джерело людського руху і людського



Рис. 3.2. «Вільний» танець А. Дункан.
Фото з книги [94, 50]

хвилювання розташоване у «душі» [90, 50], що диктувало використання усього тіла у танці від центру назовні, у контрасті з периферійним розчленуванням рук та ніг у балеті. Вона одухотворювала за допомогою рухів хвилі, дерева, цикли природи, шукала «природні» вирази особистого світосприйняття, танцювала босоніж, щоб символічно показати контакт з землею [353, 3]. Натхненна глибокими переживаннями, пробудженими музикою Л. Бетховена, Ф. Шуберта, І.-С. Баха, Ф. Шопена та інших композиторів, А. Дункан створювала танці, побудовані на простих природних рухах, але ефект її присутності на сцені породжував легенди про її багатонатхненність.

Трактуючи простими рухами складні симфонічні твори, вона виходила з принципової можливості перекладу з «мови» одного мистецтва на іншу (принцип

синестезії) і з безмежної довіри до свого *інтуїтивного пластичного чуття*. Коли у Нью-Йорку Айседора танцювала під музику Етельберта Невіна у присутності композитора, він був розчулений до сліз: «Я бачив – сказав він їй, – рухи подібні до ваших, коли я складав п'єси, які ви щойно танцювали»

[269, 19]. Те ж саме повідомила Айседорі вдова Р. Вагнера з приводу виконання А. Дункан сцен із «Тангейзера».

Спробою створення синтетичних творів була пластична інтерпретація опер Х. Глюка, в яких вокальні партії були замінені соло скрипки і танцями А. Дункан.

Зверненням до симфонічної музики, що не була створена для танців (симфонії Л. Бетховена, П. Чайковського, оркестрові епізоди Р. Вагнера і т. п.), Айседора відкрила шлях до небалетної музики і до нових форм сполучень музики та пластики. У цьому сенсі їй завдячують М. Фокін, В. Ніжинський, Дж. Баланчин, Ф. Лопухов, Л. Якобсон, К. Голейзовський, М. Бежар та інші хореографи-новатори. На відміну від Айседори, Е. Жак-Далькроз виходив не з емоційної сутності музики, а з її ритмічної структури [88, 15]. Тому його система тілесної передачі музичних творів одержала назву ритмопластичної.

Нововведення А. Дункан, за словами доктора Гунхільда Оберцаухер-Шуллера (Австрія), є еталонними та революційними у кожному своєму конкретному аспекті та в цілому. А. Дункан стала першим творцем та виконавцем *моноспектаклів, першою стала обирати для своїх композицій, так звану, «чисту» музику, формуючи під неї пластичну драматургію. А також – першим творцем драматургії концерту, яка охоплювала цілий вечір.*

Так, наприклад, у концертній програмі 21-28-го березня 1902-го року А. Дункан у першому відділенні танцювала наступні твори: «Весна» (венеціанська музика XIII століття), «Мюзета» (музика Франсуа Куперена), «Менует» (музика Луїджі Боккеріні), «Янгол та скрипка» (музика Чезар Негрі), «Буре» (музика Йогана Себастьяна Баха) «Пан та Луна» (музика Вінченцо Ферроні); в другому відділенні – три уривки з опери «Орфей» Христофа Глюка – «Lamento», «Єлисейські поля», «Зустріч Орфея та Еврідіки», потім – «Бахус і Аріадна» (музика Джованні Піккі). Також були виконані мініатюри «Дівчина та смерть» (без музики), «Нарцисс» (музика Етельберта Невіна). В інших концертах вона показувала танці на музику Фредеріка Шопена.

Навіть на дуже ранніх стадіях своєї кар'єри А. Дункан присвячувала цілий вечір одному композитору або одній ідеї. Пізніше ці «цикли», *низка драматургічно пов'язаних між собою композицій, що розкривали одну певну тему, стали зразком для представниць «вільного» танцювального руху у Європі та Америці. Одночасно Айседора здійснила революцію у сценічній інтерпретації танцю: розробила нові танцювальні теми, допомогла установитися «вільному» танцю, як особливій формі мистецтва вкупі з іншими, завоювала нові сцени для своїх виступів. Вона залучила нових глядачів, з яких сформувалося нове покоління європейських танцюристів*

[203, 13-14]; відкрила низку шкіл у Європі, у тому числі у Берліні та Парижі (рис. 3.3-4).



Рис. 3.3. Учениці школи „вільного» танцю А. Дункан у Грюнвальді (Німеччина).
Фото з книги [94, 122]



Рис. 3.4. Учениці школи «вільного» танцю А. Дункан у Парижі.
Фото з книги [93, 193]

Гастролюючи з 1902-го по 1904-й рр. у Відні, А. Дункан всією своєю діяльністю підготувала розквіт центральноєвропейської школи «вільного» танцю. Камерні концерти Айседори у Відні породили термін «Подіумтанц» («*Podiumstanz*»). Упродовж наступних десятиліть цей термін використовувався для характеристики танцю і танцівників, представників «вільного» танцю у Центральній Європі і служив синонімом іншого поняття: («*Ausdruckstanz*»).

У 1906-му р. Мод Аллан, також американка за походженням, представила у Відні свою контр-версію «Видіння Саломеї». Саме з нею вона увійшла у історію танцю «модерн». За словами О. Сидорова «... визначення стародавнього мудреця Афінея, що танець – це живий живопис, цілковито їй пасувало» [269, 32].

Перший виступ Мод Аллан відбувся у Відні у 1903-му р., через три роки після першої появи А. Дункан (у Нью-Йорку) [269, 30]. Саме Мод Аллан завоювала Англію для нового мистецтва. *Поставивши за мету своєї творчості «живописність», вона відсувала на другий план інтерпретацію музики.* Тут слід звернути увагу на відмінність їхніх естетичних принципів відносно мистецтва танцю. А. Дункан танцювала принципово себе і своє ставлення до явища, що зображується. Мод Аллан, з свого боку, завжди танцювала «когось» [269, 32]. Але при цьому обидві намагалися розкрити *внутрішню суть* предмета. Так були намічені два шляхи творчості для наступних поколінь «вільних» танцівників (рис. 3.5-6).



Рис. 3.5. «Вільний» танець Мод Аллан («Видіння Саломеї»).
Фото з книги [384, 105]



Рис. 3.6. «Вільний» танець А. Дункан
Фото з книги [384, 105]

Ще у середині ХІХ століття Європою стало поширюватися східне мистецтво. Художники й поети наприкінці століття захоплювались Японією та Китаєм, Єрусалимом і Візантією, Єгиптом та Індією. Ці країни приваблювали своїми культовими вченнями і новими формами мистецтва. До Східної екзотики звернулись і танцівниці. При цьому А. Дункан вважала батьківщиною гармонії Грецію і не намагалася освоїти ні Схід, ні національний фольклор, які так потужно надихали таких майстрів «модерну», як Рут Сен-Дені (1880-1972-й рр.), яка створила справжній культ східної пластики. Так само, як і А. Дункан, вона була очевидцею Лой Фуллер і Сада Якко з японською театральною групою у 1900-му р.. Вперше Вона виступила у Нью-Йорку у 1906-му році з показом «Раджі». Вона не володіла символічною мовою і технікою, необхідною для виконання індійських класичних танців. Її спектаклі були, насамперед, театральними видовищами на відмінну від виступів А. Дункан і Лой Фуллер. Суміш пантоміми, танцю і священного ритуалу створювали на сцені містичну атмосферу, що зачаровувала глядачів і нагадувала їм про *культове підґрунтя театрального дійства*. Для Рут Сен-Дені танець завжди був формою вираження *релігійних почуттів*, і наприкінці свого життя, вона спрямувала свої зусилля на створення «храмових» служб для ритуальних подій.

Хореограф і танцівниця презентувала в американській і європейській аудиторії релігійний світогляд, що був пропущений через *персональну інтерпретацію Східної езотерики*: Єгипту, Японії, Індії (рис. 3.7-10). Навчання мистецтву танцю у всесвітньовідомій школі «Денішон», яку вона організувала разом зі своїм чоловіком Тедом Шоном, було *еклектичною сумішшю академічного балету, тренажу Ф. Дельсарта, індійської, японської, китайської, іспанської, африканської, індіанської танцювальних технік та образів самої Р. Сен-Дені*. До уроків східного танцю Рут додавала клас *йоги*, де учні (у тому числі М. Грехем) отримували досвід *партерної пластики*. Згідно з філософією йоги техніка «Денішон» розподіляла людське тіло на *три зони*: *голову і верхню частину грудей – як духовний центр, торс – як центр емоцій, живіт і ноги – як фізіологічний центр*.

Школу було відкрито у Лос-Анджелесі у 1915-му р., яка стала першим інститутом танцю у Америці. Саме в «Денішон» зародився американський експресіонізм у танці [353, 4; 88, 13; 384, 1]. Тут слід звернути особливу увагу на те, що засновники школи були добре обізнані з ідеями та інноваціями Ф. Дельсарта та Е. Жака-Далькроза. Теорію Ф. Дельсарта Рут відкрила для себе ще у 1892-му р. на лекціях Дж. Стеббінс, а Тед Шон – в 1911-му р., завдяки зустрічі з Біс Карман і Мері Кінг (послідовниками Дельсартового американського інтерпретатора Стіла Маккея). Дж. Стеббінс, учениця С. Маккея, відкидала у філософії Ф. Дельсарта всі містичні цінності, концентрувала власну увагу тільки на, так званому, *«практичному»*

Дельсартизмі», тобто «розвитку його системи у співвідношенні з американськими ідеями та потребами» [377, 5]. Такий підхід до теорії Ф. Дельсарта не міг не залишити слід на особливостях розвитку американської гілки танцю «модерн».



Рис. 3.7. «Вільний» танець Р. Сен-Дені (театр на 48-й вулиці, 1926-й р.). Фото з книги [369, наступна після С. 338]



Рис. 3.8. Р. Сен-Дені у постановці «Фіміям». Фото з книги [369, наступна після С. 338]

Стосовно впливу теорій Е Жака-Далькроза на Рут Сен-Дені є цікавим той факт, що, створивши наприкінці 1919-го р. разом з асистенткою Доріс Хемфрі і танцівницею Кларою Найлз цілий репертуар «музичної візуалізації», Рут починає цікавитися також педагогічними інноваціями

Е. Жака-Даклькроза. Саме через Р. Сен-Дені його методи глибоко вплинули на танцювальну освіту в Америці.



Рис. 3.9.

Рут Сен-Дені у постановці «Радха» (1906-08-й рр.).

Фото з книги [369, наступна після С. 338]



Рис. 3.10.

Тед Шон, за словами Бартона, не любив терміну «модерн». Він вважав, що танець не може бути старомодним або новим, класичним або авангардним. Саме тому техніка «Денішон» увібрала рухи з різних джерел і танцювальних стилів, спираючись при цьому на вчення Е. Жака-Далькроза і Ф. Дельсарта [357, 1]. У методиці навчання танцювальної техніки у «Денішон» переважно використовувався балетний екзерсис босоніж на середині залу, піруети та різні комбінації «glissade» і «gete», трансформовані в сторону більшої свободи та гнучкості, а також партнерний екзерсис на розтягування (рис. 3.11-12). Тед Шон прагнув балансувати екзерсис, включаючи в роботу окремі частини тіла, завдяки певній послідовності рухів на координацію всіх частин тіла. Він визначив

технічні принципи та прийоми танцю «модерн» такі, як «колас», координація, напруження та релаксація, імпульсна техніка та свінг [357, 1-36].

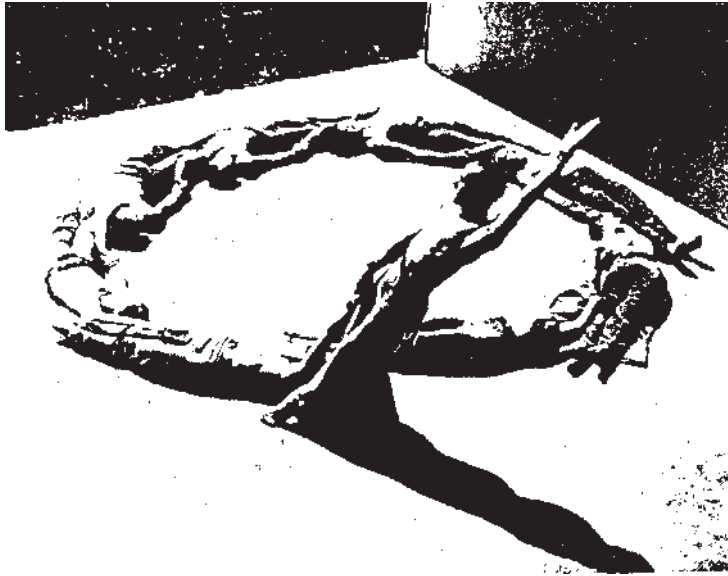


Рис. 3.11. Фрагмент постановки «Кінетичний Мольпей» дає візуальну уяву про циркульну форму, яку Т. Шон використовував у серії екзерсисів на напруження і релаксацію. Фото з книги [357, 32]



Рис. 3.12. Фрагмент постановки «Чотири Американських танцю» («Four American dances» – хореографія Т. Шона. Фото з книги [357, XIX]

Основу педагогічної методики Теда Шона склали:

I. Основні *стречеві* положення:

- вертикальне розтягування і горизонтальне обертання (в цьому екзерсисі вертикальне розтягування йде за горизонтальним, потім використовується *релаксація* як відновлення після *стречевого* положення);
- «*коланс*» і наступний підйом (цей екзерсис передбачає розвиток гнучкості, плавності обертання, більш комплексну роботу всього тіла, включаючи роботу на підлозі);
- екзерсис обертання, обертання з трикроковим поворотом (центральним елементом цього екзерсису є сильний вигин торса, що підтримує руки в горизонтальному положенні);
- вигин з плавним закручуванням;
- рух «*гносієн*» (*gnossienn*).

II. Вісім хитань («*swings*»). Їхній основний напрямок – вертикальний та горизонтальний.

III. Екзерсис «*напруження – релаксація*», що надає особливого значення *ізолюваним* рухам різних частин тіла, а також координації їхніх рухів. Термін «*напруження*» використовується у значенні «*наповнення енергією*».

IV. *Три стрибки*:

- боковий стрибок;
- у..., з... (*in, out*);
- вперед, назад (*front, back*).

V. *Ходіння, біг, стрибки*: 1) стрибки з розтяжкою ніг у повороті, 2) стрибки у повороті з підйомом колін, 3) стрибки з низьким підйомом ніг.

VI. Велике адажіо («*adagio*»).

Таким чином, спираючись на основні положення його методики, можна визначити такі розділи уроку:

- 1) вправи на *розтягування*;
- 2) робота *ізолюваних центрів*, їхня *координація*;
- 3) робота в партері;
- 4) *пересування у просторі* з використанням різних *кроків, бігу, стрибків* [357, 2-50].

Крім практичного курсу, навчальний план «Денішон» включав лекції з історії та філософії танцю, дискусії на тему Східних мистецтв та грецької філософії, курси музичної грамоти та світлового оформлення вистав. Завдяки турне по США, країнах Сходу та Європи, «Денішон» широко пропагувала *альтернативний класичному серйозний концертний танець* і стала відомою, як *перша трупа танцю «модерн»*. Турне «Денішон» за своєю програмою були доволі еkleктичними і склалися з танців хінді, танців, заснованих на міфах і стародавній історії, ритмічної інтерпретації концертної музики.

Попри еклектичність, творчість «Денішон» була серйозною і інноваційною і значно вплинула на розвиток танцю в Америці. Проіснувавши до 1931-го року, школа виховала наступне покоління лідерів *американського танцю «модерн»*: Марту Грехем, Доріс Хемфрі, Чарльза Вейдмана, Джека Коула [196, 9].

Характерною рисою розвитку танцю «модерн» в Америці після Першої світової війни є проникнення його філософії та естетики до *системи освіти*. Прогресивні методи фізичного виховання впроваджувались учнями Джона Дьюї, випускниками педагогічного коледжу Колумбійського університету, що були навчені філософії про єдність духу та тіла. Дж. Дьюї надавав великого значення грі у соціалізації дитини і, зокрема, вважав, що *рухливі ігри* розвивають здібності дітей до «*невербальної експресії*». У 1918-му році одна з його студенток Гертруда Колбі ввела у Колумбійському педагогічному коледжі *курс драматичної виразності*. Цей курс був спрямований на формування учнями *власної філософії танцю*, на виявлення зв'язку *танцю з музикою і літературою*.

Маргарет Доублер, інша учениця Дж. Дьюї, стала провідним пропагандистом *танцю «модерн»* і його впровадження до системи *фізичного виховання* в академічному середовищі. У Вісконсінському університеті вона досліджувала *танцювальний ритм*, як інструмент для пробудження нових *психофізичних здібностей людини*, створила студентську групу під назвою «Орхесіс», а у 1921-му році – *перший всебічний навчальний план для навчання танцю у системі американської вищої освіти* [373, 50-51].

3.1.2. Особливості європейського танцю «модерн», його представники та теоретики.

Німецька школа танцю «модерн», у Німеччині його називали «*виразним танцем*», заявила про себе тільки у 20-х рр. ХХ ст.. До цього часу перед Першою світовою війною німецькій аудиторії були репрезентовані три грані імпресіоністичного «*вільного*» танцю у особах А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Сен-Дені, а також нова концепція тотального театру «*російських сезонів*» С. Дягілева.

У 1908-му р. у Берліні відбувся міжнародний танцювальний турнір, у якому взяли участь представниці не тільки академічного балету і характерного танцю, а й «*пластичні*» танцівниці. Перший приз одержала «*босоніжка*» Ірена Занден, підкресливши своєю перемогою тенденцію часу, що торкнулася також і системи освіти в області руху [269, 43].

Покоління післявоєнних європейців шукало радикальних змін у шляхах розвитку музики, візуальних мистецтв, театру, у тому числі танцювального. Це покоління сприйняло ідеї неоромантичної реформи, що передувало війні і

зародило зерна далекосяжних змін у новому мистецтві ХХ ст., які проросли в 20-х рр..

Одна з молодіжних груп *«Протестуючі артисти» («Brüche artisten»)*, виступаючи проти академічних законів, пропагуючи неоромантичні ідеали, закликали повернутися до простого, природного життя, співу, фольклорних танців. Деякі зайняли агресивну позицію по відношенню до механізації суспільства. Пошуки в справі створення істинного мистецтва, вільного від духу ХІХ ст., привели до появи перших абстрактних художників, що об'єдналися в групу під назвою *«Синій вершник»* [373, 25].

Значний вплив на розвиток танцю «модерн» і його експресіоністичної моделі здійснила теорія В. Кандинського, що «відкрила двері» абстрактному художньому методу. В. Кандинський відчував себе продовжувачем традиції європейської естетичної думки, що покликаний реалізувати її на високому *теургічному рівні*. Він бачив свою мету у загальному *одухотворенні реальності* у всіх її проявах, у сприйнятті світу, як сукупності співзвучних одне одному проявів світового духу [259, 34]. У своїй відомій книзі він підкреслював, що будь-який артист, «як дитина свого часу», не може залишатися байдужим до вираження «духу свого часу» [119, 58], шукав нові засоби виразності, завдяки яким дух, дематеріалізуючи реальність, мав би говорити «напрямую» через світлові сполучення на полотнах художника.

Безперечно, що екстраординарна інтелектуальність В. Кандинського немало вплинула на одного з перших «модерністів» у танці Олександра Сахарова. Олександр Сахаров, народжений у Маріуполі, залишив Росію у 1903-му році, щоб влитись до атмосфери паризьких авангардистів, поступово відійшов від живопису і спрямував свій ентузіазм до танцю. Його дебют відбувався в Мюнхені у 1911-му році. Абстрактний танець О. Сахарова народжується в той же час і в тих обставинах, що й абстрактний живопис В. Кандинського, який так описує один з основних творчих принципів О. Сахарова: як «... музикант вибирає одну з акварелей... і починає грати цю акварель», так «танцівник ... перетворював її на танець» [40, 100].

Так само, як і А. Дункан, академічна балетна традиція здається О.Сахарову неживою, такою, що не пасує сучасній людині, якій важко впізнати себе в класичних ельфах та сільфідах. Він впевнений у тому, що техніцизм перетворив академічний танець на своєрідну гімнастику. Основою творчості О. Сахарова стає усвідомлення танцю і руху людини як категорії *філософського мислення*. Його танець мав елементи імпресіонізму і експресіонізму. Разом з Клотильдою фон Дерп, що вважалась кращою серед німецьких танцівниць періоду з 1909-го по 1910-й рр. і стала його дружиною, партнеркою та однодумницею, вони створили свій стиль нової хореографії *«абстрактна міміка»* (рис. 3.13-14) [40, 94]. На відмінну від Клотильди, яка відвідувала у Монако курси класичного танцю, О. Сахаров ніколи не

цікавився класичною хореографічною освітою, але старанно вивчав теорію класичного танцю. Клотильда і Олександр завжди прагнули до дії *конкретної*, а не загальної, що дає змогу назвати їх мімами. Дослідник Мішо писав: «Вони використовують оригінальну техніку, засновану на пантомімі і танці, яка може розвиватися нескінченно» [40,98]. Їхній духовний ідеал втілюється за допомогою цієї техніки. У Монако Олександр демонстрував здібність до *акробатичних*, майже неможливих рухів. Але його *акробатичні трюки* ніколи не були демонстрацією фізичних можливостей людини, а були «*формою, породженою душею*». Музика й костюм у театрі О. Сахарова відіграють фундаментальну роль. У репертуарі Олександра – античні Орфей і Дафніс, іспанський танець на музику Пабло Сарасате, танці «Барокко» та ін.. Разом із Клотильдою він ставить та виконує прелюдії О. Скрябіна, вальс з «Кавалера троянд» Р. Штрауса, Тритона і Нерейду з «Фонтанів Рима» О. Респігі. О. Сахаров – *артист* – це і середньовічний чернець, і Арлекін, і фавн, і Нарцис.



Рис. 3.13. Танцює О. Сахаров (стиль «абстрактна міміка»).
Фото з книги [269, 37]

Німецький дослідник Е. Реблінг визначає стиль О. Сахарова як «декоративний еkleктизм, який дозволяє поєднання всіх стилів і прийомів...» [374, 246].



Рис. 3.14. О. Сахаров у грецькому танці (1910-й р.).
Фото з журналу [40, 98]

Усі персонажі О. Сахарова, такі як король Сонце в «Павана Вояль» («Pavana Boyale»), акробат у постановці «Сапріщ Цирк» («Capriche de Cirque»), маска, що посміхається у «Бурре Фантаск» («Bouree Fantastique») (рис. 3.15), мають вигляд абстрактних, а «не характерних і стають заледве не архетипами колективної свідомості» [40, 98].

Результатом його співпраці з В. Кандинським у пошуках нового мистецтва стала містерія «Жовтий звук», що зробила значний внесок у становлення естетичних особливостей *танцю «модерн»*, особливо його композиції. В цій роботі О. Сахарову випала найважча задача – танцювати живопис, вгадуючи закладені художником зв'язки з музикою. Задум та загальна композиція «Жовтого звуку» лежали у руслі *символічного театру*, і у ній корінним чином були переглянуті *принципи взаємовідносин ансамблю та соліста*. Активно використовувались *асиметрія, танцювальний та музичний контрапункт і консонанс, поступова динамізація пластики людини, пластична пульсація мас людей*, що рухаються. Всі ці знахідки поповнили арсенал композиційних прийомів танцю «модерн». Стосовно ж

його естетики, то пошуки В. Кандинського та О. Сахарова розповсюджувалися і на область людського руху. Автори використовували у «Жовтому звуці» різні види кроків: від побутового до сценічно-балетного; різноманітні рухи рук, ніг, голови за повної асинхронності; миттєві зміни темпів, груп, варіантів партерного та повітряного танцю [140, 40].



Рис. 3.15. О. Сахаров виконує фрагмент постановки «Бурре фантаст» («Bourre Fantasque», 1936). Фото з журналу [40, 99]

У композиції спектаклю автори оперують особливими уявленнями про природу сценічного простору та часу. Вони будують особливий *містичний простір сцени* – як *символ світобудови*. Розташування та послідовність художніх форм, використаних в композиції як ритмічні структури, є відгуком на ідеї Е. Жака-Далькроза. В. Кандинський вважав умовним, неправильним віднесення одних видів мистецтва до часових, а інших – до просторових. Так, у музиці, що відноситься до часових мистецтв, за допомогою динаміки звучання, його високих та низьких тонів, мелодичного рисунка створюються просторові уявлення. В живопису ж, як в мистецтві просторовому, за допомогою ритму розташування та взаємодії кольорових плям створюється враження послідовності руху [245, 4].

Композиційні знахідки В. Кандинського і О. Сахарова поповнилися ще одним важливим елементом – *співтворчістю глядача*, що стало невід’ємним компонентом естетики танцю «модерн». Глядачеві пропонувалося інтуїтивно вибудовувати свій ланцюг *інтелектуальних та емоційних прозрінь* і в процесі сприйняття, таким чином, завершити всю композицію. Тобто, на

прикладі твору Кандинського-Сахарова-Хартмана формувався тип «відкритого спектаклю», де дія викристалізовується лише при зіткненні сценічної концепції і особистого досвіду глядача, що сприймає цю дію завдяки зануренню «у сфери ідеального через пробивання кордонів матерії, що змінюється» [140, 40]. Критик З. Ашкіназі характеризує О. Сахарова як «художника пластики», який, виконуючи танці різних епох, «... буде їх не на механічному відтворенні епохи у її зовнішніх виявах, а з середини, вживаючись в епоху конгеніальним чуттям художника» [8, 71-76]. Тому в його композиціях не було музейності, і балетна критика відмічала «літургійний елемент» його виступів.

Слідом за Сократом, О. Сахаров вважав танець «кращим засобом досягти ідеалу «калокагафії», стародавньої еллінської мрії про гармонію зовнішньої краси і внутрішньої доблесті (курсив наш. – М.П.)» [269, 10].

Оскільки для О. Сахарова «будь-яке велике мистецтво є по суті шляхом до духовності через красу» [40, 99], його танець був позбавлений дисгармонії, асиметрії та незавершеності і, таким чином, відрізнявся від експресіоністичного танцю, який з'являється в цей час на підмостках Європи.

Одночасно майбутній теоретик німецького експресіонізму в танці Р. Лабан починає практичні експерименти у своїй студії, де він досліджує взаємовідносини танцю, звуку та слова, які виникають у тілі, як жест, пісня та мова.

Сильне містичне враження, яке він отримав у дитинстві від танцю «дервішів, що крутяться», дуже вплинула на його концепцію танцю. Тут слід нагадати, що вищезгаданий ритуальний танець був одним із методів духовного руху до пізнання Бога. Контакти Р. Лабана з теософією і різними містичними вченнями, безсумнівно, здійснили вплив на формування його майбутньої теорії танцю, так само як і ідеї Е. Жака-Далькроза та ірраціональні елементи у творчості А. Дункан. У своїй танцювальній студії Р. Лабан зі студентами створює кілька п'єс; одна з них – танцювальна драма «Der Sied des Opfers», що складалася з двох сцен: «Кінець» («Die Ende», 1914-й р.) і «Гравець» («Die Spielmann», 1916-й р.). Паралельно зі студійною роботою з професіоналами, Р. Лабан влітку 1913–1917-го рр. у Монте Веріта проводить експерименти з рухами на релаксацію.

Його найбільш відома інновація цього періоду «рухомі хори» – масова аранжировка «вільного» танцю, виконуючи який малотреновані люди можуть відчувати радість руху на свіжому повітрі [373, 14-15].

Успішно діють відкриті ним у 1913-1914-му рр. літні школи і у 1915-му р. – «Школа мистецтва руху» («Schule der Bewegungskunst») [373, 26].

Кращими танцівницями під прапором експресіонізму цього періоду можна назвати Гертруду Лейстіков і Мері Вігман, які однозначно зупинили свій вибір на виразності за рахунок краси. Відомий критик О. Сидоров

вважав Гертруду Лейстиков найкращою представницею сучасного пластичного мистецтва 10-20-х рр. ХХ ст. (рис. 3.16).



Рис. 3.16. «Виразний» танець Гертруди Лейстиков. Фото з книги [269, 23]

вивчає гру на піаніно, співи, музичну теорію, імпровізацію рухів; відвідує уроки «вільного» танцю Грет Візенталь, послідовниці А. Дункан [91, 59].

Влітку 1913-го року М. Вігман зустрічається з Р. Лабаном, що давав свій знаменитий літній курс «вільного» танцю, і ця зустріч визначає весь її подальший шлях. Вона вчиться у Р. Лабана і стає його асистенткою. Майстер відразу вгадує її непересічну індивідуальність, вроджене загострене відчуття ритму, рідкісну експресивність.

У її танці з'являються рухи, яких не було раніше: вона танцює молитовницю, птаха, метелика, євнуха, «... її втілення «Зеленого диявола» на концерті 1917-го року у Мюнхені було кращим, що створила війна у Німеччині» [269, 45]. Танцювальний костюм займає одне з провідних місць у композиціях Гертруди. Він танцює разом з нею – це вузька сукня, що обмотана мотузкою; або червона шаль на ший; або костюм здимається позаду подібно до вітрила, допомагає їй перетворити її тіло на живий ієрогліф.

Найвідомішою ученицею Р. Лабана, зіркою німецького «виразного танцю» була Мері Вігман. Інтуїтивну потребу виразити себе у русі Мері відчула ще у дитинстві, а все те, що їй довелося побачити у галузі класичного балету, гімнастики, «вільного» танцю, допомогло визначити напрямок розвитку власної обдарованості.

У 1911-му р. Мері Вігман вступає до школи ритмічної гімнастики Е.Жака-Далькроза, де

Творчість М. Вігман можна вважати відправною точкою експресивного («виразного») танцю. Їй, так само як і Р. Лабану, притаманне переконання, що танець – *абсолютне та незалежне мистецтво*, тому музиці експресіоністи відводять роль дочки танцю, часто навіть не використовуючи її зовсім. *В цьому їх суттєва відмінність від послідовників імпресіоністичного («вільного») танцю Айседори.*

М. Вігман засвоїла Лабанівський метафізичний ідеалізм, що використовував *простір як метафору космічного порядку*. Вона насичувала простір драматичним смислом: робила його *уявним драматичним партнером – живим голосом, водою, хмарою; використовувала образи природи для трансформації чуттєвого досвіду у танцювальні рухи.*

Танцівниця поділяла цікавість Р. Лабана до танців *релігійних культів* [373, 19]. Результатом співробітництва Мері з Р. Лабаном в області танцювального ритуалу стала у 1917-му р. «Пісня Сонцю». У цей період назви її сольних танців, таких, як «Храмовий танець» («Temple Dance») із сюїти «Екстатичних танців» підкреслюють тяжіння М. Вігман до *містичних ритуалів*; і у кожній програмі був представлений танець без музичного супроводу, що являв собою або *гіпнотичні тури*, або *містичну ходу*, породжену «глибинними ритмами тіла» [373, 31].

У 1917-му р. у Німеччині народжується острівець дадаїзму – «абсолютний» танець, що спирається у своєму естетичному аспекті на ідеї Р. Лабана про незалежність танцю від музики, танець у тиші. М. Вігман вважала «абсолютний» танець виключно власним творінням [365, 36; 373, 30].

У 1910-і роки в Англії, після дебюту у Чикаго Асейдори Дункан, Раймонд Дункан заснував лондонську школу одного з різновидів танцю «модерн» – «вільного» танцю. Його учениця Маргарет Морріс також розробила власну систему «вільного» танцю і у 1910-му р. відкрила школу у Лондоні.

У 1904-му р. у Плімуті у «Тіер Ройял», через п'ять років після дебюту А. Дункан у Чикаго почала свою кар'єру Рубі Джиннер, яка для натхнення зверталася до мистецтва Стародавньої Греції [384, 224]. *На діяльність Рубі Джиннер величезний вплив зробила Ганна Павлова.* Після її смерті Р. Джиннер писала: «...вперше вона побачила мою роботу в 1913-му році в Айві Хаус. Нас було п'ятеро, і ми танцювали для неї... Коли я танцювала «Смерть Ази», вона протягнула до мене руки і в очах у неї були сльози. Я відчула, що вона зрозуміла і побачила те, до чого багато хто був тоді сліпий. І це вселило в мене упевненість, що ми врешті-решт переможемо» [96, 50].

Техніка, що була нею названа «*відроджений грецький танець*», підкреслювала такі природні рухи, як ходіння, біг, стрибки. Рубі Джиннер, виходячи із зразків античного живопису і скульптури, що дійшли до нас, вказувала: «У тому, як тут зображується мистецтво танцівниць античної Греції, ми розрізняємо всього лише ходіння, біг, прості па з

підстрибуванням. Складний комплекс рухів театру «модерн» не був би видний на величезних сценах стародавніх грецьких театрів. Реставруючи мистецтво античного танцю, я підсилила всі ці прості па і додала багато рухів, які не були зафіксовані в античному живописі і в скульптурі. Але я доклала всі зусилля до того, що б зберегти дух грецької простоти» [96, 50]. Наприклад, стародавні греки, на її думку, настільки високо цінували красу ступні людини, що їм ніколи б не прийшло в голову закривати її під час танцю. Всі вправи направлені на підкреслення тієї вишуканості форми ступні (подовжена лінія від щиколотки до кінчика великого пальця, арка підйому), яку ми бачимо у витворах мистецтва Стародавньої Греції.

Р. Джиннер знайшла, що фігури танцю, віддзеркалені в мистецтві античної Греції, демонструють велику різноманітність жесту, малюнка, композиції. Деякі з них невпинно повторюються в творах епохи античності в Греції. При реконструкції цих позицій дослідниця виділила вісім композицій на прямих лініях, що носять назви «*лінії фриза*»; тринадцять положень, заснованих на незграбних малюнках і визначених як «*підтримуючи*»; набір з одинадцяти композицій, що отримали ім'я «*трикутники*». Всі ці композиції можуть поєднуватися в різних комбінаціях з кроком, бігом, і рухами з підстрибуванням.

Музика в стародавніх грецьких танцях – питання широкого діапазону. Про справжню стародавню музику відомо мало. Тому танці виконувалися нею під *європейську класичну музику*. Але, підкреслює Рубі Джиннер, «...грецькі танці не обов'язково виконувати під музику. Їх можна, навіть потрібно, виконувати у супроводі читання віршів з чіткими рифмами, оскільки в античній Греції багато танців створювалися на основі поем і пісень і точно передавали значення слів» [96, 50]. Хореографія «Ліричного танку» Р. Джиннер на музику «Орфея» Х. Глюка народилася під враженням зображень у Парфеноні танцюючих дівчат під час панафінейської ходи. Основу «Атлетичного танцю» на музику Р. Шумана склали гімнастичні вправи і спортивні ігри. «Танець кольорів», присвячений богині весни Прозерпіні, був створений на музику Ж. Массне. Танець «Пірріха» – древньогрецький військовий танець, народжений у Спарті, як частина богослужіння перед вівтарем Богині – Артеміди, демонструвався у супроводі барабана.

Перед Першою світовою війною Рубі Джиннер заснувала школу, на базі якої у 1916-му р. виросла інша школа – «Джиннер-Маверскул», заснована Айрін Мавер. Після закінчення війни темпи розвитку цієї школи були воістину дивні. Її програма включала такі дисципліни: *грецькі танці, класичний, характерний і бальний танці, єгипетський танець, міміку, постановку голосу, сценічне мистецтво*. Але, поза сумнівом, саме грецький танець став основою успіху школи, що призвело до того, що в 1923-му році сформувалася «Асоціація викладачів відродженого грецького танцю» [96,

49]. У цьому році Рубі Джиннер опублікувала свою першу книгу «Відроджений грецький танець. Його техніка і мистецтво», де виклала власний досвід викладання і свої погляди на грецьку культуру та її місце в історії. Все це стало поштовхом до зростання великого інтересу до танцю в Англії в період між двома світовими війнами (1918–1939-й рр.).

Школа «Джиннер Маверскул» давала вистави в декількох театрах Лондона, а також в шекспіровському Меморіел Театрі в Стратфордї. Інколи вистави йшли і на відкритих площадках найбільшого парку центрального Лондона – Гайд Парку, де брало участь близько п'ятисот чоловік. Теми танців бралися зі стародавніх джерел і, як підкреслювала Рубі Джиннер, техніка їхньої інтерпретації відповідала сучасним вимогам.

Під впливом західноєвропейського танцю «модерн» був значно прискорений процес розвитку сценічної хореографічної культури у Галичині, що входила на той час до складу Польщі. Вже у 10-х рр. ХХ ст. у регіонах склались передумови для впровадження різноманітних хореографічних нововведень. Так, під впливом ідей Е. Жака-Далькроза у 1908-му р. у Львівському музичному інституті А. Нементовською були відкриті курси *ритмічної гімнастики*, а навчання проводив єдиний на той час учень Е. Жака-Далькроза – професор Станіслав Головацький.

В 1910-му році відбувся перший виступ-показ ритміки учнями Музичного інституту. Він пройшов у рамках I з'їзду польських музикантів. Визнавши істотну користь системи ритмічної гімнастики Е. Жака-Далькроза в музичному вихованні, форум прийняв резолюцію про рекомендування всім польським навчальним закладам впроваджувати дану дисципліну окремим курсом, а також додатковим предметом в підготовчих інструментальних класах.

Зростаюча популярність модерних хореографічних течій у Західній Галичині актуалізувала організацію танцювальної освіти відповідної спрямованості. Для розвитку спеціалізованої освіти у цій галузі стало характерним специфічне об'єднання досвіду організаційної роботи, набутого місцевими просвітницькими організаціями і системою професійної підготовки європейських шкіл.

Підготовку місцевих кадрів здійснювали хореографічні заклади, подібні до існуючих на Заході, і спеціальні курси. Так, навчальними закладами, до програм яких ще у 10-х рр. ХХ ст. були введені ритмічна гімнастика і танець, стали:

- 1) музична школа С. Каспарек (1909-1939-й рр.);
- 2) музична школа нового типу за методом Е. Жака-Далькроза,
3. Свентковської і Ф. Щепановської (1911-1924-й рр., з 1918-го р. – власниця 3. Свентковська);

3) школа гри на фортепіано М. Турської (існувала з 1910-го р.).

У 1912-му р. навчання ритмічній гімнастиці було введено в інших навчальних закладах Львова: у науковому жіночому пансіонаті М.Френклувні та Музичному ліцеї у Вищому Музичному закладі М. Рейс, Виховально-науковому жіночому закладі В. Недзяльковської. У Консерваторії Галицького Музичного Інституту, де навчання *пластиці* проводилось при оперній школі, *ритмічну гімнастику* викладав С. Головацький [223, 29].

В цей період розповсюдилась така форма ознайомлення галичан з системою «*рухомої пластики*» Е. Жака-Далькроза як публічні лекції і доповіді, які супроводжувались показовими виступами учнів вищеназваних навчальних закладів. Ініціатором їх проведення і реалізатором був С. Головацький. Популяризації *ритмічної гімнастики* посприяли також опубліковані в цей час у Галичині збірки та численні статті польських авторів, присвячені цій проблемі. У цих статтях висвітлювались засади, принципи, призначення методики Е. Жака-Далькроза; зв'язок ритміки з музикою, діяльність шкіл.

Існуючі у Галичині у 10-х рр. ХХ ст. різноманітні школи-студії артистичного танцю, курси ритміки, пластики, ритмічної гімнастики у своїй методиці, головним чином, спирались на *ритміку* Е. Жака-Далькроза, «*вільний танець* А. Дункан і «*виразний танець* М. Вігман [223].

3.1.3. Сприйняття нових тенденцій сучасного хореографічного мистецтва творчою інтелігенцією дореволюційної Росії.

Перша поява модерних течій у хореографії дореволюційної Росії пов'язана з гастролями Айседори Дункан у Петербурзі в 1904-му р. і у Москві в 1905-му р.. Наступні її гастролі почалися у Москві (1921-й р.) і продовжилися на Кавказі (1923-й р.) та у Києві (1924-й р.) [291, 36; 148, 47; 207]. Більшість діячів вітчизняної культури із захопленням сприйняли мистецтво танцівниці, вітаючи в її особі наближення нової художньої ери, що несе ідеали вільного піднесеного духу.

У лютому 1905-го р. Айседора на прохання публіки дала чотири концерти. У статті із «Ступіней» від 18-го лютого, підписаній «С.С.», зокрема, говорилося: «Рухи тіла так само виразні, як звук. Айседора Дункан показала нам такий стан тіла, який би я назвав духовною матеріальністю». До програми її концертів увійшли: «Весна», «Ангел зі скрипкою», «Нарцис», «Елегія», «Вакханалія» з «Орфея». На цей час А. Дункан вже привернула до себе увагу виступами у Західній Європі. Прозахідно зорієнтована інтелігенція була готова до сприйняття її мистецтва.

Перша велика стаття М. Волошина з описом її танців з'явилася у газеті «Русь» у травні 1904-го р.: «Це початок нової доби у мистецтві... Дункан

бере у природи ту силу, яка називається уже не талантом, а генієм» [291, 36]. Мистецтво Айседори привернуло увагу поетів, філософів, істориків, художників, для яких було близьким розуміння мистецтва, як типу філософування. Про неї писали Андрій Білий, Олександр Блок, Федір Сологуб, Василь Розанов, Яким Волинський, Олександр Бенуа, Сергій Волконський, Андрій Левінсон та інші. Відгуки на її виступи публікувались у таких солідних виданнях, як «Весь», «Аполлон», «Студия» [3; 247].

Директор імператорських театрів князь С. Волконський проголосив нову еру у розвитку пластики і так писав про її виразні можливості: «... не тому рисунку треба підкоряти рухи тіла, який, заплющивши очі, придумує балетмейстер і пластичний результат якого складається у його голові, а тому рисунку, який ми чуємо у музиці і динамічний корінь якого – у звуковому русі, в ритмі; як будь-який матеріал, рух тіла, щоб стати мистецтвом, повинен підкорятися закону, але закон цей ми знайдемо не в почуттях і не в зорових вимогах пластики, а в звукові, різноманітності швидкості, повільності, сили, слабкості, легкості і важкості. Тіло людське повинне бути підкорене музиці... (курсив наш. – М.П.)» [45].

Художників, що приєднувались до течії «Мир искусства», приваблювала у мистецтві Айседори здатність видобувати нову красу із забутих форм. К. Станіславський, що реформував російський театр, виходив з нових художніх принципів і естетичних мотивів, багато у чому близьких А. Дункан, також відчував у ній союзницю. Він писав: «Після першого вечора я вже не пропускав жодного концерту А. Дункан. Потреба бачити її диктувалася зсередини артистичним почуттям, що було спорідненим її мистецтву» [284, 333]. Прихильниками Айседори стали і ті майстри балету, кому набридла вся система академічного «старого» балету, що почала розхитуватись на початок ХХ ст..

Критик В. Светлов пізніше писав, що танець був колись найвищим з мистецтв, і Айседорі вдалося очистити його від надлишків та крайнощів. «Балет сьогодення повинен проникнутися дунканізмом. І як тільки це відбудеться, він відкине фальш, умовності і підніметься до цих пір небувалих висот» [265, 5]. Проблеми нового танцю на її прикладі було викласти найлегше. Але, як сказав О. Сидоров, «ототожнювати новий танець з її мистецтвом так само необачно, як вважати, що новий європейський живопис сказав своє останнє слово у імпресіонізмі» [269, 29]. Приклад Айседори подівав звільняючим імпульсом на цілий ряд прихованих художніх воель.

Результат впливу А. Дункан на хореографічне мистецтво Росії був подвійним. З одного боку, вона помітно вплинула на російський балетний театр, де, завдяки її впливу, почались пошуки єдності, так званої, «не балетної» музики та танцю і нових прийомів та виразних можливостей тіла і руху. З іншого боку, самі ідеї А. Дункан про гармонійну особистість і

духовне відродження людського суспільства засобами музики і танцю потрапили у Росії на благодатний ґрунт.

Поряд з «босоніжжям», що знайшло прихисток у кафе-шантанах, після її гастролей поряд з традиційними студіями у країні почали з'являтися групи послідовниць артистки. Так, у 1910-1920-х рр. «вільний» танець А. Дункан у Росії набув широкого розповсюдження під назвою «пластичний» танець.

Першою і найталановитішою послідовницею у Росії стала Елла (Олена) Іванівна Кніппер-Рабенек (сценічне ім'я Еллен Тельс) (рис.3.17). Під враженням від виступів Айседори, що вона їх бачила 11-го лютого 1905-го року, захоплена її новаторськими ідеями, Е.І. Рабенек їде до Німеччини до школи Елізабет Дункан.



Рис. 3.17. «Вільний» танець
Елли Рабенек.
Фото з журналу [142, 53]

З 1906 – 1910-й роки на запрошення К.С. Станіславського Е.І. Кніппер-Рабенек викладає *пластичний рух* акторам художнього театру. За спогадом однієї з її учениць Аліси Коонен, уроки Е. Рабенек були цікавими та захоплюючими: «...всі вправи завжди були органічні і природні, несли точну думку: ми стрибали через натягнутий канат, кололи уявні дрова...» [142, 53].

Програма екзамену – концерту з пластики включала в себе танцювальні етюди і танці: «Тамбурін» Ж.-П. Рамо, «Шансон буре» («Chansona boire»), «Скіфський танець» Х. Глюка, «Вакханалія» Р. Шумана [54, 52]. Це був перший у Москві концерт «пластичних» танців після виступів А. Дункан. У 1910-му р. Е.І. Рабенек відкриває «Московські класи пластики». Її школа багато гастролювала у Європі. У 1911-му р. – у Лондоні і Парижі, у 1912-му р. – у Мюнхені, Берліні, Нюрнберзі, Будапешті. З 1912-го р. гастролі студії Е. Рабенек називались «Ідилічний танець Еллен Тельс» («Tanz idillen Ellen Tells») [290, 47; 142, 54].

Максиміліан Волошин, що виявляв великий інтерес до діяльності Е.І. Рабенек, у статті «Танці Рабенек» («Утро России», 1912-й р.) відзначав: «У мистецтві створення групових танців у неї немає рівних» [55]. Її мистецтво композиції проявилось у складних патетичних картинах. Під музику Е. Гріга «Смерть осі» був поставлений «Похоронний плач», де вісім жіночих постатей у чорно-бузкових костюмах у глибині сцени створювали образ тьмяного барельєфу, а їхні жести «розгортали цілу симфонію скорботи

і відчаю» [54, 52]. Виконання «Хорала» пластично відбудовувала перед очима глибину готичного собору. Однією з найскладніших і оригінальних композицій Е. Рабенек, за згадкою М. Волошина, була «Осіннє листя». Ідея танцю була такою: окремі вихори крутять сухе листя по два, по три, замітаючи їх до купи, завмирають на часину, а потім знову у самій глибині групи починаються вихороподібні рухи; фігури танцівниць у платтях, кольору мокрого осіннього листу, складними фігурами носяться одна довкола іншої, не торкаючись, потім вітер їх останнім поривом відносить за сцену одну за одною, кого поодиночі, а кого звиваючи у групи, що швидко роз'єднуються [54, 53]. Тут наявне використання Е. Рабенек одного з методів композиції танцю «модерн» – *пластичної індивідуальної і групової імпровізації*.

З точки зору композиції танцю, Е.І. Рабенек є вже не ученицею і послідовницею А. Дункан, а цілком самостійним художником. Маючи рідкісний педагогічний талант, наступниця Ф. Дельсарта, Лой Фуллер і сестер Дункан, вона створює свій *метод навчання танцю*.

Як влучно зазначав М. Волошин, у людському тілі існує два порядки Краси: Краса нерухомих форм і Краса форм, що змінюються, тобто, ритму. Ці дві краси дуже часто не збігаються одна з одною і одна одній суперечать. У танці важлива тільки краса ритму, і краса пластичних форм часто зовсім згорає перед ним. Так як музика і пластика виникають з одного й того ж відчуття ритму, що закладений у глибині людського організму, то для того, щоб прочитати музичний твір пластично, необхідно, щоб *тіло танцівниці перетворилось на чутливий та звучний музичний інструмент* [54, 52]. Це і було те завдання, для виконання якого служили технічні принципи танцю «модерн», сформульовані вище: колапс, імпульсна техніка, напруження і релаксація, поліритмія. На них і відбудовували свої методи навчання нового танцю А. Дункан і Е. Рабенек.

Так Елла Іванівна на першому етапі навчала своїх учениць навичкам відчувати вагу свого тіла та його окремих частин, навичкам відчувати напруження окремих м'язів в той час, коли всі інші перебувають у стані повного спокою, навичкам найпростіших рухів з найменшою затратою м'язових сил.

Згідно з її методом при розвитку *послідовності м'язових напружень* спочатку повинні починати рух головні важелі тіла, потім малі. Таким чином досягалося враження *хвилеподібного перетікання* всього тіла, що йде з його середини. Так народжувалась *природна пластика* за методом Е. Рабенек. На наступному етапі навчання були уроки ходіння, бігу, зведених до розчленування на найпростіші рухи. Один з педагогічних прийомів Е. Рабенек, котрий розвиває яскраву індивідуальність танцівника, що корінним чином відрізняє її метод від академічної школи, – *повне виключення використання дзеркала*. Вона вчить своїх учениць *погляду всередину свого серця*, туди, де народжується пластичний жест, від кожного нового

музичного такту міняючись і перетворюючись згідно з *індивідуальністю* кожного учня.

Школу Е. Рабенек пройшли Л. Алексеева, Н. Белешева, В. Воскресенська, О. Горлова, М. Івакіна, М. Костельська, Т. Савінська, Е. Муратова. Деякі з них стали відомими як виконавці і педагоги, що, створюючи власні школи, збагачували «пластичний» танець новими прийомами [142, 54].

Інша відома московська школа «вільного» танцю належала Франчесці Беаті, перший публічний виступ якої відбувся у Москві у 1910-му р. з концертом «Еллада». Ази танцювального мистецтва Ф. Беата почала здобувати у А. Бобринського (при «Малому» театрі); у 1908-му р. у Італії вивчала античну пластику; відкривши студію у Москві, продовжувала поповнювати знання, вивчаючи методи Елізабет Дункан і Е. Жака-Далькроза. У 1913-му р. її студія виступила з композицією «Чотири пори року» на музику О. Глазунова. Ф. Беата зберегла свою школу до середини 20-х рр. ХХ ст. [290, 48].

Однією з течій стало виконання танців під читання віршів «*віршована пластика*» або «*аєдопластика*» [297, 42]. У них брали участь Т. Савінська, Н. Міль (Мілюкова), В. Воскресенська, Валентина (Тіна) Вален, Шура Аллін та інші.

Деякі з їхніх вистав проходили на сцені залу Московської консерваторії, де відбулися «Пластичні концерти».

У 1912-му р. Т. Савінська, Н. Міль, В. Воскресенська здійснили постановку спектаклю «Хризас» на лібретто Н. Міль, за мотивами «Пісень Білітіс» і «Афродити» Перо Луїса на музику Рейнгольда Глієра. Основними учасниками, крім Т. Савінської і В. Воскресенської, стали учні школи Е. Рабенек [290, 47].

У 1914-му р. у Петербурзі з'являється студія «Гептахор», що в перекладі з грецької – «*танок сімох*». Особлива організаційна роль належала Стефанії Рудневій. Для сімнадцятилітньої Стефанії перше враження від А. Дункан, це «воскресіння античної краси, радості, правоти, від зустрічі з якою «течуть сльози і серце замирає у захваті...» [297, 40]. Вона зібрала, узагальнила і описала великий матеріал – роботу, виконану студією по створенню методів опанування «*музичним рухом*».

Пошук «Гептахора» відбувався у різних галузях, від вивчення скульптури, законів її побудови і виразності, до знайомства з різними системами гімнастичних вправ. Не минув він і ідеї Е. Жака-Далькроза.

Відвідування організаторами «Гептахора» С. Рудневою і Н. Енман курсу історії давньогрецької літератури і релігії Ф. Зелінського, лекцій з історії елліністичної епохи М. Ростовцева допомогло осмисленню мистецтва А. Дункан і тих ідеалів, які несли у собі її художня і педагогічна творчість.

Розвиваючи ідеї А. Дункан, гептахорівці підкреслювали, що їх система виховання виразного людського тіла заснована на принципах, абсолютно протилежних системі класичного балету. «Ми ґрунтуємося на природному

людському русі..., на тих виразних пантомімічних рухах, які притаманні людині, на яких було побудоване мистецтво А. Дункан, і які вона зі своєю геніальністю вміла перетворити на художній образ, не спотворюючи його»¹ – свідчить С. Руднева [297, 42].

Сприймавши дух власних танців Айседори, група «Гептахор» відмовилася від розучування і наслідування рухів та відпрацювання окремих танцювальних «па». Ідея іншого шляху навчання хореографії полягала у тому, щоб центром занять зробити *сприйняття і переживання музики*, естетичний розвиток особистості через рух цього сприйняття (рис.3.18-19).

Із цієї ідеї народилася *теорія пробудження рухової реакції на музику*, реакції, не опосередкованої міркуваннями, судженнями, аналізом, при якій тіло починає ніби відчувати музику, намацувати рухи. Ця теорія зумовила використання *техніки імпульсу*, яка використовується практично у кожному русі танцю «модерн» у тій чи іншій мірі. Причому *початковий імпульс*, що виникає від *співпереживання музики*, на духовному рівні народжує, так званий, «природний» рух, який, народжуючись від першого поштовху, *порушення рівноваги, втягує тіло у рух за законами дії гравітаційної сили. Кожний рух породжує наступний, рух однієї частини тіла активізує рух іншої*.

Результати експериментів гептахорівців співпадали з відкриттями Айседори, яка в пошуках методичних прийомів навчання танцю роль таємної пружини своїх рухів відводила «душі». Вона намагалася досягти того, щоб коливання музики, яку вона слухала, «відображалися не у мозкових сприйняттях, а у духовних, і ці духовні сприйняття...» вона «могла виражати в танці» [93, 50]. Пошуки «гептахорівців» у галузі «природного» руху привели і до інших знахідок. Так, пробудження *рухової реакції на музику* і практичне застосування *імпульсної техніки* неможливе без володіння *розслабленим тілом*.



Рис. 3.18. «Вільний» танець Стефаниди Рудневої. Фото з журналу [2, 22]

Примітка. Магнітофонний запис бесіди з С. Рудневою 7-го травня 1971-го р. – кафедра інформації Московського державного університету, інв. № 856.



Рис. 3.19. Танцює вихованець студії «Гептахор».
Фото з книги «Ритм і культура танцю». – Л., 1926.

Ілюстрацією цьому слугувала особлива дунканівська пластика – тягучий, перетікаючий тип її рухів, плавність, що зачаровувала. Так проявлялася нова техніка, що спиралася на «*колапс*» і «*імпульс*».

Теорія пробудження рухової реакції на музику зумовила також використання композиційного прийому *імпровізації*, який застосовувався і Айседорою, і гептахорівцями при розробці тренажу на розвиток здібності сприймати музику, вміння вкладати *особистий досвід* у рухи тіла. Основу такого тренажу складали вправи, що являли собою заздалегідь знайдену танцювальну форму спеціально підібраних уривків і невеликих завершених музичних творів. Після одноразового показу учням пропонувалося самостійно знайти і виконати свою «*рухову форму*». Аїда Айламазян пояснює: «Наприклад, легкі поштовхи в музиці спонукають до легкого бігу, спочатку ледве наміченого, стриманого, ... потім біг посилюється і, нарешті, вибухає стрибком – одним, другим – виривається назовні бурхливою радістю, темп руху прискорюється, захоплює почуття ллється тепер вільно, бурхливо, в широкому бігові і ... лише два акорди, що багаторазово повторюються ... тормоз на всіх парах, наче біг зустрічає перешкоду ... упираються руки і ноги, зупинка з останнім звуком музики» [2,22].

Спираючись на методику школи А. Дункан, гептахорівці розробили свою методику ведення занять у групах дошкільного та шкільного віку. Одна ведуча уроку показувала, а інша направляла учнів більше дотиком, ніж словами. На заняттях, як правило, звучала класична музика у інструментальному виконанні, використовувались також пісенне багатоголосся та народна музика, сучасна музика І. Стравінського та С. Прокоф'єва. Виховання тіла виконавця у студії відбувалося у рамках природної органіки, хоча С. Руднева вважала, що настане час, коли будь-яке фізично розвинуте тіло буде здатне втілити будь-який стиль.

Одночасно з навчальними заняттями йшла підготовча робота зі створення художнього репертуару. Першим досвідом став домашній аматорський спектакль для дітей петербурзького лікаря О. Тагац. Під враженням від номерів Айседори народились «Ігри на березі» – перший цикл танців, об'єднаних наскрізною темою єднання людини з природою [297, 41, 48].

В своїх рецензіях, присвячених «Гептахору» І. Фомін писав: «Їхнє нове мистецтво має два головних завдання: тісніше зв'язати пластику з музикою, виявити красу людського тіла у русі. Обидва завдання, природньо, стоять і перед старим балетом, але певного успіху у цих пошуках ніколи в старому балеті не було, і бути не може завдяки його твердим традиціям» [316, 13].

Навчання мистецтву танцю у студії Інни Чернецької, створеній у 1915-му р., полягало в оволодінні виконавцем різними формами руху: *класичного танцю, акробатики, шведської гімнастики, пантоміми*. І. Чернецька намагалася злити їх у єдину танцювальну мову (рис. 3.20). Одержавши серйозну хореографічну підготовку з перших рук на заняттях Елізабет Дункан у Берліні, Олександра Сахарова у Мюнхені, Е. Жака-Далькроза у Хеллерау, і, нарешті О. Адашева і М. Мордкіна у Росії, І. Чернецька змогла талановито використати її у своїй балетмейстерській роботі. Ранні дореволюційні постановки Інни були сольними, наприклад, «Юнак і воїн» на музику С. Рахманінова «G-moll» (1916-й р.), але, як відзначали критики, мали на увазі присутність *уявних партнерів* у композиції [290, 48].

У тому ж 1915-му р. виникла Петроградська школа *пластики та сценічної виразності* акторки МХАТ К. Ісаченко-Соколової.

Одним з напрямків пошуку нових форм театральної пластики під впливом А. Дункан стало реформування академічного балету. Провідна роль у цьому процесі належала російським балетмейстерам початку ХХ сторіччя. Це засвідчує творчість О. Горського, М. Фокіна, В. Ніжинського.

За словами Сергія Дягілева у його листі з Монте-Карло від 17 лютого 1926-го року, вплив А. Дункан на М. Фокіна став підґрунтям усієї його творчості. Відомий російський критик В. Светлов у своїй книзі «Сучасний балет» зазначає, що «...Фокін став першим незалежним пропагандистом



Рис. 3.20. «Вільний» танець Інни Чернецької. Фото з книги [269, 45]

ідей Айседори на сцені. Його балет «Юніс» не тільки не відходить від дунканізму, але просто проголошує його принципи» [265, 35].

За словами самого М. Фокіна, «...заслуга повернення до природніх рухів належить... великій Айседорі Дункан і російському балету» [315, 48].

Але, на відміну від А. Дункан, О. Горський, В. Ніжинський і М. Фокін проголосили нове слово, використовуючи професійні досягнення академічного танцю.

Тут слід згадати, що у деякій технічній спорідненості з танцювальними новаціями «вільного» танцю знаходилася пластика старого деміхарактерного танцю академічного балетного театру. В цьому танці не було чітко означених позицій рук, ніг, корпусу, пальцевої техніки, академізму ліній тіла у стрибку, обертанні і т.д. У деміхарактерному танці пози позбавлені завершеності, рисунок танцю м'яко струменіє, або рвучко закінчується, архітектоніка вибудовується за менш суворим законом, ніж у танці класичному.

Вплив «вільного» танцю А. Дункан проявлявся не тільки у новизні танцювальної мови, у системі його виразних засобів. Нове вирізнялось своїм ідейно-філософським аспектом, давало творчий імпульс хореографам, стимулювало їхні реформаторські задуми і започаткування.

О. Горський і М. Фокін, натхненні відкриттями та знахідками А. Дункан, володіючи досвідом професійного балетного театру, проголошували в своїй творчості ідеї про: 1) розширення тематики танцю, 2) союз мистецтв, 3) союз танцю з інструментальною симфонічною музикою [277, 15].

Ще до перших гастролей А. Дункан у Росії О. Горський обговорював проблему, так званого, «вільного танцю». У 1902-му р. у своєму зверненні до балетної трупи О. Горський казав: «Вам багатьом здаються дивними мої вільні форми танцю, мої незрозумілі групування. Вам здається це майже безладом, наче це не вивчено, а зімпровізоване... Мені доводилося чути, що я порушую споконвічні традиції балетного мистецтва... Ми нічого не знаємо про танці древніх, за винятком десятка стародавніх поз, на яких і побудували наше мистецтво..., але стародавнє каміння... було зруйноване, і чи вірно ми його склали, ми не знаємо. Ми повинні не тільки намагатися перекладати його, що, по суті, не дає нам нічого нового, а творити. Те мистецтво, яке нічого не створює, приречене на смерть, на знищення» [61, 76].

У своїх роботах «Нур та Анітра» (1907-й р.) і дивертисментах – етюдах «Падаюче листя» (1908-й р.) він виставив цікаві зразки нових пластичних рішень. Арабески, танцювальні «па» класичного танцю поступаються місцем деміпозам, встановлюються *вільні позиції рук*. Іноді стає важливим не сам рух, а слід від руху. У намаганні передати враження від музики, фарб, емоційних почуттів, як образної асоціації, балетмейстер використовує цікаві знахідки при побудові світлової партитури.

Саме О. Горський стояв на порозі пошуків нових форм російського балету, порушуючи сувору симетрію класичних ансамблів, сплутуючи їхні лінії, ускладнюючи партерні та вводячи нові повітряні підтримки, відмовляючись від *розвернутих позицій ніг*, звільняючи пластику рук від раз і назавжди даного малюнку «port de bras», від символічного корсету талії та спини танцюристок та надаючи їм недозволеної раніше гнучкості. У його лексиці класика та «модерн» шукають шляхів дотику, і у творчості

зустрічаються режисерські нововведення, багато з яких знайдуть своє місце у творчості балетмейстерів епохи модерну та постмодерну:

- 1) використання *живого голосу танцівника* під час балетного спектаклю (голосний сміх балерини у сцені божевілля Жизелі);
- 2) відкрите руйнування ієрархічної структури академічного спектаклю;
- 3) використання *окремих пластичних характеристик* для кожного статиста кордебалету.

За цим принципом О. Горський вибудовує «збудження» вуличного натовпу у «Дон Кіхоті»: «загальний рух маси дрібниться, іскристо то тут, то там спалахують вогники, кожен гарний по-своєму... Соліст так переплітається з масою, що його можна загубити...» [162, 171].

За словами Н. Чернової, у свій перший варіант редакції «Дон Кіхота» О. Горський увів танець «Серпантин», який згодом зник зі спектаклю, але відкриття Л. Фуллер щодо декоративної ролі тканини у танці не уникли уваги балетмейстера. Так, зростаючу емоційну напругу у танці тореадорів О. Горський підкреслює вихоровими помахами плащів, а химерні сплески то вогнених, то чорних кольорових плям, , звиваючись, нагадували багаття [328, 106].

Пророком та невтомним проповідником нових форм російського балету став Михайло Фокін, що визначив основні віхи його естетичного та технічного розвитку. У своїй теорії «*вільного*» та «*природного*» танцю М. Фокін виділив п'ять *естетичних принципів нового російського балету* [315].

1. Відмова від складання комбінацій з готових та усталених «па» та необхідність створення щоразу нової виразної форми, що найбільше відповідає сюжету.

2. Відмова від застосування танцю та міміки у якості дивертисменту або розваги, не пов'язаних з задумом усього балету.

3. Необхідність застосування жесту психологічного та емоційного, без якого, за словами балетмейстера, танець є акробатичним, механічним та пустим: «Як людська думка, що позбавлена сенсу, не може бути прекрасною, так мова тіла повинна обов'язково виражати думку, або настрій, і тільки тоді вона буде естетично прийнятною» [315, 377].

4. Необхідність виразності «групи тіл» та «масового танцю усього натовпу».

5. Необхідність союзу танцю з іншими видами мистецтва за умови повної рівності та повної свободи, що надавались би художнику та музиканту.

Спираючись на свої естетичні принципи, М. Фокін формулює технічні принципи нової хореографії, у тому числі й такі, що тісно переплітаються з основними технічними принципами танцю «модерн» – «*колапсом*» та *імпульсною технікою*: 1) *природна постановка усього тіла та рухів,*

2) застосування виворотності ніг тільки у екзерсисі, 3) необхідність участі корпусу та рук у танці.

А також методичні прийоми:

1) використання можливостей «штучного танцю»;

2) використання певної схеми при навчанні танцю: опанування природних рухів (ходіння, біг та ін.), опанування навичок танцю природних рухів, опанування навичок танцю «штучних рухів»;

3) отримання навичок володіння тілом, відчуття пози та різноманітності ритмів для опанування творчого танцю і вільного імпульсу [315, 411].

У пошуках нових форм виразності, за словами Н. Чернової, М. Фокін перевіряв потенційні можливості кожної складової балетного спектаклю від драматургічних форм до лексики: і сюжетно-пантомімну дію великого спектаклю («Шехерезада»); і форму розгорнутої хореографічної сьюти «Шопеніана»; і мініатюру-монолог («Лебідь, що вмирає») (рис. 3.21) [328, 106].

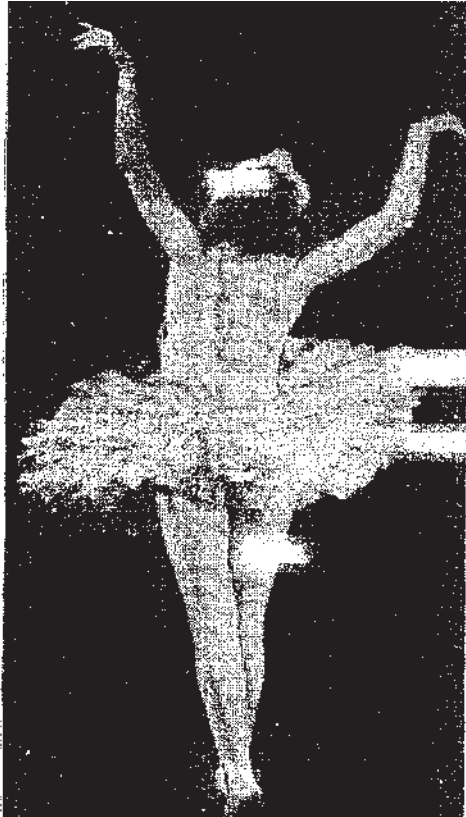


Рис. 3.21. Фрагмент мініатюри
«Лебідь, що вмирає»
(хореографія М. Фокіна).
Фото з журналу [328, 112]

Балетмейстер розумів балет, як «... найрізносторонніше і за змістом і за формою виявлення життя», тому у його постановках почав здійснюватись ідеальний для російського «модерну» тип творчості. Це була спільна воля однодумців, що працювали над сценарієм, музикою, хореографією, сценографією, виконанням.

Недарма пізніше М. Фокін написав, що з самого початку він бачив балетний спектакль, як «творіння одного творчого мозку» [315, 171].

Створюючи нову школу балету, М. Фокін, зазнавши впливу А. Дункан, знаходився одночасно під впливом естетичних концепцій представників художнього об'єднання «Світ мистецтва», базисом для якого була доісторична міфологічна епоха. Відтворюючи давнє минуле, художники «Нового стилю» зверталися до мистецтва різних країн та епох. Їх приваблювала скульптура та архітектура Давнього Єгипту, античної Греції, живопис Сходу, народні жанри старовинного російського театру.

За почином голови об'єднання Олександра Бенуа «мирискусники» зблизились з балетним театром. О. Бенуа прагнув широко впливати на балет, оформляючи спектаклі, створюючи сценарії, виступаючи як критик і теоретик. І «Новий російський балет» робить свої перші кроки з очевидною орієнтацією на еллінське пластичне мистецтво.

Першою подією у цьому дусі, яка повернула життя М. Фокіна у інше русло, став міфологічний балет «Ацис і Галатея» 1905-го р.. Далі – «Юніс», антична фантазія «Евніка», стилізований еллінський танок «Вакханалія» О. Глазунова (рис. 3.22), «Ночі» А. Рубінштейна, поставлені у дусі «вільної» ритмопластики. У 1907-му р. «Фокін поставив «Юніс» як пряму данину Айседорі», – зауважує Т. Карсавіна. За її словами, «Юніс» став несміливим, початковим вираженням його бунтарського духу. Провідна партія, яку на прем'єрі виконувала М. Ксешинська, була побудована на класичній лексичі, а Г. Павлова і весь кордебалет були босоногими [360, 210-211].

Рання «Евніка» також створена під безпосереднім впливом А. Дункан. Хореограф згадував про «Евніку», як про перший крок до новацій, з гордістю стверджуючи, що тоді «повірили» у досвід відродження «танків стародавнього світу», у створений стиль античних танців [154, 92]. У «Евніці» шлях пошуків був позначений поки що пунктирно («Танець серед мечів», «Танець покривал», діонісійський танок з факелами) [328].

У передмові до «Дафнісу і Хлої» М. Фокін рекомендував Кадлецю, як можливому композиторові, не дотримуватися «як непорушних канонів тих темпів і форм, які установили у балетній музиці... Музика має бути безперервною» [315, 567].

Задача, висунута балетмейстером, була для свого часу дійсно новаторською, гідною його майбутніх соратників – І. Стравінського і М. Равеля, що вели уперед, до практики балету ХХ ст..

Головним формотворчим елементом балетів М. Фокіна був обожнений модерністами ритм. Ритм створював співвідношення пластичних комбінацій, цементував стилістичну єдність спектаклю. Задник і фігура актора постійно мінялись місцями. То фігура виконавця виділялася із загальної кольорової композиції, то людська фігура тьмяніла і задник ніби вбирав у себе танець артиста [162]. По суті, це були деякі з композиційних прийомів танцю «модерн», що спиралися на теоретичні знахідки Е. Жака-Далькроза.

М. Фокіна, у першу чергу, цікавила природна (вільна) пластика, що виражала б почуття героїв безпосередньо, без специфічних балетних умовностей. Він оголосив війну класичному танцю. Лексика класичного танцю у його балетах трансформувалася у бік більшої пластичної свободи. Нова координація тіла апелювала до розкріпачених поз «вільного» танцю, тіло «грало», набувало ніби нових просторових можливостей. До своєї роботи М. Фокін залучив видатних художників театру – О. Головіна, К. Коровіна, О. Бенуа, Л. Бакста. Одкровенням стала музика І. Стравінського, в якій С. Дягилев побачив щось сучасно-російське, що він шукав, і те багатство нової ритмічності, яке він сприйняв як основу нової музики і нового балету. В 1910–1913-му рр. І. Стравінський стає одним з головних художніх

керівників «Нового російського балету». Подібно до того, як живопис Л. Бакста і О. Бенуа визначав характер, а часто, і рисунок танцю, подібно до цього і музика І. Стравінського визначала танцювальний шлях і характер нових лексичних форм балету.

Проголошене О.Бенуа гасло – «Художник – служитель Аполлона» – стане найзначущими для творчості І. Стравінського.

Звернення композитора до міфологічної епохи – і давньоруської, і античної – головний і, можна сказати, основний «драматургічний сюжет» музичного театру І. Стравінського. «Міфологічність» у його балетній музиці представлена таким творами, як «Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священна», «Аполлон Мусагет» [6, 5].

У 1910-му р. відбувся триумф «Жар-птиці» М. Фокіна на музику І. Стравінського.

Такі критики, як Р. Брюссель та А. Брюно, побачили у ній відхід від традицій на користь нових форм пластики і відмітили нове музичне завоювання російського балету: «Нарешті ми побачили речі, у яких музика – ... щось самостійне, створене вільним та сильним натхненням» [123, 49]. Захоплено писав про «Жар-птицю» Н. Хеон, як про чудо «найзахопливішої рівноваги між рухами, звуками і формами» [123, 50]. З 1911-го року кращі роботи балетмейстера належать російському зарубіжжю. Центром сезону цього року стає новий драматичний балет Стравінського-Бенуа-Фокіна «Петрушка», що був вершиною першого періоду «Нового російського балету». Подальші пошуки виразних форм багато у чому зобов'язані пластичним знахідкам «Петрушки» – *зігнута спина, повислі голова та руки, зведені всередину коліна та ступні*, що символізують пригніченість та безнадійні спроби здобути власну гідність.

З початком балетних «Дягилевських сезонів» за кордоном практично закінчилася пора розквіту російського «модерну» у балетному театрі цього періоду. Так естетика російського танцю «модерн» стала приналежністю російського зарубіжжя, відізналась у різноманітні хореографічних новацій – і особливо у зарубіжних постановках Вацлава Ніжинського.

В. Ніжинський розривав зі «Світом мистецтва» та з естетикою М. Фокіна. Його приваблювали нові теми, нові образи та нові форми, що їм відповідають, приваблювала і далека архаїка («Фавн») і найсучасніший урбанізм («Ігри»). Він був відкритий впливові примітивізму, кубізму, фовізму.

Перша авторська робота В. Ніжинського – легендарний фавн-персонаж балету «Пополуденний відпочинок Фавна», що був ним поставлений 1912-го року. Цей античний балет складався з *профільних поз* та *профільних мізансцен*, що нагадували критські та грецькі барельєфи (рис. 3.23).



Рис. 3.22. Фрагмент постановки «Вакханалія» (хореографія М.Фокіна) у виконанні Г. Павлової та Л. Новікова. Фото з книги В. Красовської «Анна Павлова». – Л. – М.: Искусство, 1964. – С.112

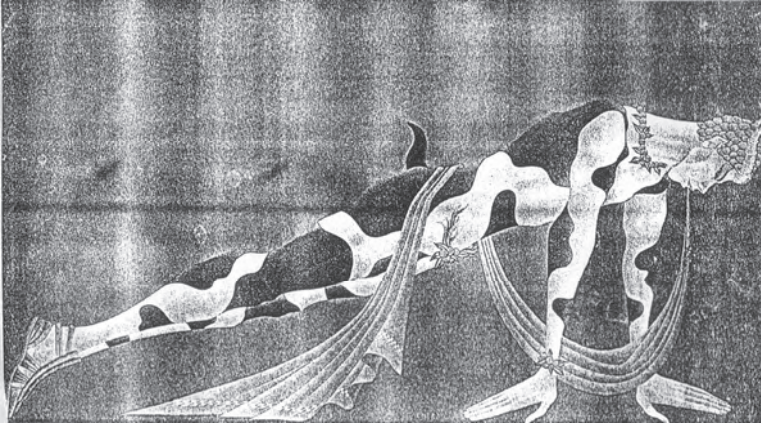


Рис. 3.23. Картини художника Хосе Рамона Санчеса ілюструють танець Фавна у балеті В. Ніжинського «Пополуденний відпочинок Фавна». Фото А. Цупрунова з журналу [118, 35]

Принцип руху у ньому був немелодійний, ритмічно-дискретний. Фавн зненацька зупинявся у *гострих позах*, робив *імпульсивні стрибки*, завмирав з витягнутими уперед і опущеними кистями. Балетмейстер ввів у композицію непорушність і, таким чином, передбачив прийом, який називається *стоп-кадром* [59, 127]. З точки зору виразності форм, спектакль являв собою інтригуючу новизну. Ще більшою новизною «Фавн» був з психологічної точки зору. На відміну від М. Петіпа і М. Фокіна, В. Ніжинський дозволив собі потворну пластику та *психологічну невизначеність*. За словами В. Гаєвського, цей «дев'ятихвилинний балет зіграв історичну роль, видаливши з балетного театру псевдоантичність» [62, 128].

Другим балетмейстерським доробком В. Ніжинського став балет «Ігри» на музику К. Дебюссі, поставлений у травні 1913-го р.. Це був перший балет у сучасних костюмах.

Особливої уваги заслуговує творчість цих балетмейстерів у галузі *стилізованого народного танцю*. Зупинимося на визначенні цього поняття.

За Ю. Слонімським, «*стилізаторство*» розглядає фольклор ззовні, провідники його ставлять своїм завданням розподілити явища фольклору на елементи й копіювати їх буквально. «*Стилізація*» виходить із наміру зберегти засоби художнього впливу непорушними і розгорнути закладені у фольклорі недостатньо розкриті ідейні й виразні можливості [276, 27].

Ю. Слонімський вважає стилізацію народного танцю початку ХХ ст. у роботах М. Фокіна, О. Горського та плеяди їхніх послідовників (К. Голейзовський та ін.) третім етапом еволюції характерного танцю [276, 20].

Але, спираючись на вищевизначене поняття танцю «модерн», авторка вважає, що стилізація народного танцю в їхній творчості на початку ХХ ст. стає композиційним прийомом танцю «модерн», а *стилізований народний*

танець є різновидом цього стильового напрямку сучасної сценічної хореографії; і визначає (авторка), що філософсько-світоглядний принцип стилізованого народного танцю полягає у прагненні *безпосереднього пізнання та відкриття «лику» окремого етносу засобами руху у відповідності до філософсько-світоглядних переконань митця*. Тому естетичні принципи стилізованого народного танцю – відмова від умовностей історичних та побутових і повна свобода форм – проявляються, перш за все, в стилізації етнічного костюму і обробці етнохореографічного лексичного матеріалу, а нові технічні принципи («коллапс», ізоляція та інші) дозволяють трансформувати етнічну танцювальну лексику у бік більшої виразності і символічності [234, 287-289]. Відчуті епоху, обставини і звичаї етносу та створити хореографічний твір, наповнений цим колоритом, – таке першочергове завдання представників танцю «модерн» у галузі стилізованого народного танцю, на відміну від академічного балету, який, за словами М. Фокіна, «... сплутав епохи і побут, не підносячись над ними» [314, 32].

Авторкою досліджено, що М. Фокін як представник стилю «модерн» у балетному театрі дореволюційної Росії намагався розкрити у сценічному варіанті «сутність» ідеї народного танцю.

Пошуки стилізованих форм, характерів емоційних відтінків етнографічного матеріалу, – основні завдання при створенні балетмейстером композиції народних танців. У стародавніх цивілізаціях М. Фокіна шукає першоджерела для своїх танців. Він виступає поборником активізації роботи рук і корпусу, схиляється до таких положень тіла в танці, які мали до нього вельми одноманітне застосування. Рухи ніг стилізовані. Ноги приймають «in» або «aut» – положення, а також на високих півпальцях, на всій ступні, на каблучках.

Балетмейстер робить спроби надати стилізованому народному танцю нові виразності і образності. Він створює багаточисленні екзотичні танці, сюїту на теми іспанських народних танців («Арагонська хота»); ставить спектаклі («Шехерезада», «Ісламей», «Стенька Разін», «Половецькі танки») [276, 20-22].

Авторкою з'ясовано, що послідовник М. Фокіна Вацлав Ніжинський спробував стилізувати ритуальний танець і у 1913-му р. ставить балет на музику І. Стравінського «Весна Священна», який, за словами С. Волконського, став у постановці В. Ніжинського «не балетом, а ритуалом, стародавнім, обрядовим дійством» [138, 141].

Ще до відтворення партитури І. Стравінського на сцені, В. Ніжинський разом із С. Дягилевим побував у Хелерау, де ознайомився з роботами Е. Жака-Далькроза. Його учениця Марі Рамберт згодом допомагала В. Ніжинському у постановочній роботі з виконавцями. За її словами, прості рухи: ходіння, біг, тупотіння, стрибки на одній і двох ногах – В. Ніжинський насичував «такою скаженістю, що здавалося танцювала ціла нація, викликаючи плодючість землі» [138, 137]. Це був перший некрасивий балет у історії балетного театру.

Важкі, незграбні тіла учасників весняного святкового ритуалу, на думку М. Гваттеріні, виражали іншу естетику – «естетику потворного», протилежну естетиці академічного балету [64, 144-145].

Основні «па» танцівників водночас нагадували конфігурацію різьблених дерев'яних ідолів на знаменитих картинах Миколи Рериха, присвячених Стародавній Русі. [327, 37].

Балетмейстер шукав шляхи до нової краси, експериментував з *виворотністю навпаки* – «*fausses-positions*» – за аналогією зі зворотною перспективою, що була конструктивною та духовною основою старих ікон. *Основою стилістичного коду хореографії В. Ніжинського стало положення ніг «en dedan» замість академічного «en dehors»; відсутність «plie»; підстрибування із закінченням на прямих ногах із пласкими ступнями.*

У танцювальній лексиці він використовував стрибки *з боку в бік з підігнутими ногами; jete з руками, що майорять над головою; загорнуті в середину носки та коліна; зведені у кулаки руки.* Танець Обраниці у вигляді стрибків – борсання зливався з образом доісторичного птаха, крила якого намагаються підняти вайлувате, неготове до польоту тіло. Вихор рухів закручує танцівницю на місці у вир. Відстовбурчивши лікті, б'ючи ліктями по ребрах, притиснувши кулаки до грудей, нагнувши голову, вона трусить всім тілом. Ритм, наче потойбічна сила, відриває її від землі і старці, які стережуть жертву, підхоплюють на висоту піднятих рук неживе тіло. Ніби душа звільнилася з кайданів тіла. За словами С. Волконського, такі «людські намиста, пов'язані ниткою ритму», він спостерігав тільки у Е.Жака-Далькроза [138, 140; 327, 36].

В експресіоністичних експериментах В. Ніжинського «Фавні», «Весні священній» живуть відкриття російської доби модерну, багато з яких є розвинутими та переосмисленими.

Тут слід зазначити той важливий факт, що балетна музика І. Стравінського і М. Равеля визначила театральну практику на цілу епоху. Їх партитури виходили за рамки балетної естетики, академічних форм, за рамки освоєних балетними, академічними танцівниками ритмів. Пропагуючи «новий балет», артисти трупи С. Дягилева вперше зіткнулись з новою формою хореографії, що вимагала відходу від поверховості на користь проникнення до *суті речей*, пошуку кінцевої Істини, що і задавало нові пластичні рішення.

Цікавим є той факт, що з точки зору світоглядної основи у російському балеті початку ХХ ст. можна виділити періоди: античного буму, діонісізму та аполонізму, що було характерним для всієї художньої культури того часу.

Тим часом балетне життя України кінця ХІХ – початку ХХ ст. розвивалось неквапливо. Існуючі при театрах Києва, Харкова і Одеси балетні трупи мали нечисленний та неоднорідний за виконавчими здібностями склад, тому їх діяльність обмежувалась участю у танцювальних сценах опер. Під час роботи в Київській опері польського балетмейстера С. Ленчевського (1893 – 1909-й рр.) там відбулися деякі позитивні зміни: був змінений склад виконавців і здійснена постановка декількох дивертисментних і невеликих балетних спектаклів.

Істотне якісне та кількісне поповнення репертуару, у тому числі найновішими зразками модерної хореографії (наприклад, фрагмент з балету «Петрушка» І. Стравінського), стало результатом діяльності у Київській опері знаменитих російських митців Броніслави Ніжинської і О. Кочетковського (1915-1916-й рр.).

15 грудня 1913-го р. у Києві були відкриті перші курси ритмічної гімнастики при гімназії А.В. Жекуліної, а напередодні в музеї Цесаревича відбулася лекція пропагандиста ідей Е. Жака-Далькроза на Русі князя С.М. Волконського [343, 14].

Отже, можна вважати, що, починаючи з перших дослідів 10-х рр. ХХ ст., танець «модерн» на балетній сцені Росії будується на технічних принципах напруги та «релаксації», «колапсу», імпульсу та поліритмії. Спираючись на них, російський театральний танець «модерн» *трансформує класичну лексику* у напрямку більшої пластичної свободи.

3.2 Формування техніки і композиції танцю «модерн» (20-і рр. ХХ ст.)

Авторкою з'ясовано, що у ці роки у США набув вжитку термін «танець модерн» («modern dance»), який використовувався для визначення творчості американських хореографів: М. Грехем, Д. Хемфрі, Ч. Вейдмана, А. Хольм, Х. Таміріс, Л. Хортон. Термін «виразний» танець («Ausdruckstanz»), як різновид «modern dance», що втілює в собі основні ідеї експресіонізму, застосовувався для творчих робіт хореографів Австрії, Німеччини та Скандинавських країн: М. Вігман, Г. Палукки, К.Йосса, Р. Хладек та інших.

Є загальновідомим, що експресіонізм був одним з активних театральних художніх напрямів, що виникли наприкінці Першої світової війни. Режисери німецького експресіонізму почали шукати нові засоби театральної виразності, щоб показати нове світовідчуття пафосом гнівного протесту, пафосом тотального заперечення. Театр ними бачився «*духовним братством*», причому до цього «братства» були залучені і глядачі. Таким прийомом режисери протиставляли театр загальній соціальній роз'єднаності і ворожості. Ідея спільноти була постійно присутня у театральних деклараціях. Театр мав сформувати і проявити нове світобачення. У такому театрі режисер і актор часто виступали як *проповідники*, або «*пророки*». Автор-пророк, або поет-пророк мали вражати публіку, розгортаючи перед нею картини людських страждань, сцена – показувати в *узагальнено-символічному* вигляді картини бід і нещастя, смертей та хвороб. Режисери-експресіоністи вважали, що варто розділити сцену на дві частини: на одній встановити кафедру для проповідника, а на іншій показувати наочні приклади до проповіді. Спектакль у такому вигляді був би дуже подібний до середньовічного мораліте. На загальну ідею повинна була працювати і символіка спектаклю. Так вважалося, що негативний герой не повинен був з'являтися на сцені у білому костюмі, а темрява на сцені означала морок у душі героя.

Перший етап, що його пройшла німецька режисура експресіонізму, прийнято називати «ліричним». Він був присвячений одній темі – *тотальній несумісності героя зі світом*, пізніше у експресіоністичному театрі з'явилися *політичні мотиви*.

Уже відомий на той час німецький майстер та педагог нової форми танцю Рудольф Лабан розробив нову наукову теорію експресіоністичного («виразного») танцю, як різновиду танцю «модерн».

Розвиваючи теорію Ф. Дельсарта, Р. Лабан розглядав танець, як природну потребу висловлюватися за допомогою руху. При цьому, на його думку, художньо осмислений рух має бути втіленням внутрішнього життя його творця, а не змісту музики. В опублікованій у 1920-му р. книжці «Світ танцю» («Die Welt des Tanzers») Р. Лабан висловлює своє ставлення до мистецтва танцю, вважаючи, що багато з того, що звично називають танцем, «є неартистичною гімнастикою, акробатикою, белетристичною претензією, еротикою» [373, 27], а також, що танець є чудовим засобом «для зображення внутрішніх attitudes і конфліктів», що диктуються серцем [365, 10]. У цій книзі Р. Лабан розвиває свою мрію про «цілісну людину». «Вільний» танець – його основна програма. За словами О. Сидорова Р. Лабан будує його на тризвуччі: «танець, тон, слово» - «воля, почуття, думка». Через пантоміму цей танець, що не боїться змісту, повинен був вести до драми. Хореограф вчить своїх учнів: «Зобрази радість чи горе – і міміка розповсюдиться на все тіло» [269, 61]. Але на початковому етапі Р. Лабан навчав *елементарним навичкам* володіння власним тілом: ході, нахилам, бігові, задаючи музичну схему ритмічними ударами барабану, тамбурина, або звуками флейти. Найціннішою тезою Р. Лабана, що показувалась практично, є ідея, співзвучна з вченням Августина Аврелія про те, що наш організм, це чудовий *резерв ритмічних натхнень, тому видобувати нові форми танцю ми повинні не тільки із замаскованих у музиці, або де інде ритмів, але, передусім, з нашого власного тіла*.

У своїй книжці він сформулював також мистецьке кредо, що полягало у бажанні пробудити *танцювальну інтуїцію*, не встановлюючи при цьому норм та догм.

У тому ж 1920-му р. Р. Лабан заснував «Танцювальний театр Лабана» («Tanz bühne Laban») у Штудтгарті, керований Д. Березкою, а також студію при театрі, де виховувалось 25 танцівників. Серед них найвидатнішими студентами, які стали згодом його співробітниками, були Курт Йосс, Дженс Кейт, Едгар Франк, Герта Фейст і Альбрехт Кнуст. Одночасно Р. Лабан був продюсером і балетмейстером Мангеймського Національного театру. Тут він створює свою версію «Вакханалії» Р. Вагнера і перші *«хорові»* роботи у новому стилі на музику Фредеріка Уілкенса: «Die Geblendeten» («The Reluoded»), і «Епічну танцювальну сюїту» («Epiche Tanzfolge»). У 1923-му році балетмейстер формує нову базу для своєї діяльності у Гамбурзі, засновуючи: 1) Центральну школу («Zentral-Schule Laban») під дирекцією Альбрехта Кнуста; 2) Камерний Танцювальний Театр Лабана («Kammer Tanzbühne Laban»). В період з 1924 – 1926-й роки ансамбль здійснює турне по містах Німеччини, Австралії, Італії, Югославії. У цей же час з'являються

нові студенти, танцівники і соратники: Сильвія Бодмер, Рут Лоезер, Юліан Алго, Лотте Ведекінд, Айно Сімола, Герман Робст, Мартін Глейзнер і Гертруд Снелл. До репертуару танцтеатру Р. Лабана увійшли: «Der Schwingende Tempel», «Фауст»(друга частина) і «Прометей» («Promethens») (1922-й р.) – дві роботи з хоровим акомпанементом; «Die Gankelai» («Juggler») – танцювальна драма; танцювальна комедія «Казанова»; танцювальна драма «Дон Жуан» на музику Х. Глюка (1925-й р.); «Ніч» - танцювальна гра на джазову музику; «Криве дзеркало» («Narnspiegel»); «The Fods Mirror», 1925-й р.); «Bitter ballet» («Ballet of the Knights») на музику Л. Бетховена (хореографія Р. Лабана і Д.Березки) [365, 9].

У 1926-му р. вийшла в світ наступна теоретична робота Р. Лабана – «Хореографія» [365, 9]. Основою його «теорії форм» для нової хореографії став просторовий закон (рис. 3.24-26), що спирався на ряд елементів:

- 1) рух тіла з точки зору горизонталі та симетрії;
- 2) кут відхилення від вертикалі для просторово-спрямованої дії;
- 3) форми руху тіла у просторі відносно вертикалі: вперед, назад, вбік.

Захопленість Р. Лабана змістом простору синхронізується з подібним інтересом членів «Баухаузу». У той час, коли Р. Лабан презентує свої просторові теорії, демонструючи малюнки людських тіл всередині геометричних фігур, Оскар Шлеммер презентував на сцені «Баухаузу» у 1927-му році свою стереометрію простору. Крім того, Лабанівському планові театру у вигляді сфери передував план «всезагального» театру архітектора Вальтера Гропіуса – засновника школи «Баухауз».

Форми руху, за Р. Лабаном, характеризуються кінетичним, динамічним, ритмічним та метричним змістом.

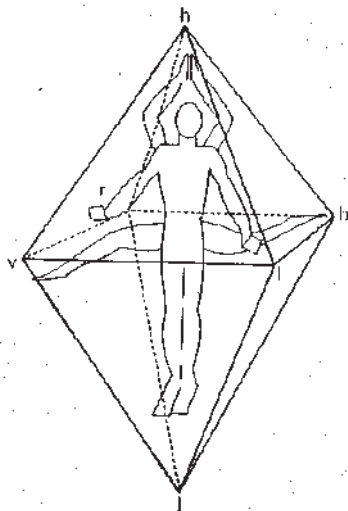


Рис. 3.24. Діаграма Р. Лабана, що ілюструє людське тіло всередині Октаhedрона («The Octahedron»)

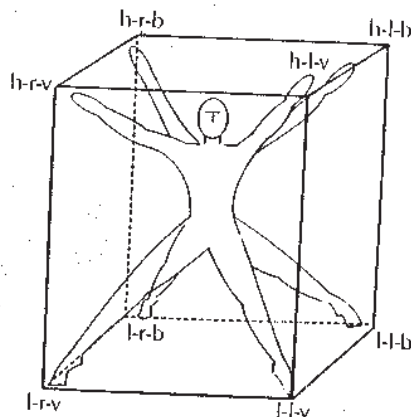


Рис. 3.25. Діаграма Р. Лабана, що ілюструє людське тіло всередині Куба («The Cube»)

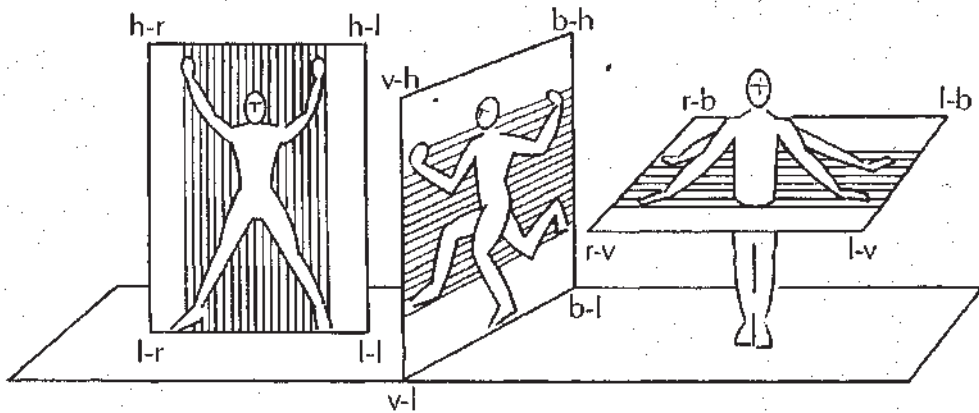


Рис. 3.26. Три просторових плани: вертикальний, кутовий, горизонтальний («Vertical», «Sagittal», «Horizontal»)

За словами Курта Йосса, «Лабан став творцем *«нової танцювальної теорії»*, що визнає «існування духовного шляху балету» [365, 12]. Теоретик виклав принципи створення «штучної» танцювальної композиції та композиції, побудованої на *інтуїтивній імпровізації*, а також підкреслив відмінності між танцем, як видом мистецтва, та іншими формами фізичної культури. Згідно з твердженням К. Йосса, Р. Лабан використовував *структуру академічного балету* для створення фундаменту *«вільного» та експресіоністичного танцю*, поєднуючи таким чином два «ворожих табори»: академічного танцю і танцю «модерн» [365, 12].

Важливою подією 1926-го р. стало створення у Варзбурзі Хореографічного інституту Р. Лабана, що об'єднав Центральну Школу та Театр Танцю.

Р. Лабан і О. Шлеммер стали членами організаційного комітету I Танцювального конгресу танцю «модерн», що відбувся у Магдебурзі 21-24-го червня 1927-го р.. У своїй доповіді *«Танець як твір мистецтва»* теоретик «нових форм танцю» формулює засади створення танцювальних творів:

1. *Інтуїція* є обов'язковим, але недостатнім елементом при створенні мистецького твору, що має бути сформований на основі художніх законів з використанням *сили волі, інтелекту та почуттів людини*.

2. В основі створення танцювального твору лежить *хореографія*, хореографія і хореографія.

3. Танцювальний твір, народжуючись у серці, має бути за своїми якостями *одухотвореним, щирим, сакральним, правдивим*.

4. *Форма* танцювального твору має бути зумовлена *типом руху, носієм експресії*, який може бути *«чистим», функціональним або стилізованим*.

5. *Танцювальний рисунок* має бути проаналізований засобами хореології з точки зору *динамізму перешикувань*.

б. *Сценічний танець не повинен мати нічого спільного з фізкультурою та «гармонійним рухом».*

7. «Чиста» композиція є необхідною умовою для розвитку нових форм танцю [365, 10-11].

У союзі з Куртом Йоссом Рудольф Лабан закликав до єднання танцівників розрізнених груп танцю «модерн» і став фактичним лідером «Танцербунд» («Tänzerbund») (танцювального союзу), створеного з учасників Конгресу. Вони ж (Лабан та Йосс) визначили подальший театральний (сценічний) шлях розвитку європейської гілки танцю «модерн». На підтвердження своїх намірів балетмейстери продемонстрували можливість танцю «модерн», як частини сучасного театру. У тому ж 1927-му р. у опублікованому 15-го травня ессе, учениця Р. Лабана Мері Вігман визначила два типи «творчого» танцю («Creative dance»): «абсолютний» (безумовний, досконалий) і «сценічний» (театральний, драматичний). Останній, на її думку, шукав компромісу між класичними та пантомімічними елементами, результатом чого стало невдале поєднання стилів. Альтернативою цьому компромісу вона називає «живі» форми танцю «модерн», народжені «нашим віком і його духом» і які мають «відбиток нашого часу, як жодний інший вид мистецтва» [373, 40].

Ще у 1921-му р., пояснюючи вчення свого педагога, М. Вігман розкриває філософію народження «виразного» танцю: «Простір це світ середовища, що вічно змінюється навколо танцівника. І танцівник – його пан. ...Він виникає у ньому (просторі. – М.П.) як ніжний пагін, вічний шукач, руйнівник, творець цього простору. Він стає його душею, наче губка всотує в себе найменше коливання, яке відлунює у його душі хвилюванням, перетворюючись у тілесний рух, виповнює душу танцівника захватом повного злиття з простором» [91, 57].

Вона детально пояснює, що будь-який напрямок танцювального руху: уперед, назад, по діагоналі, вбік і т.д. – не може бути для виконавця чимось абстрактним, а є вираженням конкретних його емоційних мотивацій. У цей період Вігман демонструє усе нові й нові танцювальні програми: «Вечірні елегії», «Іспанська сюїта», «Пейзаж, що коливається», «Жертва», «Осінні танці». Кожен її танець, завжди несподіваний та експресивний, часом просто некрасивий з точки зору традиційної естетики, незалежний від законів класичної хореографії, стає філософським узагальненням цілком конкретного, колись пережитого нею почуття. Відкрита у 1919-му р. у Дрездені Центральна Школа Мері Вігман стала центром розвитку німецького «виразного» танцю [91, 59]. Музичний директор школи композитор і піаніст Віл Гетц проводив там експерименти з новими видами танцювального акомпанементу, включаючи ударні інструменти, що було, на той час, оригінальним і сенсаційним. Група найталановитіших студентів утворила перший клас М. Вігман: Аня Хольм, Гарольд Кройцберг, Грет Палукка, Івонна Жоржі, Макс Терпіс, Маргарет Уоллменн. Кожний з них став яскравим представником «Ausdruckstanz». Макс Терпіс – у 1922-му році – директором Ганновер Опера; Маргарет Уоллменн – директором Опери в

Буенос-Айресі, Відні, Мілані; Гарольд Кройцберг – солістом, а Івонна Жоржі – головним балетмейстером Ганновер Опера [373, 32-33].

Грет Палукка, найвідоміша танцівниця «модерну» 20-30-х років ХХст., фаворитка Василя Кандинського, зробила значний внесок у розвиток «*виразного*» танцю, помітно вплинувши своїм мистецтвом на сучасників-танцівників, балетмейстерів, режисерів театральної сцени, мімів. З свого першого концерту у 1924-му р. вона стає автором і виконавицею танцювальних сюїт. Їй імпонували прагнення художників – авангардистів, які гуртувалися навколо інституту «Баухауз», де, у період між двома світовими війнами створювався новий напрям у мистецтві. Скульптор, дизайнер Ласло Мохойнадь і художник Василь Кандинський, які брали участь у роботах «Баухаузу», захоплювались здатністю Г. Палукки створювати просторові композиції, що вирізнялися графічною точністю масштабних ліній і граничною простотою рухів. Її майстерна техніка на межі акробатики збагатила «*виразний*» танець *стрімкою динамікою рухів*, розгонистими і, разом з тим, дуже пластичними позами і «па», *незвичайно високими стрибками*, що охоплювали начебто весь простір сцени (рис. 3. 27-29). У 1925-му р. Г. Палукка відкриває власну школу у Дрездені, де основний акцент у навчанні робиться не на техніку виконання, а на *моральне становлення артиста і виховання художника-мислителя* [202, 46].



Рис. 3.27-28. «Виразні» стрибки Грет Палукки.
Фото з журналу [202, 46]



Рис. 3.29. «Виразний» танець Грет Палукки. Фото з журналу [202, 45]

Сама Мері Вігман у 20-і рр. ХХ ст. змінювала акцент у своїй постановочній роботі з соло-танців на групові. 1921-го року перша «Чамберс Данс Груп» в експресіоністичному стилі, що комбінував слова і рухи, показала «Сім танців життя», 1924-го р. – «Сцени танцювальної Драми», які стали яскравою віхою в історії танцю «модерн». У композиції танцю акцент також переносився від *тематичної експресії в бік абстракції і стилізації*.

З 1926-го по 1928-й рр. вона продовжує експерименти у галузі композиції і тематично-ідейної спрямованості танцю, створюючи містерії з



масками, що приховували вираз обличчя виконавця. Це був вплив японського театру «Но» («NO»). Її постановки цих років – фантастичні танці: «Церемоніальна фігура», «Танець Смерті», «Танець Відьми II» (рис. 3.30) [373, 33].

У 1928-му р. на II Танцювальному Конгресі М. Вігман представляє ансамблеву композицію «Свято» («Celebration») [366, 135], у 1929-му р. – один з найвідоміших циклів «Рухомий ландшафт».

У 1927-му р. хореографічний інститут Р.Лабана був переведений до Берліна. Наукова робота тут продовжувалась у трьох напрямках: перший («*choreutics*») фокусувався на рухах тіла у просторі; другий («*eukinetics*») – на детальному вивченні динаміки та ритму; третій – на *системі запису танцю* (вивчався Гертрудом Снелл).

У 1928-му р. Рудольф Лабан опублікував теоретичну працю «Кінетографія», відому в Америці як «Лабанотейшн» («Labanotation»), що одержала визнання на II Німецькому

Рис. 3.30. «Танок відьми II»
М. Вігман (1927-й р).
Фото з брошури [311, 7].

Танцювальному Конгресі у Ессені. Р. Лабан розробив універсальну теорію танцювального жесту, що виявилась придатною для аналізу та опису всіх пластично-динамічних характеристик, незалежно від того, до якої національно-стильової або жанрової категорії вони належали. Простір – час – енергія – три категорії, на яких він, продовжуючи ідеї Е. Жака-Далькроза, побудував свою теорію руху, що спиралась на свободу від канонів і здатність

на імпровізацію, тобто самовираження [365, 16]. Школи хореографа стали розповсюджувачами його теорій. Декілька шкіл, заснованих у період з 1921 – 1926-й роки, з огляду на багатогранну діяльність Р. Лабана, виконували подвійну функцію: з одного боку, вони забезпечували підготовку членів трупи «Танцювального театру» і «Камерного Танцювального театру» Р. Лабана; з іншого – були центром підготовки *«рухомих хорів»*.

В кінцевому підсумку «Німецький період» теоретичної і практичної роботи Р. Лабана закінчився заповітом. Він заповідав поколінню своїх учнів Курту Йоссу, Дусі Березці, Гертруді Лозер, Дженс Кейт, Кет Вулф, Едгару Франку і Юліану Алго цілком новий шлях опанування танцю. Курт Йосс розглядав роботу Р. Лабана цього періоду, як революційний феномен, що руйнував старі, обмежені форми і створював «нову тональність» танцю [365, 22]. Балетний критик Фріц Боме відвів хореографу провідне місце у історії розвитку європейського танцю «модерн». «Ідея Лабана», – стверджував він, – «не створення нового стилю, або битва проти старого, не створення нової педагогіки або нової системи екзерсису. Його ідея не могла бути досягнута тільки через технічний екзерсис або імітацію, вона має бути духовно усвідомленою і втіленою особистостями» [365, 22].

М. Вігман, підкреслюючи вклад Р. Лабана у теорію сучасного танцю, декларувала, що він дав танцю структурні аналогії музичної гармонії, «просторову теорію руху» – основу будь-якого танцювального твору. До технічних принципів навчання танцю «модерн» по Р. Лабану вона відносить *напруження та релаксацію, поділ тіла на зони, гармонійний зв'язок свінгових послідовностей, «союз тіла і простору»*. Всі вони були народжені ним «для нового стилю та нового типу танцю» [365, 22].

З середини 20-х рр. ХХ ст. всередині «Ausdruckstanz» назрівав конфлікт між популізмом та елітаризмом. Техніка імпровізації знищувала межі між професійним та аматорським танцем. Для сценічного танцю танцівники використовували методи танцгімнастики («Tanz-Gymnastik»). Мережа приватних студій підтримувала «Ausdruckstanz». Лише деякі з них давали підготовку на професійному рівні, більшість зосереджувала свою діяльність на класах для аматорів.

У ці роки збільшується чисельність учнів у Дрезденській школі М. Вігман, яка наприкінці 20-х рр. ХХ ст. становила близько 300 студентів, Берлінська школа налічувала удвічі більше, мережа шкіл – 15 сотень учнів. На додачу багато студентів, відкриваючи приватні студії, сприяли розповсюдженню техніки М. Вігман серед ентузіастів фізичної культури.

Такою ж популярністю вирізнялась у середині 20-х р. ХХ ст. і діяльність Р. Лабана. Так, у 1927-му році налічувалось 28 акредитованих шкіл, заснованих у Німеччині, Чехословачії, Швейцарії, багато з яких практикували *великі форми аматорського танцю – «рухомі хори»* («Bewegungser»), що налічували від 50 до 500 і більше учасників [365, 19].

Згідно ідей Р. Лабана, метою такої форми танцю було створення «почуття спільності» людей індустріального суспільства. Засновані при взаємодії з церквою, школами і політичними союзами «рухомі хори» визначили відмінні особливості професійного і аматорського танців.

В цей час ім'я Р. Лабана асоціювалось з популістською позицією, а ім'я М. Вігман – з позицією елітарності танцю. Зростаюче напруження між цими позиціями перейшло у конфліктну ситуацію на серії Танцювальних Конгресів. М. Вігман не була запрошена на I Німецький Конгрес у 1927-му р., а у 1928-му р. вона, її учні та колеги створюють «Танцювальне коло» («Tanzgemeinschaft»), як альтернативу «Танцювальному союзу» Р. Лабана. На II Танцювальному Конгресі продовжуються дебати двох фракцій: одна партія була за тренування і розвиток здібностей виконавця, інша – за індивідуальність і натхнення виконання. Ідеологічні суперечності двох фракцій всередині «*Ausdruckstanz*» досягли кульмінації.

Перші покоління танцівників «модерну» вважали себе революціонерами, що створювали «нову» хореографію. Навчені у різних гімнастичних школах, Інституті Е. Жака-Далькроза, вони уникали загальноприйнятної театральної обстановки, оскільки театр у їхніх очах зберігав соціальні штампи.

Нове покоління хореографів, учні М. Вігман і Р. Лабана, вважали Оперний театр покровителем «*Ausdruckstanz*». Але для реалізації сценічного театального потенціалу «*виразного*» танцю вони вимушені були зробити крок назустріч *академічному балету*.

На II Танцювальному Конгресі ряд молодих хореографів висунули нові теорії. Серед них: учень М. Вігман і балетмейстер Берлінської опери Макс Терпіс, учениця М. Вігман і балетмейстер Ганноверського муніципального театру Івонна Жоржі, учень Р. Лабана і директор Танцювального Департаменту «Фольквангшуде» («Folkwangschule») у Ессені Курт Йосс.

Учень Р. Лабана у Штудгарській Музичній Академії, учасник студентського танцювального ансамблю з 1921-го року, Курт Йосс з танцівницею Сікурд Лідер представляє у 1924-му році власну програму «Two Male Dan cers». За період з 1924–1926-й роки він створює п'ять хореографічних творів великої форми: «Перський балет» (1924-й р.); «Демон» на музику П. Хіндеміта (1925-й р.); «Brautfahrt» (1926-й р.); взимку 1926-1927-го років хореограф здійснює турне Німеччиною з програмою з 4-х дуетів і 4-х сольних номерів, що виконувались у експресіоністичному стилі.

Продовжуючи дослідження щодо створення *сучасного танцювального театру*, Курт Йосс вивчає у Відні і Парижі класичний танець, одержує інструктаж Теда Шона зі спеціальних танцювальних форм і модифікованої версії основ російської балетної школи, Далькрозівської системи експресивного жесту.

Всі ці знання допомогли К. Йоссу викристалізувати принципи побудови *сучасного театру танцю*, а також принципи підготовки танцівників його власного стилю.

Яскравим кроком на шляху поєднання нових форм західноєвропейської хореографії з академічною школою стало створення К. Йоссом у 1927-му р. танцювального департаменту «Фольквангшуле» у Ессені. Саме тоді К. Йосс сформулював своє кредо: «Ми живемо у період створення нової творчої форми танцю. Це означає, що з хаотичних, самовільних і випадкових рухів, з ощадливою економією і творчим обмеженням активуються особливо важливі рухи високої чистоти. При цьому створюється творчий компроміс між індивідуальним відображенням і формальною взаємопов'язаністю з надособовими духовними основами» [114, 47].

Програма навчання майбутніх професійних танцівників спиралася на теорії Р. Лабана, його хореографічні просторові принципи і одночасно на переосмислену теорію класичного танцю; вона включала у себе *модифіковані форми класичного тренажу («barre», «adagio», «allegro»), безпальцевої техніки і «batterie», як доповнення до техніки «модерну»*. Модерна техніка була підсилена теорією і практикою форм у просторі та аналізом і практикою експресивної динаміки. До програми увійшли також імпровізація та композиція, кінетографія, музика, анатомія, історія танцю. У школі викладали учні Р. Лабана: Ліза Ульманн – техніку танцю «модерн»; Гертруд Снелл – теорію руху Р. Лабана; К. Йосс і С. Лідер – композицію танцю, створюючи нові комбінації та етюди у стилі «модерн», фокусуючи увагу студентів на техніці виконання [373, 41].

Теоретичні та практичні розробки знайшли подальше застосування та розвиток, коли у 1929-му р. танцювальне відділення «Фольквангшуле», очолюване К. Йоссом, було об'єднане з хореографічним Інститутом Р. Лабана. Завданням інституту стало формування *нової естетики і теорії танцю*. У фокусі теоретичного відділення було дослідження шляхів розвитку хореографії, розвиток запису танцю і підготовка вчених у галузі танцю. *Навчальний план містив у собі класи для виконавців, курси для вчителів танцю, танцювальну театральну студію, курси Р. Лабана. До загальних дисциплін належали виразність руху, елементи хореографічного тренажу, історія та естетика танцю. До спеціальних предметів для танцівників належали техніка танцю («chorentics») і практичне навчання просторовим формам і ритмо-динамічної експресії у танці («eukinetics»), концертна практика. Для підготовки балетмейстерів існували класи з загальної теорії руху, запису танцю, теорії хореографії, композиції танцю. На факультеті під назвою «Танцшкола Йосса-Центральна Школа Лабана» викладали: Герман Бобст (хореографічний тренаж), Дуся Березка (класи еукінетики і виконавської майстерності для театру Р. Лабана), Гертруд Снелл*

(теоретичні предмети), а також Курт Йосс, Сігурд Лідер, Ліза Ульманн, Айно Сімола [365, 18-19].

Для кінця 20-х рр. ХХ ст. стали характерними перші виступи німецьких танцівників у США, що значно вплинуло на розвиток нових форм хореографії у Америці. Євген вон Грона став першим німецьким танцівником, що представив свої роботи Нью-Йорку у 1925-му р.. Його американським дебютом став соло-концерт і, на два роки пізніше, постановка «Дух Роботи» («Spirit of Labor»), у якій, під впливом футуристів, він намагався відобразити функціонування машини у роботоподібних рухах танцюристів. Преса охарактеризувала цю подію як виступ представників нової школи танцю, що ґрунтується на абстракції.

Наступним німецьким танцюристом, що перетнув Атлантику, став Гарольд Кройцберг, соліст Берлінської Опери. У 1927-му р. з ансамблем Берлінського Національного Театру він представив роботу «Сон у ніч на Івана» («Midsummer Night's Dream»). На початку першого американського туру, описуючи своє творче кредо, він говорив: «Я ... не творець якоїсь школи танцю... Я танцюю своїм серцем, темпераментом, уявою. Подібно тому як актор використовує слова щоб розповісти історію драми, а композитор розкриває свої теми у музиці, я виражаю мій настрій, мою поезію, почуття у русі..., танцюючи композиції безсмертних І.-С. Баха, Ф. Шуберта, В.-А. Моцарта» [373, 57].

Маргарет Уоллменн, учениця М. Вігман, директор Берлінської Вігманської школи з 1927-го р., стала першим вчителем техніки М. Вігман в США. М. Уоллменн здійснила постановку авторського твору «Orpheus Dionysos», використавши оперу Христовора Глюка. У головних ролях виступили Тед Шон і молода американка Луїза Клоппер, учениця Берлінської школи з 1929-го року. Стиль Маргарет Уоллменн був сумішшю комбінацій класичного танцю і плавних свінгуючих групових рухів у стилі М. Вігман, вплив якої проявився також у композиції танців Маргарет, особливо у використанні сценічного простору [373,62-63].

Одночасно 20-і рр. ХХ ст. стали періодом активного інтересу до танцю «модерн» та швидкого зростання його популярності у Галичині. Характерною стала підвищена увага українських дослідників та шанувальників танцю до проблеми розвитку модерної хореографії. У галицькій періодиці з'являється низка статей, що торкалися цієї проблеми.

Одним з потужних чинників, що сприяли творчій активності місцевих хореографів, стали гастролі західноєвропейських представників різноманітних течій танцю «модерн», значна кількість яких припадає на кінець 20-30-х років ХХ ст..

Так, у 1927-му р. у Львівському Великому Театрі відбувся виступ ансамблю сестер Візенталь, очолюваного Гретою Візенталь (1885-1970 рр.), яка закінчила балетну школу при Віденській Опері. Вони презентували

віденський напрямок «*виразного*» танцю і виконали композиції, побудовані виключно на видозмінах елементів віденського вальсу.

У 1927-1928-му рр. з успіхом пройшли виступи танцівниці з Берліна Марії Гremo. До програми її виступу у Станіславі увійшли хореографічні композиції на музику Ф. Шопена («Прелюдії»), І.-С. Баха («Паж»), Й. Брамса («Бідермайер»), а також Л. Бетховена, М. Клементі, Л. Деліба [223, 8-9].

Найпоширенішою формою сценічної презентації модерних танцювальних напрямків у Галичині стали показові виступи. Вони відрізнялись широким спектром різновидів та форм танцю «модерн», включаючи *ритмопластику*, «*виразний*» *танець*, *різнорідні стилізації*. У ці роки переважали заходи, у яких об'єднувались вокальні, інструментальні і танцювальні номери. Так, 22-го червня 1922-го р. у Львівському театрі «Уль» відбувся Пластичний вечір, підготовлений Варварою Вольською. Вона була співробітницею Московського Художнього Академічного театру, а у 1921-1923-му рр. – вчителькою *ритмопластики* у Драматичній школі Франчковського при Консерваторії Польського музичного Товариства. В. Вольська презентувала низку сольних пластичних композицій: «Арабський танець», «Пострибуха», «Ніч» на музику І. Падеревського; «Вітер» і «Боротьба з життям» на музику Ф. Шопена; «Неспокій» Р. Шумана; «Кам'яний вік», «Амазонка», «Сольвейг» Е. Гріга [223, 22]. Цей публічний виступ преса назвала «видатним хореографічним явищем» у театральному житті Львова [58, 4-5]. Захват у публіки викликав ансамблевий танець В. Вольської та її учениць на тему картини Сандро Ботічеллі «Весна», який завершив виставу «тріумфом молодого колективу, серед якого, як зауважив рецензент, були і українки [58, 4-5]. Композиція «Хмари» на музику В. Прісовського виконувалась під мелодекламацію.

У своїх постановках В. Вольська використовувала *синтез художнього слова, музики та жести*. У 1923-му р. на вечорі інсценованої лірики Л. Стаффа, за участі учнів Драматичної школи, виконувалось пластичне втілення віршів цього поета під музику Ф. Шопена, Р. Шумана, К. Сен-Санса та інших композиторів [322, 26].

У цей період продовжували роботу навчальні заклади, де викладалися ритмічна гімнастика і танець – Драматична школа Фрончковського, музична школа В. Свентковської і Ф. Щепановської (1911-1924-й рр.), музичний заклад М. Рейсс (1912-1939-й рр., з 1934-го р. – вищий навчальний заклад), школа гри на фортепіано М. Турської, Музична школа С. Каспарек (1909-1939-й рр.) – всі у Львові; музична консерваторія у Станіславі, де у 1927-му р. курс ритмічної гімнастики вела Марія Виснєвська [223, 29].

У Америці у 20-і рр. ХХ ст., після перемоги у I світовій війні, всі соціальні верстви населення одержали доступ до рекреації. Як результат, для кожного молодого американця стають доступними різні види спорту, рекреативного танцю, інтерпретаційного танцю, соціального і «естетичного»

танцю, що використовував спрощені форми балету. Створюються різноманітні танцювальні програми для системи фізичної освіти. Починають процвітати шоу-бізнес, джазова та латиноамериканська музика. У цьому культурному середовищі основоположники американської гілки танцю «модерн» намагаються змінити суспільну думку американців, що вважали танець одним з видів еротичної розваги, і допомогти йому зайняти гідне місце в сфері мистецтва та освіти.

Наприклад, розвиток «*природного*» танцю, що продовжував за своєю формою стиль А. Дункан, пов'язаний з іменами викладачів фізичного виховання у коледжах та вищих школах Бірда Ларсона і Гертруди Голбі. «*Природний*» танець, використовуючи тіло відповідно до анатомічних та фізіологічних можливостей, давав студентам безпосередній досвід руху і фокусувався на *індивідуальних виразних здібностях*.

Бірд Ларсон, цікавлячись духовними аспектами танцю, представила ансамблевий «Сакральний танець» для вівтаря церкви Святого Марка в Боварі. Цей танець був відновлений і розвинутий Тедом Шоном як частина літургійної служби у пізні 20-і рр. ХХ ст. і період «Великої депресії». Б.Ларсон і Г.Голбі своєю діяльністю підготували ґрунт для впровадження нових експресивних форм танцю у вищій школі і коледжах.

Маргарет Доублер, їхня колега при навчанні танцю зосереджувалася на поєднанні *індивідуальності, емоційності тіла і ментальності*. Її ідеї, що виникли з внутрішнього ідеалізму, який став характерною філософською платформою для американських ліберальних коледжів мистецтв, мали виховне значення і виходили далеко за межі культури тіла, гімнастики і рекреації [373,50].

Особливий вклад у розвиток світового танцю «модерн» у 20-х рр. ХХ ст. внесли випускники школи «Денішон» Марта Грехем, Доріс Хемфрі і Чарльз Вейдман. Відстоюючи статус танцю «модерн» як виду мистецтва, відчуваючи естетичну і культурну ізоляцію, представники танцю «модерн» у ці роки заробляли на життя викладацькою діяльністю для невеликого числа студентів і були у постійних пошуках сценічних майданчиків. На їхні вистави у великих містах були накладені обмеження. Це був період «виживання» цього стилю танцю у США.

У 1923-му р. Марта Грехем стала першою студенткою, корта разом з музичним директором Луїзом Хорстом залишає «Денішон». Ставши співробітником і наставником М. Грехем, він був прихильником хореографії, заснованої на тематичному зв'язку і варіаціях докласичних форм танцю, таких як палацові танці XV – XVII століть: велична павана, «гостра» жига, блискучий гавот. Сприймавши у Відні у 1925-му році найновіші ідеї сучасного європейського мистецтва, він зацікавився методом Мері Вігман, що обмежувала акомпанемент до флейт, гонгів, барабанів, піаніно.

З точки зору Л. Хорста, «візуалізація» музики, що була намаганням відобразити музичний настрій за допомогою відтворення ритмічного рисунку загрожувала новим пригнобленням танцю. А. Дункан він вважав «...ізольованим феноменом, генієм, автором короткочасного романтичного виду танцю, жертвою маси сентиментальних імітаторів» [379, 41], а продукцію останніх називав «безглуздою безформністю», тобто, формотворчістю. У техніці М. Грехем кожний настрій мав свою форму, ритмічну структуру і у поєднанні з символікою, драматичними вимогами до змісту танцю створював авторський *лексичний словник*.

У її ранніх самостійних роботах вплив «Денішон» ще відчувався – вона експериментувала, зосереджуючись на структурі та функціях тіла, фізіологічних ефектах дихання, «стискання – звільнення» («contraction – relise») у м'язах.

Займаючись у цей час педагогічною діяльністю, вона включала до своїх класів *тренаж на підлозі для зміцнення м'язів спини і ніг* (інновація), різні види *балансу, розтяжки на підлозі чотирма способами, вправи для ніг і рук та комбінації на різних рівнях, різноманітні падіння, бокові розтяжки, біг, стрибки по діагоналі* і т.д..

На 1927-й р. визначились методичні основи принципу «стискання – розширення» («звільнення»). З цього часу починається формування техніки та накопичення лексики танцю Марти Грехем.

Згідно з її теорією, рухи танцю «модерн» не є продуктом вигадки, а є продуктом «душевного впливу». У своїх педагогічних принципах вона виключала імітацію рухів, *навчаючи самостійному пластичному мисленню та виразному жесту*. Для цього вона використовувала техніку «*contraction*» та «*relise*», згідно з якою рух виникає з центру тіла, де зосереджене дихання (діафрагми) [350, 177; 355, 46]. При видиху діафрагма скорочується, скеровуючи рух всередину. З вдихом – розширюється, рух розповсюджується по спіралі вгору через торс, руки, шию. Тотальний рух охоплює тіло на всіх *рівнях сценічного простору* (сидячи, стоячи, на підлозі).

Для М. Грехем саме дихання викликає у тілі емоційні розширення та стискання, екстремальні пози, наповнюючи їх значенням – стражданням чи радістю. Хореограф свідомо акцентувала увагу на контакті з підлогою, розвиваючи різновиди сценічного кроку, примушуючи опускатися п'ятами на землю; давала образні назви «виразним» рухам. Наприклад, «*біг проти вітру*», техніка якого нагадувала біг дитини на березі моря з розкритими руками, але з довгими гнучкими кроками; розвивала техніку стрибка на місці і спонтанність виконання [379, 57]; Нею відкрита *техніка стрибка і танцю, що, на відміну від академічного балету, не створювала ілюзії відсутності гравітації*. Саме вона обґрунтувала ті технічні принципи, що лягли у підмурок танцю «модерн». Марта Грехем настійливо радила хореографам пов'язувати свою творчість з темами та проблемами сучасного життя. Навіть,

коли її героїні були міфічними, вони були героїнями ХХ століття. У композиції танцю вона застосовувала *абстракцію та комплекс лексичних комбінацій, більш повне використання простору за рахунок рухів на підлозі*, а також використовувала форму тріо, як у першому нью-йоркському концерті за участю Евелін Сабін, Тельми Біракрі та Бетті Макдональд.

Однією з танцівниць театру танцю Марти Грехем була яскрава і талановита Хелен Таміріс, чиє ім'я зайняло гідне місце у історії «раннього» танцю «модерн». Перший концерт Х. Таміріс відбувся у 1927-му році. Він містив п'єсу «Королівська прогулянка в саду». Приєднавшись до мистецтва «модерну» завдяки художникам-авангардистам, вона писала у своєму «Маніфесті»: «Танець сьогодні має бути динамічним, обґрунтованим, визначеним, спонтанним, вільним, природним, властивим людині» [379, 60]. Х. Таміріс була першою американською танцівницею, яка використовувала музичну мову джазу у серйозній тематиці, і першою, хто розповсюджувала Євангеліє за кордоном засобами нового американського танцю, презентувавши свої «Негритянські Спірічуелс» (псалми) в Австрії у 1928-му р..

В тому ж 1928-му р., залишивши «Денішон», Доріс Хемфрі, Чарльз Вейдман, піаністка і дизайнер костюмів Пауліна Лоуренс створили студію Хемфрі-Вейдман. У своїй теорії танцю Д. Хемфрі, як і М. Грехем, спиралась на принцип гравітації, опір якій, на їхню думку, містить зерна танцю. Навчаючи техніці дихання, вона намагалася розвинути відчуття *природних ритмів тіла і пов'язану з цим спонтанну танцювальність*. Така техніка народжувала *«текучі», ритмічні, повні драматизму форми*. Теми постановок Доріс Хемфрі коливались від формальних абстрактних – «Гармонія світла» («Color Harmony») до конкретних досліджень людських переживань – «Чекери» («The Chakers»). Балетмейстер заохочувала студентів до вираження їхніх особистих переживань у танці. Її екстраординарне відчуття рисунку, лінії, можливості конструювати групи танцівників допомагали втіленню творчих задумів.

У 1928-му р. Д. Хемфрі робить постановки двох важливих робіт: «Мелодія для струни» («Air for the G. String») та «Водяний етюд» («Water Study») [363, 14-16]. Друга робота яскраво ілюструє техніку використання природних ритмів дихання. Танцюристи, стоячи на колінах, йдучи за ритмом колективного вдиху, м'яко піднімали спину, потім тіла все вище і вище, вибудовуючи монумент доти, доки сила видиху не кидала тіла на сцену.

Структурними елементами танцю для Д. Хемфрі, крім жестів, були *візуальні, ритмічні та динамічні контрасти*. Вона постійно зверталась до *падіння, відновлення рівноваги, асиметрії*, що були метафорою невизначеності та різноманітності сучасного життя (рис. 3.31).



Рис. 3.31. Ч. Вейдман та Д. Хемфрі у постановці «Новий танець» («New dance»). Фото Б.Морган з книги [369, наступна після С.338]

Найбільшим недоліком у композиції танцю вона вважала *монотонність та симетричність*. Її танцювальна лексика народжувалася з перебільшення природних виразних рухів (рис. 3.32), а не зі специфічних символічних рухів, характерних для Марти Грехем.

У ці роки школа «Денішон», здійснивши декілька національних і інтернаціональних турне, заснувала свої філіали – ліцензовані школи по США.

Після перших своїх кроків подальша доля танцю «модерн» Росії була визначена її культурною політикою 1917-1925-го рр..

Встановлення нової влади викликало бурхливу художню ініціативу населення. Один з напрямків цієї ініціативи виразився у тому, що голодна повоєнна Росія хотіла танцювати [268, 19].

Згідно з дослідженням М.С. Бондаревої, радянська ідеологія під час свого формування з 1917-го по 1925-й рр. була, з одного боку, політичною доктриною, а з іншого – єдиною символічною системою суспільства, що визначала всі його соціальні зв'язки. Ця ідеологія поступово набувала тотального характеру, розповсюджуючись на сферу культури та повсякденного спілкування, перетворюючи їх на складові масового суспільства.



Рис. 3.32. «Виразні» рухи Доріс Хемфрі.

Фото з альбому «Американський театр танцю під керівництвом А. Ейлі: Гастролі у СРСР», 1970, Держконцерт СРСР

Проблема «маси» стала першочерговою для партійних ідеологів. Для того, щоб «маса» стала матеріальною силою, вона повинна була не тільки бути озброєна «передовою» ідеєю, а й відповідним чином вихована. Так, вже у самому партійному дискурсі ідеологія розглядалася не тільки як теорія, але і як джерело системи реальних соціально-практичних взаємовідносин, ієрархічно структурованих: «маси – класи – партії – вожді».

Таким чином, дедалі більші верстви населення залучались до ідеологічного простору. Для цього створилася розгалужена пропагандистсько-агітаційна інфраструктура для просвіти «маси». Її агентами стали численні пропагандисти і агітатори, учителі і лектори, бібліотекарі і клубні працівники, журналісти заводських багатотиражок, робітничі та сільські кореспонденти і т.д.. Ці ж структури здійснювали контроль над процесом споживання ідеології «масами трудящих». Клубним працівникам була відведена роль «духовних наставників» на заміну священикам та зруйнованим православним храмам.

Танець органічно входить до нових танцювальних форм: мітинги-концерти, інсценування, агітсуди, виступи «живих газет», спектаклі театрів революційної сатири («Теревсат»), театрів робітничої молоді («Трам»).

У абсолютизації класового підходу до художньої культури в цей період досягли найбільших «успіхів» дві творчі організації – Пролеткульт та РАПП. Пролеткультівці заперечували всю класичну спадщину, за винятком тих творів, у яких був зв'язок з національно-визвольним рухом.

Всю колишню естетику пропонувалося відкинути, оскільки вчення про мистецтво повинне складатись з методів емоційно-організуючого впливу на психіку людини, «у зв'язку з завданнями класової боротьби» [27, 18]. Але у 20-і рр. ХХ ст. діячі «лівого» мистецтва не могли передбачити ті наслідки, до яких приведе така позиція. Художня інтелігенція Росії у своїй більшості сприйняла події 1917-го р. як початок нової ери не тільки в історії країни, але і в мистецтві. Багато хто з діячів «Срібного віку» включились у культурну працю. Але авангардне мистецтво та більшовики були тимчасовими союзниками. Більшовики прагнули спертися на маси, а «авангард» був революційним у філософському сенсі, але не у політичному, і не був зрозумілий широкому загалу. Ця обставина спонукала більшовиків до союзу з «передвижниками», оскільки реалістичне мистецтво могло виконувати пропагандистську функцію.

Геть іншою була доля АХРівців і «Товариства станковістів», метою яких було поставити мистецтво на службу революції. «Товариство станковістів» висунуло нові теми: образне втілення динаміки взаємовідносин сучасного виробництва і людини, життя міста і міської людини ХХ ст.; масовий спорт – футбол, гімнастика та ін.. АХРівці, керуючись принципами «партійності», «масовості» і «правдивості», роз'їхалися по заводах і будівництвах, прийшли до кабінетів членів уряду. У результаті з'явилися портрети І. Сталіна, К. Ворошилова, М. Калініна, були створені величезні полотна на теми революції і громадянської війни, на тему соціалістичного будівництва [27, 15-20].

Одночасно, з перших днів революції перед діячами балетного театру стояли дві задачі: 1) збереження класичної спадщини; 2) створення нового мистецтва, що відображає революційні ідеали сучасності. Особливо

актуальними були питання про необхідність балета новому пролетарському глядачеві та яким повинен стати радянський балетний театр. Показовою у цьому сенсі була полеміка на тему – бути чи не бути «Большому» театру. У суперечках взяли участь відомі представники художнього світу тих років: К.С. Станіславський, А.І. Южин, В.Є. Мейерхольд, В.В. Маяковський та інші. Відповіддю на ці гарячі дебати прозвучали слова А.В. Луначарського про те, що важливо зберегти оперу і балет «... не стільки заради них самих, скільки заради того, що з них, безсумніву, має вийти» [163, 249]. І у березні 1922-го року Політбюро ЦК РКП/б задовольнив клопотання ВЦВК про збереження «Большого» театра.

У ці роки існували думки, про повну ліквідацію танцювального мистецтва, на користь створення такого танцю, який став би видом спорту, що відновлює фізичні і духовні сили після важкого трудового дня. Для цього пропонувалося вдягти танцівника у «промодряг», викинути літературний зміст з танцю і всі «психологізми».

Таким чином, у Росії та Україні кінця 20-х рр. ХХ ст. склалися передумови панування масової культури тоталітарного типу, що не могло не вплинути на подальший розвиток танцю «модерн».

У перші роки Жовтневої революції, під час частих суперечок про право існування старого балету, в авангарді розвитку модерного танцювального мистецтва тимчасово стали студійні форми творчості, різко збільшилася кількість шкіл і студій ритмопластичного і «вільного» танцю.

Це був час нових пошуків, експериментів, відкриттів у галузі танцю «модерн» радянського простору. Відомий мистецтвознавець О. Сидоров, який вивчав цей танцювальний напрям, писав: «Це мистецтво тепер виявляється ледь не найхарактернішим для наших днів» [268, 19].

На той час представники різних пластичних систем поділялися на послідовників А. Дункан або Е. Жака-Далькроза і Ф. Дельсарта. Ідеї Е. Жака-Далькроза у Росії поширював Сергій Волконський, автор ряду книг, колишній директор Імператорських театрів. Після приїзду самого Е. Жака-Далькроза у 1912-му р. до Росії виникла школа, на базі якої у 1920-му р. у Петрограді з'явився Інститут ритму на чолі з Н. Романовою і Р. Варшавською, що підтримував зв'язок з Е. Жаком-Далькрозом [301, 58]. Майже одночасно у Петрограді виникли: студія єдиного мистецтва імені Ф. Дельсарта під керівництвом Д. Мусіної і Т. Глібової; Інститут довершеного руху С. Ауер (1923-й р.); Державна хореографічна школа З. Вербової (1923-й р.) (рис. 3.33); студія колективної творчості (О. Мербітц, Є. Шолпо); студія художнього руху (Р. Варшавська, Е. Виноградова, А. Обрант); студія імені З. Ліменої під керівництвом О. Горлової (1923-й р.); студія «ТЕМАС» О. Семенової-Найпак у Ленінграді (1927-й р.); Вища школа художнього руху при Інституті фізичної культури імені Лесгафта (1934-й р.) [67, 72].



Рис. 3.33. Учениці Петроградської студії «пластичного» танцю Зінаїди Вербової.
Фото з книги [339, 253]

У Москві у 1921-му р. відкривається школа А. Дункан; Н. Александрова очолила Інститут ритму; різні пластичні студії і майстерні заснували А. Шаломитова, Віра Барановська, Інна Бистреніна, Лідія Редега, Валентина Цветаєва, а також продовжують свою роботу Інна Чернецька, Віра Майя, Франческа Беата, Людмила Алексєєва («гармонійна пластика»).

Виникають студії пластичного руху і в інших містах Росії: Пензенська студія ритмопластики І. Бистреніної (1918-й р.), Вологодська студія ритмопластики Т. Шипуліна (1921-й р.), Тифліський інститут ритму і пластики Сбруї Лисиціан (1924-й р.) [191, 30].

Багато хто з артистів академічної сцени виявили цікавість до пошуків нових форм у студіях і на естраді. У студіях працював О. Горський, на естраді ставив танці Ф. Лопухов. Такі балетні пари, як О. Люком і Б. Шавров, О. Мунгалова і П. Гусєв розробляли нову *акробатичну техніку танцювального дуету*. Виникали цілі групи шукачів нового – молодих артистів, вихованих у традиціях академічного балету: майстерня Л.І. Лукіна, школа-студія Голєйзовського при Дитячому театрі (1918-й р.), студія-майстерня «Драматичний балет» (1918-й р.), майстерня «Мастфора» М. Фореггера [339, 14; 292; 303; 269].

Для долі багатьох студій став вирішальним 1924-й рік. Одні були ліквідовані, інші увійшли до складу театральних інститутів, треті маскувалися під стилізацію народної хореографії або гімнастику.

У зв'язку з цим є цікавою діяльність Державної академії художніх наук (ДАХН), де проблемами сучасного танцю особливо інтенсивно займався О. Сидоров. ДАХН прагнула надати вивченню танцю наукового значення, при цьому вона опікувалась не академічним балетом, а різними видами нової хореографії, мала зв'язки з представниками подібних напрямків у Німеччині (збереглися ділові листи Курта Йосса до О. Сидорова). До складу ДАХН входила хореологічна лабораторія, що вивчала питання структури танцю і рухів людського тіла, запису танцю, *проводилися виставки на тему «Мистецтво руху»* (рис.3.34). У травні 1927-го року хореологічна лабораторія ДАХН провела семінар, присвячений школі А. Дункан з демонстрацією танців у постановці Ірми Дункан. Це обговорення було приурочене до теми «Художня пропаганда рухом». Керівник лабораторії О. Ларіонов підкреслив: «Дане засідання має своєю спеціальною темою поглиблення питання про художню пропаганду і агітацію. Найяскравішим представником цієї течії є школа імені А. Дункан» [286, 76-79]. На даному засіданні у Державній академії художніх наук демонструвалися танці, в тому числі і на музику пісень «Сміливо, товариші, в ногу», «Ковалі», «Варшав'янка», «Інтернаціонал», «Пам'яті Сунн Ятсена», «В боротьбі за



Рис. 3.34. Експерименти хореографічної лабораторії (1921 р.). Фото А. Гринберг з журналу «Балет» – 2001. – № 2

народну справу ти голову чесно зложив», «Гімн Гоміндана» [291, 38].

Одержала новий статус Державної студії «музичного руху» група «Гептахор» (С. Руднева, В. Бульванкер, Л. Генералова, Е. Фіш). До 1919-го р. виступи «Гептахора» мали не рекламний, камерний характер у вузькому колі людей, що поділяли погляди студійців на пластичне мистецтво та музику. Весною 1918-го року завершилась робота над циклом «Новогрецькі пісні», восени 1918-го року були підготовлені «Сцени з Одісея», що стали першою творчою роботою, здійсненою згідно розробленого сценарного плану. Музичний супровід було підібрано з опер

Х. В. Глюка, а пластичні малюнки і рухи відтворювали пози дискоболів та інших героїв стародавньої Еллади, що вивчалися з наукових статей. Виконавцям пропонувалися тільки рисунок просторової композиції і образна характеристика, вони повинні були створити самостійний авторський варіант образу, спираючись на індивідуальне «прочитання» музики. Пронизані міфологізмом були і такі постановки, як: «Геракл у саду Гесперид», «Весняна казка» на музику Ф. Шопена («Фантазії») за мотивами сюжету про Деметру і Персефона. Велике зацікавлення діяльністю своїх учнів демонстрував Ф. Зелінський, який дав найменування студії.

У 1919-1921-му р.р. «Гептахор» співпрацює з Інститутом живого слова, а також з Петроградським і Московським інститутами ритму.

Важливою подією у житті студії став черговий приїзд А. Дункан до Радянської Росії. Бесіди гептахорівців з А. Дункан утвердили віру студійців у вірність вибраного ними шляху. У листі від 15 серпня 1921-го року С. Руднева писала: «Мета нашої подорожі була більш ніж досягнена... зв'язок душевний, той, про який мріялось. Вона повірила нам... Ні, не можна собі уявити, яка вона прекрасна! Це дух – що переріс тіло» [297, 41]. Цим закінчився період самоствердження і почалися роки пошуків і боротьби.

В 1921-му році, з початком НСП, «Гептахор», як і всі інші студії, змушений був набути статусу приватної студії музичного руху, офіційно зареєстрованої у Ленпрофорбі. Незважаючи на те, що навчання в студії було платним, грошей не вистачало. Крім грошових негараздів, були проблематичними взаємовідносини з керівними організаціями, що вперто не хотіли визнавати роботу гептахорівців. «Ми завжди стояли під загрозою знищення», - згадує С. Руднева [297, 41]. Студію підтримували петроградські музичні діячі: відомий віолончеліст Ю. Ван-Орен, професорки консерваторії Н. Голубовська і І. Міклашевська, композитор М. Юдін, поет і музикант М. Кузьмін, музикознавець Л. Ентеліс. З 1922-го року «Гептахор» набуває статусу Державної студії музичного руху.

В цей час розробляється навчальна програма, намітилися контури методичної роботи з дітьми. Репертуар «Гептахора» поповнився тематичними постановками у пантомімно-пластичному жанрі. Так був створений хороводний масовий танок на мелодію «Пісні про зустрічене» Д. Шостаковича.

В рецензіях, присвячених творчості «Гептахора», І. Фомін писав, що «Гептахор» відкриває собою нову еру в історії хореографії, і, йдучи шляхом Айседори, «безперечно здійснює крок уперед і міцно закріплює відродження грецького танцю» [316, 13].

У студії проводились експерименти:

1) з використанням прийому *«рухомого голосоведіння»*, що полягало у здійсненні руху під спів самих учасників. Цей прийом згодом стане одним з провідних у системі виховання *«виразного тіла»*;

2) досліди у галузі *«віршованої пластики»*, або *«аедопластики»*, коли композиції складались під звучання віршованого слова.

З 1924-го р. до програми студії були введені заняття з мистецтва композиції. Вже на ранній стадії свого існування організатори студії оголосили війну *фронтальності композиційного рисунку* за допомогою композиційного прийому під назвою *«живий пластичний барельєф»* [297, 42]. Співпраця з художником Б. Ердманом започаткувала заняття з розвитку, так званого, *«просторового дотику»*, *просторової сценічної чутливості*. До збагачення палітри рухів і розвитку пластичної техніки гептахорівців підштовхнув відомий діяч фізичного виховання, співробітник інституту імені Лесгафта Г. Дюпперон, послідовник Ж. Демені, що мав за мету виховання гармонійної особистості.

Здійснюючи постановки композицій, «Гептахор» накопичував досвід інтерпретацій музичних творів від спонтанності, викликані особистим відношенням до музики, до свідомого створеного еквіваленту композиторського задуму, що відображає світосприйняття. Поступово здійснювався перехід від чисто інтуїтивної емоційної трактовки музичних п'єс до пошуку художніх засобів, здатних відображати музичний образ найповніше і найглибше. Так створювався *«музичний рух»* студії «Гептахор».

За час існування «Гептахора» ним було проведено більш ніж 300 публічних концертів на різних майданчиках: в Будинку вчителя, в Будинку фізкультурника, на сцені Маріїнського театру. Для «соцзамовлень» обирались «Военний марш» Ф. Шуберта, «Танок скоморохів» М. Римського-Корсакова. Під час кожного виступу за облаштунками встановлювався портрет Айседори.

У статті студійців для збірки «Ритм і культура тіла» (1926-й р.) були сформульовані принципи організації музичного руху, основні види рухів і наведені прийоми для їхнього виконання.

У 1927-му році, після чергового «розносу», було прийняте рішення про розформування «Гептахору», але попри офіційні заборони, був проведений ювілейний вечір за участю дитячих і шкільних груп, початкових і старших курсів, керівників студії.

Балетмейстер іншої пластичної студії Інна Чернецька з 1917-го р. ставить, головним чином, масові полотна. Преса зазначала, що «вона ліпить з тіл, як Рубенс» [290, 48]. У 1922-му році А. Луначарський називав її постановку «Пан» «чистою перлиною сценічної пластики» [290, 48]. І. Чернецька виявляла значний інтерес до теорії танцю, дослідження людських

рухів, виразності жесту, проявів емоційності в пластиці людей, виступала з доповідями, писала статті. О. Сидоров вважав І. Чернецьку танцівницею німецького складу, а її найцікавіші постановки «Танець мрака» («Dance Macabre») і «Пан» – синтетичними спробами об'єднання усіх досягнень нової акробатики з «класичними каноном Дункан» [269, 54].

Ставши у 1920-му р. державною, студія І. Чернецької перейшла у підпорядкування Державного інституту театрального мистецтва (ДІТМ) і незабаром припинила сценічну діяльність, незважаючи на те, що з 1924-го р. деякий час числилася «лабораторією» Державної академії художніх наук. І. Чернецька продовжувала працювати в Державному інституті театрального мистецтва багато років як викладач сценічного руху, зрідка ставлячи танці у драматичних театрах.

Віра Майя, професійна піаністка, у 1914-му р. стає ученицею Франчески Беати, що була вихована на танці Айседори Дункан і теоріях Е. Жака-Далькроза. У 1917-му р. вона відкриває студію, в основу навчання у якій закладає принцип *природності* у танці. Спочатку В. Майя обмежувала себе завданнями суто пластичного характеру. Її вправи призначалися для голови, корпусу, рук, дуже мало – для ніг, і постановки, зазвичай, виглядали статичними. Тіла танцівниць зображали, наприклад, відому фреску з Давнього Єгипту. Згодом вона збагачує свій танець елементами *акробатики*, а пізніше, у 1923-му р. – *класичного танцю*. Її роботи з музикою І.-С. Баха, М. Римського-Корсакова, О. Скрябіна, Ф. Шопена, С. Прокоф'єва вважалися одними з найкращих серед тих, що продовжували традицію А. Дункан.

У 1924-му р., коли більшість аналогічних колективів були закриті, Віра Майя звертається до мистецтва народного танцю (східних, грецьких і т. ін.), що дало можливість студії «вижити». Так, у репертуарі студії з'явилися *стилізовані російські танці* «Наша деревня», «Танці машин», запозичені у М. Фореггера, та інші, за словами критика Віктора Івінга, «клапті прапорів різних таборів» [290, 49].

В тому ж році студія входить до складу хореографічного відділення театрального технікуму імені А.В. Луначарського. Те ж саме зробили студії Франчески Беати і «Драмбалет» під керівництвом Н.С. Греміної і М.М. Рахманова.

Людмила Алексєєва після революції 1917-го р. працювала у Пролеткульті. Її перша велика композиція тих часів – танцювальна трилогія «Морок», «Порив», «Марсельєза» була показана учасниками студії у 1918-му році. Ще одна з постановок – «Птахи, що гинуть» на музику етюда Ф. Шопена №12.

У підґрунтя технічних принципів її «гармонічної гімнастики» були закладені ідеї загальнодоступності і гармонічного розвитку особистості. У своїх щоденниках вона писала, що прагнула танцю трагічного, танцю, що дорівнює поезії і музиці. Музичний ритм використовувався як «кістяк», сама

вправа ставала втіленням музичного твору – рухомою мініатюрою, що мала зміст і форму. У композиціях Л. Алексеєвої жодних рухів, жодна «зв'язка» не виявлялася випадковою. Все, що виливалось у танець, виходило з глибин музичного твору, ніколи не ілюструючи його, і сприймалося, як плід тонкого розуміння нею не тільки смислової концепції музичного твору, але і його конструкції. Танець для Л. Алексеєвої ніколи не був сукупністю поз, а поза не була самоціллю. Вона використовувала технічний прийом «хвилястої лінії», який використовувала і А. Дункан. Великій Айседорі Л. Алексеєва закидала те, що «хвиля» повинна виконуватись при тренуваному тілі, а не на розхлябану ступню, а тіло повинне рухатися невлотливими плавними лініями [323, 51]. Вона писала: «Я шукала, відмовляючись від... напруженості балету і від старої гімнастики, і від посиленого розслаблення, в'ялості, проваленої грудної клітини «московської еллади», тобто московського дунканізму, поєданого з пережитками декадентства...» [291, 37].

У творчості Л. Алексеєвої ця ідея найяскравіше втілена у композиції «Пустельний берег моря» на музику прелюда Ф. Шопена та у етюді «Хвилі, що набігають» на музику Ф. Шуберта.

Результатом художнього впливу А. Дункан стали «античні» твори – «Партіта Баха», пантоміма «Похорони Еврідіки» для першого акту опери Х. Глюка «Орфей» з використанням напівпальців босих ніг, античних форм руху і костюмів. Прийом чіткого фіксування і різкої зміни скульптурних груп в дусі Мікеланджело, використаний Л. Алексеєвою у мініатюрі «Фрески дому вчених», у пантомімі «Фурії», у танці-картинці з елементами акробатики «Полонез» Ф. Шопена. Однаково сильне враження на глядачів справляли композиції, виконані в різних жанрах: трагічні – «Прелюд» О. Скрябіна (№20. ор. 11), драматична «Лорелія» (Поема ор. 32. О.Скрябіна), психологічні «танці давидсбюндлерів» Р. Шумана, акробатичний «Натавальс» П. Чайковського, веселий «Етюд оптимістичного танцю», ліричний «Сентиментальний вальс» П. Чайковського, «Мазурка» Ф. Шопена, знаменита зворушлива «Мелодія» Х. Глюка з опери «Орфей». Моменти лірики були присутні у її танцях ексцентричного характеру, таких як «Гавот в манері Прокоф'єва» на музику А. Родіонова і танці «Комаха» («Метелик» Е. Гріга), в якому різкі, загострені рухи вільно уживались з явно ліричними, плавними [323, 52].

З 1918-го по 1934-й рр. студія Л. Алексеєвої мала притулок у Московському пролеткульті, фронтовому армійському політвідділі, Білоруській театральній студії, хореографічному технікумі імені А.В.Луначарського, балетній школі «Большого» театру.

У 1921-му році А. Шаломитовою була організована майстерня пантоміми і танцю, де велись пошуки нових засобів хореографічної виразності. О. Сидоров назвав майстерню «чудесною школою майбутнього театру пантоміми» [269, 54].

На момент другого приїзду А. Дункан до Москви у 1921-му р., що мав для Росії більш політичне, ніж мистецьке значення, змінилася не тільки політична ситуація, але й мистецтво, в тому числі, і балет, і танець, збагачений новими прийомами, передусім, акробатичними трюками. Більшість сучасних груп, що виростили саме з «вільного» танцю А. Дункан, мали з ним мало спільного.

Восени 1921-го р. у «Робочій Москві» було надруковано об'яву про відкриття «школи Айседори Дункан» «... для дітей обох статей у віці від 4-х до 10-ти років» і з застереженням, що «... перевага при прийомі надається дітям робітників» [345, 237]. «Я не хочу і чути про гроші за мою роботу. Я хочу студію для роботи, будинок для моїх учнів, просту їжу, прості туніки і можливість показувати наші кращі роботи», – писала А. Дункан у квітні 1921-го року наркомові освіти Радянської Росії Анатолієві Васильовичу Луначарському.

Ще на початку творчого шляху у її прагненні створити школу, як програмна заява звучать слова Айседори про те, що слід навчати дитину чудесам і красі довколишнього безкінечного руху («благозвуччю» – М. П.), рухам, які мають містити красу людського розуму і її (дитини) розуміння прекрасного і вищої любові. «Навчайте дитину підіймати руки до неба, щоб у цьому рухові вона пізнавала безкінечність Всесвіту... Навчайте дитину чудесам і красі навколишнього безкінечного руху і тоді скажіть їй: «Оскільки ти є найдосконалішим видом у царстві природи, то твої рухи повинні містити всю красу цих рухів, але, понад це і красу твого людського розуму, і твоє розуміння прекрасного і найвищої любові», – говорила вона [95; 207, 58]. Ще у 1904-му році А. Дункан заснувала свою школу у передмісті Берліна – Грюневальді. Декілька найбільш здібних учениць цієї першої школи стали її прийомними дочками, і у майбутньому створили свої школи, де навчали танцю А. Дункан.

Московська школа відкривалася на Малій Пречистенці у будинку № 20. Учениці 9 – 10 років були відібрані з робітничих та селянських родин. Для сиріт і тих, котрі приїхали з сільської місцевості, був організований інтернат. Крім Айседори заняття вела її прийомна дочка Ірма. Метою уроків було виховання всебічної краси, гнучкості та сили людського тіла. Заняття проводилися на основі музичної імпровізації, у легких хітонах та босоніж. У вільному русі діти створювали імпровізаційний малюнок танцю.

Нові задачі, які А. Дункан намагалася вирішити у своїй московській школі, вона сформулювала наступним чином: «Якщо раніше моє мистецтво було пов'язане з фризми та вазами, з тим хоровим народним началом, яке було закладене у античному танці, то тепер воно спирається і виходить з відчуття ритму трудових рухів» [210, 2] (рис.3.35).

Спочатку до школи було відібрано півтори сотні дітей, які щоденно ходили на попередні заняття, потім їхню чисельність скоротили до сорока.

Вже наприкінці 1921-го року Айседора була змушена давати платні вистави, а у вересні 1923-го року здійснити турне Кавказом для того, щоб фінансово підтримати існування школи. У Кисловодську вона представила балетну програму на музику П. Чайковського у супроводі оркестру, що складався з музикантів Петроградської філармонії [198, 20].



Рис. 3.35. А. Дункан та Ірма Дункан із першими ученицями московської школи «вільного» танцю (Москва, Пречистенка, 20, осінь 1921-й р.).
Фото з журналу «Огонёк». – 1993. – № 7. – С.19

У листопаді 1921-го р., у дні святкування 4-ї річниці революції, А. Дункан показала у «Большому» театрі Москви сольну програму, яку повторила 12-го лютого 1922-го р. у Петрограді у Державному академічному театрі опери та балету. До програми увійшли: всі чотири частини Шостої патетичної симфонії П. Чайковського, його ж «Слов'янський марш» та «Інтернаціонал». Оркестром у Москві диригував М.С. Голованов, у Петрограді – Микола Малько. Її танці було охарактеризовано у газеті «Известия» за 9-е листопада: «Це було гармонійне свято звільненого людського тіла. Айседора Дункан – танцівниця, але тут не було танцю у його звичайному технічному сенсі. Це було повне краси пластичне і мімічне тлумачення музичних шедеврів, причому тлумачення революційне» [67, 70].

«Слов'янський марш», створений у 1917-му р. у США, присвячений падінню монархії у Росії, та інші роботи цього періоду: «Дубинушка», «Ковалі» – значно вплинули у майбутньому на творчість американських хореографів танцю «модерн» другого покоління, зокрема Марту Грехем та Доріс Хемфрі.

А. Дункан прожила у Радянській Росії всього три роки. Але навіть цей короткий термін дав їй можливість сформувати унікальний організм, що успадкував її ідейно-моральні погляди на танець.

Попри достатні труднощі, у тому числі фінансові, дітище Айседори та Ірми Дункан зберігало привілейоване становище і, коли 28-го серпня 1924-го р. вийшов наказ про закриття всіх танцювальних шкіл, то виключенням стали: балетне училище «Большого» театру, класи Віри Майя і Франчески Беати при театральному технікумі імені А.В. Луначарського і Державна школа А. Дункан.

Нова економічна політика В. Леніна нічого не дала цій школі крім назви і будинку з величезними холодними залами. Велика мрія Айседори про велику безплатну школу з державною підтримкою поступово почала руйнуватися. На жаль, по від'їзді Айседори, а згодом, і Ірми Дункан за кордон школа втратила своє початкове призначення. Наприкінці 20-х рр. ХХ ст., після трагічної смерті її засновниці цей заклад почав називатися школою - студією імені А. Дункан.

Очолити її одна з перших учениць Московської школи, дочка іванівської ткалі Марія Борисова, яку Айседора взяла до школи поза конкурсом, як надзвичайно обдаровану. Танцівниця стала старшим інструктором, одночасно беручи участь у концертах колективу (рис. 3.36-37). Ученицями московської школи Айседори і Ірми Дункан, а потім танцівницями Студії імені А. Дункан були також Є.В. Терентьєва, Є.Н. Федоровська, Т.Я. Терешко, Л.І. Гічева та інші [148, 47].



Рис. 3.36. «Вільний» танець Марії Борисової. Фото з книги [94, 341]

У відповідності до ідеологічного курсу Радянської Росії, одним із завдань методичної роботи школи-студії імені А. Дункан була художня пропаганда та агітація. За словами директора школи І. Шнейдера, «Танці для нас... існують для цілей революційно-емоційного впливу на маси» [286, 76-79].

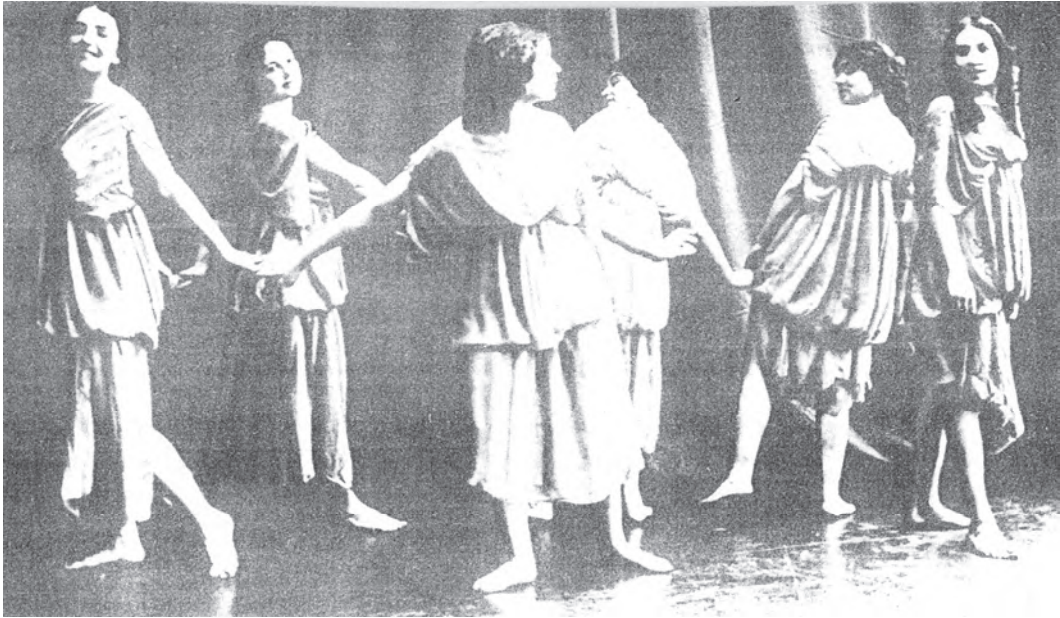


Рис.3.37. Танцюють учениці студії «вільного» танцю ім. А. Дункан.
Фото з книги [94, 333]

Це прагнення спостерігається ще у першій постановці А. Дункан з російськими дітьми при створенні танцю «Варшав'янка», основна ідея якого полягала в тому, що «... прапор революції підхоплюється з рук загиблих борців новими і новими борцями» [345, 255]. Враження сучасників від виступів А. Дункан у «Патетичній симфонії» і «Слов'янському марші» П.Чайковського були такими: «... коли дивишся картини «Інтернаціоналу», то уявляєш собі всі картини «останнього бою», мас, що рухаються у єдиному пориві...» [11, 76].

За його виконання 7 листопада 1921-го р. В. Ленін привітав танцівницю вигуком: «Браво, браво, міс Дункан [345, 254]. Також нею були створені танці на музику пісень «Сміливо, товариші, в ногу», «Пам'яті Сут Янсена», «В боротьбі за справу народну ти голову чесно схилив», «Гімн Гоміндана».

Крім агітаційно-пропагандистських, школа-студія мала за мету «створення обрядності» замість релігійних обрядів, заміну релігії мистецтвом на зразок «октябрин» та громадянських панахид [291, 38].

Про життя студії по від'їзді Айседори можуть дати уяву відгуки про виступи колективу: «... вечори студії Айседори Дункан – це найяскравіше

видовище, яке будь-коли бачив наш глядач» («Уральський робітник», Свердловськ, 1926-й р.); «Геніальність російського народу всотала геніальність американки Айседори» («Руський голос», Нью-Йорк, 1929-й р.); «... Найкращими є революційні танці: «Замордований тяжкою неволею»; «Варшав'янка», «Ковалі»... - танці, що насичені глибоким і справжнім пафосом революційної боротьби» («Челябінський робітник», 1930-й р.) [210, 4-14].



Рис. 3.38. Ганна Редель та Еміль Мей (1921-й р.). Фото Н. Власєвського з журналу «Балет». – 2001. – № 2

заповітами Айседори Дункан, відмовлялися від техніки класичного танцю і традиційного балетного костюму і прагнули до органічного злиття музики і пластики, збагаченої акробатичними рухами.

Ще зовсім юною, Марія демонструвала свою експериментальну програму під акомпанемент Дмитра Шостаковича у залі товариства друзів камерної музики, виконавши три його фантастичних танця в легкому хітончику і боса.

До цього періоду їхніх виступів відносяться такі цікаві роботи, як «Прелюд» і 12-й етюд О. Скрябіна. Створена О. Каверзіним сюїта «Скрябініана», яка знаменувала появу нового танцювального жанру на естраді, була побудована на елементах акробатики і пластики [67, 74-75]. Створивши нову стилістику танцю і впровадивши до хореографії безліч

У 20-і рр. ХХ ст. «пластичний» танець починає займати значніше місце на естраді. В цей період його техніка та лексика збагачуються елементами і прийомами акробатики. Поєднання спорту і танцю здавалося природним вираженням людської мрії про майбутню досконалість його фізичних і духовних сил. З середини 20-х рр. ХХ ст. у естрадному танці визрівають зерна нового сучасного хореографічного стилю.

Основоположниками нового естрадного жанру (1924-й р.) можна вважати лєнінградців Марію Понну і Олександра Каверзіна, а пізніше у Москві Ганну Редель і Михайла Хрустальова (рис. 3.38).

Марія Понна і Олександр Каверзін прийшли до танцю від захоплення музикою, скульптурою і спортом. З перших своїх кроків вони керувалися

нових прийомів, підхоплених іншими балетмейстерами (зокрема Ф. Лопуховим), М. Понна і О. Каверзін поступово втрачають на цих теренах.

Знайомство Михайла Хрустальова з мистецтвом А. Дункан у 1921-му р. упевнило його в тому, що новаторство не повинне розривати зв'язок з традицією *класичного танцю*. Через десятиліття, під впливом Михайла Мордкіна, одним з його основних принципів навчання танцю стане вимога *особистого відношення до канонічного жесту і пози*. Знання, отримані М. Хрустальовим в студії Лідії Михайлівни Нелідової (класична техніка), Віри Майя (пластична танцювальна техніка і акробатика – 1923-й р.), у класах пластики за системою Ф. Дельсарта у Державному інституті кінематографії на відділенні хореопантоміми, студії Камерного театру (1926-й р.), а також враження від постановок К. Голейзовського, Л. Лукіна, класичної танцівниці Наталії Глан, стали у пригоді у подальших творчих пошуках Михайла Хрустальова разом з Ганною Редель. Їхньою візитівкою у 20-х роках ХХ ст. став «Акробатичний вальс», під час виконання якого «... Редель, двічі перекутившись у повітрі, перелітає з підлоги на руки Хрустальова, застрибує йому на плечі, стає однією рукою на груди, або на стегно, перевертаючись головою до низу і вигинаючись під неймовірним кутом, обвивається довкола шиї партнера, немов живий комір, а потім ковзним гвинтоподібним рухом спускається на підлогу» [109, 4]. Опис танцю майже ніколи не передає його дійсної сутності, його чарівливості.

Естрада стала експериментальним майданчиком радянської хореографії, де відбувалося створення нових композиційних прийомів і нової техніки танцювального мистецтва, а також йшов пошук шляхів «виживання» «модерну».

Крім них у 30-і рр. ХХ ст. на естраді стають популярними імена В. Сергєєвої і А. Таскіна, Л. Івер і А. Нельсона, Л. Спокойської і М. Мономахова, М. Орлової і М. Углича, З. Вербової. Різними шляхами прийшли вони на професійну сцену, але всіх їх об'єднував пошук нових форм танцю, відхід від класичної школи, широке використання *пластики*, «*виразного*» *жесту*, *акробатики*.

У кінці 1920-го р. керівники театральних навчальних органів Главпрофобу Наркомпросу вирішили створити на базі існуючих у Москві самостійних хореографічних студій Вищі державні хореографічні майстерні, що користувалися правами спеціального середнього навчального закладу підвищеного типу. Основне ядро цих хореографічних майстерень склала студія «Драмбалету», а також дві приватні московські студії під керівництвом І. Чернецької і А. Шаломитової. Влітку 1922-го р. було

проведено реорганізацію майстерень на основі вже існуючих навчальних планів та програм і створено Державний практичний інститут хореографії.

Об'єднання «Драматичний балет» виникло у 1918-му році у Москві у середовищі приватної студії Михайла Мордкіна, танцівника, який, за словами сучасників, відкрив великі таємниці виразності людського тіла, прагнув до природної пластики і змінив канонічний рисунок жесту і пози, підкоряючи їх завданням образу. До ініціативної групи молодих балетних «протестантів», які поставили собі за мету пошук *нових форм сучасного хореографічного мистецтва*, увійшло шістнадцять чоловік, учнів студії М. Мордкіна: М. Воронько, Т. Глібова, О. Гірнетан (Оленев), Н. Греміна, Л. Лебедева, В. Мальсіна, А. Мессерер, Ю. Підгурська, Р. Потольська, К. Сальнікова, Н. Хмельова, О. Чаплигіна, Л. Наврузова (піаністка), М. Рахманов (композитор), Н. Тихонова (піаністка), М. Тихомиров (художник).

Ставлячись критично до прийомів класичного балету, до принципів побудови спектаклів, «ініціативна група» стала шукати у хореографічному дійстві смислового і емоційного виправдання, вважаючи, що пластика і танець самі по собі ще не можуть стати основою театрального видовища. Свою програму «ініціативна група», очолювана Н. Греміною і М. Рахмановим, виразила у своєрідному маніфесті, на якому ґрунтувалася вся подальша робота студії «Драмбалет»: «Елементи хореографії мають бути лише одним із засобів втілення драматичної теми, а хореографічна форма має залежати від неї ж. Нові прийоми танцювальної техніки і акторської майстерності (за принципами школи МХАТ) мають виявити не тільки зовнішній сюжет, але і його ідейний зміст, характерність образів і побуту. Взаємні стосунки дійових осіб, їхні характери, думки, почуття, ставлення до теми – все це, відтворене у хореографічній формі, повинне було знайти своє втілення у «Драматичному балеті»» [77, 1].

До свого навчального плану студія «Драмбалету» вперше включила дисципліни, які раніше ніколи не викладалися у балетних школах. До класичного екзерсису і класу характерного танцю було додано класи підтримки, сценічної майстерності, ритміки, пластики, акробатики, міміки та жесту по Ф. Дельсарту, історії театру, історії культури всіх часів і народів [18, 54]. Студійці також слухали лекції з ритмічної стилістики, відвідували заняття з гриму та музики (аналіз форми). На початку свого існування студія «Драмбалет» головним чином демонструвала досягнення у галузі поглибленої техніки акторської майстерності, за що балетні критики (М. Львов, Фракасс) звинувачували засновників студії у натуралізмі і позбавленні балету танцювальної основи [168, 527; 319, 6].

В період з 1922-го по 1923-й рр. напрямок занять ознаменувався новим етапом: «відходом від реалізму з більшою роботою над формою – фіксованим жестом, побудовою тіла у просторі і ритмом сценічної дії» [18, 54]. Постановки цього періоду, як визнавали самі творці студії, знаходились під значним впливом «театральності, імпресіонізму і символізму» [77, 12-13]. Найяскравіше новий етап відобразився у одноактному спектаклі «Казка міста» на музику Є. Гвоздкова, названому його творцями С. Бірман і Л. Редегою «символічною поемою». Балетний критик М. Львов бачив новизну вистави у тому, що постановник «вдивляється у психологію людини і намагається виразити її мовою танцю, заглядає в «душу» сучасного міста» [168, 527]. «Казку міста» критик вважав значним поступом не тільки в історії становлення студії «Драмбалету», але і в історії усієї сучасної, на той час, хореографії.

Цього ж сезону 1922 – 1923-го рр. студія показує свою нову програму: «Вечір балетів на музику Іллі Саца», до якої входили дві одноактних вистави – «Вальси» (Хореографія Л. Редєги) і «Козлоногі» (хореографія В. Кузнєцова).

Після чергової реорганізації (ліквідації хореографічного відділення Державного інституту театрального мистецтва) навесні 1923-го р. майстерні «Драмбалету» було запропоновано увійти до складу Московського державного театального технікуму імені А.В. Луначарського (МДТТ) для розширення та зміцнення його хореографічного відділення, яке на той час складалося з двох, зовсім не пов'язаних між собою груп під керівництвом Віри Майя і Франчески Беати (рис. 3.39-40).

Навчання на хореографічному відділенні технікуму містило три основних навчальних курси (для студентів від 16 до 25 років), і четвертий, додатковий для виконавців найвищої кваліфікації. При технікумі існували також дитяча група (для учнів 10-14 років) і підготовча група для дорослих (від 15 до 25 років), які не мали спеціальної хореографічної освіти, але бажали вступити до технікуму; а також спеціальні групи для артистів драми, опери і оперети [18, 56].

Співробітництво колективів хореографічного відділення виявилось надзвичайно плідним для доробку нових програм і методів хореографічної освіти, розширення танцювальної лексики.

Навесні 1926-го року хореографічне відділення МДТТ на своєму показовому вечорі вперше у практиці хореографічних шкіл відкрито демонструвало систему і методи викладання від першого до четвертого курсів. Показ містив класичний і характерний екзерсис, клас підтримки, пластики і сценічної майстерності. Після показового концерту, який пройшов з великим успіхом, О. Сидоров, на той час голова хореолабораторії ДАХН, у

своєму листі до керівників МДТТ писав: «Хореографічне відділення, очолюване М.М. Рахмановим та Н.С. Греміною, разом з тісно пов'язаною з ним Майстернею драмбалету, звичайно, належить до кращого, що тільки може дати у нас (скажемо відверто, і у Європі) розвиток мистецтва руху» [18, 56]. Випускниками хореографічного відділення були Всеволод Резцов (1924-й р.), Ганна Редель (1926-й р.), Павло Вірський, Микола Болотов, Микола Холфін, Еміль Мей (1928-й р.); учнями – Віра Майя, Тамара Хакум, Михайло Хрустальов, Петро Кретов, а також Арусян Ісламов і Йосип Слуцкер – майбутні сподвижники Ігоря Мойсеєва [339, 255].

Восени 1927-го року хореографічне відділення увійшло до системи Центрального управління держцирками (ЦУДЦ). У цей час у колективі «Драмбалету» здійснювали свої постановки балетмейстери Микола Болотов, Мінас Геворкян, Микола Холфін, Еміль Мей. За словами Н. Греміної, що охарактеризувала кожного з них, М. Болотов «... використовував у своїх постановках різноманітні прийоми сценічної виразності, побудовані на реалізмі та гротескові, музичній ексцентриці і класичній техніці» [18, 44]. Мініатюри М. Геворкяна нагадували «кіно, що ожило, зійшло з екрану на сцену, де танці у чистому вигляді виникають і знову розчиняються серед пластичних та мімічних рухів, пов'язаних з музикою і сюжетом...» [18, 44]. Е. Мей вмів створювати *нові, часто незграбні рухи*, «... просякнуті то внутрішнім трагізмом, то урбаністичною романтикою» [18, 44].

Микола Холфін був охарактеризований Н. Греміною, як «великий майстер у галузі характерного танцю», який сміливо вишукував «нові засоби

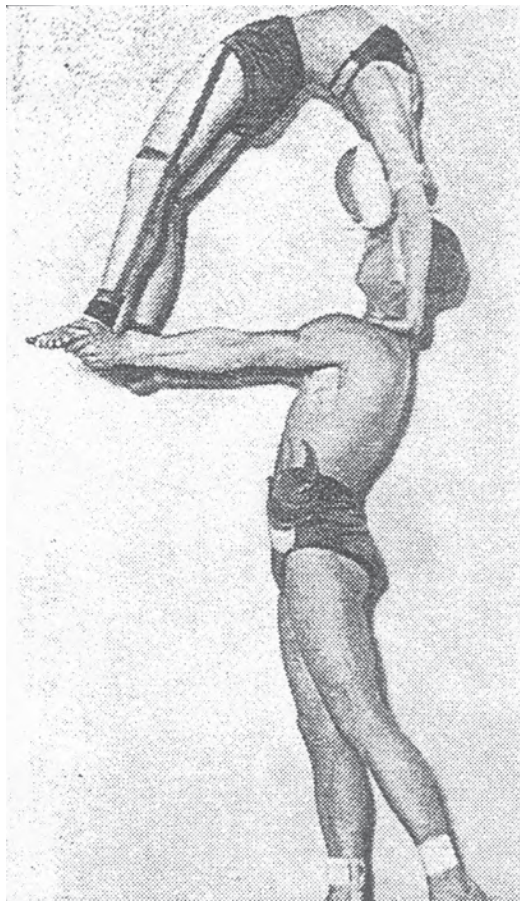


Рис. 3.39. «Етюд» у виконанні Є. Нікулічевої та І. Богданова (театр танцю під керівництвом Віри Майя).

Фото з книги [339, 254]

виразності у русі для втілення літературних образів їх персонажів сьогодення» («Хуліган», «Танок кочегарів») [18, 44].

Після чотиримісячних гастролей 1929-го року містами Російської Федерації, України, Кавказу, за відгуками преси, колектив «Драмбалету» було віднесено до «передових культурних явищ у галузі сучасної хореографії» [18, 45].

На рубежі 20-30-х рр. ХХ ст., у результаті змін у ідеологічній спрямованості всього радянського мистецтва, критики, наче по команді, різко змінили своє ставлення до «Драмбалету», висловлюючись у принизливому тоні, аж до необхідності нового міцного художньо-політичного керівництва.

Немає сумніву, що пошуки «Драмбалету» значно вплинули на розвиток танцю «модерн». Завдяки їм до практики *театру танцю «модерн»* увійшли композиційні прийоми, побудовані на *гротескові, музичній ексцентриці, фізкультурі, «розчиненні» танцю серед пластичних та мімічних рухів.*

На характер пошуків нових виразних засобів у революційному театрі 20-х рр. ХХ ст. вплинули італійський футуризм, німецький експресіонізм, американський ексцентричний кінематограф і творчість Чарлі Чапліна, естетика французької «нової свідомості». Кур'єрами, а іноді носіями ідей, ставали радянські діячі мистецтв, що побували за кордоном: В.В. Маяковський, І.Г. Еренбург, О.М. Брік, О.О. Екстер, В.Я. Парнах [324, 17].

М. Фореггер, один з найрішучіших противників «старого балету», обмежував і принижував роль музики, відводячи їй роль метронома, вважав танець механічним ілюструванням музичного такту, заперечував декораційний живопис. Він намагався створити власну систему танцювально-фізичного тренування актора – *«тафіятренаж»*, що заміняв емоції на механічну роботу важелів та машин [298, 6].

Своєрідним виявом конструктивізму та урбанізму стали «танці машин», які були вперше представлені на естраді Валентином Парнахом у 1922-му р. та Миколою Фореггером у 1923-му р.. «Танці машин» стали природним завершенням дослідів, наснажених «театральним жовтнем», рухом, який призвів до переоцінки спадку минулих часів. В чітко організованих рухах, відточених операціях мав постати перед глядачем зразок будівника нового світу, якому судилося перемогти буржуазні країни Європи й Америки.

В найперших програмах «Майстерні» М. Фореггера велику питому вагу мали *пластика і акробатика*. Машина, а також будь-яке технічне явище активно естетизувалися.

Якщо на Заході «машинна» тема трактувалася переважно трагічно, відображаючи конфлікт між людиною і машиною, як символом сили, що придушує особистість; як, наприклад, у хореографічній сцені Гертруди

Боденвізер «Машина – демон»; то в Радянській Росії 20-х рр. ХХ ст. слово «машина» асоціювалось з поняттями «пролетаріат», «соціальна і технічна революція» (рис. 3.40).

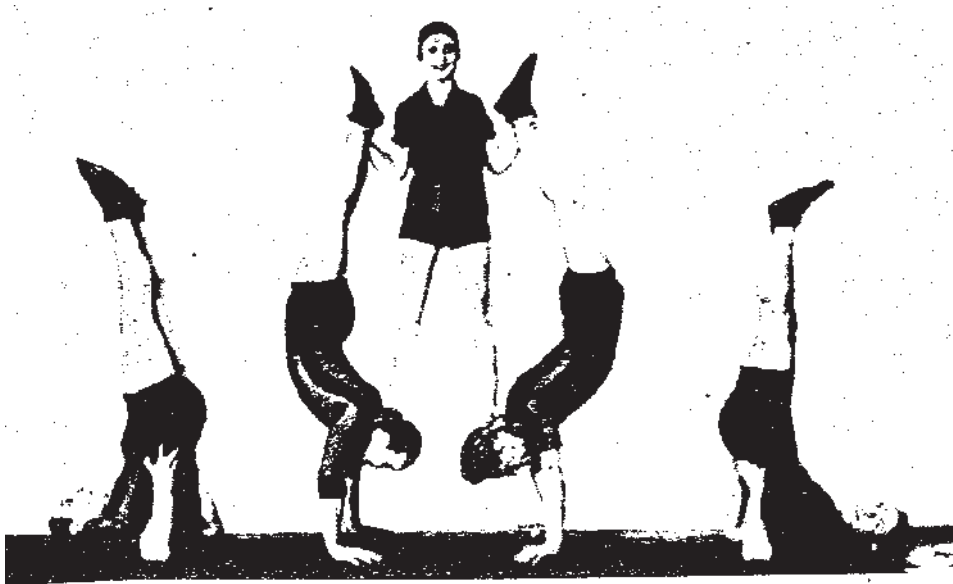


Рис. 3.40. «Танці машин» (1925-й р.). Фото з книги «Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холы (1917-1945).» – М.: Искусство, 1985. – С.111

Цікавими є пошуки М. Форегера в галузі стилістики танцювальної мови. Прикладом цих дослідів є постановка «Лебедя, що вмирає» (1925-й р.) у виконанні Тетяни Баташової та Людмили Семенової-Філонової. Фабула була запозичена у М. Фокіна, а з лексики використовувались: «шпагат», кульбіт, падіння «камінчиком» на лівий бік у фіналі танцю Л. Семенової-Філонової. Ліва рука була, як підстрелене нерухоме крило, вся виразність відводилась правій руці. Костюм у розробці Бориса Ердмана доповнювався криваво-червоною стрічкою кругом шиї виконавиці «пораненого» лебедя. Ці досліді М. Форегера Л. Семенова-Філонова визначає як «пластичний конструктивізм» (рис.3.41) [266, 5; 325, 50-52].

Значний внесок у формування естетичних особливостей і композиції російського танцю «модерн» зробили студійні досліді К. Голейзовського. З'ясовано, що випускник Петербурського театрального училища, артист московського «Большого» театру (1909 – 1918-й рр.), послідовник ідей А. Дункан, О. Горського, М. Фокіна, В. Ніжинського, представник стилю «модерн» у хореографії, балетмейстер прагнув до революційного перетворення академічного балету і завдавав нищівної критики академічному репертуару, що, на його погляд, безнадійно застарів.

У своїх ранніх дослідіх передреволюційної доби він намагався виразити загальні естетичні мотиви часу і суміжних мистецтв – театру,

поезії, живопису. У сезон з 1915-го по 1916-й рр. К. Голейзовський здійснив свої перші постановки у Інтимному театрі С. Неволіна і почав працювати з музикою О. Скрябіна, Ф. Шопена, яка супроводжувала балетмейстера все життя. Першими акторами, які потім увійшли до трупи «Московський Камерний балет», стали: К. Голейзовський, О. Адамович, Г. Пожидаєв.



Рис. 3.41. Малюнок Миколи Фореггера ілюструє фрагмент мініатюри «Чорний лебідь». Фото з журналу [266, 5]

Найпринциповішою роботою, створеною К. Голейзовським у стилі «модерн» у Інтимному театрі, став одноактний балет на музику І. Саца «Козлоногі», як результат впливу А. Дункан, М. Фокіна, О. Горського. У 1916-му р. балетмейстер відкриває приватну балетну школу – студію під назвою «Майстерня балетного мистецтва», а у 1918-му р. створює студію «пошуків балетного мистецтва» при Державному театральному училищі [330, 101].

Перша програма студії втілила задуми «Майстерні» про створення свого театру танцю, попри тимчасове приєднання до Дитячого театру. Студійні досліди К. Голейзовського привернули до нього увагу. У балетмейстері бачили лідера авангарду 1920-х рр..

Авторкою визначено, що К. Голейзовський шукав нові танцювальні сценічні форми, не заперечуючи класичного танцю як школи і основи професійної культури, звертався до *нової танцювальної техніки, ритмічної і музичної пантоміми, вільної пластики*. Акцент ставився на *індивідуальність виконавця*, здібного виразити тілом найтонші порухи людської душі. *Програма його школи-студії охоплювала такі*

навчальні дисципліни: балетну техніку, ритмічну гімнастику, пантоміму, гімнастику і акробатику, мистецтво підтримки, грим, костюмування, фехтування [303, 51]. Допоміжними були: естетика театру, історія еволюції театру, історія еволюції танцю, історія еволюції костюма і т.п..

Сам К. Голейзовський вважав, що його пошуки викликані особливим інтересом до внутрішнього світу людини. Розірвавши з «Большим театром», він стає «загальноновизнаним головою московського танцюваль-

ного модерну» [339, 258] ... і, безсумнівно, в ці перші роки своєї творчості перебуває під впливом ідей символістів. Коли 1918-го року він очолив студію «пошуків балетного мистецтва», у пресі з'явилося повідомлення про те, що «близьку участь у роботах візьме Андрій Білий» [241, 9], один з теоретиків російського символізму.

За словами П.Н. Білаша, «відмовляючись від конкретного змісту, К. Голейзовський створює симфонічний танець, мова якого є мовою відчуттів та емоцій» [23, 9].

Балетмейстер давав глядачеві обіцянку, що тому не доведеться побачити у його творах «...артиста, який невідомо для чого крутиться розкритим циркулем протягом 2-3-х хвилин під музику, написану і М. Метнером, і О. Скрябіним, і К. Дебюссі, і С. Прокоф'євим та ін.. А для старого, вицвілого, безглузкого класичного танцю подібні піруети є невід'ємною ознакою і супроводжують будь-який музичний твір» [73, 4] (рис. 3.42-43).



Рис. 3.42. Концертний номер виконують Т. Мірославська, Л. Гай і С. Бем (хореографія К. Голейзовського). Фото з журналу [330, 116]

К. Голейзовський повстав проти використання в одному й тому ж самому балеті однакових «па» і комбінацій, а також проти «...припасування їх до будь-якого костюма», що «...позбавляє рух стилю і виразності» [73, 4].

Визнаючи класичний танець необхідною основою, балетмейстер трансформував його лексику в бік більшої пластичної свободи, підносячи у неочікуваному ракурсі, поєднуючи у незвичайній послідовності, створюючи



Рис. 3.43. Фрагмент постановки «Мимолётности» (хореографія К. Голейзовського) у виконанні С. Бем та В. Єфімова. Фото з журналу [330, 117]

сміливі різновиди традиційних поз, використовуючи різні рівні сценічного простору для виконання «arabesques» та «attitudes» (сидячи, лежачи, на руках партнера, у повітрі). Він примусив ногу «жестикуювати», одержуючи від переплетення ліній ніг та рук нові незвичайні ефекти [167, 6].

У постановках К. Голейзовського простежуються витоки тих традицій танцю «модерн», що проявилися у 60-х рр. ХХ ст. у творчості американського балетмейстера Пола Тейлора (танець, побудований на вільному кроці і бігові). П.А. Гусєв так описував пластику К. Голейзовського: «...ламана, округла, розм'якла, не силова..., не акробатична, а вишукано витончена, з настійливою відмовою від усього схожого на класику» [292, 182].

Балетмейстер відкривав можливість чистої танцювальної форми у нових, неакадемічних композиціях масового танцю, нетрадиційних хореографічних структурах, а голов-

не – інших просторових рішеннях, характерних для танцю «модерн» різних «рівнів» – верху сцени, підлоги, де «...кожний несподіваний поворот, вигин, підвищення, сходинка є предметом роздумів, можливістю доповнити рух» [73, 3].

Наполягаючи на зміні самого типу сцени у балетному театрі, К. Голейзовський мріяв про *декорацію-конструкцію*, яка була б не фоном дії, а одним з засобів побудови її. Відмовляючись від ілюзорних декорацій, він використовував *нейтральні конструкції*, які «оживали» тільки у взаємодії з танцівником [256, 101].

В одній із найвизначніших робіт балетмейстера – «Фавн», на музику прилюда К. Дебюссі «Післяполуденний відпочинок фавна» (1922-й р.), Б. Ердман побудував дерев'яну, фарбовану білою емалевою фарбою споруду: декілька майданчиків, розташованих уступами один над іншим, і дві драбини збоку.

Це була абсолютно утилітарна конструкція, що не претендувала на те, щоб щось «зображати». Її сходинки і майданчики давали можливість побудови своєрідних вертикальних угруповань. Але глядач, домислюючи, міг уявити пагорб, зелені схили і спекотне сонце [292, 175].

Нове рішення сценічного простору у балетному театрі, започатковане К. Голейзовським, згодом буде використане іншими балетмейстерами світового танцю «модерн».

Костюм у К. Голейзовського також «оживав» тільки у танці, народжувався разом з ним. Вузькі пов'язки, стрічки та джгути, що накладалися на тіло, залишаючи його майже оголеним, короткі трусики і спіднички, широкі довгі шарфи, вільні накидки підкреслювали особливості хореографічного рисунку.

У «Йосипі Прекрасному» костюм був зведений до пов'язки, або до єгипетського «фартуха», гримувалося не тільки обличчя, як на давньоєгипетських зображеннях, а також тіла чоловіків, які були коричневими, жінок – помаранчевими. Тіло цариці Тайях, густо напудрене, майже оголене, сліпуче біліло і різко вирізнялося на тлі натопту [256, 99].

Заперечуючи костюмні «штампи», балетмейстер залишав на своїх виконавцях мінімум одягу, маніпулюючи оголеними тілами танцівників як своєрідним скульптурним матеріалом для костюмів, вважаючи, що «...не можуть красиві лінії викликати огиду» [72, 36].

У «Фавні» матеріалом для костюмів були мотузки. Вони туго обвивались навколо голови, на зразок чалми, у фавна і – щільних шапочок у німф. Круглі диски із скрученої спіраллю мотузки, укріплені на рівні вух, завершували головний убір. Такі ж мотузки, обвиваючи голе тіло, також утворювали костюм. Вони охоплювали груди, схрещувалися на животі і звисали на стегнах густою бахромою, ніби спідничка. На танцюристах не було ні взуття, ні трико [292, 175].

Балет був позбавлений чітко вираженої зовнішньої дії і будовався не на вчинках дійових осіб, а на відчуттях. Його зміст розкривався за допомогою абстрактних символічних образів (Землі, закоханої у Сонце, і т.д.).

До К. Голейзовського «не балетну» музику почали використовувати О. Горський і М. Фокін.. Відкрито за ними пішов і К. Голейзовський, широко користуючись музикою композиторів, які, на його думку, відображали світосприйняття сучасної людини – К. Дебюссі, І. Альбеніса, С. Прокоф'єва, М. Метнера, Ф. Ліста, але, передусім, О. Скребіна («Десята соната», «Перша симфонія», «Flammes sombres», «Desir», «Гирлянди», етюди, прелюди).

Працюючи з малими формами, балетмейстер створив цикли мініатюр у стилі «модерн» на музику вищезгаданих композиторів: «Мимольотності» на музику С. Прокоф'єва, «Поема вогню» на музику О. Скрябіна, «Фавн», «Кеуок», «Місячне сяйво» на музику К. Дебюссі, «Пролог», «Поховальний марш», «Етюд» на музику М. Метнера та інші. Найзначнішими були «Мимольотності», що продовжили пошук К. Голейзовським складних орнаментальних пластичних композицій, де кожна поза танцівниць пов'язувалась кантиленою музичних тем, їхнім настроєм, що невловимо змінюється. «Танець – писав балетмейстер, – «...повинен бути ніби матеріальним втіленням тої мислі, яка народила цю музику, – це воскресіння і матеріалізація мислі, народженої у співзвуччях» [156, 30].

Так, композиція «Сонати» на музику О. Скрябіна (її різні назви – «Десята соната», «Соната смерті і руху», «Біла месса») йшла під акомпанемент рояля, який звучав з темноти. На сцені рухались жіночі та чоловічі постаті у довгих світлих костюмах. Із зміною настрою музики несподівано ламалась і композиція танцю. Лінії ставали неспокійними, угруповання – асиметричними. Ряди коливались, підіймаючись то в центрі, то по краях.

У фіналі всі танцівники утворювали вузьку високу піраміду, яку вінчала постать з широко розкинутими руками. Загорнуті з ніг до голови у світлий одяг, тісно притиснувшись один до одного, вони загальним рухом спрямовувалися до центру і одночасно – вгору [292, 174].

У взаємовідносинах з музичним текстом балетмейстер виходив з традицій Айседори Дункан, виражаючи у пластиці настрої та емоцію, викликані музикою. Першоосновою хореографічної постановки він вважав *зоровий ряд* – музика повинна була допомагати емоційному сприйняттю.

На початку 1921-го року студія К. Голейзовського дістала назву «Першої Державної балетної дослідної студії», і 21-го травня 1921-го року відбувся її перший самостійний вечір. Увагу глядачів і критики К. Голейзовський привернув новою редакцією «Десятої сонати» і «Пролога» на музику М. Метнера, «Місячного сяйва» на музику К. Дебюссі. Твори вирішувались мовою танцю «модерн». Пластика виконавців поєднувала: *елементи «вільного» танцю, акробатики, нові більш високі підтримки*.

Про символічну систему композиції танців К. Голейзовського свідчать наступні приклади. Так, «Пролог», навіяний віршем М. Лермонтова «По небу полуночи ангел летел», був побудований на повітряній пластиці, і складалось враження «душі, що дійсно злітає у небо» [292, 173]. Це був дует, на музику М. Метнера, у якому чоловік у червоному вбранні, що розвівалося, ніби крила, вів за собою жінку, підносив її до неба. Незвичайно високі на той час підтримки сприймалися не як силовий трюк, а як спрямованість у гору. За їх допомогою створювалася ілюзія польоту. У фіналі танцівник, піднявши

партнерку, відносив її за куліси, а шарф продовжував витися за ними по сцені і тоді, коли артистів вже не було видно.

У танці «Поховальний марш» використовувались плавні рухи рук і корпусу, що супроводжувались коливанням стрічок. «У фіналі вони повільно лягали чорним хрестом, і з заключними акордами хрест дещо піднімався і спадав, як груди людини, що видихнула останній подих життя» [348, 78].

У постановці «Соломії» (1922-й р.) К. Голейзовський торкнувся теми, до якої тоді не звертались – тяжкості гріха навмисного вбивства першого святого на землі.

Авторка вважає, що у творі балетмейстер звернувся до символічної системи християнства та іудаїзму, про що свідчать: назва; вибір музичного супроводу (танок Соломії з опери Р. Штрауса); освітлення, що імітує духовне сяйво; покривала, як символи семи чеснот, втратою яких спричинили сім смертних гріхів. Оскільки така символіка не схвалювалася ідеологами «соцреалізму», дехто з дослідників, наприклад О. Суриць, заперечувала зв'язок твору з євангельською історією [292, 176].

На сцені було збудоване високе риштування. Коли на ньому з'являлася Соломія (З. Тарховська), позаду неї засвічувався величезний «місяць» і танцівниця виявлялася немов оточена сяйвом. Внизу при помості стояли юнаки. Освітлення у цій сцені було створено таким чином, що, за свідченням самого К. Голейзовського, від самої танцівниці ніби струменіло світло, а руки її освітлювалися іншим кольором. Вона починала свою «розмову» з юнаками руками, широко їх розкриваючи, плавно ними розводячи, щоб створити відчуття, що пальці її безкінечно подовжуються. Потім танцівниця кидалася вниз з риштування і юнаки всі разом ловили її у стрибку. Вона мала різнокольорові покривала (всі кольори від чорного до білого), кожному з яких відповідали певні рухи, певний набір жестів. Танцюючи, Соломія зверталася по черзі до всіх юнаків, призначаючи кожному одне з покривал і відповідні рухи. Юнаки оточували її, пристрасно ловлячи кожен її жест, кожний погляд. Коли танцівниця скидала покривало, юнак хапав його і зникав з ним. Насамкінець Соломія залишалась майже зовсім оголеною. Юнаки, знову зібравшись разом, піднімали її нагору, де знову засвічувався «місяць». Потім поступово наступала пітьма. Разом з «місяцем» зникала Соломія. Розчинялися у пітьмі і постаті юнаків [292, 176-177].

Дотримуючись принципу свободи від умовностей історичних та побутових, образ епохи К. Голейзовський прагнув виразити, насамперед, через рух, костюм у його постановках асоціювався з конкретним середовищем лише віддалено. Яскравим прикладом є постановка К. Голейзовським «Половецьких танців» в опері «Князь Ігор» на музику О. Бородіна на українській сцені у 20-і рр. ХХ ст., у якій «... дотримуючись історичної точності, він будує хореографічний малюнок за принципами, котрі закладені в основу автентичних танців сходу, що дозволили йому

створити експресивно виразний образ темпераментно-вогняної стихії, яка руйнує все на своєму шляху» [23, 9].

В своїх постановках балетмейстер «...умів узрити душу речі під оболонкою» [156, 30], що яскраво проявилось у його стилізаціях етнохореографічного матеріалу.

Досліджено, що стилізація народного танцю в творчості представників стилю «модерн» у хореографії на початку ХХ ст. стає одним з композиційних методів.

Прикладом стилізованого народного танцю у творчості К. Голейзовського можуть бути композиції «Іспанських танців» і «Рапсодії» Ф. Ліста, що стали хореографічними фантазіями на тему Іспанії і танцювального фольклору Угорщини. Їхні образи пов'язані з іконографічним матеріалом, музикою, літературою. В «Другій рапсодії» «вільна» пластика рухів монтувалася з елементами угорського танцю. Від етнографії і фольклору залишався тільки загальний контур рисунка. Контур вільно варіювався, зміщувався, розроблявся, підкорюючись фантазії митця. Руки, як в угорському танці, заносилися за голову, пози не фіксувалися, рисунок втрачав закріпленість, тіло – скутість. Створена балетмейстером пластика «Іспанських танців» на музику І. Альбеніса теж не дотримувалася етнографічності. Як і в інших творах, у «Іспанських танцях» К.Голейзовський дає не хореографічну інтерпретацію музичного твору – «танцюючу музику», а «...настрій, навіяний цією музикою» [2, 3]. Тут і в інших роботах балетмейстер керувався одним і тим самим принципом танцю «модерн» – *принципом максимальної виразності хореографічної мови, здатної передавати «...думки, образи, ідеї» твору, подібно до того, як у музиці ці ж поняття виражаються «засобами художнього звучання»* [156, 30].

Навесні 1923-го року К. Голейзовським була створена програма, що іменувалася «*Екстрентичною еротикою*», і являла собою стилізацію бальних танців: *фокстротів, тустетів, танго і таке інше* [302, 11].

У лютому 1924-го р. «Московський Камерний балет» під його керівництвом побував з гастрольями у Харкові, Курську, Воронежі, Києві, Ростові-на-Дону.

У вересні 1924-го року, коли було проведене дослідження професійного рівня усіх московських приватних студій та шкіл – «Камерний балет» витримав, але офіційного статусу так і не набув. Цього ж року його історія дійшла кінця.

Цікавим є той факт, що К. Голейзовський був єдиним хореографом-новатором, що пробився у 1920-х рр. на сцену «Большого» театру. Спектаклі, створені ним у театрі у співдружності з молодими танцівниками, насамперед, балет «Йосип прекрасний» (1925-й р.), підбили «підсумок всім тим пошукам Голейзовського, які велись у Камерному балеті» [292, 188]. У композиції «Йосипа» балетмейстером був застосований прийом асиметрії рисунка і

костюма, що також знайшов свого часу широке застосування у творчості балетмейстерів «модерну» і постмодерну.

Сенсом пошуків хореографа як чисто лабораторного експерименту стало максимальне виявлення можливостей людського тіла і створення пластичних метафор.

Авторський балет «Йосип прекрасний» і «У сонячних променях» (хореографія С. Василенка) були поставлені К. Голейзовським у 1926-му р. на сцені Одеського оперного театру, у 1928-му р. – Харківського, а у 1927-му р. на Одеській сцені «прозвучали» оригінальні композиції балетмейстера на музику С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, О. Скрябіна, К. Дебюссі, Ф. Ліста, М. Метнера, стилізовані іспанські та угорські танці [285, 45] (рис. 3.44-45).

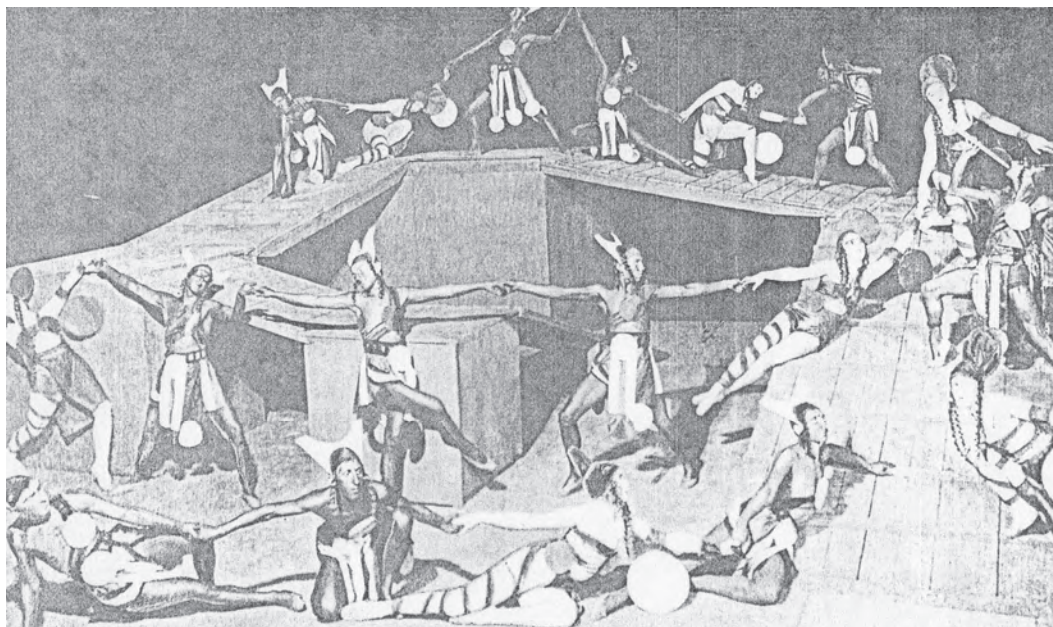


Рис. 3.44. Сцена з 1-го балету К. Голейзовського «Йосип Прекрасний». Фото з книги [256, 100]

Таким чином, нововведеннями К. Голейзовського 20-х рр. ХХ ст. є: створення нової танцювальної мови, особливо в дуетному танці та нових принципів музично-хореографічної драматургії; нове вирішення сценічного простору, сценічного костюма, композиції танцю, композиції стилізованого народного і стилізованого бального танців.

Поруч з іменем К. Голейзовського зазвичай згадували ім'я Лева Лукіна (Сакса). Постановки Л. Лукіна О. Сидоров визначав як «російський експресіонізм» [269, 54]. Талановитий, добре обізнаний у музиці Л. Лукін, як і К. Голейзовський, давав несподівані інтерпретації О. Скрябіна, і у кращих зразках своєї творчості емоційний стан людини передавав у відповідних *ексцентрично загострених нових пластичних формах*. За словами

О. Сидорова, його артистами, – З. Тарховською, В. Друцькою, Рудович, О. Румневим, – можна було пишатися перед Заходом [269, 54].



Рис. 3.45. Фрагменти постановок К. Голейзовського.
Афіша концерту. Одеса, 1927-й р. Фото з журналу [330, 104]

Слід відзначити той факт, що у 20-і рр. ХХ ст. танцю «модерн» легше було вийти зі стін академічного театру, ніж увійти. Постановка К. Голейзовського на сцені «Большого» театру «Йосипа прекрасного» і «Теолінди» закінчилася вигнанням з нього. Попри те, що у своїх постановках балетмейстер ніколи не відмовлявся від потенціалу класичного танцю, керівники «Большого» театру, за словами О. Суриць, бачили у ньому, перш за все, злісного руйнівника підвалин академічної школи. Тут значно більше, ніж у ленінградському Державному Академічному театрі опери і балету, боялись зазіхань на авторитети Є. Гельцер, Тихомирова та інших. У 1924-му році артистам «Большого» театру під загрозою звільнення було заборонено брати участь у його постановках [289, 48-49]. Попри це, майбутній геній неокласичного танцю Георгій Баланчivadзе, захоплений постановками К. Голейзовського під час Петроградських гастролей 1922-го року, вважав його своїм найпершим учителем.

Також не втримався у практиці балетного театру 20-х рр. ХХ ст. і новий жанр, названий Ф. Лопуховим «*танцсимфонією*», що зобов'язаний своїм народженням відкриттям А. Дункан, постановкам О. Горського і М. Фокіна.

Попри це у цей період балетмейстери академічної сцени активно використовували знахідки танцю «модерн», особливо мову *символів та алегорій*, намагаючись показати пролетарську революцію подією космічного масштабу. Для цього вони, з одного боку, намагалися «*революціонізувати класичну спадщину*», перетворивши, наприклад, «Сплячу красуню» на «Сонячну комуну» (1924-й р.). А у Ленінграді існувала спеціальна майстерня монументального театру («Мамонт»), створена з метою революціонування музичних спектаклів, керівник якої, режисер пролеткультівського спрямування М. Виноградов написав нові сценарії до балетів, у тому числі й новий сюжет для «Сплячої красуні». З іншого боку, балетмейстери зробили *спробу злиття форми балету – феєрії з формами революційних святкувань* (О. Горський – «Вічноживі квіти», 1922-й р.) [256, 96]. Ці спроби, що відповідали духу часу, можна було б назвати доволі наївними, якби вони не були, так звані, «соцзамовленням» культурної політики Радянської Росії, спрямованої на впровадження масової культури тоталітарного типу.

Попри всю очевидну безглуздість цих спроб, використання прийомів *плакатно-мітингового театру* («Червоний вихор» Ф. Лопухова, 1924-й р.; «Вихор» К. Голейзовського, 1927-й р.), *алегоричних сцен* з містичним нальотом зробило певний внесок у життя та розвиток стилю «модерн» у російській хореографії на театральній сцені (рис. 3.46).

Необхідно відзначити, що у післяреволюційні дні розцвів і став центром художнього життя Росії Київ. Сюди, тоді ще у відносно мирне місто, рушив потік біженців з Москви та Петрограду. На початок громадянської війни весь цвіт творчої інтелігенції був вже тут. «У ті дні

театральне життя у столиці України було ключем», – писав Георгій Крижицький.

Для культурологічної ситуації Києва 1917-1918-го рр. стали характерними: велика чисельність театральних-естетичних систем, строкатість театральних-музичних лексик, високі художні критерії різномірних явищ мистецтва, диференціяція театральних-естетичних розваг, різних типів театрів, театральних-музичних форм та жанрів естрадної драматургії.



Рис. 3.46. Сцена з балету «Червоний вихор», 1924-й р.
Фото з книги [256, 97]

На цей час у столиці України, за словами Т.В. Катасонової, існували також різні культурологічні рівні. Перший був пов'язаний з відродженням української ідеї та формуванням нових європейських форм у національній театральній культурі. Інший – обумовлений еміграційними процесами у середовищі художньої інтелігенції. Форми об'єднання столичної суспільно-політичної та літературно-артистичної еліти були доволі різноманітними. Це були партії та союзи, періодичні видання, театри малих форм, драматичні, пластичні, художні студії та кіношколи. Культурологічні процеси періоду «срібного віку», без сумніву, вплинули на духовно-естетичне життя України [124, 18-19].

Приїзд до України іноземних військових місій, початок громадянської війни та окупація значної частини території, у тому числі Києва, німецько-австрійськими військами супроводжувалися функціонуванням театральновидовищних закладів та виданням періодики на різних мовах. Взаємозбагачення та поліфункціонування культур в межах локального просторово-часового контексту перетворила Київ на політико-культурний центр європейського зразка.

У цей час на арені українського танцю «модерн» з'являється ім'я Броніслави Ніжинської, хореографічна студія якої «Школа руху», відкрита в лютому 1919-го р., користувалася у Києві великим авторитетом. Вже в ті роки, за свідченням А. Смірної-Іскандер, за кілька років до широкого європейського визнання, Ніжинська мала репутацію хореографа-новатора, яка «різко протиставила своє мистецтво хореографії тим балетам, які йшли у Київському оперному театрі»¹ [242, 12]. Її пластика відрізнялась від академічної і нагадувала пластику у греко-римському стилі.

Початок служби Б. Ніжинської у Маріїнському театрі після закінчення 1908-го року Петербурзького театального училища співпав з добою фокінських реформ і її погляди на балет формувалися під їхнім сильним впливом. Танцівниця «з перших рук» сприйняла ідеї хореографії нової доби, що зароджувались у фокінському балеті, і пропустила через власну особистість хореографічне новаторство свого брата Вацлава Ніжинського. Вона була братові за модель при створенні його балетів «Пополудневий відпочинок фавна», «Весна священна» і, за словами М. Ратанової «... була єдиною, хто зрозумів справжній сенс балетмейстерських відкриттів Ніжинського, і, повернувшись до Дягілева на початку 1920-х років, дала цим відкриттям нове життя у власних балетах»¹ [242, 9].

Головним завданням для Б. Ніжинської стала розробка нової *теорії школи та модернізація сучасних методів навчання танцю*. Революцію у балетному мистецтві, здійснену М. Фокінім і продовжену В. Ніжинським, вона зрозуміла як переворот саме «у спеціальній галузі танців» [242, 13]. І тепер у Києві ці найновіші відкриття у сфері хореографічної техніки вона – перша серед практиків світового сучасного балету – спробувала скласти у систему. Крім викладання і постановки перших абстрактних балетів, Б. Ніжинська у ці роки розробляє свою теорію хореографії. У есе «Про рух і про школу руху», розпочатому у Москві у 1917-му р. і завершеному у Києві (доопрацьованому у Європі), вона докладно виклала свої погляди на «школу» і на необхідність реформи балетної освіти. В основу свого педагогічного методу вона поклала *класичну балетну традицію*, поєднавши її з *найновішими досягненнями у царині пластики і танцю* [242, 13-16].

Примітка. З бесіди М. Ратанової з А.В. Смірною-Іскандер 1 лютого 1997-го р.

Теорія руху Б. Ніжинської увібрала декілька основних положень. Одне з них – поняття «рух» означало не просто «па», або жест, а художню інтерпретацію танцю, безперервність пластичного вираження, усвідомлений, віднайдений зв'язок між окремими позами і «па». Ця теорія стала першою спробою підбити професійний підсумок фокінської балетної реформи з технічного боку.

На формування композиційних прийомів значно вплинула її тісна співпраця у 1919-1920-му рр. з художницею Олександрою Екстер та ідеї авангардного російського живопису, що навчили її нових умовностей у мистецтві.

Повернувшись у 1921-му р. до С. Дягілева з новими поглядами на мистецтво балету і власною системою підготовки артистів, а також концепцією *хореографічного театру*, у 1923-му р. їй випадає можливість виразити свої погляди у постановці балету І. Стравінського «Свадебка» («Les Noces»). Попередники Б. Ніжинської, на думку М. Ратанової, зіткнувшись з цією музикою, з труднощами шукали шляхів її втілення. Броніслава ж запропонувала дозрілу концепцію, готові прийоми і здійснила потужний поступ, віддавши танцю провідну роль, зробивши його головним носієм змісту [242, 20].

Створюючи авторську хореографію, вона спиралась на відкриття брата у «Весні священній» – на його спроби використати у якості нової *абстракції ритуальний жест*. Б. Ніжинська пішла у своїх відкриттях далі.

Важливість її відкриттів полягає в тому, що вона створила хореографічний текст оригінального змісту, співвідносячи його з музикою І. Стравінського за принципом *контрапункту*. За її словами, ідея точної імітації складних асиметричних ритмів та метрів І. Стравінського шляхом повного дотримання ритмічного рисунку кожного такту, тривалістю кожної ноти і адаптації до них танцювальних «па» здавалась їй абсурдною і неприйнятною. Намагаючись звести воедино відразу кілька музичних розмірів, вона створювала свій хореографічний розмір, який не обов'язково співвідноситься з музикою ритмічно, але відповідає її мелодійному звучанню. «Я зрозуміла, – казала вона, – що хореографія має свій власний «голос» і є ніби самостійною партитурою всередині цілого твору» [371, 61].

Прообразом пластики її персонажів послужили не народний фольклор, а візантійська мозаїка та давньоруська ікона. У візантійських мозаїках, що не мають перспективи і, наче розгорнутих на площині, вона запозичила підкреслено умовний ритм розташування фігур. Це був її шлях пошуків нових композиційних прийомів – нової *балетної абстракції* і, у той же час, в дусі театрального конструктивізму 20-х рр. ХХ ст.. Таким чином, другим

відкриттям Б. Ніжинської «стала передача зображуваної доби не через стилізацію, а через запозичений художній принцип цієї доби» (курсив наш. – М.П.) [242, 23].

Знайомство з кубізмом і абстрактним живописом допомогло їй впровадити принцип *абстрактної геометрії* у композицію і структуру ансамблевого танцю. Згідно з цим принципом, окремі хореографічні елементи – шеренги, каре та піраміди зі щільно переплетених тіл по ходу дії з'єднуються так, наче з окремих цеглинок складається, формується нова матерія. Цей принцип, запозичений з образотворчого мистецтва, не просто обновив пластику і композицію, а допоміг виразити зовсім інший зміст, не доступний раніше академічному балету. Завдяки цьому стало можливим зображення на сцені підсвідомого життя цілого народу, оголення «скелету» та створення образу колективної свідомості [242, 26].

Два балети, створені Б. Ніжинською у 1924-му р. – «Лані» та «Блакитний експрес» (на музику французького композитора Даріюса Мійо), так само, як і «Свадебка», стали зразками авангардного мистецтва російського зарубіжжя 20-х рр. ХХ ст..

На обидва спектаклі її надихнув Жак Кокто, ідеєю якого було залучити до традиційного театру, балетного у тому числі, сучасне паризьке життя, дух масової розваги. Свої ідеї у створенні видовища нового зразка він запозичував з цирку, джазу і м'юзик-холу, а нові способи емоційного впливу – в модних спортивних розвагах і в трюках вуличних акробатів.

Цікавими є відкриття Б. Ніжинської, що спиралися на нововведення А. Дункан у царині симфонічного балету. Броніслава писала: «Мої балети... несли у собі заперечення літературного лібрето, маючи за основу чисту танцювальну форму і пропонуючи нові композиційні різновиди. «Свадебка» стала першою роботою, де лібрето слугувало прихованою темою для чистої хореографії» [372, 617-618]. Її знахідками у галузі безсюжетних балетів неодноразово користувались сучасні і наступні покоління хореографів. У 30-і рр. ХХ ст., коли у Європі та Америці настала доба розквіту симфонічних балетів, балетмейстер займала гідне місце у пошуках *форми балету-симфонії* поруч з Л. М'ясніним, Дж. Баланчиним, Ф.Аштоном.

«Свадебка» та «Лані» стали початком довгої серії балетів Б.Ніжинської у формі *хореографічної симфонії, сонету, етюд*. Серед них «Етюд» І.-С. Баха (1925-й р.), «Зустрічі» на музику Д. Обера (1925-й р.), «Болеро» і «Вальс» М. Равеля (1928-й р.; 1929-й р.), «Ноктюрн» О. Бородіна (1928-й р.), «Іспанські капричіо» М. Римського-Корсакова (1931-й р.), «Варіації» Л. Бетховена (1932-й р.).

Організувавши у 1925-му р. «Хореографічний театр» і гастролуючи з ним по Франції та Англії, вона розвивала відкриття «Свадебки» і експериментувала з пересуванням і грою у просторі фактурних кубістичних груп і трьохвимірністю людського тіла. У 1926-1927-му роках Б. Ніжинська була запрошена балетмейстером до театру Колон у Буенос-Айресі, у 1928-29-му роках – хореографом Іди Рубінштейн у Парижі, у 1930-і роки – працювала у Віденській опері та Російській Опері у Парижі [242, 60].

Усе вищезгадане дає можливість зробити висновок, що, якщо у першому десятилітті ХХ ст. під впливом ідей Ф. Дельсарта і Е. Жака-Далькроза, що проникли з Європи до Америки і Росії, там виникають перші школи і студії танцю «модерн», то у 20-і рр. відбувається широке розповсюдження їх серед прихильників танцю.

У ці роки затверджуються такі технічні принципи та прийоми, як «contraction» і «relies», принцип гравітації у техніці падіння; розвиваються нові композиційні прийоми – асиметрія, абстракція. Формується лексичний словник Марти Грехем. Набуває розвитку техніка танцю босоніж, з ненапруженою ступнею, що включає стільки позицій, скільки необхідно танцівнику для створення образу. На відміну від класичного «arlotb», техніка танцю «модерн» збагачується вигинами, скручуваннями тіла. Також сформувався один з важливих методів навчання танцю «модерн», коли хореограф, даючи свою техніку танцю, навчає вмінню виражати свої творчі ідеї. В цей період техніка «модерну» зближується з академічною школою, використовуючи її у тренажі танцівників та сценічній практиці, трансформуючи у бік більшої пластичної свободи.

Характерною особливістю танцю «модерн» стає, на відміну від класичного танцю, акцент на особистість. Кожен танцівник здійснює власний специфічний вплив на стиль та лексичний словник, що неможливо у класиці. Тому розвиток танцю «модерн» є багатий на особистісні форми, сюжетний зміст, індивідуальні пошуки танцювальних стилів, що виражають тематичні переживання хореографа, а також на теорії руху. Кожна невелика зміна у теорії приводить до подальшого розвитку напрямку. Кожне нове покоління танцівників танцю «модерн» мусить вибирати: розчинитися у технічних засвоюваннях своїх попередників, чи створювати нову «школу». Таким чином, у історії розвитку танцю «модерн» «кожний танцівник є потенційний хореограф» [331, 4]. Із зміною суспільних умов кожен з них видобував з вже створеної системи нові можливості, вносив до неї свої мотиви.

3.3. Становлення шкіл танцю «модерн» (30-50-і рр. ХХ ст.)

3.3.1. Школи танцю «модерн» США, їхні характерні ознаки.

До середини 30-х рр. ХХ ст. формування техніки і композиції танцю «модерн» відбувалося паралельно і у США і у Західній Європі. Згодом центр його розвитку перемістився до США. У ці роки перед Другою світовою війною американський танець «модерн» був далекий від однорідності. Деякі танцівники продовжили стиль А. Дункан. Тед Шон почав працювати у галузі фізичного виховання, створюючи танці для чоловіків. Основною тематичною спрямованістю творів Х. Таміріс став соціальний протест, що найяскравіше проявився у постановці «Час смуту» («Cycle of Unrest»). Марта Грехем та Доріс Хемфрі виховували у молодих танцівників здатність виробити власні стилі (рис. 3.47-49). Чотири танцівниці студії М. Грехем 30-х рр. ХХ ст. Марта Хілл, Бессі Шонберг, Гертруда Шурр та Ганна Соколова стали згодом лідерами американського танцю «модерн» [373, 54-55].



Рис. 3.47. М. Грехем у постановці «Екстази» («Ekstasis», 1935-й р.).
Фото Б. Морган з книги [379, наступна після С. 74]



Рис. 3.48. М. Грехем у постановці «Примітивні містерії» («Primitive mysteries»).
Фото Б. Морган з книги [379, наступна після С. 74]

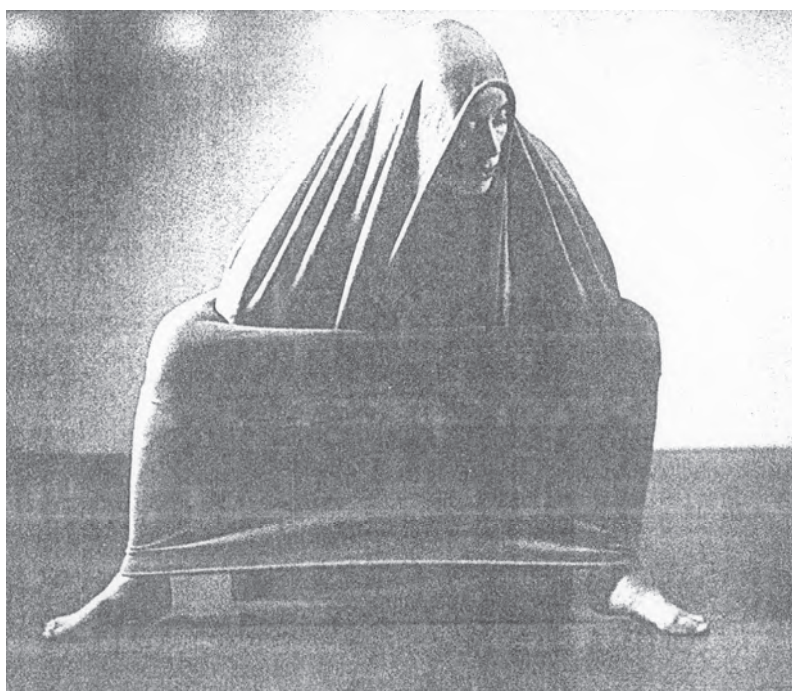


Рис. 3.49. Марта Грехем у постановці «Плач» («Lamentation», 1935-й р.).
Фото Барбари Морган з книги [379, наступна після С. 74]

Марта Хілл була вчителем академічного балету і фольклорного танцю ще на початку двадцятих років, а у 1923-му році стала директором танцювального Педагогічного коледжу штату Канзас. У пошуках нових форм хореографії, вражена концертом М. Грехем, у 1927-му році М. Хілл потрапляє до її Нью-Йоркської Театральної школи, де знайомиться з програмами, успадкованими від школи «Денішон», і в 1929–1931-му рр. танцює з М. Грехем. З 1930–1951-й р. вона викладає у Нью-Йоркському університеті, є організатором хореографічних фестивалів. У 1932-му році Марта Хілл засновує танцювальний департамент у Бенінгтонському Коледжі у Вермонті, який став базою подальшого розвитку американського танцю «модерн», а у 1951-му році – кафедру танцю у Джуліардській школі, яка стала зразком танцювальної освіти у США.

Інша танцівниця, Бессі Шонберг, народжена у Дрездені, учениця Е. Жака-Далькроза, була добре знайома з маніфестаціями німецького експресіоністичного мистецтва, творчістю М. Вігман, Г. Палукки, Г. Кройцберга. Проживаючи у США з 1925-го року, вона навчається мистецтву танцю в Орегонському університеті, у 1930 – 1931-му роках працює у групі М. Грехем, 1934-го року вступає до танцювального Департаменту Беннінгтонського коледжу, де знайомиться з провідними артистами американського танцю «модерн». З 1956-го по 1976-й роки Б. Шонберг перетворює цей департамент на один з найпрестижніших інститутів країни.

Гертруда Шурр, одна з найперших студенток М. Грехем, у 1925– 1927-му роках бере участь у концертах «Денішон» з сольними програмами, з 1927-го по 1929-й роки після закінчення школи стає членом першої концертної групи Хемфрі-Вейдмана, а з 1930-го по 1938-й роки – групи М. Грехем. Пізніше, у співавторстві з Рахель Йокком Г. Шурр написала книгу «Техніка танцю «модерн» і навчання йому» (за системою М. Грехем) для використання у навчальній роботі у коледжах та університетах.

Ганна Соколова – російська емігрантка, учениця Бірд Ларсон, М. Грехем та Луїза Хорста. З 1930-го року Ганна стає членом групи М. Грехем. Вона виконує ролі в постановках: «Прості таємниці» (1931-й р.), «Трагічні партнери» (1933-й р.), «Американські провінціали» (1934-й р.). В цей час вона вступає до так званої «Нової Танцювальної Групи», яка розглядала танець як засіб політичної комунікації. Соціальна байдужість стає темою її постановок «Кровопролиття безневинних» («Slaughter of the Innocents»), («Excepts of a War Poem»).

Залишивши у 1939-му році групу М. Грехем, Г. Соколова стає загально визнаним новатором хореографічної освіти у Мексиці, де засновує першу «Мексиканську групу танцю «модерн», залишившись там до 1943-го року. До її постановок, здійснених для власного колективу, груп Мексики та Ізраїлю у 50-х – початку 60-х років, належать: «Лірична сюїта» (прем'єра 1953-го року), «Кімнати» (1955-й р.), «Мрії» (1961-й р.) [373, 54-55].

У 30-х р. ХХ ст., на момент прибуття до США Курта Йосса лише одиниці пам'ятали «Дягілевські сезони» у «Метрополітен Опера» і перший

американський балет Леоніда М'ясіна на музику І. Стравінського («Sacred u Primtemps»). До виникнення у 1940-му році Американського балетного театру експериментатори у галузі танцю «модерн» могли використовуватися лише в шоу, водевілях та музичних комедіях.

К. Йосс прибув до США з метою розвитку *сучасної танцювальної драми* у театрі. У статті Джона Мартіна «Танцювальне мистецтво Йосса» він був схвально названий одним з найважливіших представників сучасного танцю [373, 82]. Якщо у 1933-му р. під час його дебютних концертів американські танцівники, захоплені власними стилями, виявилися неспроможними сприйняти його ідеї *синтезу сучасного танцю з академічним балетом*, то під час наступного туру у 1936-1937-му рр. балети К. Йосса стали популярними. Критик Вальтер Террі назвав стиль балетмейстра *синтезом класики і фантазії в естетиці ХХ ст.* [373, 84]. Завдяки впливу К. Йосса у Беннінгтоні було вирішено створити «Танцювальну школу», а Джордж Баланчин і Лінкольн Кірстейн – «Школу Американського балету». Дебют першої американської балетної групи «Караван» завдячував ініціативі Лінкольн Кірстейн, яка зібрала у 1936-му році танцювальну групу зі студентів цієї школи. Для здійснення хореографічних постановок Юджин Лорін і Лю Крістенсен до групи було запрошено Марту Хілл.

Це було перше зближення класики та «модерну» в американському танці. Молоді хореографи прагнули створювати вільні форми балету, наповнені американським духом, використовуючи і класичні і модерні засоби. Беннінгтонська Школа танцю, ставши центром розвитку танцю «модерн», першою допомогла втілити в життя ці ідеї.

Завдяки ініціативам Марти Хілл, Мері Шеллі і Роберта Лайт – першого президента Беннінгтонського коледжу, літня школа відкрила двері у 1934-му р.. До програми навчання увійшли класи різних танцювальних стилів, історії, музики і композиції танцю. Розростаючись, Беннінгтонська школа танцю стала базою для підготовки артистів танцю «модерн». Викладачами тут працювали Марта Грехем, Доріс Хемфрі, Чарльз Вейдман, Ані Хольм. Остання впроваджувала у Новому Світі традиції та філософію Р. Лабана та М. Вігман і відіграла значну роль в історії розвитку американського танцю «модерн» [373, 85]. Наприкінці 30-х рр. ХХ ст. у Беннінгтонському Коледжі викладали: Етель Баттер – техніку М. Грехем, Кетрін Меннінг – техніку Доріс Хемфрі, Хосе Лімон – техніку Чарльза Вейдмана, Марта Хілл і Бессі Шонберг – танцювальну композицію, Луїза Клоппер – техніку Ані Хольм.

Випускниця інституту Е. Жака-Далькроза, учениця школи М. Вігман з 1921-го року, Ані Хольм, маючи солідну музичну підготовку, виконавчу майстерність, аналітичний розум, стала однією з видатних студенток першого ансамблю М. Вігман і співпрацювала з нею в Німеччині протягом 1921 – 1931-го років. Передбачаючи небезпеки націонал-соціалістичного режиму, Ані Хольм залишає Дрезден і у 1931-му р. очолює Нью-Йоркську школу М. Вігман, що стала першою Танцювальною Школою, яка

забезпечувала всебічну хореографічну освіту у США. З 1932-го р. її асистенткою стає Луїза Клоппер, перша американка, яка закінчила Дрезденську школу. З 1931-го по 1935-й рр. А. Хольм презентувала вігманівську філософію танцю у лекціях-демонстраціях, де навчені нею студенти, демонструючи вигини, діагоналі, спіралі, ілюстрували ідеї Р. Лабана і М. Вігман про простір, час і енергію [373, 79-85].

Паралельно з підготовкою професійних танцюристів, Ані Хольм намагалася розповсюджувати стиль М. Вігман в різних колах, у тому числі, серед викладачів фізичного виховання, створивши для них спеціальний екзерсис без акценту на індивідуальну імпровізацію.

Пізніше вона ввела навчання вігманівському стилю в американські педагогічні департаменти та університети. Завдяки методиці А. Хольм, теорії та концепції М. Вігман вплинули на ціле покоління американських танцівників та педагогів, і таким чином «німецький вплив М. Вігман через Ані Хольм став вирішальним у історії розвитку американського танцю «модерн» – підводила підсумок її діяльності Сюзанна Шелтон [373, 85].

З 1936-го р., за схвалення Мері Вігман, Нью-Йоркська школа була перейменована на школу Ані Хольм. Тоді ж була створена танцювальна група під її керівництвом, з якою вона здійснювала лекції-демонстрації та трансконтинентальні «тури».

У 1930-му р. у трупі Хемфрі-Вейдмана з'являється новий танцівник Хосе Лімон. На початку балетмейстерської діяльності індивідуальний стиль Хосе Лімона здавався недоопрацьованим, і був результатом його експериментів у галузі рухів людського тіла та техніки танцю без уваги до форми хореографії. Джерелами натхнення для створення його хореографічних творів були: Друга Світова війна, біблійні, літературні герої (Адам і Єва, Отелло та інші). Глядачі були зачаровані сміливістю, силою, мужністю і розкутістю танцю Х. Лімона. Його танцювальні тури, стрімкі і ширяючі кроки здавалися фізичним втіленням людського духу. Розвиваючи техніку Т. Шона і Ч. Вейдмана, Хосе Лімон збагачував стилістичні можливості чоловічого та жіночого танцю. Ще у своїх ранніх пошуках технічних прийомів нової хореографії Хосе розглядав людське тіло, як оркестр, де різні частини тіла (*ареали*) – це інструменти. Принцип *ізоляції* став для нього ключовим підходом до танцю і техніки. Процес навчання танцю відповідно був подібним до процесу оволодіння музичними інструментами – спочатку кожним окремо, а потім – у гармонії цілого оркестру. Він розробив серію *екзерсисів на ізоляцію різних частин тіла*. У системі навчання Х. Лімона техніка його учителів розвивалася у нових напрямках. Ч. Вейдман досліджував пластичний потенціал людського тіла і можливості використання його для втілення нових хореографічних ідей. Ці експерименти привели до розвитку специфічного підходу до руху, що комбінував техніку гравітації Доріс з технікою руху у просторі Чарльза. Різні підходи до руху Д. Хемфрі та Ч. Вейдмана проявлялися, як дві взаємодоповнюючі техніки. Навчання спиралося на принцип *постійного розвитку будь-якого руху*, що був розучений у класі. Тому вони постійно

заохочували танцівників до розвитку власних стилів, одним з яких, наприклад, став стиль *інтелектуальної експресії* Гертруди Стайн [363, 18]. Танцювальний клас Хосе Лімона включав такі розділи: *«екзерсис на підлозі»; екзерсис на середині залу (стрибки на місці, серії «tendu», серії «plie», серії «passé», серії «developpe»; вправи на ізоляцію ніг); «крос» (серії «pique», серії «hop»); координації різних частин тіла зі зміною ритму в координаціях.*

У 1932-му р. Хосе презентував свої перші хореографічні постановки: «Етюд До бемоль мажор» («Etude in D flat Ma Jor») – дуєт на музику О. Скрябіна у виконанні Х. Лімона та Л.Іде, та «Вакханалія» («Bacchanale») у виконанні Ернестіни Хенок, Елеонори Кінг та Летіції Іде. Ставши повноцінним членом трупи Хемфрі-Вейдмана, він показує себе у роботах «Новий танець» («New Dance»), «Театральна п'єса» («Theatre Piece») та «Пассакалія» («Passacaglia») [363, 19].

Друга світова війна, зупинивши розвиток танцю «модерн» у Європі, також перешкоджала цьому процесу і в Америці. Війна, за словами Нонни Шурман, «поглинула більшість амбіцій» [373, 103] молодого покоління американців, багато з яких, закінчивши Беннінгтонський Коледж, втратили можливість потрапити на сцену. Багатьох танцівників мобілізували до армії, серед них Елвіна Ніколаса та Хосе Лімона. У 1942-му році у концерті Коледжа взяли участь Мерс Каннінгем і Джон Ердман. І лише М. Грехем у період з 1940-го по 1943-й роки створює великі роботи «El Penitent» і «Листи до світу» у Бенінгтонському коледжі, остання літня сесія у якому відбулася у 1942 році.

У 1943-му р. Марта здійснює постановку першої з великих робіт ранніх 40-х рр. – «Смерть та Входження» («Death and Entrances»). Вона була виконана у сюрреалістичному стилі, з викладанням подій у *психологічній послідовності з нехтуванням законами оповідання*. Цей композиційний прийом відобразив захоплення М. Грехем теоріями К. Юнга [373, 103]. До робіт воєнного періоду також відносяться «Іродіада» («Herodiade»), «Весна у Аппалачах» («Appalachian Spring»), показані 30-го грудня 1944-го р. у Вашингтонській бібліотеці Конгресу. У роботах «Печера слуху» («Cave of the Hear», 1946-й р.), «Доручення у лабіринті» («Errand into the Maze») та «Нічна подорож» («Night Journey», 1947-й р.) Марта Грехем звертається до жіночих образів грецької літератури та міфології, досліджуючи психологічну глибину їхнього життя, їхній *«внутрішній» світ* (рис. 3.50) [382, 74].

Слід зазначити, що під час Другої Світової Війни американський танець «модерн» прогресував лише у коледжах і університетах.

Доріс Хемфрі наприкінці війни відмовляється від роботи у школі та групі Хемфрі-Вейдмана.

У 1947-му р. Нью-Йоркську школу А. Хольм залишає її близька колега, солістка та автентичний інтерпретатор їх хореографії – Луїза Клоппер, яка вступає до Департаменту фізичного виховання Вісконсінського університету під керівництвом Маргарет Доублер.

В університеті Л. Клоппер ознайомилася з методами академічного навчання танцю, здобула глибокі знання у галузі функціонування людського

тіла, побачила схожість концепції європейського підходу до сучасного танцю з філософією руху Маргарет Доублер, і, здобувши ступінь бакалавра, стала асистенткою професора, навчаючи техніці, композиції та імпровізації танцю «модерн».

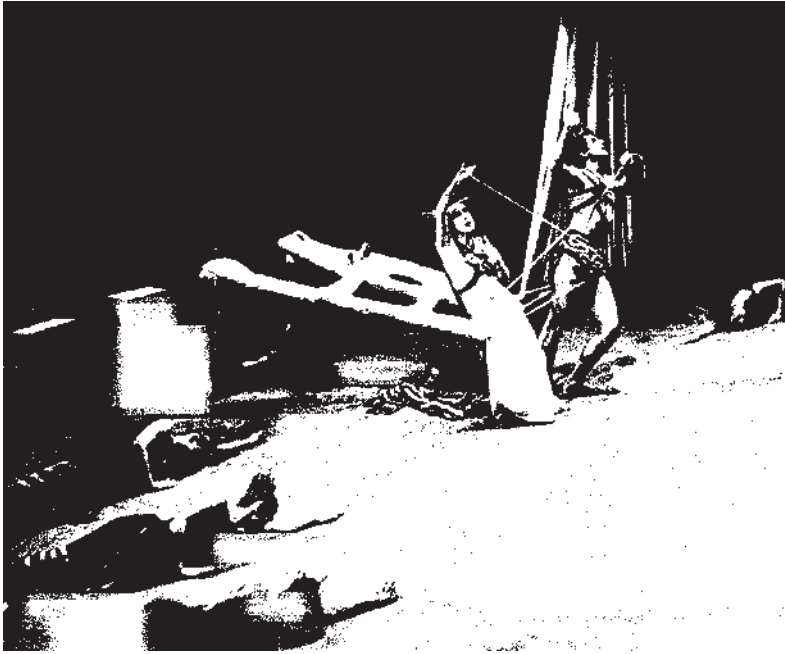


Рис. 3.50. Фрагмент балету «Нічна подорож» («Night Journey» – хореографія М. Грехем). Фото М.Шоуп з книги [362, 84]

У цей період Хосе Лімон після презентації сольної композиції «Chaconne» на музику І.-С. Баха в 1942-му році, зарекомендувавши себе зрілим хореографом, у 1946-му р. разом з Доріс Хемфрі створює власну трупу, де виступає як художній керівник. Як солістка і хореограф була запрошена Пауліна Конер, членами групи стали Летіція Іде, Беатріс Секлер, Міріам Пандор, Лукас Ховінг, Бетті Джонс і Бат Карієр.

В цьому ж році Доріс ставить драматичну п'єсу за мотивами Г. Лорки «Слегія для Ігнасио Санчера Мехаса» («Lament for Ignacio Sanchez mejias»). За нею з'явилися «День на Землі» («Day on Earth») (1947-й р.) у виконанні Хосе, Летіції Іде, Міріам Пандор, Мелісси Ніколаїдес. За час між 1946–1958-и роками у колективі було створено низку постановок великої форми: «Ночное заклинание» («Night Spell»), «Bitmo Jondo», «Buins», «Мрії» («Visions»). «La malinche» стала першою п'єсою хореографії Х. Лімона, поставленою ним для власної групи. Лібрето ґрунтувалось на мексиканській легенді, виконавцями стали Хосе, Лукас Ховінг і Пауліна Конер. Теми робіт Х. Лімона часто торкалися революційної та політичної боротьби [363, 21-22]. При створенні образів він глибоко досліджував драматургічну мотивацію рухів кожного характеру. Його роботи були

презентовані на Американському фестивалі танцю у Коннектикутському Коледжі у Нью-Лондоні, відкритому в 1948-му р., куди щорічно з'їжджалися артисти та хореографи з усієї країни. У 50-і рр. ХХ ст., коли починає творити третє покоління, частина хореографів повністю відмовилась від досвіду попередніх митців та з головою занурилась у експериментування. Багато з них, заперечуючи сценічний простір, переносили свої вистави на вулиці та в парки, втягуючи глядача у театральну дію (хеппенінг), змінюючи відношення до музики, костюмів та інших компонентів театального дійства.

Хосе Лімон залишився одним з тих, хто продовжив традиції попереднього покоління. Його хореографія – складний синтез американського танцю «модерн» та іспано-мексиканських традицій з різкими контрастами ліричних та драматичних начал. Багатьом постановкам притаманна епічність та монументальність. Герої зображуються в моменти найвищої напруги, крайнього душевного підйому, коли підсвідомість керує діями. Найбільшої популярності здобули його спектаклі «Меса воєнних років», «Танці для Айседори», «Павана Мавра» (рис. 3.51-52).



Рис. 3.51. Хосе Лімон у постановці «Мексиканська сюїта». Фото Б. Морган з книги [369, наступна після С. 338]



Рис. 3.52. Фрагмент балету «Танці для Айседори» (хореографія Х. Лімона).
Фото з журналу [332, 133]

Хосе Лімон, Бетті Джонс та Бас Кур'єр викладали у Нью-Йоркських хореографічних студіях. Хосе давав майстер-класи у Коледжі Коннектикута, які були для нього майданчиком для експериментів з розвитку нових танцювальних форм. Згідно своїх хореографічних ідей, танцювальний образ він насичував не фізично, але драматично спонукаючи студентів використовувати власний психологічний потенціал для створення і розвитку авторської пластики.

У 1951-му році директор Національного інституту мистецтв у Мехіко Мігель Коваррубіас влаштував у «Палаці Високих Мистецтв» («Palacio de Bellas Artes») презентацію ансамблевих робіт Х. Лімона великої форми на мексиканські теми, покладені на динамічні ритми мексиканської музики: «Чотири сонця» («Los Cuatros Soles») (30 учасників) і «Червоні» («Redes») (26 учасників) [325, 24].

Цього ж року Джуліардський Танцювальний Департамент, очолюваний Мартою Хілл, з її ініціативи був об'єднаний з трупю Хосе Лімона. У цей період на щорічних фестивалях у Коннектикутському коледжі він представив ряд робіт: «Вигнанці» («Exiles»), «Випробування» («The Visitation»), «Зрадник» («The Traitor»), «Блакитні рожі» («Blue Roses»). У цей час новими членами його групи стали: Міхаель Холландер, Харлан Мак Калум і Честер Воленскі. У 1954-му році Х. Лімон з ансамблем здійснює турне Південною Америкою і Європою [363, 25].

Пізні 40-і рр. і ранні 50-і рр. ХХ ст. не можна назвати творчим періодом у розвитку американського танцю «модерн». Артистичний бум ранніх років

минув. За словами Джилла Джонсона, настала нагальна потреба у новому сучасному танці, тому що «старий реально виглядав на свій вік» [353, 4].

Численні представники молодого покоління хореографів – учнів М. Грехем, М. Вігман, Д. Хемфрі, А. Хольм. Таміріс, Л. Хортон продовжували традиції старшого покоління.

Одним з тих, хто на той час проклав свій шлях і заснував власну школу танцю, запропонувавши до нього новий підхід, став Мерс Каннінгем, соліст трупи М. Грехем (1939 – 1945-й рр.). Починаючи з 1944-го р., він виступав з концертами, що радикально відрізнялися від «традиційного» танцю «модерн».

Як теоретик М. Каннінгем переглянув поняття простору у танці у дусі наукових теорій А. Ейнштейна.

Згідно з його твердженням (М. Каннінгема):

1. Будь-який рух може бути матеріалом для танцю.
2. Будь-який спосіб дії може бути допустимим композиційним методом.
3. Будь-яка частина тіла може бути використана у танці з урахуванням природних обмежень.
4. Музика, костюм, декорація, освітлення та танець підкоряються власній логіці.
5. Будь-який танцівник у трупі може бути солістом.
6. Будь-який простір може бути використаний для танцю.
7. Танець може бути про що завгодно, але в своїй техніці він повинен спиратися на рухи людського тіла, починаючи з ходіння (рис. 3.53) [353, 5].



Рис. 3.53. Фрагменти балету «Симфонія для однієї людини Сеул» («*Simphonie pour un home Seul*», 1952-й р.). Фото Арнольда Ігла з книги [384, наступна після С. 195]

Для М. Каннінгема основа виразності людського руху закладена у корпусі. Це, згідно з його теорією, підтверджується тим, що кожна людина ходить по-різному, тобто, якщо *індивідуальність нашої ходи відповідає і характерна нашим кісткам, то і будь-який рух можна зробити індивідуальним*.

Спектаклі М. Каннінгема вражали несподіваними композиційними рішеннями. Він розглядав вистави, як *спільність незалежно створених самотійних елементів*. Часто різні компоненти танцювального вечора вперше поєднувались на прем'єрі, дивуючи і танцівників і аудиторію. Це стосувалося і музичного оформлення, що мало звільняти танцюристів від «рабського» підкорення, або протиставлення танцю музиці.

Незважаючи на деякі невідповідності ритму, тону, кольору з танцем, музикою та декораціями, створював ефект цілісності спектаклю. *Паралельне, не пов'язане одне з одним буття музики та руху* виглядало яскравим, композиційним прийомом.

Композиційні прийоми балетмейстера спираються на його філософію, згідно з якою сучасне життя висуває людині вимогу жити, спираючись на розум, але не плануючи ходу подій. Тому танці М. Каннінгема *децентралізують простір, використовують раптову унісонну дію, повторення та різноманітність танцювальної лексики*.

Вони нібито покінчили зі знайомим комфортом та передбачуваністю танцювального руху.

Основне завдання балетмейстера – створення хореографії, де кожний виконавець має авторський рух і власний ритм (рис. 3.54-56).

Незважаючи на видиму відсутність танцювально-технічної системи, можна простежити певну логіку у побудові композицій М. Каннінгема, що спираються на *«теорію вірогідності»*. Використовуючи випадкові методи, схожі на підкидання монет або перетасовку карт, він скеровував порядок рухів у «фразі», визначав кількість «фраз» у танці, кількість активних частин тіла [353, 6]. Його програма допускала *імпровізацію* танцівників, але кожного разу досягнуті позиції точно закріплялись, бо швидкість виконання і складність лексики Мерса робили б певні ситуації фізично небезпечними.



Рис. 3.54. Соло у виконанні Мерса Каннінгема

До його технічних інновацій належить використання *паралелей* (*паралельні ноги і аттитюд, скошені арабески*) [64, 227]. Для техніки М.Каннінгема характерно, що ноги діють у якості сенсорів (чуттєвих органів у просторі) і у побудові фігур. Будь-яка «пустота» між частинами тіла вважається «заповненою» в тій мірі, наскільки вона змінює об'єм та вагу всього образу.

Головне у техніці М. Каннінгема – це *лінії*. Їхня якість є носієм виразності, в той час коли рух виключає будь-яку психологічність.

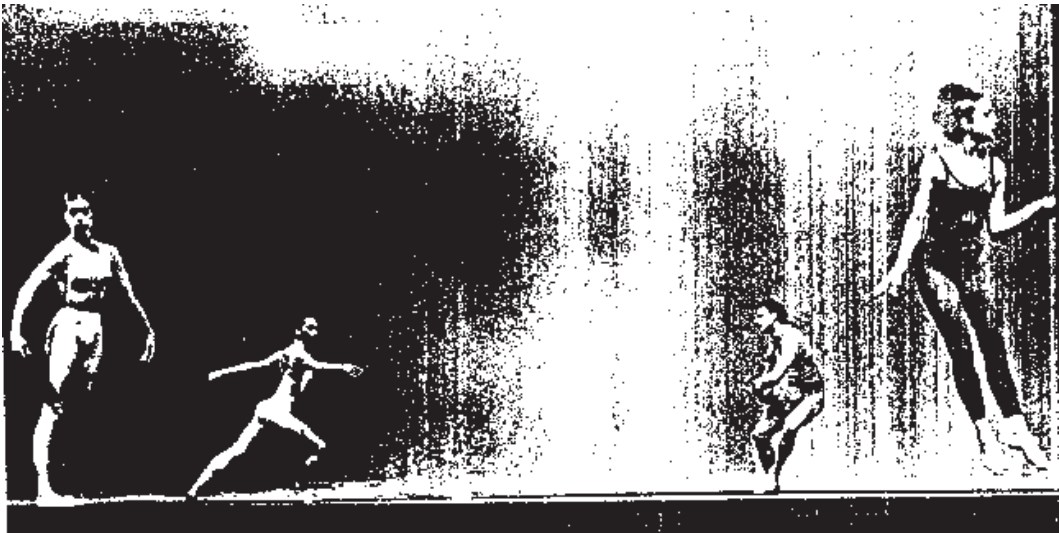


Рис. 3.55-56. Фрагмент балету М. Каннінгема «Сюїта для П'ятьох у Часі і Просторі» («Suite for Five in Time and Space», 1956-й р.). Фото Арнольда Ігла з книги [384, наступна після С. 195]

Продовжуючи педагогічні традиції хореографів танцю «модерн», він, за його ж словами, не прагне зробити виконавців схожими на нього, а намагається через свою техніку надати їм тої сили, що дозволить відкрити *власну індивідуальність у рухах та думках*. М. Каннінгем став фігурою, що з'явилась на межі модерного та постмодерного танцю.

Нове розуміння взаємовідносин між рухом та простором, рухом та музикою відкрило дорогу *хореографічному авангарду* раних 50-х рр. ХХ ст., представники якого вплинули на хореографів *постмодерного танцю* 60-х рр. ХХ ст..

Джеймс Уорінг був дизайнером та хореографом. Його танці іноді нагадували композиції М. Каннінгема використанням *децентралізованого простору, колажу, непов'язаних структур*. Але балетний багаж Дж. Уорінга та композиційні методи спирались скоріше *на інтуїцію*, ніж на випадок. Дж. Уорінг відмовився від оповідання та драматичної структури у танці, змішував різні стилі, пародіював інші танцювальні жанри. Виконавцями його постановок були Тобі Армур, Люсинда Чайлдс, Дебора Хай, Давид Гордон, Сено Девори, Фред Херко, Івонна Райнер, Вельда Сеттерфілд. Наприкінці 50-х рр. ХХ ст. балетмейстер давав класи композиції танцю і організував студентські концерти в «Живому театрі» («Living Theater»).

Ейлін Пасслофф, сучасниця Дж. Уорінга почала балетмейстерську діяльність у пізні 50-і рр. ХХ ст. і часто зверталась до авангардистської музики, включаючи твори Ричарда Максфілда та інших. У своїх постановках використовувала таких танцівників, як В. Сеттерфілд, Д. Гордон, Барбара Діллей, Луї Франко. Костюми були Дж. Уорінга, Ремі Чарліпа, Клайса Олденбурга. Деякі з її робіт були ностальгічною даниною академічному балету та фольклорному танцю. Інші – рішуче «модерністськими», за твердженнями критиків, більш близькими до гімнастики, ніж до хореографії.

Енн Халпрін, учениця Маргарет Доублер у раних 50-х рр. ХХ ст. (Вісконсінський університет), працюючи після 1955-го р., насамперед, на Заході США, значно вплинула на Нью-Йоркську хореографію через своїх студентів, таких як Сімона Форті, Івонна Райнер, Тріша Браун, Роберт Морріс, що оволоділи її технікою повільних та часто повторювальних рухів. Студії Е. Халпрін стали важливим центром співробітництва молодих танцюристів, музикантів, поетів і артистів. В той же час вона займається «Гештальттерапією» («Gestalt therapy») і роботою в громадських групах по створенню «рухової» комунікації «групових креативних ритуалів і церемоній повсякденного життя» [353, 7-9].

3.3.2. Європейські школи та індивідуальні стилі танцю «модерн». Їхні спільні риси та відмінності від американських.

Важливою віхою у становленні європейських шкіл танцю «модерн» став III Танцювальний конгрес, що відбувся 1930-го р. у Мюнхені. На ньому Фріц Боме попередив танцівників про необхідність пошуку нових джерел фінансування оперних театрів та шкіл для підтримки танцю «модерн». На конгресі була сформульована низка етапних вимог. З одного боку, танцівники закликали: 1) до росту професіоналізму, 2) до злиття технік (синтезу) академічного балету і танцю «модерн», 3) інтеграції театру танцю «модерн» до оперно-театральної системи.

З другого боку, – до розвитку аматорської практики танцю «модерн» та впровадження його до шкільних навчальних планів.

Учасники конгресу затвердили звернення до уряду про заснування Консерваторії Танцю («Hochschule für Tanzkunst») для підготовки виконавців, викладачів, художніх керівників (артистичних директорів) професійного та аматорського танцю «модерн». Так, у 1936-му р. у Берліні був заснований Німецький Інститут Танцмейстерів («Deutsche Meister-Stätten für Tanz») [366, 171].

З моменту встановлення нацистської ідеології у Німеччині балет, як видовище, піддався обмеженням за нечисленними виключеннями у Берліні. Розвиткові танцю «модерн» було фактично перекрито шлях. Програми муніципальних театрів, що підтримувались фашистським урядом, обслуговували масову аудиторію, відповідаючи гаслу: «До бадьорості через радість», що був сформульований самим А. Гітлером [373, 111].

Напруженість загострювалася і важкою економічною ситуацією. Тому багатьом представникам танцю «модерн» довелось пристосуватись до нового режиму. У 1934-му р. К. Йосса та його колеги залишили Ессен і перенесли школу Йосса-Лідер у Дартінгтон Холл (Англія). Завдання школи залишились тими ж та стосувалися підготовки танцюристів і викладачів танцю «модерн». До курсів танцювальної техніки, композиції, музичної освіти були додані курси імпровізації, академічного танцю, техніки різних танцювальних стилів. У цей плідний період з 1934-го по 1939-й рр. у Дартінгтоні новими постановками К. Йосса стають п'єси: «Дзеркало» («The Mirror») (1935 р.), «Весняна повість», «Хроніка» (1939 р.). Слава школи Йосса-Лідер приваблювала студентів з усього світу. Одним з них став Лукас Ховінг, соліст трупи у 50-60-і рр. ХХ ст. [373, 138].

Інша студентка того ж періоду Енн Хатчинсон стала основоположницею системи запису танцю у Нью-Йорку. Обоє вони – Лукас Ховінг як виконавець та хореограф, а Енн Хатчинсон як фахівець з

«Лабанотатції», - зробили значний внесок до розвитку американського танцю «модерн».

Намагаючись залучити Р. Лабана до служби нацистській ідеології, Ліга (Союз) громадського танцю Рейха у буклеті «Ми танцюємо» («Wir tanzen») презентувала балетмейстера, як великого майстра, який створив форму *сучасного громадського німецького танцю*, названого «Gemeinschafts tanz».

Р. Лабан, попри намагання нацистів, всіляко протиставляв свою діяльність Гітлерівському режимові. Але у 1938-му р. він емігрував до Англії, і перед початком Другої світової війни почався «англійський» період його діяльності, що тривав до самої смерті.

Для 1940-1942-го років були популярними організовані Р. Лабаном і Л. Ульман лекції – демонстрації, конференції, курси танцю «модерн» в Лондоні, Манчестері, Уельсі та інших містах Англії. В цей же час народжується *сучасний виховний танець*, добре відомий у Англії як «*виховна гімнастика*».

У Манчестері у заснованій 1946-го р. Лізою Ульманн Студії Мистецтва Руху Р. Лабан продовжив дослідження у галузі танцю «модерн». У ній навчалися Валерій Престон, Уоррен Ламб, Меріон Норт. У 1949-му р. студія одержує схвалення міністра освіти, а у 1954-му р. об'єднується з Центром Мистецтва Руху Р. Лабана. Характерною рисою цього англійського центру, на відміну від німецького, стало перенесення акценту з театру на освіту. У 1950-х рр. сфера діяльності Центру охоплювала освіту, медицину та дозвілля (реабілітаційний та рекреативний рух), професійний тренаж акторів.

Наприкінці 40-х – початку 50-х рр. ХХ ст. Центром Мистецтва Руху були організовані літні школи Р. Лабана та збір його рукописів періоду еміграції у, так званий, «Лабанівський архів».

У ці ж роки Р. Лабан публікує роботи «Сучасний виховний танець» – 1948-й р., «Майстерність руху на сцені» – 1950-й р., «Принцип танцю та запис руху» – 1954-й р. [365, 24-26].

Протягом 50-60-х рр. ХХ ст. в Англії також були засновані різноманітні курси навчання танцю «модерн» як мистецтва руху. Департаментом науки і освіти фінансувалися «спеціальні курси» для викладачів, лекторів і консультантів, розраховані на п'ять років навчання, і «додаткові» для вчителів, які бажали спеціалізуватися у цій галузі хореографії. Також цим департаментом були схвалені дворічні програми з виховання майбутніх учителів танцю «модерн». Навчальні плани містили тренаж тіла, теорію та практику руху, систему запису руху, навчання музиці, драмі, фольклорному танцю, анатомії, філософії, ритму напруження та відновлення, формі жесту та постановці хореографічних творів.

До робіт М. Вігман першої половини 30-х рр. ХХ ст. належать: «Totenmal» (1930-й р.), «Жертва» («Sacrifice», 1931-й р.), «Танок мовчазної радості» («Dance of Silent Joy», 1934-й р.) під рубрикою «Жіночі танці» («Frauentanze») [366, 167].

У період націонал-соціалістичного режиму і пов'язаної з ним хореографічної кризи, що охопила і «Ausdruckstanz», у творчості Мері Вігман намітився перехід від модерної до фашистської естетики. З 1934-го по 1942-й рр. вона використовує у режисурі танцю автобіографію та різні прототипи для створення традиційного образу, що відповідав вимогам нацистської ідеології – жінки, як дружини та матері, жінки – героїчної мучениці, жінки – плакальниці за загиблими на війні. З 1933-го по 1936-й рр. М. Вігман підтримувала нацистський режим, декларуючи йому свою вірність, одержуючи фашистські субсидії на постановки групових танців [366, 170]. У 1936-му році Г. Кройцберг, Г. Палукка і М. Вігман були учасниками та хореографами масової вистави на відкритті Олімпійських ігор у Берліні. Після їхнього завершення міністр пропаганди відніс М. Вігман і Г. Палукку до категорії «дегенеративних артистів», позаяк вігманівська версія танцю боротьби зі смертю («Tatentanz») у експресіоністичному стилі суперечила ідеології Третього Рейху. З цього моменту у її творчості з'явився подвійний зміст, але відкрите засудження фашизму було відсутнє. З 1937-1942-й рр. вона танцює тільки сольні форми авторських творів, спонукаючи до роздумів про роль особистості у середині політики Третього Рейху.

У 1942-му р., у віці 55 років М. Вігман завершує сценічну кар'єру сольною програмою з 3-х робіт: «Танець Брунхільда» («The Dance of Brunhilde»), «Танок Ніобеї» («The Dance of Niobe»), «Прощання та Молебен подяки» («Farewell and Thanksgiving»). Цього ж року їй було офіційно наказано відмовитись від публічних виступів і від роботи у Дрезденській школі. У 1943-му р. вона стає викладачем Департаменту Драматичного Мистецтва, навчаючи техніці та композиції танцю «модерн».

Колишні учні М. Вігман Гарольд Кройцберг і Івонна Жоржі, представники стилю «Ausdruckstanz» у своїх постановках не торкалися ідеологічних аспектів, а акцентували на гумор.

Тетяна Гзовська, народжена у Москві (1901-й р.), учениця А. Дункан та випускниця школи Е. Жака-Далькроза у Хеллерау, працюючи у Дрездені і Лейпцігу у стилі танцю «модерн», попри неприязність Гітлера до росіян, не мала проблем з Міністром пропаганди. З 1942-го по 1953-й рр. керувала ансамблем у Державній Опері Східного Берліну, а з 1954-го по 1966-й рр. - ансамблем Муніципального оперного театру у Західному Берліні.

Також Ліззі Модрік, учениця М. Фокіна, що замінила Р. Лабана у Державній опері в 1934-му році, залишалась балетмейстером до кінця фашистського режиму.

Жан Вейд, першою роботою якого був «Танець Червоного Прапора», у Гамбурзі здійснював постановки на професійних чоловічих групах. У 1930-му році він став виконавцем ролі «темних сил» у «Орфеї» у роботі Маргарет Уоллменн на Третньому Танцювальному Конгресі. Після знайомства з Тедом Шоном Жан Вейд робить постановки провокаційних п'єс проти фашизму, одна з яких – «Червоні танці». За це він був депортований до Франції.

Повернувшись до Берліну у 1948-му р., Ж. Вейд стає директором заново створеного «Драматичного балету» у Східному Берліні [373, 111-112].

Наслідком Другої Світової війни стало масове руйнування європейських міст: Варшави, Відня, Дрездена, Роттердама з їхніми комунікативними і транспортними зв'язками. Німеччина після тоталітарного режиму мріяла про європейську демократію, про новий зміст у мистецтві.

Попри те, що на фоні загальної руїни 1945-1948-го рр. питання духовного відродження не були нагальною проблемою, культурний клімат у країні різко змінився. Ці зміни були пов'язані зі зведенням Берлінського муру та грошовою реформою у Німеччині, яка посилила економіку і передбачала заснування муніципальних театрів та центрів мистецтва. Берлінська стіна стала ідеологічним та географічним кордоном між Східною та Західною Німеччиною. Схід орієнтувався на Радянський Союз, Захід – на американські стандарти життя.

У 1946-му році в Дрездені відкрилася перша повоєнна «Генеральна Німецька Арт-виставка». У музиці знову були представлені заборонені у Третньому Рейху твори Ігоря Стравінського, Белли Барток, Пауля Хіндеміта. Інтернаціональні курси з сучасної музики у Дармштадті викликали велику увагу. Танцівники «модерну» знову з'явилися на сцені, серед них Грет Палукка та Гарольд Кройцберг. Г. Палукка до 1950-го р. представляла сольні твори, потім сфокусувала свою діяльність на танцювальній освіті, очоливши одну з двох заново створених державних шкіл у Дрездені.

Гарольд Кройцберг також повернувся на сцену як сольний виконавець. Його виступи 1947-го року на Першому Інтернаціональному Музичному фестивалі у Відні Доріс Герінг назвала «занепадом стилю» [373, 121]. За її словами, танці Гарольда ставали декоративними, втрачали життєздатність, в творчості був відсутній новий підхід до хореографії. Він продовжував свої сольні виступи до 1955-го року.

Традицію сольних концертів продовжила видатна солістка тієї доби – австрійська танцівниця та хореограф Разалія Хладек. Уродженка Бріїна (1905-й р.), учениця Валерії Кратиної і Джамілі Кройшлової у австрійській школі Хеллерау-Люксембург, Р. Хладек працювала над методикою об'єднання кінетики з ідеями Е. Жака-Далькроза.

Її ранні роботи привернули увагу під час хореографічного конкурсу 1932-го р. у Парижі, де постановка Розалії була відзначена другою премією після «Зеленого столу» К. Йосса.

В 1934-му році у Базельській Консерваторії Р. Хладек представила «Жанну Д'Арк». Протягом 30-х рр. ХХ ст. вона здобула міжнародне визнання як хореограф грецьких трагедій, представлених у відкритих стародавніх театрах Італії і Греції. У 1939-му році Розалія Хладек здійснює турне Індонезією з солістом Берлінської опери Олександром ван Свайне, у 1940-му вона стає учасницею Берлінського танцювального фестивалю разом з Г. Кройцбергом і Доре Хойер.

Р. Хладек була директором Німецького Інституту Танцю, Інституту Хеллерау – Люксембург, а також директором танцювального Департаменту академії Музики та Образотворчих Мистецтв у Відні. Таким чином, вона стала лідером у системі танцювальної освіти танцю «модерн», розробивши систему навчання, засновану на ритмопластиці Е. Жака-Далькроза, у яку вона додала до методу вираження музики через рух систематичне навчання рухам. Згодом вона проголосила свою теорію перетворення внутрішньої енергії людини та її вплив на рух тіла у просторі.

Індивідуалістична форма чистого танцю «модерн», представлена Г. Палуккою, Г. Кройцбергом і Розалією Хладек, у повоєнній Німеччині була витіснена сольною формою Доре Хойер. Без жодного сліду романтизму, властивого танцям М. Вігман і Г. Кройцберга, Доре Хойер стала першим представником екзистенціалізму у хореографії та своєю творчістю намагалася протидіяти ворожій реальності сучасного світу.

Доре Хойер – учениця Дрезденської танцювальної школи за системою Хеллерау-Люксембург 1927-1928-го рр., дала свій перший сольний концерт у Дрездені. У 1935-1936-му рр. вона – танцівниця концертної групи М. Вігман, виступає з сольною програмою у Берліні у 1940-1941-му рр.. У 1945-му р. стає директором Вігманівської школи у Дрездені, у 1946-му р. – презентує у Державній опері Дрездена танцювальний цикл «Танці для Кет Колвіц» («Tanzefür Käthe Kollwitz»).

Танці Доре Хойер були експресивними, глибоко емоційними, дуже абстрактними, загалом, песимістичними (рис. 3.57).

В період грошової реформи вона очолила ансамбль у Гамбурзькій опері, з яким експериментувала у театрі два роки. У 1957-му році М. Вігман запросила її танцювати у постановці «Le Sacred u Primtemps» у Берлінській опері.

Залишивши Німеччину, Д. Хойер популяризувала європейський танець «модерн» у Аргентині, Уругваї, Бразилії [373, 120-123].

Отже, протягом 10 років, з 1936-го по 1946-й рр., німецький танець «модерн» не був публічним. Більш того, наприкінці Другої світової війни

зникли його традиції, а жителі Західної Німеччини надавали перевагу американському балету, джазу та музичному театру.

Розвиток «вільного», «ритмопластичного» і «виразного» танцю Галичини був прискорений впливом західноєвропейського танцю «модерн».



Рис. 3.57. Доре Хойер у виконанні її «Affectos Humanos»
Фото Арнольда Ігла з книги [384, наступна після С. 195]

30-і рр. ХХ ст. стали періодом створення і активного функціонування у Галичині спеціальних хореографічних шкіл, що спиралися на педагогічні і естетичні засади західноєвропейських шкіл танцю «модерн» з урахуванням особливостей національних танцювальних традицій. Навчання здійснювалось на курсах приватних музичних і драматичних навчальних закладів, а також на курсах, створених громадськими і культурно-просвітніми організаціями.

Організаційно танцювальні школи поділились на такі класи: а) за предметом навчання – класи ритміки, пластики, гімнастики і т.д.; б) за характером навчання – аматорські і професійні, при цьому аматорські формувались з урахуванням віку учнів, поділяючись на дитячі і дорослі. Період навчання складав від 1 до 5 років [223, 28].

Всі школи спиралися на методика, головним чином, Е. Жака-Далькроза, «вільного» танцю А. Дункан і «виразного» танцю М. Вігман.

Згідно з часописом «Нова хата», перша у регіоні школа ритмопластики була заснована у Львові учителькою руху Оксаною Федів-Суховерською 1-го жовтня 1930-го р.. З 1932-го р. у ній діяли чотири курси: дитячий, два для молоді, один жіночий.

Навчальна програма школи спиралась на методика, у основі якої був синтез «вільного» танцю А. Дункан і евритмії з опорою на українську тематику. До репертуару ансамблю увійшли «Танець тіней», «Театральна румба», «Танець жаб», «Танець хвиль» [223, 29-30], танці у драмі «Лісова пісня» на сцені Львівського театру [171, 7].

Школа ритмопластики Белли Кац, учениці Гертруди Боденвізер, за оцінками М. Пастернакової, відносилась до кращих закладів такого типу у

Польщі. Взявши стиль «вільного танцю» своєї вчительки за основу, Б. Кац продовжила свої пошуки самостійно. Програма виступу її учнів у березні 1936-го р. у Львові складалася з триптиху «Вітражі» на музику І.-С. Баха, гротесково-сатиричних композицій, стилізації народних танців [223, 30].

У вересні 1933-го р. курси ритміки для дітей і дорослих за методикою Е. Жака-Далькроза були організовані при Вищому Музичному Інституті імені М. Лисенка. Ними керувала О. Федак-Дрогомирецька. У імпрезах її учнів «Напровесні» (1937-й р.) [223, 31], «Діти-дітям» (1938-й р.) були представлені хореографічні композиції на музику Н. Ніжанківського, І.-С. Баха, Р. Шумана, А. Дворжака, Е. Жака-Далькроза, інсценована казка «Чари весняної квітки» О. Бігун [60, 8; 85, 8; 86, 97]. Юні далькрозівці – учні О. Федак-Дрогомирецької успішно виступали у театральних виставах, наприклад, у опері «Ноктюрн» М. Лисенка.

У філіалах Львівського Вищого Музичного Інституту здійснювалося навчання ритмопластиці, хореографії, руху (з 1932-го року Тернопільський філіал), ритміці (Золочівський філіал).

За далькрозівською методикою працювали безплатні курси ритміки під керівництвом Марії Пастернакової для дітей «Рідної школи» у Львові [84, 10], курси Ірини Паславської-Хомишинець у Стрії [136, 244-247]. У власній школі ритмічної гімнастики навчав колишній балетмейстер львівських театрів Станіслав Фалишевський.

За вігманівською методикою у Львові у цей період працювала трирічна школа артистичного танцю Марії Ржечицької-Вайдової [223, 30] і школа експресіоністичного танцю М. Броневської, учениці М. Вігман [219, 4].

Навчальний план школи М. Броневської був побудований за зразком європейських вігманівських шкіл і включав історію танцю, театру і музики, сольфеджіо, ритміку, імпровізацію (пластичну). До найцікавіших її пластичних знахідок, за думкою М. Пастернакової, можна віднести «Марші» С. Прокоф'єва та «Мазурки», що були продемонстровані ученицями школи у Львові у січні 1936-го р..

Слід зазначити, що у період 20-30-х рр. ХХ ст. у Польщі існувала низка шкіл танцю «модерн», у яких могли здобути освіту, або удосконалити майстерність танцівники Східної Галичини. До таких закладів відносились варшавські школа ритміки та артистичного танцю Я. Мечинської (існувала з 1918-го по 1939-й рр.), школи П. Ніренської, Р. Сорелл, І. Прусницької, І. Шиманської, школа сценічного танцю Т. Висоцької, студія артистичного танцю Я. Гриневецької і Ф. Браттувні. Школи танцю «модерн» існували у Кракові, Лодзі, Катовіце, Перемишлі, Вільно, Гдині, Ярославі. Там викладали: М. Верніцька, Г. Бучинська – у Кракові, С. Базинський, Б.Сідлецька, Г. Гуляницька, К. Пасторська-Рудницька, Г. Гроке – у Варшаві;

Г. Блонська – у Познані; З. Янчевська і Г. Пашке-Фалакова – у Лодзі [223, 32].

Таким чином, оригінальний стиль виконання представників танцю «модерн» Галичини формувався на основі об'єднання досвіду західноєвропейських хореографічних шкіл і традицій національного мистецтва.

Так, стиль «вільного» танцю Галини Голубовської-Балтарович вирізнявся неповторною плавністю, натхненням та інтуїтивністю, ніжною музичністю [221, 5]. Для її хореографічних композицій була характерна різноманітна тематика («Індійський танок», «Новелета» Р. Шумана, «Венеція» С. Палмгрена) [223, 18].

Слідами А. Дункан йшла ще одна талановита виконавиця Олександра Гургула-Щуратова, що володіла, за оцінкою М. Пастернакової, зразковою дисципліною тіла і тонким відчуттям стилю. Їй належать також спроби розробки теоретичних проблем танцю «модерн» (стаття «Ритміка, пластика, штучний танець» та інші) [80, 3].

Послідовницею та пропагандисткою ідей А. Дункан була українська танцівниця Олександра Сірополько, випускниця школи Елізабет Дункан у Празі. Вона брала участь у концертних виступах школи, вела курси для українських дітей та молоді, писала статті та ілюстровані доповіді, присвячені творчості А. Дункан і танцю «модерн», відзначаючи активну участь українок у його розвитку.

Галицька танцівниця і хореограф Дарія Ніжанківська-Снігурович, випускниця школи ритмопластики О. Суховерської у Львові і балетної школи Мії Славенської у Празі (1936-й р.), не була послідовницею якогось одного напрямку. Її творчість охоплювала ритмопластику з опорою на українську тематику, класичний балет, стилізований український танець.

Оксана Федак-Драгомирецька, випускниця інституту Е. Жака-Далькроза, вела ритміку у Музичному інституті ім. М. Лисенка, а згодом у власній школі поєднала методику Е. Жака-Далькроза з українським музичним матеріалом.

Популярна у Західній Україні танцівниця Олена Гердан-Заклинська вдало використовувала синтез національних танцювальних традицій і модерної пластики («Коломийка», «Дрібушка», «Мавка») [223, 17-20].

Збагаченню творчого досвіду галицьких хореографів у галузі «вільного» і стилізованого танців сприяли гастрольні виступи варшавської танцівниці Крисі Левандовської (травень 1935 р.), що показала низку характерних танців у модерній техніці; групи Гертруди Боденвізер, викладачки танцю і гімнастики Віденської музичної академії, що показала у 1936-му р. танці «Обличчя ненависті», «Ти - я», симфонії «Захід Сонця», «Приязнь» та інші [223, 10-11].

Гастрольні виступи представників європейського «виразного» танцю – сестер Візенталь (1927-й р.), Рут Сорелл, Георга Гроке [41, 3-4; 220, 8], учнів М. Вігман (1933-й р.; 1937-й р.), Валески Герт (1935-й р.) [215, 3], Курта

Йосса (березень 1937-й р.) [211, 8] сприяли прискоренню розвитку експресіоністичної моделі танцю «модерн».

Яскравими творчими індивідуальностями «виразного» танцю серед галицьких хореографів у цей період можна вважати Дарію Кравців-Ємець, Ірину Голубовську-Гогульську, Олену Гердан-Заклинську, Рому Прийму-Богачевську, Оксану Федак-Дрогомирецьку.

Дарія Кравців-Ємець (1916-й р.н., м. Стрий), випускниця школи «виразного» танцю М. Броневської та курсів ритміки О. Федак-Дрогомирецької, створила серію самобутніх танців на різні мотиви, демонструючи сакральний підхід до сценічного танцю. Серед них – «Марія Магдалена», «Ангел печалі», «Отче наш» на музику С. Франка; хореографічна картинка у візантійському стилі «Ікони» до «Хоралу» В. Барвінського, яка була показана у релігійному спектаклі «В уклін Божій Матері» у травні 1937-го р. у Великому театрі Львова. На думку критики, «власна багата психіка і щаслива інтуїція допомогли їй втілити безкровні образи святих» [214, 7]. Після закінчення Варшавської студії Рут Сорелл Д. Кравців-Ємець створює цикл танцювальних інтерпретацій віршів Ірини Наріжної у супроводі слів.

Інша послідовниця експресіоністичного танцю – Ірина Голубовська-Гогульська (1917-й р.н.), учениця Марії Верницької у Кракові (асистентки Е. Жака-Далькроза), Віри Заградник (асистентки М. Вігман), Рут Сорелл, Георга Гроке, свідомо уникала у своїй творчості похмурої експресіоністично-містичної тематики.

Рома Прийма-Богачевська (1927-й р.н., м. Перемишль) була випускницею школи ритмопластики за методикою Е. Жака-Далькроза і школи «виразного» танцю М. Броневської.

Оксана Федак-Дрогомирецька у своїх сольних виступах («Прелюдія» І.-С. Баха, «Крейслеріана» Р. Шумана, «Балади» Й. Брамса, «Ікони» В. Барвінського хореографії Д. Кравців) тонко інтерпретувала образний зміст музичних творів, демонструючи простоту та експресію руху.

Олена Гердан-Заклинська (1916-й р.н.) була ученицею В. Авраменка у Падебрадах (Чехія), трирічної школи М. Ржечицької-Вайдової і «виразного» танцю М. Броневської, курсів ритміки О. Федак-Дрогомирецької при Вищому Музичному Інституті. Її «виразний» танець був представлений у композиціях «Золота осінь» на музику П. Чайковського, «Блищальце» С. Рахманінова, «Колискова» В. Барвінського, «Спомини з гір» Я. Ярославенка – В. Безкоровайного. Її мистецтво виконання сольних танців «Колискова», «Метелиця» на музику М. Колесен було відзначене дипломом Міжнародного конкурсу танцю у Брюсселі (Бельгія) у травні 1939-го р., на якому вона гідно презентувала українську хореографічну культуру [223, 17-21].

На думку В. Пастух, є очевидним той факт, що постановки Д. Кравців, О. Заклинської, В. Вольської, Г. Голубовської-Балтарович, О. Горгули-Щуратової, О. Федак-Дрогомирецької у тій чи іншій пластичній або національній інтерпретації втілюють у собі інтерес до глибинного світу

почуттів і причинності вчинків людини, особливості творчого бачення танцюриста-соліста, специфічне використання сценічного простору, підпорядкованість виразних засобів задуму хореографа, що є важливою особливістю камерного танцю [223, 22-27].

Із зростанням числа українських виконавців та послідовників танцю «модерн» значно збільшується кількість їхніх показових виступів на різноманітних імпрезах, у організації яких беруть участь громадські та культурно-просвітницькі організації.

У березні 1930-го року відбувся хореографічний вечір, підготовлений Товариством Охорони дітей і опіки над молоддю. У виконанні молодих танцюристок Шехович, Сушко, Шухевич, Л. та Д. Федак, Зарицької, Свистун, Зацерковної та інших були представлені «Гавот», «Гумореска», «День і ніч» на музику Р. Штрауса, «Паяц», «Вальс», «Полудневі троянди».

У листопаді 1936-го року у львівському театрі «Ріжнородностей» відбувся вечір, організований товариством «Українська Захоронка», на якому танець «модерн» був представлений доволі багатогранно (ритмопластичний, «виразний», стилізація українського фольклору). «Прелюдії» І.-С. Баха, «Крейслеріані» Р. Шумана, «Нарис» С. Рахманінова, «Ризолютто» Е. Жака-Далькроза у виконанні О. Федак-Дрогомирецької та її учнів скорили глядачів «ніжною музикальністю, ясною концепцією орнаменту й формами руху» [214, 7].

Д. Кравців виконала композиції «Сміх» на музику Б. Кудрика і «Ангел суму» на музику Б. Весоловського, а також хореографічну візуалізацію віршів І. Наріжної без використання музики та ансамблеву композицію «Ікони» на музику «Хорала» В. Барвінського. Талановитим інтерпретатором українського танцю заявила про себе О. Гердан-Заклинська (сольний – «Дробушка», ансамблевий – «Коломійка»). Вона була найбільш запрошуваною учасницею різноманітних концертів, імпрез та свят. Артистизм і високу виконавську культуру продемонструвала Г. Голубовська-Балтарович («Венеція» на музику С. Палмгрена) [223, 23-27].

Таким чином, танець «модерн» займав важливе місце у процесі формування хореографічної культури у Галичині міжвоєнного періоду.

Стосовно дослідницької роботи у Галичині цього періоду у галузі танцю «модерн» слід зазначити, що статті, які з'являлися у галицьких періодичних виданнях і були присвячені А. Дункан, Е. Жаку-Далькрозу, Г. Боденвізер, мали пізнавально-інформативний характер. Особливої уваги заслуговує дослідницька і популяризаторська діяльність Марії Пастернакової. У статтях «Стародавня та сучасна пантоміма», «Жак-Далькроз і ритмічний рух», «Слідами Айседори Дункан», «Душа і танець», «На службі Терпсихори», «Рух – це здоров'я і життя», «Навколо стародавніх і нових танців», «Що нового у танцювальному мистецтві» вона прагнула не просто декларувати основні ідеї нового танцю, а й пояснювати закономірності виникнення його різноманітних шкіл. Виступаючи з

публічними рефератами і доповідями, дослідниця акцентувала увагу на тому, що психологічне проникнення у сутність образів і виникнення відповідної специфічної техніки є найважливішим досягненням танцю «модерн» [215-217; 219-222].

Одночасно, у ранні 30-і рр. ХХ ст. Маргарет Барр, учениця Марти Грехем, засновує Британську школу «Танцювальна Драматична Група» у Дартінгтон Холлі.

У 1933-му р. вийшла друком перша книга Рубі Джиннер «Відроджений грецький танок. Його техніка та мистецтво», де вона описала свій викладацький досвід, погляди на грецьку культуру та її місце у історії. Період з 1918-го по 1939-й рр. у Англії характеризувався підвищеним інтересом до танцю «модерн».

«Джиннер-Маверскул» давала спектаклі у театрах Лондона, Шекспірівському Меморіальному театрі у Стардфордї (рис. 3.58). Іноді вистави йшли на відкритих майданчиках Гайд-Парку за участі декілька сот виконавців. Дуже вплинула на діяльність Рубі Джиннер, починаючи з 1913-го р., Ганна Павлова.

14-го березня 1936-го р. відбувся спектакль, що став найвідомішим у всій історії грецького танка у Англії. У одному з найбільших залів Лондона «Ройял Альберт Холлі» Рубі Джиннер показала виставу, у якій брали участь учні всіх шкіл Англії (500 осіб). Були виконані: «Ліричний танець» на музику глюківського «Орфея», пластичні інтерпретації прелюдів Ф. Шопена, «Атлетичний танок» на музику Р. Шумана; «Пірріха» – давньогрецький військовий танок, композиція «Свято Діоніса» [96, 50].



Рис. 3.58. Учениці «Джиннер-Маверскул» («відроджений грецький танець»), 1930-й р. Фото з журналу [96, 49].

3.3.3. Танець «модерн» у СРСР в умовах монометодології соцреалізму.

Після реформи 1924-го р., що стала поворотним пунктом у долі пластичних та ритмопластичних студій Росії, на початку 30-х рр. ХХ ст. відбулися ще дві події, що докорінно змінили шляхи розвитку танцю «модерн» на радянському просторі. 23-го квітня 1932-го р. було прийнято постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» [239, 407-408], а у 1934-му р. Всесоюзний з'їзд письменників сформував положення про соціалістичний реалізм, як творчий метод радянської літератури та мистецтва [180, 694].

Для танцю «модерн» настає нова доба «виживання» в умовах монометодології соцреалізму, що примусила приховувати «філософсько-світоглядний» принцип, залишивши тільки зовнішні форми і напрацьовані технічні та композиційні прийоми.

Таким чином, «вільний», «виразний» та ритмопластичний напрями у 1930-х рр. у радянській хореографічній культурі зникають. На цьому тлі є гідною уваги спроба Ленінградської обласної ради з фізичної культури організувати 1932-го р. вечір-диспут на тему: «Художній рух і естрадний танець у реконструктивний період». Диспут супроводжувався демонстрацією робіт малої форми та естрадних номерів танцювальних колективів.

Артистка Л. Спокойська показала «Соціальні портрети», М. Понна і О. Каверзін – «акробатичний» танець, представили свої роботи студія «музичного руху» «Гептахор», О. Мербітц, студія імені А. Дункан [67, 73].

Такі заходи стали винятком з «правил» того періоду, коли відбулося повернення до традицій академічного балетного театру ХІХ ст., і дуже зростав інтерес до народної хореографії. Одночасно інші форми втрачали підтримку керівних органів, і ставлення до них різко змінилося: спочатку байдужість, потім – заперечення як чогось чужого і ворожого традиціям російського мистецтва.

Нова форма сценічної хореографії намагається знайти собі нові сфери застосування у соціумі в умовах подальшого ідеологічного курсу з впровадження масової культури тоталітарного типу. Як результат, представники танцю «модерн» ставлять танці у драматичних виставах, працюють у театральних школах, вивчають фольклор, ідуть у спорт. Настає час, коли про існування танцю «модерн» у країні начебто забули.

Так, 27-го грудня 1934-го р. відбувся останній виступ «Гептахора», і державна студія була закрита. Влітку 1935-го р. учасниці студії В. Бульванкер, Л. Генералова, С. Руднева та Е. Цильдеман-Фіш переїжджають до Москви та активно включаються у роботу з організації студій «художнього руху» у містах Московської області: Електросталі, Ногінську, Павловому-Посаді, Орехово-Зуєві, Глухові, Подольську, Ленінських Горках, Раменському. У 1936-му році за їхньої участі були

організовані курси керівників самодіяльних колективів Московської області. Основи дитячої педагогіки у «музичному русі» заклала Л.Г. Генералова [298, 48].

Після Великої Вітчизняної війни С. Руднева і Е. Фіш продовжують вести методичну роботу і створюють методичний посібник з «музичного руху», який («музичний рух» – М.П.) наприкінці 50-х рр. ХХ ст. вийшов з підпілля (рис. 3.59). Е. Фіш організувала студію «музичного руху», зробивши акцент на сценічну роботу. Несценічний напрям роботи продовжила учениця С. Рудневої Ольга Кіндратівна Попова [3, 60].

Людмила Алексєєва у ці роки стає керівником школи «художньої» гімнастики, створеної Московським у ці роки комітетом у справах фізкультури та спорту. У щоденниках Л. Алексєєвої цих років ми зустрічаємо записи: «... Врешті-решт, всі мої записки, якщо вони не про танець або мистецтво рухів, а про художню гімнастику, – це маскуванню місцевості під час бою... Я ховалася в художню гімнастику, щоб до мене не чіплялися ..., но головне для мене було і є мистецтво» [323, 51]. Так народився феномен «Алексєєвської гімнастики». Ця школа завжди була «нерідною донькою» для комітету у справах фізкультури і спорту. Вона не зрощувала ні чемпіонів, ні рекордсменів і ніякої допомоги від нього (комітету – М.П.) не одержувала. Усі 30 років (до смерті Л. Алексєєвої у 1964-му році) школа існувала лише завдяки неймовірній енергії своєї керівниці. Тому важко сказати, як би склалася доля школи, аби її тоді ж, 1934-го року не взяла під свій захист видатний діяч російської культури Марія Федорівна Андрєєва, яка обіймала посаду директора Будинку вчених Академії наук СРСР.



Рис. 3.59. Експеримент по досягненню «музичного руху» продовжується... На уроці Ольги Попової (учениці С. Рудневої). Фото з журналу [2, 23]

Масове захоплення «Алексєєвською гімнастикою» у 30-і роки ХХ ст. серед московської інтелігенції називали «людмилomanією».

Природжений режисер і постановник, Л. Алексєєва вмiла якнайкраще використати простiр не тiльки великої сцени, а й маленького майданчика, уважно і творчо ставилася до костюма, виявляючи інтуїцію художника. *Костюм* у Л. Алексєєвої ставав елементом самого танцю і належав тiльки йому. Зазвичай на танцівниках був мінімум одягу з якимись штрихами, колоритними мазками, що поглиблювали значення танцю. Яскравим винятком став широкий білий плащ з безліччю зморшок у «Інтермеццо» на

музику «Віденського карнавалу» Р. Шумана (Євпаторія, 1937-й р.) (рис. 3.60). Прихована динаміка руху, що відображалася у грі його брижів, здійснювала на глядачів приголомшливе враження.

Практичний показ Л. Алексеевої під час роботи був надзвичайно виразним: поза, рух, які вона показувала тільки натяком, завжди були настільки ясними за задумом і органічними, що «схоплювались» виконавцями миттєво. Вона вміла майстерно, ледве помітними рухами показати і настрій танцю, і його «душу». Одночасно вона ніколи не допускала сліпого копіювання з себе, і тому її твір обростав та збагачувався деталями, запропонованими виконавицями.

Склад спеціальної групи її студії у 1935-1941-му рр. у кількості 12-14 чоловік був стабільним і сильним. У ці роки вона створює етюд «Дош» – картину-символ, душу дощу; а також танець «Увечері» («Am Aends») на музику Р. Шумана. Працює над двома актами опери Х. Глюка «Орфей» – пантомімами «Похорони Евредіки» і «Фурії», що були замовлені для концертного виконання у залі імені П. Чайковського Іваном Семеновичем Козловським. На жаль, робота над цією композицією, яка стала найбільшою і найзначущою у Л. Алексеевої, переривається війною [323, 50-53].

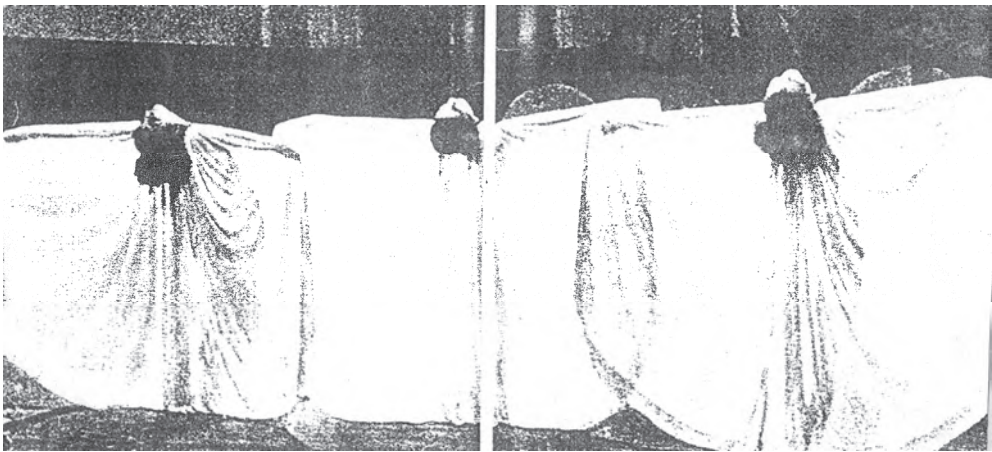


Рис. 3.60. Вихованки Л. Алексеевої виконують мініатюру «Інтермеццо» на муз. Р. Шумана, 1939-й р. Фото з журналу [323, 52-53]

Протягом усього свого життя, починаючи з часів Пролеткульту, Людмилі Алексеевій доводилось «утримувати на плаву» своє мистецтво, боронячись від ударів прихильників ура-оптимістичної фізкультури, що вимагали від неї закладати в основу творчості почуття передової радянської жінки.

У 1934-му р. при Інституті фізичної культури імені Лесгафта була заснована Вища Школа художнього руху (ВШХР).

Навчальна програма ВШХР включала «естетичну гімнастику» Франсуа Дельсарта, «ритмічну гімнастику» Еміля Жака-Далькроза, «жіночу

гімнастику» Жоржа Демені, «дихальну гімнастику «Гептахора», досвід руху студій пластики Айседори Дункан, Зінаїди Вербової, Олени Горлової (Пашкової), Олександри Семенової-Найпак, практичні розробки Петроградського інституту ритму Ніни Романової, Рози Варшавської, Анастасії Невинської. До числа предметів, що викладалися, увійшли сценічні та музичні етюди, сольфеджіо, історія та теорія музики, режисура. Класичний танець вів Ростислав Захаров, історико-побутовий – Микола Іванівський. З сучасною хореографією слухачів школи знайомила відома американська танцівниця, вихованка Нью-Йоркської студії Михайла Фокіна, Пауліна Конер, яка демонструвала у 1935-1936-му рр. прийоми танцю «модерн» педагогам Московського і Ленінградського балетних училищ (рис. 3.61). Характерний танець викладав соліст Маріїнського театру Сергій Корінь.

Ті, що пройшли курс навчання у Вищій школі Художнього руху: Юлія Шишкарьова, Аріадна Башкіна (Томме), Тетяна Варакіна, Лідія Кудряшова (Красікова), Тетяна Маркова, Антоніна Чепколенко (Петрова), Софія Нечаєва, Галина Боброва, через кілька років, разом зі своїми викладачами теоретично обґрунтували новий вид спорту – художню гімнастику, розробили навчальну програму, розрядну кваліфікацію, нормативи, правила змагань, провели перші, ще довоєнні змагання, а наприкінці 1940-х років виховали перших чемпіонів СРСР. Саме вони стали

гордістю радянської школи художньої гімнастики, її «найактивнішою силою», «генеральним штабом». З тих часів танець «модерн» став «віссю ординат» техніки художньої гімнастики.

Учениця одного з майстрів характерного танцю Олександра Монахова Олександра Семенова-Найпак багато експериментувала у галузі пластики, закінчивши інститут «Живе слово» по класу Єлизавети Тіме, з 1927-го р. керувала у Петербурзі студією «Темас»; займалася режисурою, сама виступала на сцені, викладала у Вищій школі художнього руху, стала однією з півзасновниць художньої гімнастики.

Прибувши до Харкова, Олександра Михайлівна заснувала



Рис. 3.61. Танцює Пауліна Конер.
Фото з журналу [189, 59]

основи нині відомої на весь світ української школи художньої гімнастики, яка дала у майбутньому сімох чемпіонів світу, у тому числі трьох абсолютних – Ірину Дерюгіну, Олександрю Тимошенко і Оксану Скалдіну.

Паралельно з художньою гімнастикою О. Семенова-Найпак довгі роки керувала хореографічними колективами першого в Україні Харківського Палацу піонерів, здійснивши постановки більше десяти дитячих балетів. Її вихованці йшли до різних танцювальних ансамблів, у тому числі до професійних колективів П. Вірського та І. Мойсеева. Їх можна було зустріти у різних театрах, хореографічних училищах, а Віктор Гудименко, наприклад, тривалий час був прем'єром Харківського театру опери та балету імені Лисенка, балетмейстером і художнім керівником трупі [189, 60].

У Вищій Школі художнього руху була організована і чоловіча група студентів, одним з випускників якої став Фелікс Ріхардович Морель, майбутній балетмейстер-танцівник Ленінградського Малого оперного театру [189, 60-61]. На початку 50-х років ХХ ст. він працював зі збірними командами Ленінграда, РРФСР і СРСР з художньої гімнастики. У ці роки, з появою першої класифікаційної програми, він зробив значний внесок у розвиток художньої гімнастики. Тонко відчуваючи її другий план, її духовну сутність, він створив численні танцювальні образи. Серед них: композиція на музику Дж. Гершвіна «Поргі та Бес» у виконанні Лілі Назмутдінової (м. Свердловськ), композиція на музику «Роздуми» Ж. Массне у виконанні Тетяни Мошкової (м. Рязань), вправа на музику «Мефісто – вальса» Ф. Ліста у виконанні Алли Засухіної (м. Астрахань), та інші [189,61].

У 1924-му році у відомого діяча вірменської хореографії Сбруї Лисиціана закінчила Тіфліський інститут ритму і пластики Марія Вартанівна Лисиціан, де одержала відмінну рухову підготовку, об'єм естетичних знань, здобула високу хореографічну культуру і, згодом, стала заслуженим тренером СРСР з художньої гімнастики.

Слід відмітити, що характерною рисою розвитку техніки танцю «модерн» цього періоду стає активний *взаємний вплив балету та спорту*. Це «фізкультурні експерименти» Ф. Лопухова на сцені Маріїнського, пошуки у галузі *партерно-акробатичної пластики і спорт-танцю* у Москві у «хореолабораторії» (студії на Молчановці) Голейзовського, танці молодого Асафа Мессерера («Футбол», «Теніс», «Бокс», «Ковзаняр», «Вершниця»). «Танок зі стрічкою» з балету Р. Глієра «Червоний мак» зумовив появу стрічки у класичному наборі предметів художньої гімнастики.

Після закриття «пластичних» студій мало не єдиний дожив до 1949-го р. ансамбль імені А. Дункан. Тут Лев Лукін ставить композицію «Буревісник», а Леонід Якобсон – танці патріотичного змісту «Подвиг» та інші. За словами О. Суриц, іншого способу «вижити» на той час не було [291, 38].

Стосовно балетного театру, на рубежі 1920-1930-х рр. все більше поширювалась думка, що класичний танець – плід придворно-

аристократичної культури, і можливості його вичерпані. «Класичний танець розвінчаний безповоротно, – писав І. Солертинський у 1930-му році, – зараз ... це є музейний інвентар» [279, 8-9]. Учасники дискусії 1929-го року на сторінках журналу «Робітник і театр» виступали за оновлення тематики, виразних засобів хореографії, оскільки радянський балет не повинен був користуватися «... вихолощеними, такими, що втратили всякий сенс і значущість формами старого класичного балетного спектаклю, що запозичив свою хореографічну мову з придворно-аристократичного і салонного етикету» [282, 4-5].

Тенденція пошуку «живої танцювальної мови» поза класичними формами на практиці проявилася у творчості випускника балетної школи Ленінградського театрального училища Леоніда Якобсона, який вважав М.Фокіна своїм учителем [141, 99]. У статті «Шляхи радянської хореографії» (1931-й р.) на сторінках журналу «Робітник і театр» він виклав свою програму розвитку *дієвого жесту* шляхом концентрації уваги на *внутрішньому змісті предмету або явища*.

В ранніх концертних номерах Л. Якобсона – стажиста-балетмейстера, який відучував вихованців від *традиційного хореографічного мислення*, набули широкого вжитку нові *спортивно-акробатичні прийоми*, наприклад, *кидок танцівниці з арабеска через плече* («Фізкультурний етюд»), *«подвійна рибка»* («Східний танок»). На матеріалі спортивно-акробатичних знахідок Л. Якобсон створив свою першу велику роботу – другий акт у балеті Д. Шостаковича «Золотий вік» [87, 10-11; 306, 164-165].

Слід зауважити той факт, що, відповідно до технічних принципів танцю «модерн», Л. Якобсон підкреслював динаміку, енергію, напруження спортивно-акробатичних прийомів, не ставлячи собі за мету зробити зусилля непомітним, прямі лінії рук ламали класичні позиції.

Одним з результатів пошуків нових композиційних прийомів став прийом «лінза часу», застосований балетмейстером у «Спортивних іграх», який полягав у тому, що швидкий рух спортсменів-танцівників раптово уривався і згодом продовжувався у навмисно уповільненому темпі [87,13].

Провідним виразним засобом Л. Якобсона стає пантоміма, але не як комплекс умовних жестів і імітації поведінки людини, а *пантоміма, пронизана танцювальним ритмом і його емоційністю*. Ця пластична мова виявилася антагоністичною класичному танцю.

Свою творчу програму балетмейстер вперше реалізує у балеті «Тіль Ейленшпігель» (1933-й р.), поєднавши танець і пантоміму у єдину стилістичну цілісність. Тут же він використовує вже відомий композиційний прийом Е. Жака-Далькроза – принцип контрапункту. У наступних спектаклях («Клоп», «Дванадцять») ним також використовується широкий діапазон «вільної» пластики – стрибки, пантоміма, партерні рухи. *«Безумовний» рух* чітко відображав авторське ставлення до дійсності, але при цьому залишав глядачеві право на *вільні асоціації*.

Не відмовляючись від своїх головних принципів, Л. Якобсон *трансформує класичні па*. У мініатюрах «Підлабузник», «Зустрічі», «Трійка», «Закохані», «Кумасі» (на музику Ш. Аранова) центром уваги Л. Якобсона стають людські характери. Так народжуються мініатюри, що стають улюбленою формою балетмейстера; а героями мініатюр, наприклад, за мотивами картин П. Пікассо – «Волоцюги», «Красуня», «Аристократ», «Жебрак з хлопчиком», «Мадмуазель», «Вакханалія», «Скульптор та його модель». Традицію мініатюр-монологів М. Фокіна «Умираючий лебідь» та «Призрак троянди» продовжили хореографічні мініатюри Л. Якобсона: «Вальс» М. Равеля, «Вальс» К. Дебюссі, «Сновидіння» Е. Гріга, «Роздуми» П. Чайковського, «Сліпа», «Птах і мисливець» Е. Гріга. Пластика пtiці цієї мініатюри була створена з прямих та ламаних ліній, гострих кутів, витягнутих рук та прямих кістів. Образи, втілені цими роботами, зазвичай виражали тільки духовне начало характерів, позбавлених *умовностей історичних та побутових* [87, 27].

Низка мініатюр Л. Якобсона має *міфологічну спрямованість*. Це, так звана, серія на «Російську тему» за мотивами творчості К. Дебюссі, М. Равеля, М. Мусорського, Д. Шостаковича: «Снігурочка», «Жар-птиця», «Альонушка» (за В. Васнецовим), «Царівна-лебідь» (за М. Врубелем), «Ілля Муромець» [87, 122].

До яких би виразних засобів не звертався Л. Якобсон, у тому числі, запозичених у А. Дункан, в античних балетах М. Фокіна, у фольклорі вони ніколи не ілюстрували тему, а розкривали її зсередини.

У 1959-му р. Л. Якобсоном була створена вистава «Хореографічні мініатюри», після якої балетмейстер заявив до дирекції театру імені С.М. Кірова про цілу серію програм нових концертів. За відсутності підтримки адміністрації театру він зміг лише частково зреалізувати свої задуми на сцені Ленінградської філармонії.

За умови монометодології соцреалізму специфічною рисою розвитку танцю «модерн» стає його активне впровадження на естраді. Він проявився у творчості окремих виконавців та балетмейстерів-експериментаторів як ритмопластичний, «вільний», «виразний», стилізований народно-сценічний танець і став, таким чином, одним із напрямків розвитку естрадного танцю.

В цей період Еміль Ісаакович Мей закладає основи *пластичного театру одного актора*. У своїх танцювальних монологах він прагнув передати *внутрішню суть зображуваного образу* за допомогою точних жестів і рухів, що виражали психологічний стан і характер персонажів. Часто теми були вирішені гострим пластичним рисунком у гротесковій формі («Футболіст», «Божевільний») [340, 310-311].

Становлення вітчизняної моделі експресіонізму у хореографії тісно пов'язане з розвитком німецької школи «*виразного*» танцю та бере свій початок ще у 10-х рр. ХХ ст. у роботах В. Ніжинського і продовжується у 20-

х рр. ХХ ст. у постановках І. Чернецької, Л. Лукіна, експериментах Б. Ніжинської, К. Голейзовського.

На початку 30-х рр. ХХ ст. у Радянському Союзі відбулися гастролі однієї з найбільш відомих представниць «*виразного*» танцю Німеччини Валески Герт. Вона свідомо підкреслювала антиестетичність своєї пластики з характерною експресіоністичному мистецтву «органічною відразою до будь-якої гармонії, рівноваги, душевної ясності, спокійної суворості форми» [192,16].

Валеска Герт виконувала танцювальні жанрові сценки зі співом. Її хриплий голос, грубий натуралізм міміки, жестів та поз відповідали персонажам, що зображувалися, - портовій повії, вуличному хлопцеві та іншим. Зображуючи вади, танцівниця вміла відтворити їхні найбільш характерні риси, виявляючи їх безсилля перед зовнішнім світом. Під впливом гастролей Валески Герт видатна російська естрадна танцюристка тих років, учениця Л. Лукіна, К. Голейзовського, вихованка декількох експеримент-тальних студій Віра Друцька створила тематичні концерти, що склалися з маленьких танцювальних новел. Німецький режисер Е. Піскатор назвав її тонкою оповідачкою «того, що бачила й чула» [227, 51]. Вона будувала свої номери на *складних асоціаціях, на тонкому психологічному нюансуванні образів*, беручи з них тільки типове, суворо креслячи психологічний контур ролі. Це: зворушлива «Вулична танцівниця» – парафраз «Італійського старця» М. Мордкіна; трагічний «Китайський кулі»; «Жар-птиця» на музику Ф. Пуленка; «Капіталіст»; «Чемпіон світу»; «Церква»; «Циркова сім'я» та найбільш яскрава «Повія» [340, 319].

У вирішенні великої танцювальної сцени «Циркова сім'я» читався вплив П. Пікассо, а у роботі «Повія» – Валески Герт. Декілька сольних концертів Віри Друцької відбулися наприкінці 1932-го р., початку 1933-го року, а 1935-му році вона вирушила у гастролі Радянським Союзом. У її самостійному концерті 1929-го року взяв участь актор Камерного театру Олександр Румнев. Вважаючи, що новий танець треба створювати «*шляхом руйнування самих принципів балетного мистецтва*», [255, 2] він заперечував віртуозний класичний танець. Його танцювальні програми, до яких входили «Героїчні танці», «Войовничі танці», «Трагічні танці», ні за своєю тематикою, ні за естетикою не несли нічого нового і, на думку Н.Е. Шереметьєвської, були «переспівом того, що робили інші пластичні студії» [340,317]. Попри те, на думку І. Мойсеєва, О. Румнев «позитивно вплинув на танцівників, що з ним працювали, спонукаючи їх до пластичного мислення і до пошуку шляхів оновлення хореографічної мови» [340, 317]. Плідним у практиці О. Румнева було і звернення до музики сучасних композиторів, які групувалися навколо Е. Саті, членів так званої «шістки», до якої входили Ф. Пуленк, Д. Мійо, Ж. Орик, А. Онеггер.

Свій *експресіоністичний театр* «одного актора» на початку 30-х рр. ХХ ст. наполегливо створювала на естраді талановита танцюристка Людмила Спокойська. Її прагнення до відтворення складних психологічних станів, здібність до «виразного» жесту проявилися з перших кроків роботи на сцені.

Досконало підібрані рухи та жести її першої самостійної роботи – образу червоноармійця, створеного під враженням «Інтернаціоналу» А. Дункан, були виконані настільки видовишно, що їхня виразність досягла рівня широких узагальнень.

Твори німецького художника-експресіоніста Георга Гроса наштовхнули Л. Спокойську на створення літературно-хореографічної сюїти «Соціальні портрети», які, за словами М. Углича, «влучно розстрілюють власну модель» [305, 30]. Прагнучи добитися гострої характерності кожного образу, танцюристка застосовувала гумові маски, а костюми підкреслювали кожен рух виконавця, підсилюючи його виразність. Кожній танцювально-пантомімічній сцені передувало художнє читання віршів: Е. Верхарна «Он в кресле выцветшем угрюмый...»; В. Брюсова «Беснуются биржи...»; «Скупий лицар» О. Пушкіна; фрагментів оповідань Ф. Гладкова «Головонога людина», О. Безименського «Постріл». Героями Л. Спокойської стали «Жінка Заходу», «Банкір», «Той, що примазався» (рис. 3.62-63) [340, 313-314].



Рис. 3.62. Л. Спокойська у мініятурі «Наречена з крестотресту». Фото з книги [340, 313]



Рис. 3.63. Л. Спокойська у виставі «Соціальні портрети» («Банкір»). Фото з книги [340, 313]

У цей же час із самостійними тематичними концертами почала виступати Галина Лерхе, яка мала досвід роботи у академічних балетних театрах Харкова, Києва, Москви.

Г. Лерхе, акторка рідкісної пластичної обдарованості, ніколи не була одноманітною у прийомах і, створюючи різнопланові образи, вміла «говорити мовою рухів так само чарівливо і захопливо, як драматичний актор словом, співак – звуком, маляр – кольором» [303, 4]. Її перший творчий вечір відбувся у Києві у 1934-му р., був повторений у Харкові (травень 1935-го р.) і у Москві (грудень 1935-го р.) на сцені Камерного театру. Програма концерту складалася з двох відділень. Перше включало сюїту з іспанських танців («Іспанська пісня», «Кармен», «Танцівниця»), друге було побудоване на мініатюрах-гуморесках, що тонко передавали переживання сучасної дівчини. Правда почуттів наївної героїні була розкрита Г. Лерхе за допомогою *природної пластики* і підкреслювалась майже *побутовим костюмом* [340, 320-321].



Рис. 3.64. М. Есамбаєв
у танці «Макумба».
Фото з книги [341, 417]

Першим естрадним танцівником, якому вдалося реалізувати ідею «*театру одного танцюриста*» у постійній творчій практиці, був Махмуд Есамбаєв. Кожний його танок був поемою, відмінною і за змістом, і за емоційною виразністю, і за лексичним вирішенням, що було сплавом пластики, пантоміми, міміки. Його пластичні образи: «Автомат» на музику Р. Глієра, (людина-машина, що бездушно виконує волю хазяїна); «Золотий бог» з віртуозною пластикою рук, що зображує води Гангу; «Макумба» (рис. 3.64), поставлена бразильською танцівницею і балетмейстером Мірандою Баптистою. Танцювальна пластика цієї мініатюри була побудована на технічних принципах танцю «модерн» поліритмії та поліцентрії. За словами О. Гершуні, танці народів світу у сценічному втіленні М. Есамбаєва – це «не етнографічні картинки і не національні танці», – це образне розкриття духовного світу людей різних країн

[67, 84], іншими словами, *духу нації*, її «*лику*», що співпадає з «філософсько-світоглядним» принципом танцю «модерн».

Лабораторією «пластичного» танцю стала у 1941-му р. студія «художнього руху» Ленінградського Палацу піонерів під керівництвом Р. Варшавської і А. Обранта. Темами уроків студії були *пластична імпровізація, композиція етюдів, робота з предметами* (м'ячем, обручем, скакалкою) [67, 78]. Випускники студії у 1942-му р. стали учасниками молодіжного ансамблю танцю у блокадному Ленінграді під керівництвом Аркадія Юхимовича Обранта, який закінчив ВШХР. Його експериментальна новаторська робота у співдружності з балетмейстером Емілією Яківною Виноградовою збагатила «вільний» танець *побутовими рухами, лексикою фольктанцю, елементами гімнастики* [341, 399].

За п'ятнадцять років існування ансамбль створив кілька програм. Визначальними стали три танцювальні сюїти: «Юність» на музику Д. Прицкера та І. Дунаєвського (1946-й р.) (рис. 3.65), «Пісня молодості» на музику Г. Свиридова (1947-й р.), «Шляхи-дороги» на музику Д. Шостаковича (1956-й р.). У 50-х рр. ХХ ст. А. Обрант у пошуках розширення лексичного запасу «пластичного» танцю додає до «вільної» пластики елементи *класичного танцю*. Відповідно до «філософсько-світоглядного» принципу танцю «модерн», він не відтворював дійсність шляхом натуралістичного показу, а створював узагальнені поетичні сцени і



Рис. 3.65. Танцювальна сюїта «Юність» у виконанні Ленінградського молодіжного ансамблю танцю під керівництвом А. Обранта. Фото з книги [341, 399]

образи, *поєднані внутрішньо* єдністю теми. Його художні досліді викликали інтерес молодих балетмейстерів академічних театрів. Солістами ансамблю стали В. Мефодьєва і Г. Коренецький, Ф. Морель, Н. Раудсеп [341, 400-403].

Теоретичного та практичного значення мали досліді балетмейстера Галини Олександрівни Шаховської у галузі пластико-ритмічної передачі характерів.

Галина Олександрівна Шаховська успішно працювала у той час у жанрі сюжетної мініатюри. Спираючись на *поняття «евритмія»*, придивляючись до поведінки людей, до відмінностей у їхньому життєвому ритмі, що відповідає тому чи іншому темпераменту, вона відкрила для себе можливість *пластичної характеристики героїв через різноманітну ритміку руху*. Працюючи над музичним матеріалом майбутнього номера, вона вимагала від композитора не стільки мелодійної, скільки ритмічної виразності. Співставляючи різні музичні ритми, використовуючи композиційні *прийоми контрасту і повтору*, балетмейстер вибудовувала драматургію характерів і драматургію номера в цілому [340, 338].

У 30-х рр. ХХ ст. відкривається «друге дихання» *акробатичного танцю*, одним з творців якого був М. Фореггер (рис. 3.66).

Починаються пошуки методів його оновлення, пошуки сюжетного обґрунтування *акробатичних прийомів*. Активний розвиток *акробатичного танцю* на естраді сприяв появі нової лексики і прийомів у техніці підтримки танцю «модерн». Так виникли *підтримки*, що проявляли *гнучкість танцівниці*, вводили *третього партнера* («тріо Кастеліо – М. Костельська, М. Марголін, В. Плісецький); ідея «*летючого балету*», використана Л. Лукіним ще в середині 20-х рр. ХХ ст. для В. Друцької, В. Сталінського, Л. Крамарського; прийом «*зависки*» і прийом «*фуса*» – непомітного підкидання танцівниці вгору (Л. Мержанова, Б. Зданевич – «Концертний вальс»); (В. Сергєєва, А. Таскін – «Змія», «Хижий птах») (рис. 3.67-68).



Рис. 3.66. Афіша одного з концертів майстерні Миколи Фореггера. Фото з журналу [266, 5]



Рис. 3.67. Повітряна підтримка у виконанні Віри Друцької з партнерами.
Фото з книги [339, 270]



Рис. 3.68. «Концертний вальс» у виконанні Л. Мержанової та Б. Зданевич.
Фото з книги [341, 408]

Техніка темпової підтримки (А. Мозгова, Е. Тарховський) включала в себе комбіновані «вертушки» – обліт танцівниці навколо партнера на різних рівнях: навколо шиї, грудей, навкоси через одне плече, навколо стегон; «виворотний шпагат», або «шпагат Мозгової» [340, 330].

Вагомий внесок у розвитку нових прийомів *темпової підтримки* зробили талановиті танцівники А. Редель і М. Хрустальов, які почали пошук нових танцювальних форм наприкінці 20-х рр. ХХ ст.. Стрімкий темп був головною особливістю їхнього танцю, динаміка якого асоціювалась зі стрімким наростанням темпів сучасного життя.

Крім віртуозної техніки, кожний їхній номер, різноманітний за темпом та виразними засобами, був способом мислення. «Танець з м'ячем» (постановка балетмейстера П. Крєтова – учня В. Майя і М. Фореггера) демонстрував найскладніші повітряні підтримки [340, 336]. У номері «Статуї» на музику Ф. Ліста був використаний прийом «скульптури, що ожила», що був запропонований і розвинутий А. Дункан [267, 98].

У 1935-му р. з'явився номер на музику «Мефісто – вальсу» Ф. Ліста (постановка К. Голейзовського), який став *пластичною стилізацією* в душі скульптурних композицій доби Відродження, чудовим зразком симфонізму.

Традиції симфонічного танцю знайшли продовження у двох інших роботах: дуеті «Ноктюрн» і «Дівчина, що спить» на музику Е. Гріга. Хореографічна мініатюра «Дівчина, що спить» була створена у співдружності з Л. Якобсоном [267, 103-104].

З 1933-го р. до арсеналу нових виразних засобів сценічного танцю увійшли елементи фізкультури (досвід 1-го фізкультурного театру ленінградського Союзу фізичної культури під керівництвом М. Углича). До 1931-го р. М. Углич виступав з ученицями З. Вербовою, М. Орловою [340, 324-328]. У його театрі наочно проявилось прагнення знайти органічний зв'язок між танцем і фізкультурою. Тут починали свою діяльність С. Карпов, В. Оленьєва, К. Багрікова, С. Лунтер, М. Максимов, Г. Ойя, В. Кучин, С. Сидоров, Г. Миколаєва та інші танцюристи.

Одним з кращих дуетів, що здійснювали в той час на естраді пошуки способів поєднання прийомів акробатичного і лексики класичного танцю, був дует Л. Мержанової і Лихачова [341, 408-409].

У ці роки експресіоністичне світосприйняття представників українського народного хореографічного мистецтва В. Верховинця, П. Вірського, В. Авраменка живилося давньослов'янськими міфологічними уявленнями. Експресіоністичні мотиви характерні таким їхнім сценічним роботам, як «Запорожці», «Тарас Бульба» П. Вірського, «Гонта», «Гопак», «Аркан» В. Авраменка [134, 13-14].



Розділ IV

**ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ
ТАНЦЮ «МОДЕРН»
У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ ст.**

4.1. Постмодерний танець: сутність, генеза та естетика

4.1.1. Характерні ознаки постмодерного танцю та етапи його розвитку у США.

Особливістю розвитку стилю «модерн» у хореографії другої половини ХХ ст. є той факт, що, з одного боку, з'являються нові його форми, породжені злиттям різних технік, а, з іншого боку, характерним стає виникнення нового явища у світовій хореографічній культурі – постмодерного танцю.

Він зародився всередині танцю «модерн», як «підпільна» течія, використавши його технічні принципи та композиційні прийоми, але спираючись при цьому на власні естетичні канони.

Постмодернізм у танці зароджується у США наприкінці 50-х рр. ХХ ст. та вступає у свою першу фазу у 60-і рр. ХХ ст.. Далі він проходить наступний (другий) етап розвитку, пов'язаний з його поширенням у Європі в 70-і рр. ХХ ст., і вступає у третю фазу розвитку – формування власної культури [353; 350].

Наприкінці 70-х рр. ХХ ст. мало хто розумів вираз «постмодерний танець», що з'явився у той час у американській спеціальній літературі. У 90-х рр. ХХ ст. з'явилося висловлення хореографа А. Ейлі, який на прес-конференції заявив, що постмодерний танець – це той, що з'явився після Мерса Каннінгема [344, 18].

Безумовно, перехід від парадигми модерну до постмодерну пов'язаний з економічними суспільними трансформаціями в західному світі та обумовлений розвитком суспільства від індустріального до постіндустріального [127, 93].

Завдячуючи своїм виникненням розвитку найсучасніших технічних засобів масових комунікацій – телебачення, відеотехніки, комп'ютерної техніки, постмодернізм у мистецтві зосередився не на відображенні, а на моделюванні дійсності шляхом експериментування з штучною реальністю – відеокліпами, комп'ютерними іграми, діснеївськими атракціонами тощо. Ці принципи роботи з «іншою реальністю» поступово просотуються у театральний (сценічний) танець [178].

Нове розуміння взаємовідношень руху і простору, руху і музики, відкрило дорогу хореографічному авангарду ранніх 50-х рр. ХХ ст., представники якого (Джеймс Уорінг, Ейлін Пасслофф, Енн Халпрін)

відхилились від традицій у пошуках власних шляхів розвитку танцю «модерн», вплинувши на постмодерністів 60-х рр. ХХ ст.

Порушуючи принципи «класичного» танцю «модерн» і навіть авангарду 50-х рр. ХХ ст., постмодерні хореографи йдуть власними шляхами, висуваючи на перший план «засоби танцю», але не його значення.

Естетико-теоретична база постмодерного танцю склалася під впливом та на основі естетичних поглядів М.Каннінгема та ряду американських хореографів.

Аналізуючи праці зарубіжних дослідників С. Бенз та Д. Андерсона, можна виділити наступні етапи розвитку американського постмодерного танцю:

- *перехідний* (1960-1973-й рр.);
- *«аналітичний і метафоричний»* (1970-і рр.);
- *«відродження змісту»* (1980-і рр.) [316; 313].

Причому, С. Бенз, називаючи танець 60-70-х рр. постмодерним, а танець 80-х рр. ХХ ст. постмодерністським, рекомендує охопити їх спільним терміном «*постмодерний*» [353, XV].

У роботах молодих хореографів *перехідного періоду* спостерігалось відокремлення від «класичного» танцю «модерн» з його психологічними метафорами, міфологічною спрямованістю, а також відхід від елегантності.

Початкові прояви постмодерного танцю мали такі зовнішні ознаки:

- 1) іронічне відношення до інших танцювальних традицій;
- 2) нове використання часу, простору, тіла;
- 3) нове сприйняття терміну «танець».

Нове використання часу проявилось в оголенні його *динаміки, у розтягнутості і детеатралізації* (Е. Саммерс «Пісня» («For Carola»), С. Пакстон «Квартира» («Flat»), С. Форті «Безлад» («Huddle»). Т. Тарп, Е. Саммерс, Н. Уокер та інші відмовляються від *фронтальності, центричності композицій, спеціального костюму, гриму, вводять прийоми хепенінгу*. Т. Браун, А. Райнер та інші в основу танцю кладуть принципи *ігрової структури, імпровізації, використання побутових жестів, залучення непідготовлених танцюристів* (non trained dancers), використовують *оголення тіла* (Р. Морріс «Розташування» («Site»), С. Пакстон і І. Райнер «Слово Слова» («Word Words»)). Пошуки нового використання простору проявилися у відмові від театральної сцени. Сценою стають: дахи будинків (Т. Браун «П'єса на даху»), галявини в парках (Т. Тарп «Попурі»), автостоянки, плавальні басейни, річковий вокзал (В. Фабер «Сік»), церкви, музеї, галереї мистецтв (рис. 4.1-2) [353, XV-XX].

Поняття «танець» у розумінні постмодерних хореографів дуже розширене. Наприклад, вони можуть називати танцем ігри, спортивні змагання, конкурси, лекції, ходіння та біг, зміну кінокадрів та ін.

У період з 1968-го по 1973-й рр. під впливом африканських та східних релігійних культур, маоїстських політичних сект представники постмодерного танцю опановують техніки східних духовних практик, на зразок Айкидо, Тай Хі Хуан. Тематами танців стають політика, екологія, проблеми феміністок та гей-груп. В 1970-му р. народжується техніка контактної імпровізації, яка стає не тільки альтернативною танцювальною технікою, що скасовує хореографа-лідера, а й альтернативною мережею соціальних зв'язків.

З 1970-го по 1976-й рр. група хореографів постмодерну під назвою «Великий Союз» («Grand Union») у складі Тріши Браун, Барбари Діллей, Дугласа Данна, Давида Гордона, Ненсі Левіс і Стіва Пакстона розробляла методи і *стилі контактної імпровізації* та імпровізаційну розмову танцівників (Т. Браун), *фізичну та вербальну участь глядачів* (Д. Дан) та ін. За думкою С. Бенз, С. Пакстон став одним з головних adeptів контактної імпровізації. *Взаємне вторгнення актора у простір глядача* і навпаки стає одним із яскравих композиційних нововведень цієї техніки.

Віола Споллін у своєму підручнику «Імпровізація для театру» («Improvisation for the theatre») виділяє три основні напрямки у навчанні *групової танцювальної імпровізації*:

- 1) робота індивідууму з групою;
- 2) поєднання нових навичок з тими, які вже практикувалися;



Рис. 4.1. Танцює Тріша Браун.
Фото Л. Гринфельда з журналу
[115, 32]

3) індивідуальна винахідливість [370, XIV].

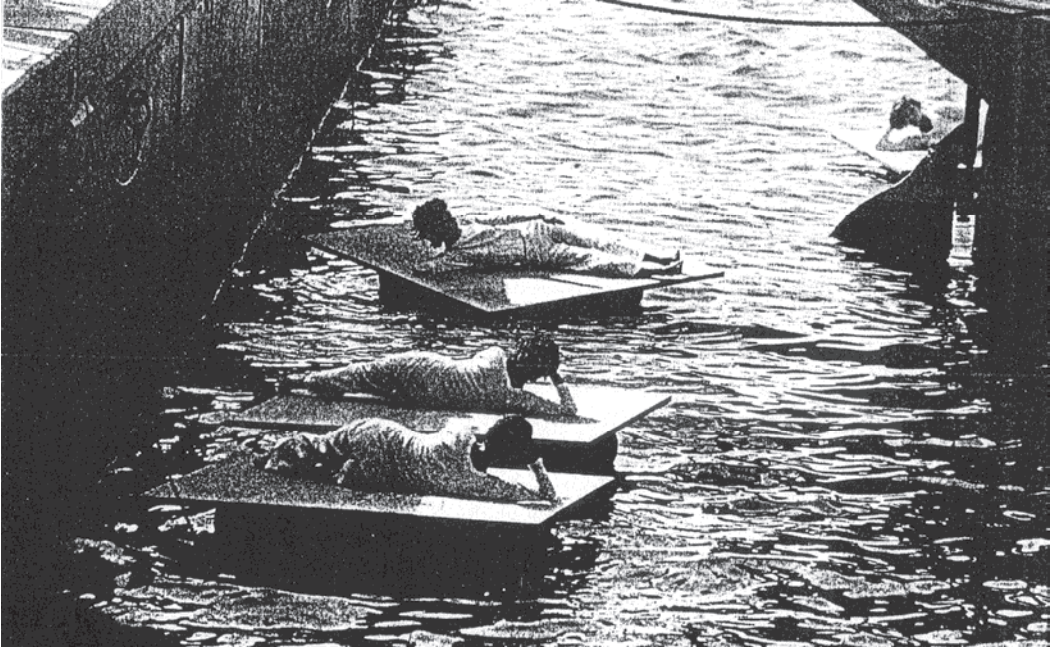


Рис.4.2. Фрагмент балету «Г'еса на плоту» («Raft Piece») у виконанні трупи Тріши Браун. Фото Йохана Елберса з книги [320, 73]

У школі *пластичної імпровізації* можна виділити наступні етапи:

1) *підготовчий*, що знайомить з основними методами імпровізації: унісон, актив, пасив, вагова залежність (рис. 4.3);



рис. 4.3. Техніка групової імпровізації. Підготовчий етап. Груповий унісон. Фото з книги [370, 9]

2) *рух у просторі* («Space»), побудований на технічних прийомах: «малюнок на підлозі» («floor painters»), «дистанція» («distance»), «зосередження» («focus»), «розташування» («location»), «групування» («groupings»), «рівні» («levels»), «групова конструкція» («group design»), «фігура та фігурна послідовність» («shape and shape sequences») (рис. 4.4-7);



Рис. 4.4. Техніка групової імпровізації. Рух у просторі («Space»). Фото з книги [370, 31]



Рис. 4.5. Техніка групової імпровізації. Рух у просторі («Space»). Фото з книги [370, 89]



Рис. 4.6. Техніка групової імпровізації. Рух у просторі (Space). Групова конструкція симетричної форми. Фото з книги [370, 6]

3) *рух у часі* («Time»), що використовує технічні прийоми: «пульс» («pulse»), «акцент» («accent»), «метричний ритм» («metrical rhythm»), не метричний ритм («no metrical rhythm»), «тривалість та швидкість» («duration and speed») (рис. 4.8);



Рис. 4.7. Техніка групової імпровізації. Рух у просторі («Space»). Групова конструкція асиметричної форми. Фото з книги [370, 6]

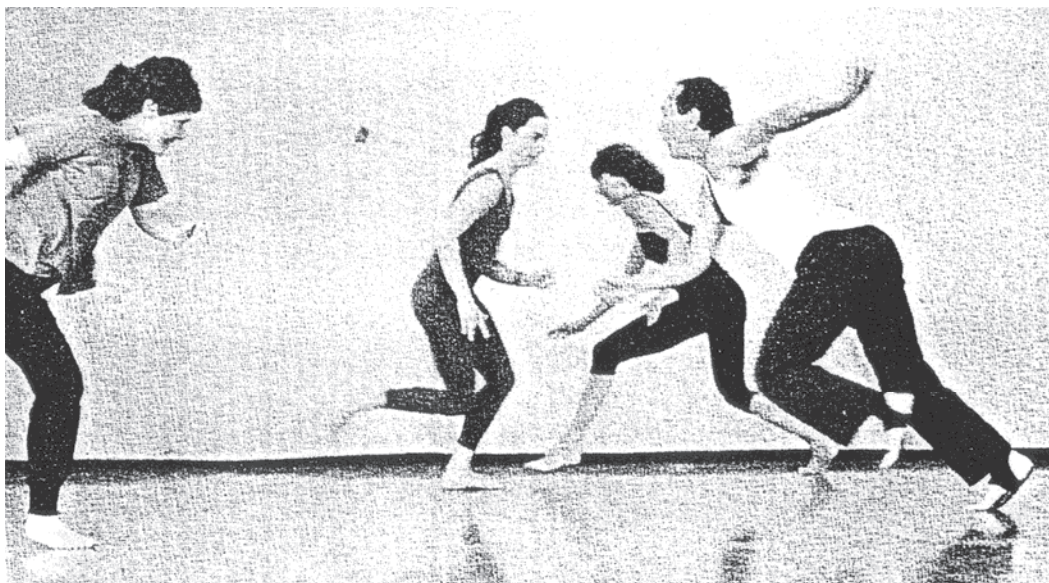


Рис. 4.8. Техніка пластичної імпровізації. Рух у часі («Time»). Танцюристи намагаються пересікти простір за певний інтервал часу (8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1). Фото з книги [370, 81]

4) винахідливість у русі, побудована на технічних прийомах: «образи» («images»), «абстракція» («levels of abstraction»), «настрій і характер» («mood and character»), «частина тіла» («body parts»), «динаміка» («dynamics»), «тема і варіації» («theme and variations»), «опори» («props»), «звуковий акомпанемент» («sound accompaniment») [370].

Хореографи, так званого, *аналітичного постмодерного танцю*, спираючись на експерименти 60-х рр. ХХ ст., переймаються питанням, чим є танець – композицією чи власне рухом. Їхній танець був позбавлений психологічної і драматургічної експресії та виразних елементів композиції: *музики, сценічних костюмів, спеціального освітлення, декорацій. Рух стає абстрактним та безособовим*. Так, наприклад, у постановці Л. Чайлдс «Коленкорове обертання» («Calico mingling», 1973-й р.) танцювальна лексика являла собою кроки вперед-назад по прямій лінії та напівколами [353, ХХІ]. На думку С. Бенз, цей період став загрозою перетворення танцю на *«екзерсис пустого формалізму»* [316, ХХ]. У цей період народжується режисерський прийом втягування глядача в процес хореографії.

Одночасно з *«аналітичним» постмодерним танцем* у 70-і рр. ХХ ст. розвивається його інший вид – *«метафоричний» танець*, який спирається на релігійні та рекреаційні види танцю східних духовних практик та стає носієм духовної експресії. Але, на відміну від представників танцю «модерн», постмодерністи звертаються *не до суті вчень*, а використовують *зовнішні елементи культур і культур* з чисто естетичною метою. Наприклад, індуїстські храмові танці (Дебора Хай), медитативні рухи тибетського буддизму («Чудові танці» («Wonder Dances») В. Діллі), обертання з танців суфіїв (Лаура Дін, Енді де Грат).

Ритуали А. Альпрін були призначені для психологічної та фізичної рекреації. Так званий, *«метафоричний» постмодерний танець*, на відміну від *«аналітичного»* використовував для створення експресивних метафор усі виразні засоби театрального мистецтва, такі, як костюм, світло, музика, декорації, кіноролики, слайди.

Усвідомивши загрозу формотворчості 70-х рр. ХХ ст., постмодерністи 80-х рр. ХХ ст. ставлять за мету пошуки *змістовності танцю*. Однак, під впливом антиелітарного імпульсу, спрямованого на зближення з поп-маскультурою, характерними ознаками *постмодерного танцю 80-х рр. ХХ ст.* стають: по-перше – підвищення віртуозності танцю за рахунок використання акробатичних технік та атлетичної гімнастики (Ч. Мультон, Е. Стреб, М. Фінлі). Це було викликано, з одного боку, тим, що модерністи 80-х рр. ХХ ст., на відміну від своїх попередників, саме у технічній майстерності бачили головне призначення танцю, а з іншого боку, – підвищення віртуозності соціального танцю («нової хвилі», брейк-дансу та

ін.); по-друге – повернення *«репресованої» виразності танцю*, яке відбувалося наступними кроками:

1) відмова від змісту стає своєрідним видом експресії;
2) використання мови жестів як основної танцювальної лексики, а також східних духовних практик, наприклад, Тай Хі Хуан (Д. Рейтц); умовних жестів мови глухонімих (Р. Чарліп) та інше;

3) використання *вербального коментування*, що випереджувало рух (панкверсія «Петі та вовка» А. Зане, «Принцеса Сторі» («Princess Stori») Х. Гіллермана);

4) використання сольного та хорового співу, речитативу, *«вуличних» звуків*;

5) розповсюдження *автобіографічного жанру*, як знак стирання кордонів між мистецтвом та життям, між глядачем та виконавцем; публічний показ інтимного стає політичним жестом. Хореографи М. Джоне, Ф.Холенд, І. Х'юстон-Джонс та інші використовують інтимні відносини, як фон таких значних тем, як війна, расизм та ін.;

б) виникнення терміну *«акумуляція»*, що передбачало залучення до хореографічних вистав компонентів інших видів мистецтва (і не тільки мистецтва), як самостійних, не підпорядкованих хореографії;

7) народження таких композиційних прийомів, як *спресованість сценічних епізодів, одночасність і паралельність розгортання подій*; певних законів пластичної партитури, характерною ознакою якої стає рідкісне, ніби випадкове, використання власне танцювальних сцен;

8) *цитатно-пародійне поєднання елементів «вільного» танцю, джаз-танцю, академічного балету, пантоміми, фольктанцю, водевільних технік, йогівської медитації, джайву, брейка, фламенко, музики різних культур, народів, епох, соціальних прошиарків* (Ч. Мультон, Х. Беккер, Е.Стреб, Б. Аллен);

9) використання відео та комп'ютерних технологій.

Крім того, характерною рисою *постмодерного танцю* цього періоду стає *«нова музичність»*, що зближує його з соціальною танцювальною практикою. Як результат, авангардний танець 80-х рр. ХХ ст. переміщується з галерей та музеїв до нічних клубів та кабаре. З'являються численні темношкірі хореографи постмодерну, такі, як І. Х'юстон-Джонс, Ф. Холленд, Белл Міллер та інші [353, ХХІІІ-ХХХV].

Характерними ознаками постмодерного танцю 80-х рр. ХХ ст. також стають:

а) відмова від *символізму* та «приземлення героя», його *соціалізація*;

б) відмова від диктату балетмейстера, перенесення уваги на *спонтанність імпровізації*;

в) зближення з побутовою пластикою (рис. 4.9).

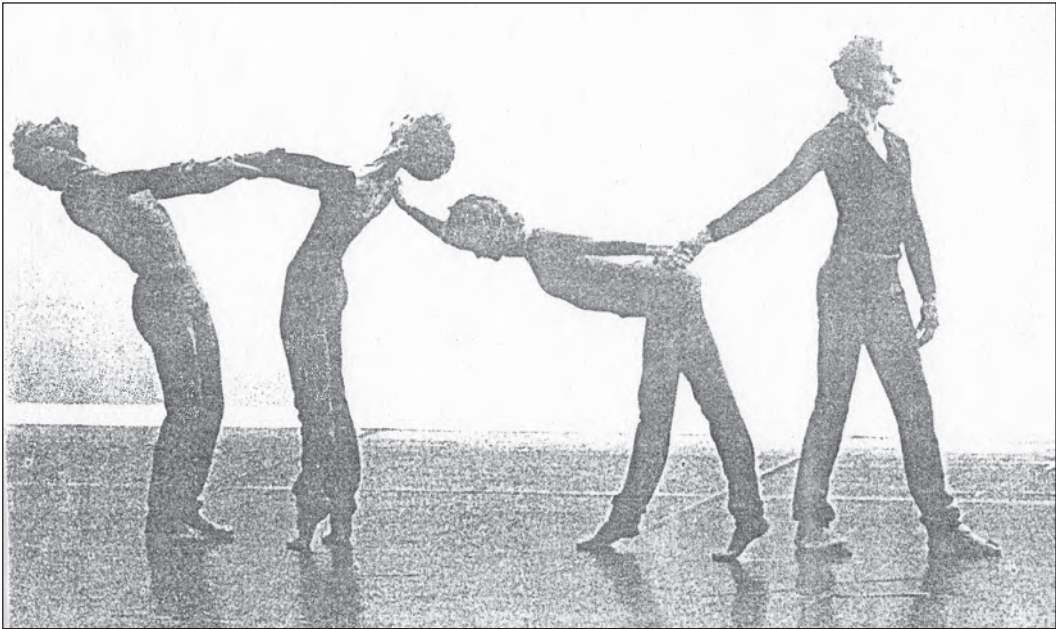


Рис. 4.9. «Фрагмент композиції “Малюнок”» (1984-й р.) – хореографія Мерса Каннінгема (стоїть праворуч). Фото з журналу «Кур’єр» [344, 21]

Спираючись на твердження С. Бенз, що США (конкретно Нью-Йорк) є світовим центром розвитку *постмодерного* танцю, та дослідивши характерні особливості його розвитку, можна зробити висновки щодо його естетики. Вона:

- 1) охоплює ті теми, які у контексті модерністських поглядів вважалися міноритарними: екологічну, феміністську та інші;
- 2) відрізняється підвищеною увагою до проблем впливу на масового глядача;
- 3) активно використовує найновіші технічні засоби та прийоми;
- 4) пов’язана з некласичним трактуванням класичних традицій далекого та близького минулого;
- 5) орієнтована на красу асонансів та асиметрії, дисгармонійну цілісність як естетичну норму;
- 6) відмовляється від фронтальності та центричності;
- 7) відмічена свідомим еkleктизмом, що живить гіпертрофовану надлишковість художніх засобів та прийомів;
- 8) акцентує увагу на спонтанність та імпровізаційність;
- 9) стимулює стирання граней між традиційними видами та напрямками мистецтва, розвиток тенденції синестезії.

Спираючись на визначене нами поняття танцю «модерн» та дослідивши основні естетико-теоретичні аспекти постмодерної хореографії, можна стверджувати, що це не є стиль, або різновид танцю «модерн». Це є *ситуація розгубленості* в світовій культурі модерної хореографії, для якої характерна відмова від основного «філософсько-світоглядного» принципу танцю «модерн» – пошуку кінцевої істини – і *профанація мистецтва, як способу пізнання*. Якщо «... естетична самосвідомість модернізму співпричетна бунту проти інструменталістського розуму», то «... постмодерністська думка живиться руйнуванням символічних побудовань... і вважає за краще не згадувати про те, що послідовно проголошувалося мертвим: про Бога, про метафізику ... і нарешті, навіть про саму смерть...» [78, 241].

Якщо боса нога танцю «модерн» символізує природність, відсутність бар'єру між танцівником і світом, що ним пізнається, то муза постмодерну взуває кросівки, символізуючи ширпотреб, що паразитує на високій культурі.

4.1.2. Перші представники постмодерного танцю Європи.

У результаті гастролей американських постмодерних хореографів та їхніх майстер-класів на фестивалях мистецтв та у театрах *постмодерний танець* у 60-70-х рр. ХХ ст. розповсюджується у Канаді, Німеччині, Великобританії, Голландії, Франції, Італії, Японії.



Рис. 4.10. Сюзана Лінке у композиції «Людські пристрасті» («Affectos Humanos»). Фото Герта Вайгельта з книги [366]

Американці Т. Фул Рерсон та С. Дакстон викладали у Дартінгтоні (Англія), починаючи з 70-х рр. ХХ ст.. Наприкінці 70-х рр. ХХ ст. у Лондоні відбувся щорічний танцювальний фестиваль з обміну досвідом між постмодерними хореографами Америки та Європи.

До числа представників англійського нового танцю увійшли Р. Батчер, Л. Бус, М. Кларк, С. Девіс, Л. Демпстер, С. Макленан та інші [353, XXXVI].

У Німеччині яскравими представницями постмодерного танцю стають Піна Бауш і Сюзанна Лінке. Піна Бауш, у минулому учениця К. Йосса і музичної школи Джуліард (Нью-Йорк), разом з групою інших німецьких хореографів (Г. Бонер, Б. Гофман, Й. Креснік та С. Лінке) стали митцями жанру, відомого як *«танцтеатр»* (рис. 4.10-11).

У даний час вона є художнім керівником трупи «Вупертальський театр танцю» [350, 228].



Рис. 4.11. «Весна свята» (1995-й р.) у постановці Піни Бауш.
Фото з журналу [344, 19]

4.1.3. Постмодерні експерименти у танц-театрі пострадянського простору.

У Радянському Союзі інтерес до культури, естетики та практики *постмодерного* танцю виник у другій половині 80-х рр. ХХ ст., коли його західні зразки були імпортовані або ж пересажені на місцевий ґрунт.

На думку низки вітчизняних та зарубіжних дослідників (Н.Маньківська, М. Липовецький та інші), до особливих відмінностей постмодерну в Росії можна віднести його політизованість, як такого, що виник «не «після модерну», а після соцреалізму» [178; 292]. Межа між постмодерном і «модерном» виявляється нечіткою, що перешкоджає бурхливому зближенню з масовою культурою, характерному для Заходу. Ще однією особливістю російського постмодерну, на думку Н. Маньківської, є створення специфічної культурної атмосфери, коли «римейки великих стилів ... сполучаються з фантазійними конструкціями таких художньо-естетичних течій, як сюрреалізм, екзистенціалізм і т.д.» [178, 293].

Пострадянськими представниками постмодерних експериментів у танц-театрі наприкінці ХХ ст. можна вважати: 1) Аллу Сігалову («Незалежна трупа», Москва); 2) Геннадія Абрамова («Клас експресивної пластики», Москва); 3) Ольгу Бавділович (Владивостоцька студія-театр камерного танцю); 4) Євгена Панфілова (Перм); 5) Тетяну Богданову («Провінційні танці», Єкатеринбург); 6) Сергія Марченка (Україна) (рис. 4.12-14).



Рис. 4.12. Сцена зі спектаклю «Zoag» (хореографія К. Брунель) у виконанні артистів театру «Провінційні танці». Фото з журналу «Балет». – 1995. – № 3. – С.17



Рис. 4.13. Танцює Сергій Марченко.
Фото з брошури [311, 18]



Рис. 4.14. Фрагмент мініатюри «Річ за спиною» (хореографія Н.Широкової) у виконанні артистів театру «Провінційні танці». Фото В. Луповського з журналу «Балет». – 1995. – № 3. – С.16

Авторкою з'ясовано, що *театральному постмодернові притаманні наступні риси*: 1) поєднання уяви та переживання, 2) поєднання «ібсенівської» готичної композиції та ієрогліфічних прийомів А. Арто, 3) асоціативність суто сценічних образів, 4) гра зі знаками культури як символ свободи від будь-яких естетичних догм, 5) «приземлення» героя до побутової конкретики.

Постмодерн у хореографії виявився співзвучним з пошуками у кінематографі. Так, ідея «кодексу жесту» італійського режисера Дж. Корсетті є своєрідною партитурою для голосів та рухів акторів, що нагадує естетику відеокліпів. Приводячи основні сюжетні лінії до єдиної партитури, де всі елементи – візуальні, звукові, пластичні, – мають рівні смислові значення, режисер створює сценічний символ духовного і тілесного лабіринту, «внутрішнього конфлікту розколотої свідомості, що не знаходить виходу» (рис. 4.15) [178, 177].



Рис. 4.15. Сцена зі спектаклю А. Сігалової «Гра в схованку з самотністю». Фото з журналу [129, 13]

У відповідності з цим, в «Отелло» Алли Сігалової у виконанні «Незалежної трупи» внутрішній сюжет побудований на чергуванні шекспірівських *драматичних уривків з хореографічними сценами*. Спектакль йде під акомпанемент опери Д. Верді. Слова В. Шекспіра влітаються в пластичний танцювальний текст, навмисне *антикласичний*, у найнапруженіші моменти дії.

Використовується композиційний прийом *дисонансу* між танцем (або його відсутністю) і музикою.

Пластична мова складається з окремих плас-



тичних фраз, розділених неочікуваними позами (рис. 4.16) [129, 12-13].

Г. Абрамов зі своїм «класом експресивної пластики» використовує принципи «випадковості» М. Каннінгема, і створює спектакль на очах у публіки без заздалегідь розробленої схеми. Для нього «ідеальна імпровізація тіла – одночасний акт з мисленням» (рис. 4.17) [132, 13].

Рис. 4.16. Сцена зі спектаклю А. Сігалової «Отелло». Фото з журналу [129, 13]



Рис. 4.17. Композиція «Дармоїди» («Клас експресивної пластики» Г. Абрамова). Фото Ю.Барикіна з журналу «Балет». – 2000. – № 1.

Композиція «танцю порожнечі» Ольги Бавдилович з Владивостоцького театру камерного танцю, спираючись на китайську філософію, має свої правила [9, 9-11]:

1. Спектакль не будується у напрямку глядацького залу (його можна дивитися з будь-якої точки), мізансцени мають круговий огляд, актори використовують всі точки простору сцени.

2. Присутність глядачів не є обов'язковою умовою проведення спектаклю через відсутність точної адреси.

3. У п'єсі або лібретто відсутнє заздалегідь заплановане вирішення (рис. 4.18).

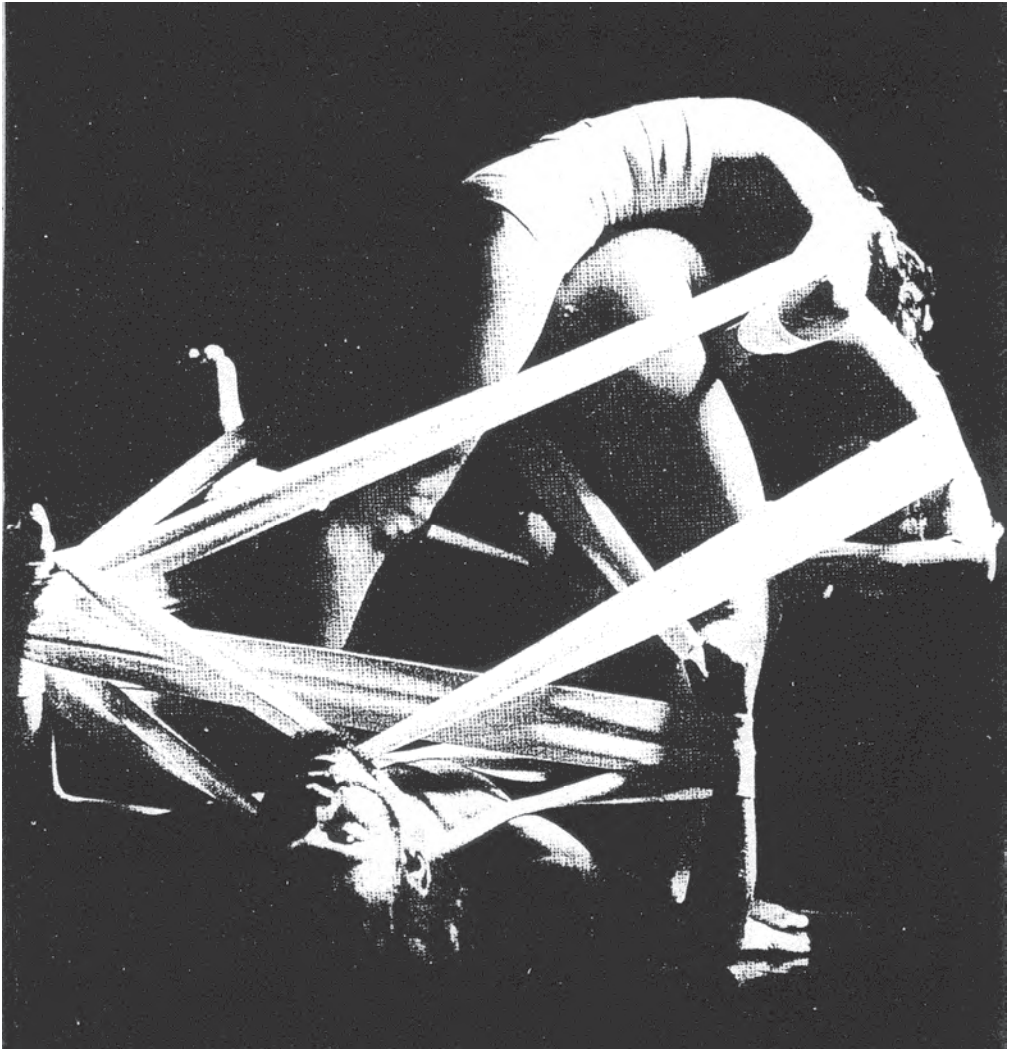


Рис. 4.18. «Танець порожнечі» Ольги Бавдилович. Фрагмент композиції Владивостоцького театру камерного танцю. Фото Г. Телешова з журналу «Балет». – 1995. – № 3. – С.8

4.2. Нові форми танцю «модерн» другої половини ХХ ст.

На кінець 50-х рр. ХХ ст. теоретична база танцю «модерн» загалом визначилась, і він став повноцінним стильовим напрямом сучасного сценічного хореографічного мистецтва. На кінець 60-х рр. ХХ ст. сформувалось кілька основних шкіл танцю «модерн». У США це – школи М. Грехем, Д. Хемфрі, Ч. Вейдмана, Х. Лімона, М. Каннінгема, Л. Хортона. У Європі – «Фольквангшуле», що спиралася на теорію та методіку Р. Лабана і К. Йосса, а також школа М. Вігман. Слід зазначити той факт, що традиції школи «Фольквангшуле» продовжувалися представниками жанру *«танцтеатру»*: Сюзанною Лінке, Райнхільдом Хоффманном, Герхардом Боннером, Йоганном Кресніком [350, 228].

У Британії у 1960-му р. Рубі Джиннер опублікувала фундаментальну працю «Шлях до танцю», присвячену одній з форм «вільного» танцю – *«відродженому грецькому танцю»*. Як було зазначено вище, теми танців бралися нею зі стародавніх джерел, а їхня інтерпретація здійснювалася відповідно сучасним вимогам, і тому сьогодні вже стало звичним використовувати її прийоми для втілення античних тем. Стилі сучасного танцю увібрали в себе багато видів техніки *стародавнього грецького танцю*.

4.2.1. «Contemporary dance»: поняття та етапи формування школи.

Термін *«contemporary dance»* набув вжитку у Європі у 60-х рр. ХХ ст. При аналізі праць західних науковців Д. Андерсона, І. Парш-Бергсон, А. Вентинка [350; 373; 384] авторкою виявлено два значення цього терміну. У широкому розумінні *«contemporary dance»* це *європейський варіант терміну «танець «модерн»*» [384, 223-226]. Для визначення другого значення виявимо професійні передумови виникнення і етапи формування школи *«contemporary dance»*.

Міжнародний інтерес до стилю «модерн» у хореографії особливо виріс починаючи з 1960-х років. На виникнення різноманітних форм європейської гілки танцю «модерн», у тому числі, *«contemporary dance»* активно вплинули:

1) *Розвиток різновидів танцю «модерн», що вже існували на той час у Європі («вільний» А. Дункан, «виразний» Р. Лабана, «відроджений грецький танець» Р. Джиннер).*

2) *Гастролі у Європі відомої американської трупи Марти Грехем та інших представників стилю «модерн» у хореографії.*

3) *Творча та балетмейстерська діяльність у європейських театрах американських хореографів – танцівників трупи Марти Грехем: Ганни Соколової, Джона Батлера, Марка Морріса, Уільяма Форсайта [384, 223-226].*

Крім того, у 1930-і роки у Дартінгтон Холлі (Англія) переховуються від нацистського режиму Курт Йосс і Рудольф Лабан – теоретики німецького «виразного» танцю [373, 138]. Де в ці ж роки Маргарет Барр (учениця М. Грехем в Америці у 1928-му році) створює школу «Група Танцювальної Драми» («Dance Drama Group» [384, 224].

Таким чином, науковий інтерес традиції «contemporary dance» зосереджується навколо постаті Марти Грехем, однієї з американських представниць стилю «модерн» у хореографії, яка створила докладну та глибоку методологію руху (техніку М. Грехем вивчають в усьому світі як класичну основу танцю «модерн»), та опосередковано вплинула на виникнення Британського танцю «модерн» у 30-х рр. і на розвиток його у 60-і рр. ХХ ст.. Посередником став лондонський меценат Робін Говард, який був вражений виступами трупи М.Грехем під час їхнього турне, і вирішив посприяти розвиткові подібного мистецтва у Британії. У 1966-му р. він заснував Лондонську школу «*Contemporary Dance*» [350, 225-226], де були запроваджені *методи навчання та тренінгу Марти Грехем*.

З сорока танцівників, що закінчили школу, Р. Кохан, колишній учасник ансамблю М. Грехем, сформував трупу, яку назвав «*Лондонський театр сучасного танцю*». Сам він отримав освіту в США незабаром після закінчення Другої Світової Війни – вивчав систему Марти Грехем, також був її партнером в хореографічних постановках.

Трупа завоювала собі гідну творчу репутацію, як у Великобританії, так і в інших державах світу, де вони гастролювали.

Методи навчання і тренінгу Марти Грехем, запроваджені у Лондонській школі «*Contemporary Dance*», були розповсюджені її випускниками, які очолювали невеликі танцювальні трупи, що виникали у Англії починаючи з кінця 1960-х рр.. Так народились нові імена хореографів британського танцю «модерн» – Річард Альстон, Роберт Норт, Сіобхан Девіс [384, 225-226].

У 1975-му році вісім випускників цієї ж школи під керівництвом Джеффа Повелла з Уельса виступили на Единбурзькому міжнародному фестивалі, де мали успіх. Вони назвали себе «*Театр танцювальної імпровізації*» («*Extemporary Dance Theatre*») [299, 54]. У перші роки свого існування «Театр танцювальної імпровізації» поставив перед собою мету пропагувати сучасний танець і танець «модерн» у тих місцях Великобританії, де не гастролювали визнані лондонські трупи. Артисти не тільки виступали, а й проводили «лабораторії» (показові заняття) в університетах, школах, художніх центрах, маленьких театрах.

Постановки колективу, підготовлені для малої чисельності танцівників у супроводі музикантів-солістів, миттєво здобули визнання глядачів. Артисти почали отримувати запрошення, гастролювати на великих сценах у себе в країні, а також в Іспанії, Франції, Голландії, Італії, Німеччині. І завжди

виконавці не тільки розважали глядачів, а й вели *просвітню діяльність*, пояснюючи *естетику, і техніку танцю «модерн»*. Такі лекції доповнювались показами, в яких брали участь танцівники і музиканти.

З перших днів свого існування труппа постійно прагнула у своїх пошуках до нових танцювальних форм і композицій. І часто при виборі теми, сюжету або типу вистави танцівники йшли на ризик. Труппа розширювала склад виконавців та хореографів, прагнучи задіяти володіючих різноманітними системами сучасної хореографії. Але при цьому число учасників кожного хореографічного полотна «Театру танцювальної імпровізації» залишалось незмінним – не більше восьми чоловік. Наприкінці 70-х рр. ХХ ст. у ній працювали випускники Бежаровської школи «Балету ХХ віку» з Брюсселя (Бельгія), Джульєрдської школи і школи Марти Грехем із Сполучених Штатів Америки, а також артисти з Австралії, Таїланду, Канади, Швейцарії, Ізраїлю. Такий конгломерат представників різних національних шкіл і стилів дозволяв трупі мати насправді міжнародний репертуар, успішно співпрацювати з хореографами, композиторами, художниками, музикантами-інструменталістами із різних країн.

На сьогодні труппою «Театр танцювальної імпровізації» керує Емілін Клейд, також вихованка Марти Грехем і випускниця Канадської національної балетної школи [299, 55].

Таким чином, авторкою визначено етапи формування школи «contemporary dance»: теоретичні ідеї Ф. Дельсарта і Е. Жака-Далькроза → школа танцю «модерн» «Денішон» → індивідуальна школа танцю «модерн» М. Грехем → Лондонська школа «Contemporary Dance» → європейська школа «contemporary dance». Спираючись на це визначення можна вважати, що друге значення терміну «contemporary dance» - один з різновидів танцю «модерн», який зберігає і розвиває естетико-філософську та художньо-естетичну традицію Лондонської школи «Contemporary dance», заснованої у 1966-му році в Лондоні.

4.2.2. Модерн-джаз-танець, як одна з нових форм танцю «модерн».

На початок 70-х рр. ХХ ст. виникає така нова форма танцю «модерн», як – *модерн-джаз-танець*, що поєднав *техніки танцю «модерн», джазового та класичного танцю* [196, 11].

Першим педагогом і хореографом, який сумістив техніки *танцю «модерн»* (досягнення школи «Денішон») та *джазового танцю (індійського фольклорного танцю)*, був Джек Коул.

Його учень Мет Меттокс до своєї системи викладання *джаз-танцю* додає ще рухи *класичного екзерсису*.

Учень Броніслави Ніжинської та Адольфа Більма – Луїджі (Юджин Луїс) – також використовував *синтез класичного та джазового танцю*.

До засновників цієї нової форми танцю «модерн» відноситься також Гас Джордано, який у 1966-му р. написав перший підручник, присвячений техніці модерн-джаз-танцю.

Основними технічними принципами *модерн-джаз-танцю* стають вищеназвані: *«колапс», поліритмія, поліцентрія, ізоляція, релаксація, імпульс, «рівні»*; технічними прийомами – *«звільнення» (releas) або «стискання» (contraction)*.

Авторка даного дослідження вважає, що твердження С.В. Нікітіна, яке подається у першому пострадянському російському підручнику з модерн-джаз-танцю, про те, що більшість з цих принципів запозичені його школою з джазового танцю, суперечить дійсності, оскільки вищеназвані принципи лягли в основу обох технік (і танцю «модерн», і джаз-танцю) при їх народженні.

Урок модерн-джаз-танцю увібрав напрацювання М. Грехем, Д. Хемфрі, Л. Хортон і має такі розділи: *розігрів, ізоляція, вправи для хребта, «рівні», крос (пересування у просторі), комбінація, або імпровізація* (рис. 4.19-27) [196].



Рис. 4.19. Фрагмент розділу уроку «Крос». Танцівник використовує технічний прийом «contraction» торса у техніці стрибка. Фото з книги [383, 239]



Рис. 4.20.



Рис. 4.21.



Рис. 4.22.



Рис. 4.23.

Фрагменти розділу уроку «Розігрів» біля станка:

рис. 4.20. Перегиби корпусу на demi plie за II позицією ніг;

рис. 4.21. Нахили корпусу за I позицією ніг;

рис. 4.22. Demi plie за I позицією ніг («aut»-положення);

рис. 4.23. Battement developpe (один із різновидів).

Фото з книги [383, 22-2]

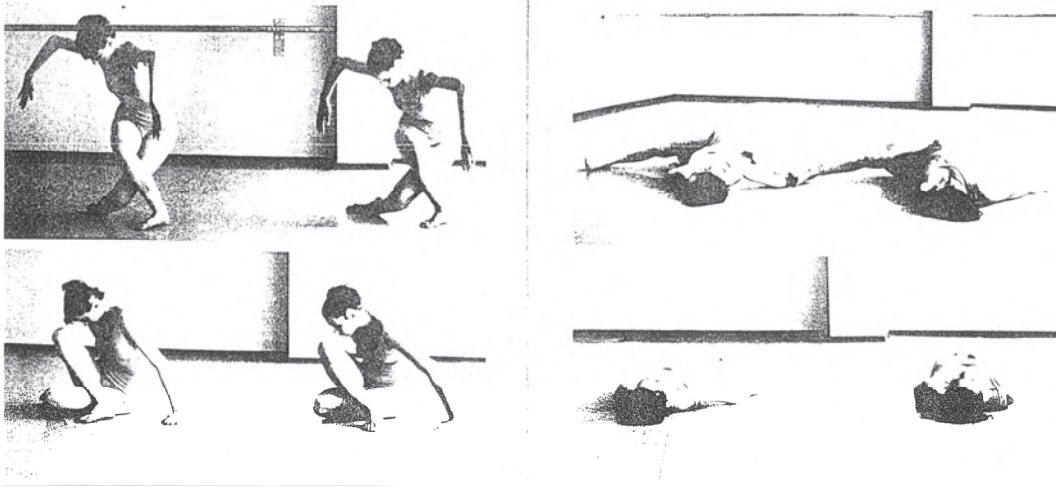


Рис. 4.24. Фрагмент розділу уроку «Рівні» (комбінація на зміну «рівнів»).
Фото з книги [383, 122-123]



Рис.4.25. Фрагмент розділу уроку «Крос». [383, 275]



Рис. 4.26. Фрагмент розділу уроку «Крос». Руки танцівника знаходяться у одному з V-положень, права нога – у положенні невиворотне «passe». Фото з книги [383, 276]



Рис. 4.27. Фрагмент розділу уроку «Крос». Танцівник використовує технічний прийом «relies» торса у техніці стрибка. Фото з книги [383, 238]

Основні «рівні» модерн-джаз танцю: стоячи, сидячи навпочіпки, сидячи і лежачи (рис. 4.28-32).

Словник танцювальної лексики *танцю «модерн»* формувався *англійською мовою*, але слід зазначити, що лексичний словник *модерн-джаз-танцю* і «contemporary dance» використовує змішану термінологію класичного, джазового танцю та танцю «модерн» [196, 435-438].



Рис. 4.28. Один із варіантів «рівнів» у сценічній практиці.
Фото з книги [383, 230]

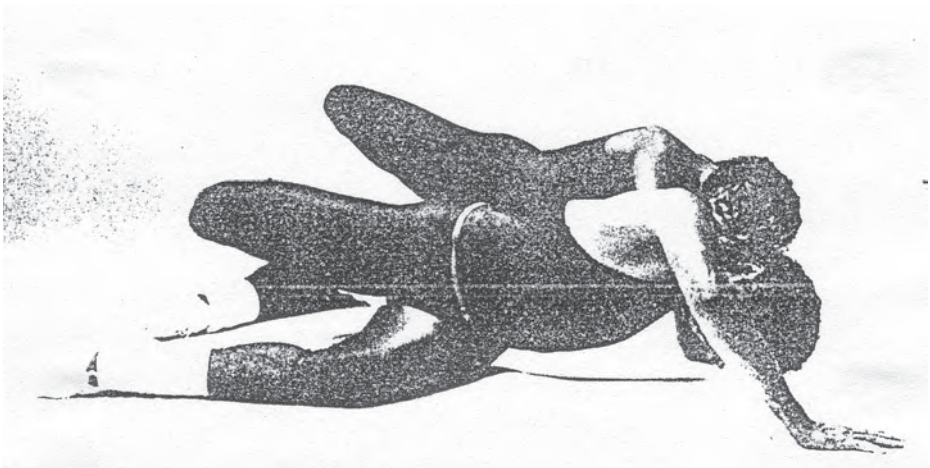


Рис. 4.29. Один із варіантів «рівнів» у сценічній практиці.
Фото з книги [383, 231]



Рис. 4.30.



Рис. 4.31.



Рис. 4.32.

Рис. 4. 30-32. Приклади використання технічного прийому «рівні» у сценічній практиці. Фото з книги [365, 219]

Основними композиційними особливостями творчості Лестера Хортона були ясність хореографічного рисунка, змісту та форми. Він проявляв увагу до різноманітних культур, особливо народів, що населяють США.

Після смерті Л. Хортон його ансамбль очолив А. Ейлі, продовжувач його ідей. З 1954-го до 1958-й рр. він навчався у найвідоміших майстрів – М. Грехем, Д. Хемфрі, А. Хольм, Ч. Вейдмана, Г. Соколової. Виступ його трупи у березні 1958-го р. у Нью-Йоркській академії імені Кауфмана можна вважати датою заснування Американського театру танцю А. Ейлі. У постановках хореографа власне танцювальні форми поєднувалися з інструментальною музикою, піснею, акторською грою. За словами балетмейстера, він прагнув злити воедино танець і драматичний театр (рис. 4.33).



Рис. 4.33. З репертуару Американського театру танцю під керівництвом А. Ейлі.
Фото з альбому «Американський театр танцю під керівництвом А. Ейлі:
Гастролі у Радянському Союзі», 1970, Держжконцерт СРСР

За музичну основу програми театру правили твори сучасних композиторів з різних країн. У 70-х рр. ХХ ст. театр А. Ейлі був одним з трьох танцювальних труп, що базувалися у Бруклінській музичній академії. У репертуарі колективу використовувались різні танцювальні системи: *неоафриканський танець, джаз, техніки М. Грехем, Л. Хортон, А. Дункан* (рис. 4.34).

У 1969-му р. А. Ейлі засновує *Американський Центр вивчення історії і мистецтва балету та танцю «модерн»*. До програми навчання входять танцювальна техніка, історія танцю, композиція, музика, театральне проектування [358, 15-16]. У 1970-му р. *Американський театр танцю* А. Ейлі став першою групою після війни, яка привезла танець «модерн» до СРСР.

Значний внесок у розвиток техніки *модерн-джаз-танцю* зробив німецький хореограф Уільям Форсайт. Він експериментував у галузі лексики класичного танцю і продовжував традиції Р. Лабана щодо використання сценічного простору, широко використовував технічні засоби, у тому числі застосування комп'ютера для композиції танцю.

За У. Форсайтом, тіло танцівника знаходиться у стані «*колапсу*», що дозволяє створювати нескінченні нові *лінії руху у просторі*. *Імпульс руху* може зароджуватися в будь-якій частині тіла (у лікті, коліні, тазі, нозі і т.д.). Зміщення центру ваги і дестабілізація тіла перетворюється на стратегію «*розкриття моментів згасання руху*». Для його «*pas de deux*» є характерною ясно виражена *кругова динаміка* і постійна *трансформація* різних па.

Балерина, яку підтримує партнер, може відкинути корпус далеко за межі власної осі рівноваги, зафіксувати таку позицію на кілька секунд і т. інше.



Рис. 4.34. З репертуару Американського театру танцю під керівництвом А. Ейлі.

Фото з альбому «Американський театр танцю під керівництвом А. Ейлі: Гастролі у Радянському Союзі», 1970, Держконцерт СРСР

Основним і найтривалішим контактом між партнерами в «па де де» є змикання рук. Єдина вісь, на яку діє центробіжна сила руху партнерки, – її власні руки, зімкнені з руками партнера. При підйомах – як швидких, так і плавних – звертають на себе увагу «grand battements» балерини. Тому такі «па де де» нагадують силові прийоми, або боротьбу [64, 218-221].

До інновацій У. Форсайта належить також прийом «розсипання» академічних «па», що створює ефект фігури, яка знаходиться у постійному перетворенні.

4.2.3. Японський танець «анкоку бутто» як спадкоємець німецького «Ausdruckstanz».

VI фестиваль танцю у Токіо 1959-го р. вважається відправною точкою для «анкоку бутто». На фестивалі відбулася прем'єра вистави «Кіндзікі» («Заборонені барви») за мотивами однойменного роману японського письменника Юкіо Місіми. Вистава викликала обурення публіки та критики,

а її постановник Тацумі Хідзіката казав, що ««Лебедине озеро» не пасує японському тілу», [356 , 24] бо його танець «... народився з весняного бруду» [68, 26].

На сьогодні не існує єдиної наукової думки щодо сутності «анкоку було» та визначення місця, яке цей танець посідає серед інших напрямів сучасної хореографії.

Аналіз праць дослідників М. Шкарабана, Д. Андерсона, М. Хірдтера, Л. Швеллінгер [342; 350; 356 ; 375] дало змогу окреслити соціальні і професійні передумови виникнення цієї форми сучасної хореографії.

За словами Т. Хідзікати, «коли говорять європейці, вони слідкують за прямою логікою своїх думок. І так само вони танцюють, з прямими витягнутими органами», а японці на викривлених і зміцнених важкою працею ногах» прямують «додому» [68, 30]. Попри це, досліджуючи «анкоку було», можна констатувати унікальний випадок впливу Західної культури на Східну. Спробуймо відстежити і виявити ті впливи та передумови, які спричинили появу цього хореографічного явища.

Відомо, що ще в середині ХІХ ст. Японія була «закритою» для всього світу країною. У 1867-му році з початком Реформи Мейдзі японська «стіна» впала, і вже наступного року уряд Японії державним декретом проголосив: «Шукаймо знання у всьому світі!». За зауваженням В. Рубеля «острівна країна не стала сліпо копіювати Захід, а пішла своїм надзвичайно продуманим шляхом синкретизації європейських... запозичень з глибинними здобутками власної цивілізації...» [252, 216]. Це торкнулося і театрального мистецтва, хореографічного зокрема.

Є фактом те, що здобутки західноєвропейської культури вплинули на становлення японського «анкоку було». Професійними передумовами його виникнення можна вважати ознайомлення японських хореографів на початку ХХ ст. з художніми принципами різновидів танцю «модерн»: «вільного» танцю А. Дункан, *ритмопластичного танцю* Е. Жака-Далькроза і «виразного» («Ausdruckstanz») Мері Вігман. Це сталося завдяки подорожам японських митців у пошуках знань, їхнього навчання у Німеччині та гастрольних виступів європейських представників «виразного» танцю у Японії.

Слід зауважити, що постать Мері Вігман стала знаковою для японського авангардного танцю. З її «виразним» і «абсолютним» танцем познайомилися у Європі на початку ХХ ст. Баку Ішії та Томойоші Мураяма. Останній, перебуваючи у Дрездені у 1922-му році, залишив у своєму щоденнику запис: «Знаменита та улюблена Мері Вігман увійшла в статичне світло маленької сцени,... та почала танцювати спершу під героїчний марш з П'ятої симфонії Л. Бетховена, потім тільки під супровід барабанів. Наприкінці вона танцювала без музики, відштовхуючись виключно від

ритму свого серця. Я ще ніколи не бачив людини, яка б танцювала з такою серйозністю» [356, 11].

Японські танцівники були готові до сприйняття мистецтва М. Вігман. Ще у 1915-му році Баку Ішії, сумніваючись у доцільності класичного балету, сформулював мету мистецтва танцю: «Те, що ми отримуємо одразу після народження - звуки, рухи, а також ритм, який притаманний диханню, тобто життю, що все об'єднує, – хотіли б ми оживити в мистецтві, яке є для нас найпотужнішим, найприроднішим та найкращим» [375, 29].

Повернувшись додому у 1925-му році, він відкриває першу школу ритмопластичного танцю. Двоє інших японських танцівників Такая Егуті та Соко Мія навчалися у Дрезденській школі Мері Вігман у 1931-му році і після повернення у Токіо також відкрили студію «виразного» танцю, у якій почав свій шлях Кадзуо Оно, що разом з Тацумі Хідзікатою вважається засновником «анкоку бутю». На кінець 30-х рр. ХХ ст. припав апогей розвитку європейського танцю «модерн» у Японії, який був придушений профашистським урядом. У 1940-му році японська спілка танцю була офіційно закрита, а дороги Кадзуо Оно та Тацумі Хідзікати зійшлися лише у вищезгаданому 1959-му році. У цей час Т. Хідзіката називав свій стиль танцю «тайкен буйо» («танок досвіду»). Наступного року він заснував групу «Dance Experience» («Танцювальний досвід» або «Досвід танцю») [375, 56].

Сама назва індивідуального стилю танцю Т. Хідзікати і К. Оно «танок досвіду» тісно пов'язана з науковою теорією «виразного» («Ausdruckstanz») танцю, що розробив уже відомий на той час німецький майстер та педагог нової форми танцю Рудольф Лабан.

Як було зазначено вище, ще у 1921-му р., пояснюючи вчення свого педагога, Мері Вігман розкриває філософію народження «виразного» танцю, як прагнення танцівника перетворити у тілесний рух найменше хвилювання його душі під час злиття з простором: «Він борець у просторі і за простір» [91, 57].

Послідовниками цієї традиції у Японії стали Кадзуо Оно і Тацумі Хідзіката. На початку 60-х р. ХХ ст. Т. Хідзіката працює над обґрунтуванням назви свого танцю, серцевиною якого стало поняття «темряви». Спершу він застосовує його до тіла і говорить про «анкоку-антай» (темне тіло), а згодом відкриває нову студію «анкоку буйо-га». Закінчення «га» означає «мистецька школа». І нарешті у 1963-му році назва студії змінюється на «анкоку бутю-га» (закінчення «то» (ступати), на відмінну від – «йо» (стрибати) надає особливого значення землі) [342, 10]. Таким чином, експресивна естетика японського «анкоку бутю» спрямована радше до землі, аніж до неба, на відмінну від європейського «Ausdruckstanz», що збагатив танець «модерн» розгонистими пластичними

позами і «па», незвично високими стрибками, що охоплювали начебто весь простір сцени.

Таке застосування естетики європейського «Ausdruckstanz» на японському ґрунті зумовлене особливостями світогляду японських танцівників, у свідомості яких земля тісно пов'язана, як з життям, так і зі смертю: «... Повага до свого, так само як і до чужого життя, знання природи, зрештою, мудрість життя, – ось найважливіші питання, які виникають під час навчання» танцю «анкоку буто» [206, 31].

Позиціонуючи «анкоку буто» як різновид танцю ««модерн» авторка виходить з очевидної близькості естетико-теоретичних засад японського феномена до відповідних художніх принципів, що існували на той час у європейському хореографічному мистецтві цього стильового напрямку.

На підтвердження належності «анкоку буто» до стилю «модерн», доцільно навести також вислови самих танцівників, які вважали, що танцювати «анкоку буто» – це означає відмовитися від зовнішніх явищ (природи, мистецтва та ін.) і пережити її внутрішньо, дати тілу самостійно мислити та виражати.

На їхню думку «анкоку буто» танець самозаглиблення, споглядання на власне «Я», у якому «внутрішні відчуття є вирішальними» [188, 55]. Міцутака Ішії вірить, що «тіло вплетене у ... рух природи» [117, 41]. Для Мін Танака «рух пов'язаний з серцем». Тому він відмовляється «від ритмічного розчленованого танцю, відтвореного у часі, підконтрольного суспільству» і робить «очевидними ритми ... думок» [293, 48]. Для нього рух є ідентичним душі. Він вважає, що ніколи не можна зрозуміти рух, якщо ставити себе поруч з ним.

Т. Хідзіката свій метод назвав «методом метаморфози». Йому ж належать слова, що в «анкоку буто» немає жодних вправ і жодного ліризму. Його танець це «знак, який проявляється з глибини... тіла» [68, 27].

Отож, метод «метаморфози» передбачав перетворення танцівника на іншу живу чи мертву істоту чи предмет за допомогою виключно руху та дії тіла. Для цього Т. Хідзіката та його соратники працювали над створенням своєрідного підручного словника танцювальних рухів, поз та танцювальних фрагментів, які в традиційному японському театрі називаються – *кати*. *Виражені в катах мотиви перетворення містять у собі елементи природи, рослинного та тваринного світу, світу людей, а також божества і духи різних культур та релігій* [375, 105-106; 342, 13]. Як приклад, так звана «стандартна хода» Т. Хідзікати супроводжувалася асоціативними заувагами: «... Під ступнями – леза бритви ... На голові – ваза, наповнена водою ... Очі втратили здатність бачити ...» [375, 112] (рис.4.35-36).



Рис. 4.35. Тацумі Гідзіката танцює «Бунт тіла» (1968-й р.).
Фото з брошури [311, 12]



Рис. 4.36. Т. Гідзіката (зліва)
на репетиції (1972-й р.).
Фото з брошури [311, 29]

Навчання за цим методом віддавало перевагу *внутрішньому спогляданню* перед зовнішнім, тому не передбачало використання дзеркал. Виразні засоби танцю (костюм, світло, грим, сценографія і таке інше) теж мали другорядне значення.

Метою навчання танцю «анкоку було», як і іншим різновидам *танцю «модерн»*, є здатність осягнути (відчуту) у процесі руху образ певної теми, згідно власному світогляду учнів [206, 32].

Приймаючи до уваги те, що *стиль «модерн»* є і результатом і засобом у спробах повернути мистецтво *від описовості до безпосередності почуттів*, від *умовного знаку до символу*, можна зауважити, що представники «анкоку було» довели цей процес майже до абсурду. Саме так виникає поняття «*культурної смерті*» особи, тобто зречення під час танцю всіх культурних нашарувань у свідомості, що, в свою чергу, породжує «танець трупа», істоти, що ніби вперше відчула світ і рухається навпомацки, реагуючи на найменші коливання середовища. Так, за словами Кадзуо Оно «...мить крайньої втоми, коли граничне напруження знову відновлює тіло: в цьому справжнє походження Буто. Смерть і відродження» [206, 36] (рис.4.37-38).



Рис. 4.37-38. Кацуо Оно у виставі «Моя мати» (1981-й р.).
Фото з брошури [311, 15]

Таким чином, з'ясувавши передумови виникнення, проаналізувавши художні принципи творчої діяльності представників традиції «анкоку було» та застосувавши стильову типологію танцю «модерн», авторка знаходить докази належності «анкоку було» до цього стильового напрямку хореографічного мистецтва і його прямого зв'язку з європейською традицією танцю «модерн», зокрема «Ausdruckstanz».

4.3. Танець «модерн» радянського простору другої половини ХХ ст.

У 60-70-х рр. ХХ ст. у практиці танцю «модерн» радянського простору також відбувається народження *нових форм* шляхом злиття різних танцювальних технік. Але це проходило, як і раніше, у режимі «виживання». Постанова ЦК КПРС 1976-го р. «Про роботу з творчою молоддю», крім завдання допомогти молодим художникам та мистецтвознавцям у справі організації творчої та ідейно-виховної роботи, мала ще й інші, не так гучно заявлені завдання, а саме: пильний та організаційно оформлений контроль старших за молодшими, яких зобов'язували бути вірними методу соціалістичного реалізму та принципам партійності і народності у мистецтві,

бути непримиримими до будь-яких проявів буржуазної ідеології... [239, 137-140].

За таких обставин можна назвати унікальними пошуки керівника Ленінградського театру хореографічних мініатюр балетмейстера Л. Якобсона. Розвінчуючи естетику класичного танцю, він використовує такі композиційні прийоми танцю «модерн»:

- 1) природну пластику,
- 2) парадоксальні поєднання канонічних класичних поз з побутовими,
- 3) гротескні перетворення рухів класичного танцю («Клоп», «Жанрові замальовки»).

У його колективі працювала видатна ленінградська балерина Алла Осипенко. З 1976-го р. художнім керівником стає Аскольд Макаров, який зберігав постановки Л. Якобсона [341, 430-432].

У 1977-му р. при ленінградській мистецькій установі «Ленконцерт» з'явився балетний ансамбль під керівництвом випускника Ленінградської консерваторії Бориса Ейфмана, що нині є загальноновизнаним генієм світового сучасного балету. Колектив формувався як балетний театр серйозної проблематики з відповідними виразними засобами [249, 86]. Перша програма ансамблю, що була поставлена Б. Ейфманом разом з М. Мурдмаа та Д. Зайфертом, балетмейстером з НДР, була побудована на експресивній пластиці, що була сплавом *класики*, *«модерну»*, *пантоміми*, *акробатики* під рок-музику. Програма складалася з п'яти танцювальних фрагментів і невеликих балетів: «Тільки любов» (музика Р. Щедріна), «Під покривом ночі», «Спокуса», «Перервана пісня», «Двоголосся» (рис. 4.39).

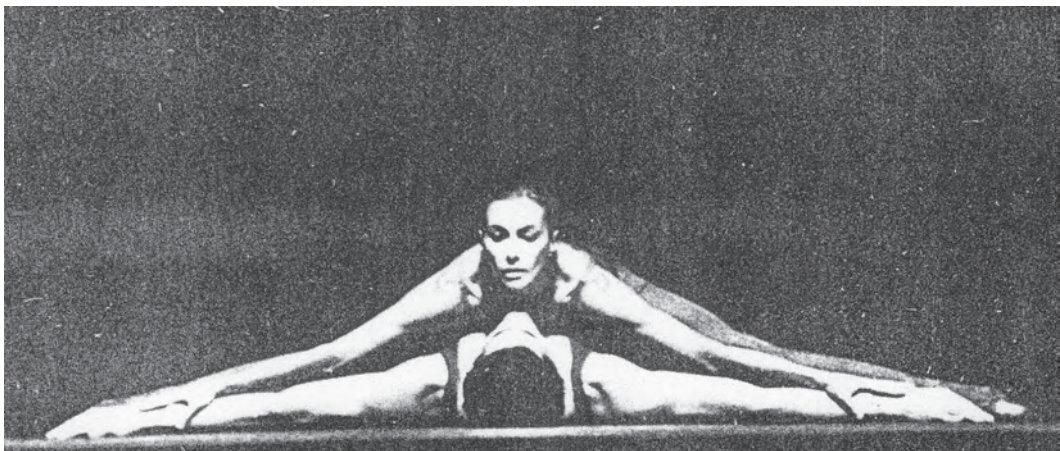


Рис. 4.39. Фрагмент балету «Двоголосся» (хореографія Б. Ейфмана) у виконанні А. Осипенко і Д. Марковського. Фото В. Барановського з книги [249, 87]

Шляхом синтезу *класичного танцю з побутовою пластикою, елементами фольклору, акробатикою, джазовим танцем* пішли Володимир Катаєв («Молодіжна сюїта», 1966-й р.), Володимир Преображенський («Сильніше за смерть», 1966-й р.), Володимир Варковицький, Станіслав Власов («Летіть голуби», «Місячна соната», «Царівна-Лебідь»), Фаїна Іванова («Любителька абсента»), учні А. Редель і М. Хрустальова – А. Гайдаров і А. Гайдарова («Хореографічний етюд», 1970-й р.), а також Генріх Майоров («Стремнина», «Блакитні далі») і Валентин Єлізарієв [341, 430-438].

Київський балетмейстер Борис Каменькович та Емілія Виноградова намітили новий шлях розвитку *танцювально-ігрової мініатюри* що полягав у *гіперболізації образів та показі узагальнених явищ*.

Володимир Шубарін, створюючи *сплав класичного танцю з джазовим* спирається на визначені вище принципи танцю «модерн» («Російська варіація», 1961-й р.; «Вуличний танцівник»; програма «Сучасні ритми», 1967-й р.).

Пошук більшої виразності танцю спричинив використання виразних засобів інших видів мистецтва, зокрема, *кінематографії* (Б. Ляпаєв «Додому з перемогою»), а також *зміни в костюмі*, що проявилось у *відмові від побутово-подібного* сценічного одягу та використанні простого еластичного трико, що підкреслювало самоцінність пластичного вирішення танцю. Трико доповнювалось різноманітними виразними деталями, наприклад, величезні крила («Летіть голуби», «Царівна-Лебідь»); костюм у вигляді «крони, що міняє колір» («Берізонька») [322, 436-448].

Як було зазначено вище, загнана у «підпілля» у 20-х рр. ХХ ст., модерна традиція одержала вихід у вигляді *стилізованого народного танцю*, який для більш повного вираження *внутрішньої сутності етносу – його «лику», трансформує лексику фольклорного матеріалу у бік більшої виразності і символічності*.

У цьому напрямку цікаві експерименти вищезгаданого К. Голейзовського і М. Есамбаєва. Творчість останнього вплинула на таких танцівників як М. Абдуллаєв («Східна фреска», 1966-й р.; «Перуанський танок», 1970-й р.), С. Новбарі, Т. Ромалко, Ренат та Рафаїл Ібатуліни, Валентин Анохін (хореокомпозиція «Греція») [341, 419].

Новаторові К. Голейзовському протягом сорока з лишнім років так і не вдалося влаштуватися ні в одному з провідних театрів, щоб керувати висококваліфікованою групою. Тільки у 60-х рр. ХХ ст. на запрошення художнього керівника Ленінградського хореографічного училища М. Іванівського К. Голейзовський ставить кілька номерів для випускного спектаклю «Лістіана» – сюїту на музику кількох прелюдій Ф. Ліста,

композиція якої складалася з безперервної кантилени рухів, поз танцівниць, що плавно змінювалися; гармонічного сплетіння тіл у підтримках; наполовину танцювальних пробіжок [187, 192-193].

Таким чином, у 60-70-і рр. ХХ ст. танець «модерн» радянського простору під «прикриттям» естради збагачується акробатичними підтримками, сплавами танцювальних технік, використанням у композиції виразних засобів інших видів мистецтв, у тому числі, кінематографа та мелодекламації. У цей період розвивається *стилізований народно-сценічний танець*, що використовує естетичні і технічні принципи стилю «модерн».

У 80-х рр. ХХ ст. низка потужних чинників сприяла зростанню поінформованості радянських хореографів у галузі танцю «модерн», а також активізації їхніх творчих зусиль. До них можна віднести *участь вітчизняних балетмейстерів у міжнародних фестивалях та семінарах з сучасного танцю і гастролі зарубіжних представників танцю «модерн»*. Першим став у 1970-му р. Американський театр танцю Алвіна Ейлі [358, 15]. До програми його гастролей 1990-го р. увійшли кілька балетів, поставлених в основному на джазову музику. Для втілення своїх ідей А. Ейлі використовував:

- 1) *поліфонічні і поліритмічні структури у групових танцях;*
- 2) *форму «рондо» для підкреслення ідеї вселенської єдності людей;*
- 3) *лексику джайву, свінгу, регтайму, кантрі, вкраплену у лексику танцю «модерн»;*
- 4) *композиційні прийоми «стоп-кадру»; ансамблевої конструкції «що розпадається» на соло, тріо, квартети, групи; «танець у тиші» [275, 39] та ін..*

У 1978-му р. у Москві були представлені *модерн-джаз-балети* балетмейстера бельгійської трупи «Балет ХХ століття» Моріса Бежара. До програми гастролей увійшли спектаклі: «Ромео і Джульєтта», «Петрушка», «Жар-птиця» (рис. 4.40-41), «Весна священна», «Айседора» (у виконанні М. Плісецької) [170, 160-173].

Під час гастролей 1987-го р. у Ленінграді трупю М. Бежара були показані балети «Мальро» [122, 50], «Ерос і танатос», «Болеро». У цьому ж році у Ленінграді сумісно з артистами театру опери та балету імені С.М. Кірова ним була створена програма «Біла ніч танцю». Ареною їх виступу стало практично все місто з його будівлями, площами, проспектами та садами. Під час підготовки цього свята майстри ленінградського колективу мали нагоду пізнати особливості стилю балетмейстера. Солісти театру О. Ченчикова та Є. Нефф на фоні колони Казанського собору виконали фрагмент з балету М. Бежара «Наш Фауст», а Ф. Рузиматов – біля парадних сходів Михайлівського замку композицію на музику Д. Верді (рис. 4.42)[16, 45-47].



Рис. 4.40. Фрагмент балету «Жар-птиця» (хореографія М. Бежара)
у виконанні артистів групи «Балет XX сторіччя».
Фото з книги [170, наступна після С. 160]

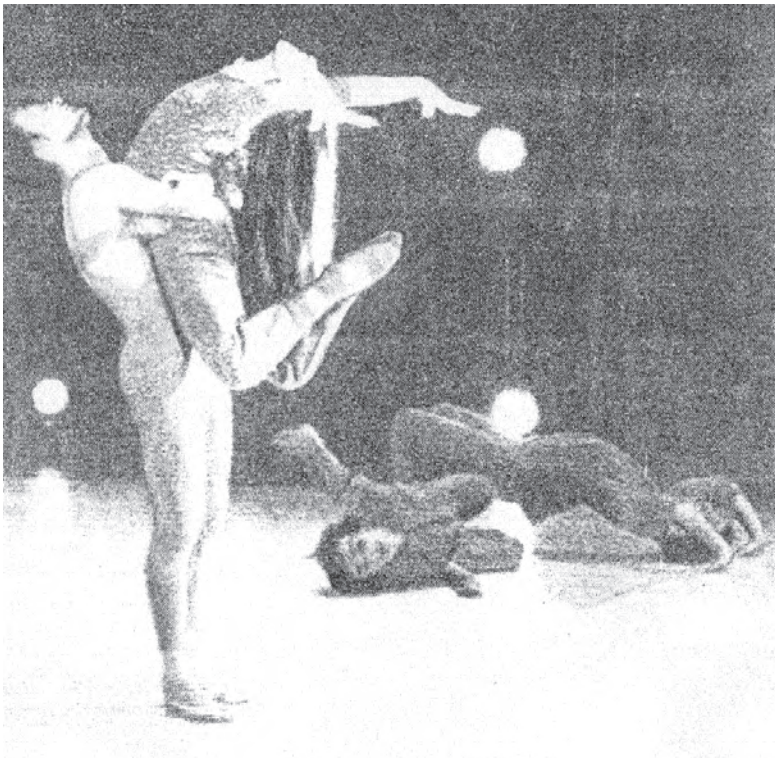


Рис. 4.41. Фрагмент балету «Жар-птиця» (хореографія М. Бежара)
у виконанні артистів групи «Балет XX сторіччя».
Фото з книги [170, наступна після С. 160]



Рис.4.42. Фрагмент балету М.Бежара «Наш Фауст» у виконанні солістів Ленінградського театру опери і балету імені С.М. Кірова О. Ченчікової та Є. Неффа. Фото С. Андреещева з журналу [16, 45]

Ці гастролі значно вплинули на творчість радянських балетмейстерів 80-х років ХХ ст., студентів мистецьких навчальних закладів, що з'їжджалися на спектаклі з усього Радянського Союзу.

У вищеназваних балетах М. Бежар використовував наступні композиційні прийоми: *дисонанс*, живу *поліфонію* ансамблю, побудовану на складній взаємодії різноманітних фігур у просторі, владний ритм, гострий рисунок, танець під звуки ударних інструментів, свист, удари батоїв, дихання танцюристів, ритмічні антракти, накладений на музику свист куль та тріск кулеметів, голоси радіокоментаторів, використання відеоряду, декламації, множення жесту, *контрапункту*, створення групового портрету особистості [170, 161].

Для пластичного стилю М. Бежара характерні незвичайні жорстко геометричні, або хвилеподібні, асиметрично-криві, такі, що порушують рівновагу положення тіла. Класичний танець він трансформує у бік більшої пластичної свободи.

За словами В. Гаєвського, «балетмейстер конструє універсальну танцювальну мову, здатну поєднати найбільш віддалені в часі та просторі пластичні культури» [62, 317]. У його хореографії використовуються найстародавніші *ритуальні форми* (аніمالістичні, тотемічні), *середньовічні акробатичні стрибки* (з підігнутими ногами), *магічні заклинання*, *паси*

руками, прийоми індійських танців поряд з найновішими експериментальними формами, у тому числі, спортивними рухами.

У своїх спектаклях тих років М. Бежар використовував музику В.-А. Моцарта, Г. Берліоза, М. Равеля, І. Стравінського, А. Берга, А. Веберна та інших. Його найулюбленіша форма – одноактний балет.

У 1979-му р. вперше показав себе на гастролях у СРСР «авторський театр» Жозефа Руссільйо з Парижа, що представив «Реквієм» – авторське прочитання «Весни священної» засобами *модерн-джаз-танцю*. Повторна зустріч з глядачами Москви, Ленінграда, Вільнюса відбулася у 1978-му р.. Репертуар складався з трьох балетів: «Шекспір», «Вечірня програма» (рис. 4.43) та «Божественна комедія». У них балетмейстер застосовує прийом поєднання різної стилістики танцю [307, 38-39].

У 1979-му р. у Москві відбулися гастролі американської балетної трупи Пола Тейлора – представника імпресіоністичного «вільного» танцю. Для його хореографічних творів були характерні:

1) ясний, відкритий рисунок – розімкнуті круги, діагоналі, ланцюжки, різноманітні вервечки;

2) проста лексика – біг, крок, хода, різноманітні кружляння, оберти, легкі стрибки, падіння (рис. 4.44);

3) композиції, що постійно міняються, танцювальні фрази що «перетікають» одна в одну [331, 143-144].

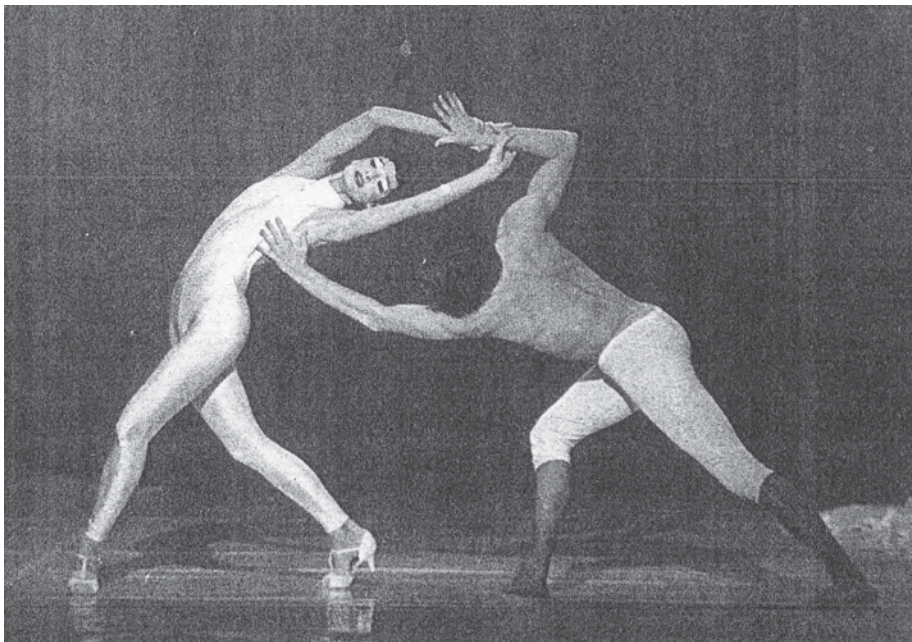


Рис. 4.43. Фрагмент спектаклю «Вечірня програма» у виконанні артистів театру балету Жозефа Руссільйо. Фото Д. Кулікова з журналу «Советский балет». – 1988. – № 4

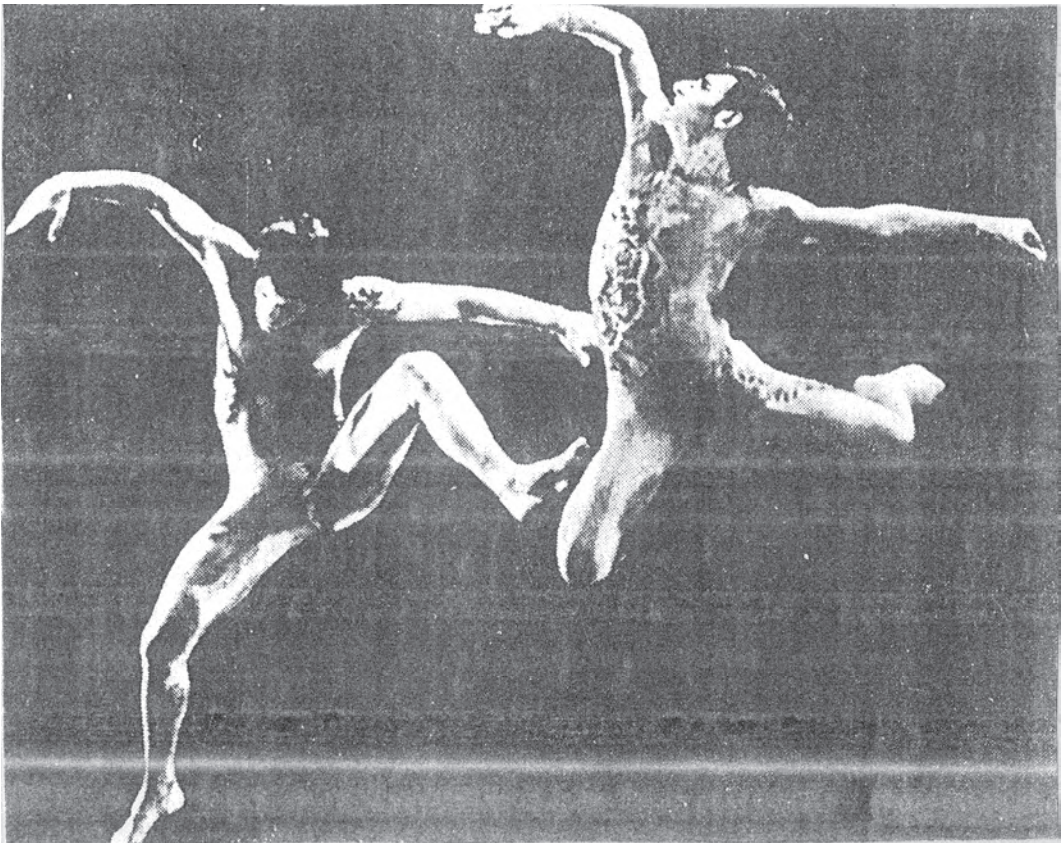


Рис. 4.44. Елі Гайб та Роберт Кан у балеті «Прага» на музику Ф. Пуленка (хореографія П. Тейлора). Фото з журналу «Театр». – 1979. – № 4. – С. 144

У 1981-му р. у формі лекції-концерту відбулося перше знайомство ленинградців з творчістю головного балетмейстера Гамбурзької опери Джона Ноймайера. Він представив на сцені урок – священнодію та доповідь – бесіду на тему «Шекспір у балеті», ілюструючи її фрагментами власних балетів на Шекспірівські теми.

Ритмопластичний різновид танцю «модерн» ґрунтовно представив «Ансамбль евритмії» з Гетенаума (художній керівник – Дональд Фолен) у Москві у 1992-му р.. До концертної програми на сцені Музичного театру імені К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченко входили композиції під читання поезії В. Шекспіра, Й.-В. Гете, М. Лермонтова, Ф. Ніцше, Р. Штайнера і на музику Т.-Дж. Альбіоні, Ф. Шуберта, М. Равеля, Д. Шостаковича, Л. Бетховена. Фігури танцю та жести акторів, рухи тіла і рук відповідали конкретним музичним інтервалам, акордам, мелодичним рисункам, динаміці і діапазоном звучання, інструментальним тембрам, а при читанні віршів – «музиці поезії» (рис 4.45) [20,15].



Рис. 4.45. Фрагмент вистави Штутгартського театру «Евритмеум». Фото з журналу «Советский балет». – 1990. – № 4

Гастрольні виступи Шведської Королівської опери у СРСР 1982-го р. представили німецький *«виразний» танець* та американський *танець «модерн»* постановками «Фрекен Юлія» Б. Кульберг та «Павана мавра» Х. Лімона. Учениця К. Йосса та М. Грехем Бірґіт Кульберг у постановці «Фрекен Юлія» поєднала прийоми *експресіоністичного танцю з пластичною пантомімою* та елементами *класичного танцю*.. У «Павані» глядач мав змогу ознайомитися з композиційними прийомами Хосе Лімона:

- 1) перетворення дуету на трикутник;
- 2) розбивання квартету на пари з подачею однієї пари крупним планом на авансцені, а іншої – у тіні;
- 3) чергування динаміки і статичності, діалогів, перекличок голосів [329, 50-54].

У 1988-му р. балетна труппа польського Великого театру під час Днів Варшави у Москві засобами *модерн-джаз-танцю* показала хореографічний спектакль «Ненаситність» за творами С.І. Віткевича на джазову музику Томаша Станько. Композиційне вирішення спектаклю, для якого є характерними скупе світло, темні тони декорацій, побутові костюми акторів, підкреслює графічність рисунка, посилюючи соціальне звучання твору [81, 39-40].

У тому ж 1988-му р. у Ленінграді була показана гастрольна програма Празького камерного балету, що складалась з експресіоністичних постановок його керівника Павла Шмока. Одна з найяскравіших робіт «Симфоніета» була своєрідною чеською «Весною священною». Інша робота Павла Шмока – «Просвітлена ніч», хореографічний задум якої пов'язаний з експресіоністичною музикою А. Шенберга, звідки походить ламана пластика, різкість, порушення гармонії, біль, показаний «крупним планом» [274, 31].

У 1981-му р. вперше побувала, а у 1988-му р. повторила свої виступи у СРСР (Москва, Ленінград) група *танцю «модерн»* «Еллінська хореодрама» під керівництвом відомої грецької танцівниці та хореографа Ралу Ману. Її сценічні втілення грецької трагедії вирізняються яскравою театральністю – зосереджено-виразні пози та жести, значущість ліній та рухів, символічність, метафоричність декорацій. Вперше показана у СРСР хореодрама – «Орестея» на сюжети трилогії Есхіла була побудована на таких композиційних прийомах, як використання голосу декламатора у партитурі спектаклю та художнього драпування тканини для підсилення смислової виразності [335, 27-28].

Радянські учасники міжнародного фестивалю «Інтербалет – 89» у Будапешті змогли познайомитися з творчістю представників американського та європейського *танцю «модерн»* на прикладі труп: Хосе Лімона (США); молодіжного ансамблю Нідерландського театру, створеного у 1978-му р. як творча майстерня Іржі Кіліана; Нового Датського театру під керівництвом Анет Абїлдгаард та Варена Спєаро; Дьєрського балету під керівництвом Івана Марко; Лодзійської балетної трупи (хореограф-постановник – Єва Войцехівська).

Розвиткові творчих контактів між радянськими, пострадянськими і західними артистами та хореографами сприяли *фестивалі і семінари*, такі як «Міжнародний тиждень танцю» (Прага, 1988-й р., 1990-й р.), «Американський фестиваль танцю» (щорічно з 1977-го р.), перший фестиваль сучасного танцю європейських країн (Москва, 1999-й р.) [300,55; 76,59; 271,26-27].

У роботі «Міжнародного тижня танцю – 88» брали участь студенти та педагоги балетмейстерського відділення Державного інституту театрального мистецтва імені А.В. Луначарського. До програми фестивалю увійшли *майстер-класи з техніки танцю «модерн» та джаз-танцю, пантоміми, показ відеозаписів спектаклів сучасного світового репертуару, лекція Тоні Аккермана на тему «Танець і жест», виступ Девіда Анпєла, що продемонстрував різноманітні форми застосування жесту у танці та ін.* [300, 55].

У Празькому «Міжнародному тижні танцю» 1990-го р. взяла участь студія «Контрасти» з міста Петропавловська-Камчатського (художній керівник – Наталка Агульник). У рамках фестивалю відбувся *педагогічний семінар сучасних танцювальних напрямків*, у тому числі, *танцю «модерн» та постмодерного танцю*. Лекції та практичні заняття проводились представниками *шкіл Марти Грехем, Хосе Лімона, Мерса Каннінгема* [76, 59].

З 1989-го р. на «Американському фестивалі танцю» – найвпливовішому центрі сучасного танцю у світі, побували майже всі нечисленні піонери російського танцю «модерн»: *Микола Боярчиков, Леонід Лебедєв, Олександр Кукін (Петербург), Ольга Бавділович (Владивосток), Євген Панфілов (Перм), Лев Шульман (Єкатеринбург), Микола Огрязков та Олександр Пепеляєв (Москва)* [225, 27-28].

Фестиваль проводив стажування, майстер-класи, «десанти» педагогів, американські тури труп з Європи та Азії.

У роботі Першого Міжнародного фестивалю «Танець ХХІ століття» взяла участь балетмейстер з України Алла Рубіна зі своїми ученицями – студентками Київського хореографічного училища Аліною Кожокару, Катериною Тихонович, Сергієм Єгоровим, Наталкою Бурлакою. На фестивалі вони мали можливість ознайомитись з творчістю представниці німецького «*виразного*» *танцю* Генрієтти Горн (Вища школа танцю «Фолькванг») та інших представників європейської гілки *танцю «модерн»* [271, 26-27].

80-і рр. ХХ ст. можна вважати початком відродження у балетному театрі та в аматорських студіях на території СРСР перерваної модерної традиції 20-х рр. ХХ ст..

Найяскравішим виразником цього процесу став з кінця 70-х рр. ХХ ст. вихованець Леоніда Якобсона Борис Ейфман. Санкт-Петербурзький державний театр балету Бориса Ейфмана початково виник як експериментальний театр одного хореографа. Головною рисою його творчості стає філософська спрямованість творів і намагання розкрити глибини людської душі. З цією метою він звертався до *символізму* (рис. 4.46-47), а також використовував естетичні принципи *танцю «модерн»*, наприклад, *відмову від ілюстративності та примітивної сюжетності*.

У таких спектаклях, як «Ідіот» за Ф.М. Достоевським, «Поєдинок» за О.І. Купріним, «Майстер та Маргарита» за М.О. Булгаковим, «Убивці» за романом Е. Золя, Б. Ейфман звільняє літературний твір від *побутових ситуацій, конкретності обставин і стискає його до біблійної притчі, де кожна особа є символом* (рис. 4.48-49).



Рис. 4.46. Сцена з балету «Пізнання»
(хореографія Б. Ейфмана).
Фото В. Барановського
з книги [249, 87]



Рис. 4.47. Сцена з балету «Арія»
(хореографія Б. Ейфмана)
у виконанні І. Ємельянової
та В. Морозової. Фото
В. Барановського з книги [249, 97]



Рис. 4.48. Сцена з балету «Убивці» (хореографія Б. Ейфмана)



Рис. 4.49. Сцена з балету «Ідіот» (хореографія Б. Ейфмана)

Досліджуючи інтерв'ю балетмейстера з Ольгою Ведехіною та Геннадієм Альбертом [38, 7-14] можна зробити висновок, що Б. Ейфман у своєму хореографічному тексті спирається на теорію «безумовного жесту» Ф. Дельсарта так само, як і основоположники та послідовники зарубіжних шкіл танцю «модерн». Так, для нього простий потік рухів завжди здавався проявом фізичної, а не духовної діяльності людини. Він бачить в тілі віддзеркалення тієї або іншої емоції і вважає, що «... на знайомі емоції виникає нова, незнайома реакція і новий рух» [38, 9]. Такими є ламані рухи героїв балету «Убивці» застосовані для підкреслення дисгармонії почуттів; ніжні, плавні рухи рук у контрасті зі зведеними судомою ногами, як «сусідство болю та польоту» [179, 5] у трагедії «Чайковський» та ін.. Його лексика – це сплав *класичного танцю, танцю «модерн», джаз-танцю, акробатики*. На той час театр Бориса Ейфмана був єдиним пострадянським театром танцю «модерн», який використовував *грандіозні ансамблеві побудови; хореографічну «поліфонію»; поліфонію тем та ідей; кінематографічний монтаж («Метаморфози»)* у композиції танцю. При цьому, у таких творах як «Ідіот», «Підпоручик Ромашов», «Чайковський», «Реквієм» кордебалет є носієм окремих ідей, що допомагає підсилити основні ідеї балетів (рис. 4.50).

У репертуарі театру використовується музика Г. Доніцетті, Г. Канчелі, І.-С. Баха, Г. Малера, А. Шнітке, В.-А. Моцарта, К. Петі, П. Чайковського та інших.

Незамінним помічником балетмейстера став композитор та диригент Тимур Коган.

Форми балетів Б. Ейфмана – камерний, одно та двоактний. Їхні солісти – Алла Осипенко, Джон Марковський, Валерій Михайловський, Ігор Марков, Олена Кузьміна, Ірина Ємельянова, Ольга Калмикова, Надія Голудцова, В'ячеслав Мухамедов, Сергій Фокін, Кирило Матвеев.

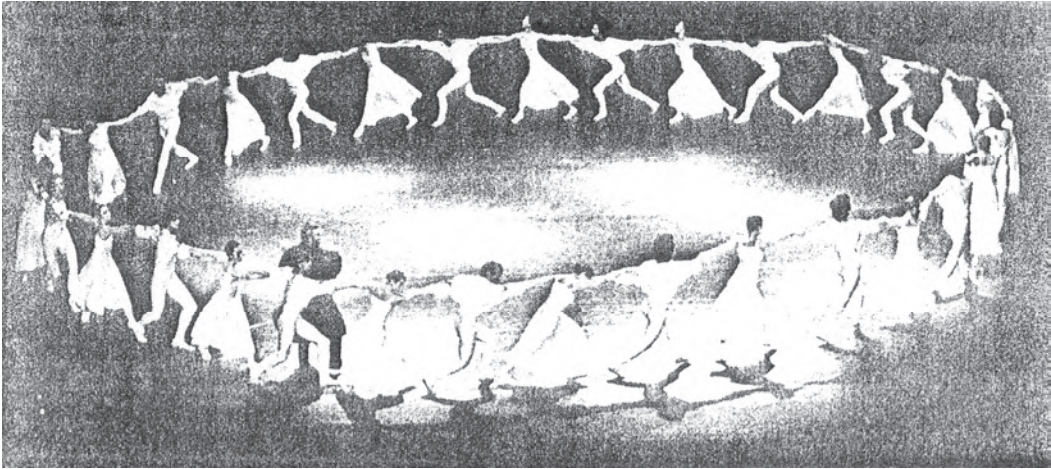


Рис. 4.50. Сцена з балету «Реквієм» (хореографія Б. Ейфмана).
Фото з журналу «Балет». – 1997. – липень-серпень. – С.14

У постановках балетмейстера 90-х рр. ХХ ст. впевнено заявили про себе дебютанти другого набору: Марина Мельникова, Тетяна Корочкова, Рустам Капрієв, Олег Тімуршин, Андрій Гордєєв, Микола Рябий, Олег Новожилов. У спектаклях брали участь і запрошені артисти: Валентина Ганібаллова, Маріс Лієпа, Микита Долгушин.

До кінця 80-х рр. ХХ ст. Борис Ейфман створював свій авторський театр у великому спортзалі, поряд з дитячою секцією фехтування в умовах прямих погроз, у атмосфері культурної політики тих років. За його словами, у радянській системі за кожний рух його «били, топтали, не давали ставити» [38, 9].

Слід зазначити той факт, що носій російської модерної традиції Борис Ейфман є носієм і православної свідомості та світоглядності. Тому не випадково для нього є такими близькими теми Ф.М. Достоєвського – «совісті російської інтелігенції». І не випадково у інтерв'ю з Г. Парамоновим на радіо «Свобода» у 90-х рр. ХХ ст. він сказав, що його дар може бути реалізованим тільки у Росії і тільки з російськими акторами, і запланував створення у Санкт-Петербурзі «Палацу танцю» – лабораторії зі створення нових форм танцю, нових композиційних прийомів, нових методик навчання та розвитку артистичних здібностей дітей.

Слідом за Борисом Ейфманом у 80-х рр. ХХ ст. з'являються камерні, так звані, *не академічні балетні театри*. Це: театр балету «Фуєте» Олександра Полубенцева, «Маленький балет» Андрія Кузнецова, «Чоловічий балет Росії» Валерія Михайлівського (рис. 4.51), балетна трупа Дніпродзержинського

музично-драматичного театру під керівництвом Анатолія Бедичева. З трупною Кіровського театру (Санкт-Петербург) експериментує Олег Виноградов, а у Київському дитячому музичному театрі – Георгій Ковтун.



Рис. 4.51. «Болеро» М. Равеля (хореографія О. Ігнат'єва)
у виконанні артистів театру «Чоловічий балет Росії».
Фото з журналу „Театр». – 1994. – № 4. – С.38

Для композицій О. Полубенцева є характерною пластична *метафоричність*, *трансформування класичних рухів і поз* («Танці для Королеви», «Нічні танго»). А. Кузнецов у балеті «Цикади» на музику П. Чайковського, Ф. Шопена, Ф. Генделя, В.-А. Моцарта використовує «вільну» *пластику* [169, 35-36].

У 1980-х рр. у Дніпродзержинському музично-драматичному театрі балетмейстер Анатолій Бедичев (випускник Пермського хореографічного училища та Державного інституту театрального мистецтва імені А. В. Луначарського) здійснює ряд самостійних постановок, що претендують на відродження жанру *пластичної драми* 20-х рр. ХХ ст.. Ним були поставлені одноактні балети та балети-пантоміми: «Лицедії», «Весняні чари або танцюємо Вівальді», «Роздуми» і «Марс», авторська версія «Петрушки» І. Стравінського; а також спектаклі на музику Чака Манк'юні «Така нескінчена неділя» та вечори

одноактних балетів – «Контрапункти» та «Фатум». У своїх постановках Анатолій Бедичев використовує такі модерні композиційні прийоми, як:

- 1) *контрапункт зорових та звукових образів* («Контрапункти», «Людина та її тінь», «Чо попало», «Дріада та Циклоп», «Двоє на березі»);
- 2) *контрапунктування драматургії* – поєднання кількох смислових ліній, кожна з яких несе свою індивідуальність і виразність («Контрапункти»);
- 3) *«монтажні стики»* – різкі перепади у пластиці;
- 4) *крупні та дрібні плани* (балет-пантоміма «Перевертень»);
- 5) *«накладення» кадрів* (балет-пантоміма «Перевертень»);
- 6) *«стоп-кадри»* (балет-пантоміма «Перевертень»);
- 7) *«сповільнена зйомка»* (балет-пантоміма «Перевертень»);
- 8) використання засобів масової культури – лексики фільмів жаху, еротичного театру, східних бойових технік («Фатум», «Перевертень» та ін.) (рис. 4.52).

Балетна труппа складалася з 8-11 чоловік, деякі спектаклі ставились у *експресіоністичній манері* («Петрушка» та ін.) [287, 7-9].



Рис. 4.52. Сцена з балету «Фатум» (хореографія А. Бедичева) у виконанні артистів Дніпродзержинського музично-драматичного театру. Фото з журналу «Советский балет». – 1991. – № 3. – С. 9

«Петрушка» О. Виноградова на музику І. Стравінського теж була поставлена у *експресіоністичному* ключі з трупю Ленінградського театру імені С.М. Кірова і показана у 1990-му р. у Парижі та Лондоні. Танцювальна лексика балету була *сплавом трансформованого класичного танцю, стилізованого російського фольклорного танцю, прийомів акробатики* [4, 15] (рис. 4.53).

Георгій Ковтун у 80-90-х рр. ХХ ст. у Київському дитячому музичному театрі продовжує експерименти Генріха Майорова, який у 60-70-х рр. ХХ ст. на естраді поєднував у своїх постановках *класичний танець, «вільну» пластику, акробатику і побутові жести.*

Г. Ковтун осучаснює «Мауглі» А. Графського, «Ромео і Джульєтту»



Рис. 4.54. Сцена з балету «Распутін» (хореографія Г. Ковтуна) у виконанні О. Сторожук та С. Бондура. Фото В. Шатца з книги [172, 27]

«Распутін») (рис .4.54) [172, 26].

Балетмейстер Олена Богданович будує свої студійні композиції на *класичному танці, трансформованому у бік більшої пластичної свободи, у комбінаціях з «вільною» пластикою.* Її роботи одержали нагороди на Міждержавному конкурсі балетмейстерів у Москві (1992-й р.) та Міжнародному фестивалі сучасної хореографії у Вітебську (1993-й р.).

На початку 90-х рр. ХХ ст. вона та композитор Валерій Струков створюють музичний театр «Аполлон». У програмі першого спектаклю



Рис. 4.53. Сцена з балету «Петрушка» (хореографія О. Виноградова). Фото з журналу [4,15]

С. Прокоф'єва. Для його композицій є характерною *поліфонічна побудова мізансцен.* Танцювальна лексика є *сумішшю різних танцювальних технік* в рамках одного спектаклю, наприклад, роботизовані рухи народу, взяті з *«танців машин»* М. Фореггера, поряд з *«брейком»* чекістів, *«вільною» пластикою* Г. Распутіна та *плакатною хореографією* – теж народу (балет

влітку 1993-го р. увійшли одноактний балет «Кроки кохання» на музику В. Струкова та хореографічні мініатюри [246, 28].

У грудні 1991-го р. випускник Ленінградського інституту культури Олександр Кукін створює свій театр танцю. Керівник студії джаз-танцю, з 1979-го р. – театру-студії танцю «модерн», він у 1990-му р. виступає з сольними імпровізаціями у концерті композитора-авангардиста Сергія Самойлова. Цього ж року хореограф і танцівник одержує другий приз на фестивалі сучасної хореографії імені Л. Якобсона у категорії солістів. Влітку 1992-го р. О. Кукін був запрошений на Американський фестиваль танцю (ADF) у групу міжнародних хореографів. Після закінчення фестивалю пройшов курс навчання у школі Мерса Каннінгема у Нью-Йорку. У 1993-му р. театр О. Кукіна презентував свої роботи у Дніпропетровську.

Свою трупку Олександр Кукін навчає найфундаментальнішим системам американського танцю «модерн» (М. Грехем, Д. Хемфрі, Ч. Вейдман, М. Каннінгем), але при цьому, прагне до напрацювання своєї власної танцювальної мови (рис. 4.55). До викладання у трупі запрошувались спеціалісти з США і Швейцарії.

Балетні критики початку 90-х рр. ХХ ст. відносять О. Кукіна до піонерів російської модерної традиції [225, 28], представником якої в Україні з 1995-го р. є авторка даного дослідження, колишня учениця О. Кукіна і солістка його театру-студії танцю «модерн».



Рис.4.55. Фрагмент композиції «Концерт у білому» (хореографія О. Кукіна) виконують артисти театру танцю О.Кукіна. Фото В. Луповського з журналу «Балет». – 1994. – № 5. – С. 28

Крім О. Кукіна, одним з перших подвижників та ентузіастів танцю «модерн» 80-х рр. ХХ ст. був Євген Панфілов, що створив у 1985-му р. театр сучасного балету «Експеримент» (м. Перм). Його основою став аматорський ансамбль «пластичного» танцю «Імпульс», сформований ним у 1978-му р. ще за часів навчання на хореографічному відділенні Пермського інституту культури. Для балетів Є. Панфілова є характерним унікальність стилю та символізм (рис. 4.56). У репертуарі театру – одноактні балети, дуети, хореографічні мініатюри [106, 57-58].

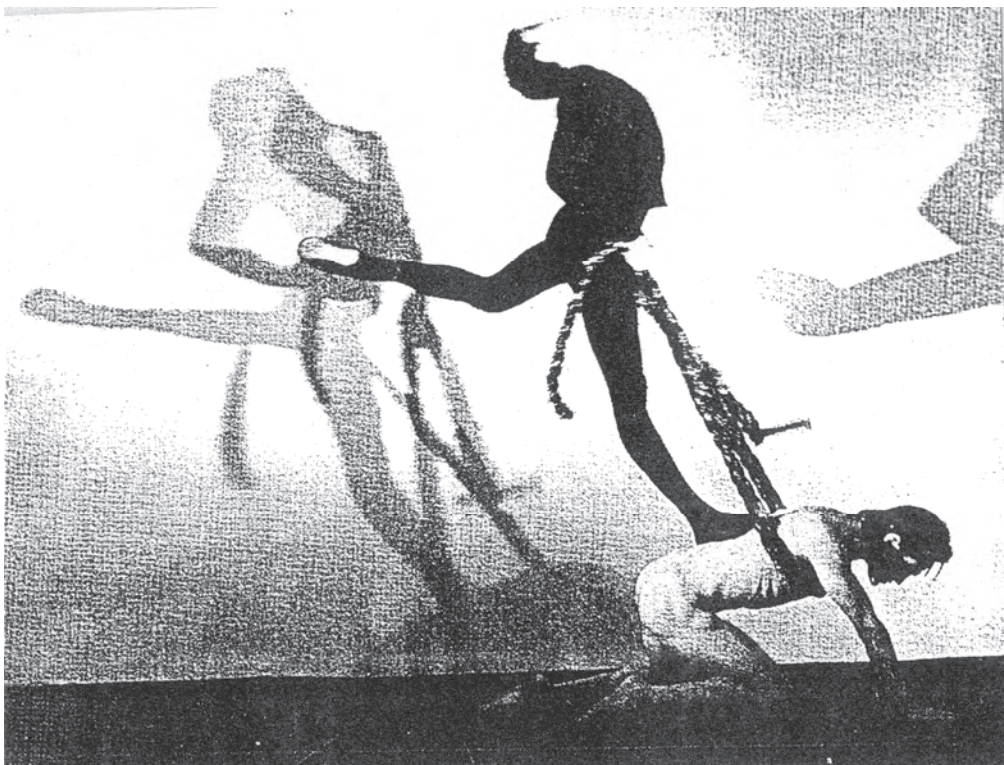


Рис. 4.56. Сцена зі спектаклю «Метаморфози» (хореографія Є. Панфілова) у виконанні артистів театру сучасного танцю «Балет Євгена Панфілова». Фото А. Зернина з журналу «Балет». – 1995. – № 3. – С.33

З кінця 80-х рр. ХХ ст. пошук нових танцювальних форм у руслі відродження модерної традиції ведуть різноманітні аматорські ансамблі та студії. Серед них можна виділити: ленінградський колектив «Контрасти» (керівник О. Ігнат'єв) при Палаці культури працівників зв'язку, студію естрадного танцю Палацу культури імені Ленради (керівник Володимир Катаєв), студію танцю «модерн» при Ленінградському фінансово-економічному інституті імені Н.А. Вознесенського (керівник О. Кукін), Пермський ансамбль «пластичного» танцю «Імпульс» (керівник

Є. Панфілов), студію «Контрасти» з м. Петропавловська-Камчатського (керівник Наталка Агульник), театр Московського Держуніверситету «Фабрика натюрмортів» (керівник Володимир Поляков), українську школу сучасної хореографії «Інші танці» (м. Дніпропетровськ), студію шоу-балету «Візінова» (м. Київ), колектив сучасної хореографії ритм-балет «Лайт» (м. Київ), ансамбль «Вольд-Данс» (керівник Володимир Кречковський, м. Ужгород), школу-театр танцю Марини Погребняк при Державному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному, студії та ансамблі вищих навчальних закладів України таких, як: ансамбль Рівненського державного гуманітарного університету, ансамбль Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ) під керівництвом А. Рехвіашвілі, студія «Леліо» Київської державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (КДАКККіМ) (керівник Л. Климчук).

В основі композицій О. Ігнат'єва були політично узагальнені конкретні життєві колізії, характери, почуття. Його мініатюри «Сліпі» (рис. 4.57), «Ярмарка» були відзначені I премією першого фестивалю сучасного танцювального мистецтва у Ленінграді 1989-го року. Лауреатами того ж фестивалю стали В. Катаєв та О. Кукін [248, 56].

Композиції В. Катаєва – це *ритмопластична* стихія, впорядкована строгим просторовим рисунком, варіація пластичних нюансів і ритмів на основі знайденої ним вихідної формули-теми (рис. 4.58).



Рис. 4.57. Композиція «Сліпі» (хореографія О. Ігнат'єва) у виконанні групи «Контрасти» Палацу культури зв'язку (Ленінград). Фото В. Каверзіна з журналу «Советский балет». – № 2. – С.55



Рис. 4.58. Композиція «Крецендо» (хореографія В.Катаєва) у виконанні студії естрадного танцю Палацу культури зв'язку ім. Ленсовета. Фото В. Каверзіна з журналу «Советский балет». – 1990. – № 2. – С.55

Твори О. Кукіна були побудовані на лексиці модерн-джаз-танцю (рис. 4.59).



Рис. 4.59. Фрагмент уроку (розділ «Крос») у Ленінградському театрі-студії танцю «модерн» О. Кукіна (М. Погребняк перша справа, 1980-й р.). Фото О. Кукіна

Перші роботи його студії – мініатюри «Танк» на музику гурту «Пінк Флойд», «Антигона» на музику П.-А. Локателлі (солістка – М. Кожевникова (Погребняк)), «Пори року» на музику А. Вівальді, хореографічні фантазії «Клавесиновий концерт», «Евакуація» та інші.

Тематика його хореографічних творів того часу – пригнічення особистості грубою силою, конфлікти особистості та юрби, осмислення давньогрецьких сюжетів та тому подібні.

Наталка Агульник, керівник студії «Контрасти» з Петропавловська-Камчатського інтенсивно займалась технікою сценічного руху, вивчала різні напрямки танцю «модерн». Беручи участь у «Празькому міжнародному тижні танцю», студійці одержали можливість отримати уроки Марти Грехем, Хосе Лімона, Мерса Каннінгема [76, 59].

У жовтні 1989-го р. були створені Всесоюзна та Всеросійська Асоціації театрів-студій за підтримки Союзу театральних діячів СРСР і ЦК ВЛКСМ, а також подібні асоціації в окремих республіках та містах [248, 55]. Цим передбачалось зміцнити матеріальну базу цих колективів (у тому числі з сучасної хореографії) координувати їхню гастрольну діяльність, організувати обмін інформацією. Це без сумніву сприяло початку процесів професіоналізації танцю «модерн» і в Україні, виникненню різноманітних студій і шкіл цього хореографічного напрямку.

Ансамбль «Візінова» був заснований у 1990-му р. у Києві. Керівники – Оксана та Ілона Крючкови. Усі учасниці – колишні чи діючі на той час спортсменки, майстри спорту та майстри спорту міжнародного класу з художньої гімнастики та спортивної акробатики. Навчання включало уроки *художньої гімнастики, акробатики, народного танцю, танцю «модерн»*.

Школа «Інші танці» зародилася у 1996-му р. у Дніпропетровську як результат діяльності Марини Лимарь та Олени Будницької. У школі викладалися: *класична хореографія, техніки танцю «модерн» та імпровізації, гімнастика, акробатика, основи бойових мистецтв, дихальні техніки, йоги, вокальна майстерність*. За п'ять років існування школа стала лауреатом кількох престижних міжнародних фестивалів, а також – співініціатором щорічного міжнародного фестивалю сучасного танцю «Вільний танець».

Основним напрямком у роботі колективу *ритмопластичного танцю «Пірует»* було – *поєднання сучасної музики і пластики*. Художній керівник та автор номерів – балетмейстер Зіновія Косенко, керівник – Марія Теренова.

Творча діяльність Київського зразкового ансамблю сучасного танцю «Лайт» була продовженням навчально-виховного процесу школи сучасної хореографії, при якій існував колектив. До комплексу навчальних предметів увійшли *джаз-танець, танець «модерн», спортивна акробатика, класичний танець*.

Випускниця Ленінградського театру-студії танцю «модерн» під керівництвом О. Кукіна та Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат у майстри спорту СРСР, інструктор та суддя з фігурного катання на ковзанах, лауреат міжнародних конкурсів, авторка даного дослідження була ініціатором заснування у 1995-му році школи-театру танцю «модерн» при Державному музеї-заповіднику українського гончарства в Опішному, де навчалася близько ста дітей. У 1998-му році школа-театр танцю під керівництвом М. Погребняк стає структурним підрозділом Державної спеціалізованої художньої школи-інтернату I-III ступенів «Колегіум мистецтв у Опішному» (рис. 4.60).

Новий етап професійного розвитку театру танцю М. Погребняк настає у 2007-му році з новим складом його учасників – студентами-хореографами Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка. В репертуарі школи-театру кінця 90-х рр.. ХХ ст. за авторськими сценарними розробками М. Погребняк: хореографічна вистава «Вітер змін» (1995-й р.) (рис.4.61); одноактні балети «Пісня, вогонь та земля» (філософське осмислення драми-феєрії «Лісова пісня», 1997 р.) (рис.4.62), «Політ самотнього птаха» (за мотивами творів Річарда Баха, 2000 р.) (рис. 4.63).



Рис. 4.60. Перші випускниці школи-театру танцю М. Погребняк при ДМЗУГ в Опішному (М. Погребняк у центрі)



Рис. 4.61. Фрагменти з хореографічної вистави «Вітер змін», 1995 р. (хореографія М. Погребняк) у виконанні учнів школи-театру танцю М. Погребняк. Фото автора



Рис. 4.62. Фрагменти з балету «Пісня, вогонь та земля»,
(Полтавський краєзнавчий музей, 1998 р.) у авторському виконанні М. Погребняк.
Фото Ю. Желтишева, А. Погребняка



Рис. 4.63. Фрагменти з балету «Політ самотнього птаха», 2000 р.
(хореографія М. Погребняк) у виконанні М. Погребняк і Д. Мойсеєнко

З кінця 80-х рр. ХХ ст. на пострадянському просторі починають проводитись конкурси, фестивалі, семінари з сучасної хореографії за участю представників танцю «модерн» (рис. 4.64-65).



Рис. 4.64. Урок танцю «модерн» для учасників міжнародного хореографічного семінару (м. Євпаторія, 1999-й р.) проводить випускник Тільбурзької академії танцю (Нідерланди) Тео Янсен. Фото автора



Рис. 4.65. Урок модерн-джаз-танцю для учасників Міжнародного хореографічного семінару «Міжнародні танцювальні майстерні» (Євпаторія, 1999-й р.) проводить Зігрід Клаусман (Німеччина). Фото автора

Це, наприклад, 1-й Ленінградський фестиваль сучасного танцювального мистецтва 1989-го р. у якому взяли участь артисти Кіровського і Малого театрів, труппа «Хореографічні мініатюри» (рис. 4.66), солісти Ленконцерту (рис. 4.67), учні Ваганівського училища (нале Академія російського балету імені А.Я. Ваганової), хореографічні студії і колективи Палаців культури, інститутів, клубів.

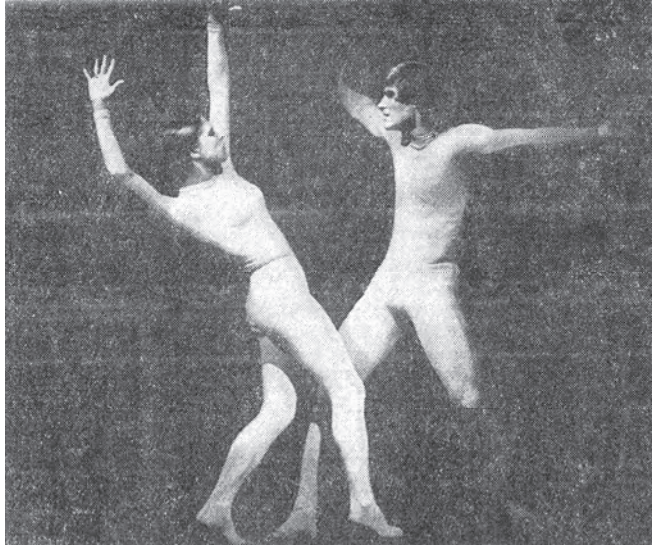


Рис. 4.66. «Одвічний ідол» (хореографія Л. Якобсона) у виконанні солістів «Театру хореографічних мініатюр» О. Селіванової і Д. Вовка. Фото Т. Рибаківної і Є. Умнової з журналу «Юність». – 1972. – № 12. – С. 9



Рис. 4.67. Солістка Ленконцерту О. Виноградова виконує мініатюру «Самотність» (хореографія Н. Волкової). Фото В. Каверзіна з журналу «Советский балет». – 1990. – № 2

З 1986-го р. проводиться щорічний міський (нині Міжнародний) фестиваль сучасної хореографії у Вітебську. Конкурсна програма фестивалю має номінації одноактного балету і хореографічної мініатюри. Доречно згадати, що у 20-і рр. ХХ ст. Вітебськ був одним з аванпостів російського авангардизму, пов'язаним з іменами К. Малевича, М. Бахтіна, І. Солертинського.

У Москві проводяться фестивалі «На узбіччі», «Перспектива» (1990-й р.).

З 1998-го р. бере початок міжнародний конкурс сучасної хореографії у м. Рівному, з 1999-го р. – міжнародний конкурс-фестиваль сучасної хореографії «Танцюючий бриз» у м. Керч.

У 2000-му р. київським Центром сучасної хореографії був організований фестиваль «Танець ХХІ століття» (президент Центру – Олег Калішенко).

З кінця 90-х рр. ХХ ст. в Україні відкриваються кафедри сучасної хореографії у вузах мистецького спрямування (Київський національний університет культури і мистецтв, Харківська Державна Академія культури), до навчальних планів яких, також як кафедр хореографії деяких вузів педагогічного спрямування (Південноукраїнський державний педуніверситет імені К.Д. Ушинського – з 2002-го р.; Полтавський національний педагогічний університет імені Короленка – з 2006-го р.) введено вивчення модерн-джаз-танцю і «contemporary dance» як різновидів танцю «модерн».

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи, зазначимо, що головною метою дослідження було виявлення естетико-стильових особливостей стилю «модерн» у хореографії; відтворення панорами історичної ходи танцю «модерн» у зарубіжній і вітчизняній хореографічній культурі та його еволюції упродовж ХХст..

Феномен, означений терміном *танець «модерн»*, існує в художній культурі вже понад 100 років і є різновидом стилю «модерн» у мистецтві. Його появу наприкінці ХІХ ст. спричинили наступні культурно-історичні передумови: промисловий і технічний прогрес; виникнення нових філософських систем і концепцій ідеалістичного спрямування; символізму як філософської світоглядної концепції у практиці мистецтва; «модерну» в архітектурі, живописі, музиці; теоретичних ідей «системи виразності» Ф. Дельсарта та системи «рухомої пластики» Е. Жака-Далькроза.

Обробка матеріалів дослідження дозволила визначити естетико-стильові риси і особливості стилю «модерн» в хореографії та поняття «школа танцю "модерн"». Так *естетико-стильові риси танцю «модерн»* полягають, насамперед, у повній свободі форм та відмові від умовностей історичних та побутових і визначаються намаганням митця безпосередньо проникнути у «сутність речей» засобами руху у відповідності до *власного світогляду* при дотриманні певних технічних принципів, що одержали назви — *«колапс», ізоляція, поліритмія, поліцентрія, імпульс, релаксація, напруження*. Визначено поняття *«школа танцю "модерн"»*, суть якого — збереження певної *естетико-філософської та художньо-естетичної традиції* у відповідності до вищеназваних принципів за такою схемою: *світогляд → практика → традиція → школа*.

У результаті еволюції танцю «модерн» упродовж ХХ ст. виокремлюються його основні різновиди: *«вільний», «виразний», «танці машин», «абсолютний танець», «відроджений грецький танець», модерн-джаз-танець, «contemporary dance», «анкоку було»* тощо. Відбувається поєднання танцю «модерн» з академічною школою та його введення до оперно-театральної системи; народжуються нові композиційні прийоми, різноманітна танцювальна лексика.

Особливості розвитку танцю «модерн» у дореволюційній та радянській Росії полягають у виникненні таких його форм, як: *«аедопластика», «музичний рух», «гармонійна пластика», стилізований народний танець*. Авторкою встановлена *першість Росії щодо введення танцю «модерн» до*

оперно-театральної системи на початку ХХ ст. та щодо використання лексики класичного танцю для збагачення пластичної мови танцю «модерн».

Головною особливістю розвитку танцю «модерн» у СРСР було те, що з 1924-го по 1980-й рр. в умовах тоталітарного режиму політики «масової» культури та монометодології соцреалізму представники танцю «модерн» вдавалися до тактики «виживання», використовуючи у якості «прикриття» спорт, естраду та фольклор. Одним з результатів цього процесу стало виникнення нового виду спорту – художньої гімнастики.

Аргументовано, що, так званий, «постмодерний танець», що виник у другій половині ХХ ст. і відмовився від філософсько-світоглядного принципу танцю «модерн», тобто від дослідження «глибинної суті речей», не є напрямком останнього, як такий, що не відповідає запропонованим критеріям приналежності до стилю «модерн» у хореографії.

В результаті дослідження авторка дійшла висновку, що значення і роль танцю «модерн» в художній культурі ХХ ст. полягає у тому, що завдяки йому був здійснений синтез мистецтв, головним чином пластичних, а також «візуалізація» симфонічних, так званих, «не балетних» музичних творів.

Досліджено, що історія українського танцю «модерн» – це доба складного і суперечливого розвитку, зумовленого перебуванням у складі двох імперій, що гальмувало суспільний культурний розвиток. З одного боку, розвиток танцю «модерн» в Галичині залучав Україну до загальносвітового культурного простору, а з іншого, як наслідок воєнних та суспільно-політичних колізій Російської імперії та СРСР його розвиток було затримано. Саме тому в Україні танець «модерн» проявився, передусім, на початку і наприкінці ХХ ст.. З 1980-го р. розпочинається процес його відродження у Росії, а з 1991-го р., коли незалежність України стає фактом світової політики, розпочинається процес подолання культурної ізоляції та професіоналізації танцю «модерн» в Україні.

Можливості подальшого розвитку танцю «модерн» в Україні обумовлені двома основними чинниками: «історичним» та «світоглядним». «Історичний» чинник полягає в тому, що на час відродження традиції танцю «модерн» в Україні світова епоха формування стилю «модерн» в хореографії завершилась, і розпочалася епоха постмодерну.

«Світоглядний» чинник пов'язаний з процесами глобалізації, які нівелюють автентичні національні цінності і, таким чином, можуть позбавити український танець «модерн» важливої складової, яка свого часу дала потужний поштовх творчості піонерів танцю «модерн» – неоміфологічної спрямованості та звернення до сакральних коренів танцю. Авторка сподівається, що потужні процеси відродження національної свідомості, які мають місце в Україні, православні традиції, що збереглися на більшості території України, дозволять створити самобутню сучасну сценічну хореографію, нові ще невідомі світові різновиди танцю «модерн».

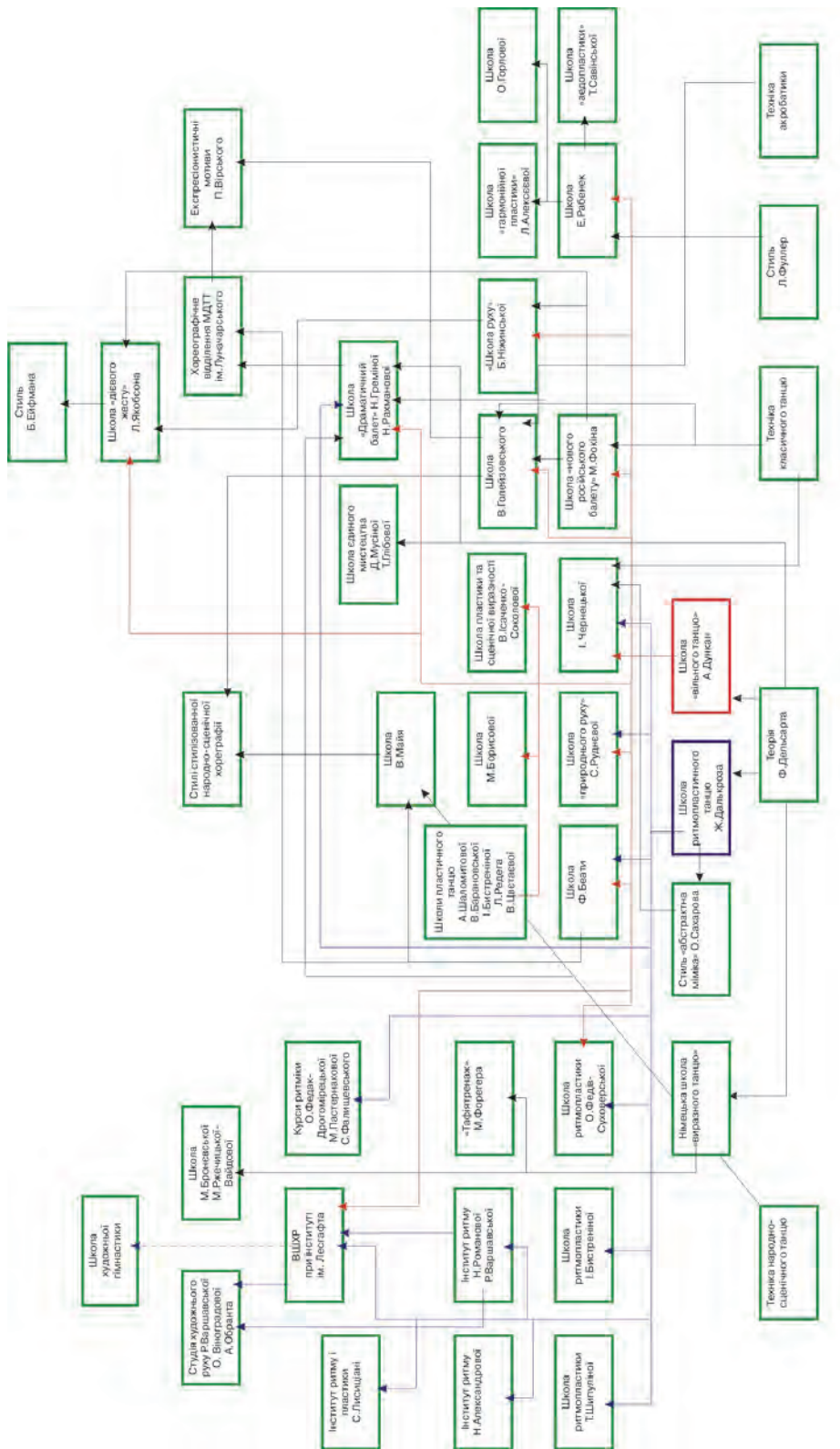


Схема спадкоємності традиції танцю «модерн» в Росії та Україні Хронологія танцю «модерн»

ХРОНОЛОГІЯ ТАНЦЮ «МОДЕРН» ХХ ст.

1839-й р. – Ф. Дельсарт починає навчання власним принципам руху та виразності. Стілл Маккей навчається у Ф. Дельсарта та розповсюджує «Гармонічну гімнастику» у США.

1892-й р. – Лой Фуллер представляє свій знаменитий танець «Серпантин» у «Фалі Бержер» у Парижі; Рут Сен Дені на лекціях Дж. Стеббінс знайомиться з теорією Ф. Дельсарта.

1900-й р. – Р. Сен Дені та А.Дункан знайомляться з творчістю Сада Якко і Лой Фуллер у Парижі. Перший публічний концерт А. Дункан у Лондоні.

1902-1904-й рр. – гастролі А.Дункан у Відні, що сприяли розквіту центральноевропейської школи «Podiumstanz».

1904-й р. – Рубі Джиннер починає свою кар'єру. Перші гастролі А. Дункан у Петербурзі.

1905-й р. – гастролі А. Дункан у Москві, М. Фокін здійснює постановки «Ацис і Галатя», «Юніс», «Евніка», «Вакханалія», «Ночі».

1906-й р. – Мод Аллан представляє у Відні свою контр-версію «Видіння Саломеї». Р. Сен Дені презентує у Нью-Йорку «Радху».

1907-й р. – М. Фокін презентує «Юніс».

1907-1908-й рр. – О. Горський виставляє зразки нових пластичних рішень: «Нур та Анітра», «Падаючі листя».

1908-й р. – У Берліні відбувається міжнародний танцювальний турнір за участю «пластичних» танцівниць. У Львівському музичному інституті А.Нементорська відкриває курси ритмічної гімнастики.

1910-й р. – Е. Жак-Далькроз відкриває школу евритмії в Хеллерау (Німеччина). Прем'єра балету «Жар-птиця» (хореографія М. Фокіна, музика І. Стравінського). Е.І. Рабенек здійснює перший публічний виступ з концертом «Еллада».

1911-й р. – Тортола Валенсія після успіху у Лондоні виступає у Мадриді та здобуває звання «Муза поетів». М. Вігман вступає до школи Е. Жака-Далькроза. У Львові засновуються Драматична школа Фрончковського та музична школа В. Свентковської і Щепановської, де викладаються ритмічна гімнастика і танець. Прем'єра балету Стравінського-Бенуа-Фокіна «Петрушка».

1912-й р. – у Львові засновується музичний заклад М. Рейсс, де викладаються ритмічна гімнастика і танець. Т. Савінська, Н. Міль, В. Воскресенська здійснили постановку спектаклю «Хризас». В. Ніжинський презентує авторську роботу «Пополудневий відпочинок Фавна». Приїзд до Петербурга Е. Жака-Далькроза та створення там його школи.

1913-й р. – Колумбійський Педагогічний коледж відкриває танцювальні класи Гертруди Голбі. Тед Шон і Норма Гоулд стають партнерами в артистичній та педагогічній діяльності у Лос-Анджелесі. Мері Вігман їде на навчання до Р. Лабана у Асконі. Прем'єра балету «Ігри» на музику Дебюссі (хореографія В. Ніжинського).

1914-й р. – М. Вігман створює «Танець відьми». У Петербурзі з'являється студія «Гептахор».

1915-й р. – Р. Сен Дені і Тед Шон відкривають у Лос-Анджелесі школу «Денішон». Ніко Іто дебютує у Лондоні. Р. Лабан відкриває «Школу мистецтва руху» («Schule der Bewegungskunst») у Цюриху. Інна Чернецька створює свою студію навчання мистецтву «пластичного» танцю. Школа пластики та сценічної виразності К. Ісаченко-Соколової відкрито у Петрограді.

1915-1916-й рр. – К. Голейзовський в Інтимному театрі ставить перші мініатюри у стилі «модерн» та одноактний балет «Козлоногі». К. Голейзовський відкриває приватну балетну школу «Майстерня балетного мистецтва» при Державному театральному училищі.

1916-й р. – Валеска Герт бере участь в одній з постановок Віти Сачетто і стає відомою своїми ексцентричними соло. Марта Грехем вступає до школи «Денішон», де зустрічає композитора Луї Хорста. Маргарет Дюблер їде до Нью-Йорка для навчання танцю у Гертруди Голбі і Бірда Ларсона; наступного року починає педагогічну діяльність в університеті у Вісконсіні. Ронні Йохансон здійснює перший сольний виступ власної хореографії. Айріш Мавер засновує школу «Джиннер-Маверкул».

1917-й р. – у Німеччині народжується острівець дадаїзму «абсолютний танець». Віра Майя відкриває у Москві студію «пластичного» танцю, а Людмила Алексєєва - студію «гармонійної пластики».

1918-й р. – Доріс Хемфрі починає навчання в «Денішон». І. Бистреніна відкриває у Пензі студію ритмопластичного танцю. К. Голейзовський відкриває школу-студію при Дитячому театрі.

1919-й р. – М. Вігман відкриває свою школу у Дрездені. Гертруда Боденвізер презентує власну першу соло-виставу. Б. Ніжинська відкриває у Києві хореографічну студію «Школа руху».

1920-й р. – Р. Лабан засновує танцювальний театр Лабана («Tanz bühne Laban») у Штудтгарді. Н. Романова та Р. Варшавська засновують у Петрограді Інститут ритму. Л.І. Лукін відкриває свою майстерню. М. Фореггер відкриває майстерню «Мастфор». Студія-майстерня «Драматичний балет» створюється у Москві.

1921-й р. – Чарльз Вейдман вступає до школи «Денішон»; Ангна Ентерс стає партнером Міко Іто. А. Дункан відкриває школу у Москві. Н. Александрова очолює Московський Інститут ритму. А. Шаломитова, В. Барановська, І.Бистреніна, Л. Радуга, В. Цветаєва засновують у Москві

різні «пластичні» студії і майстерні. А.Дункан показує у Великому театрі Москви сольну програму з нагоди святкування 4-ї річниці Жовтневої революції. Б.Ніжинська здійснює постановку балету «Свадебка».

1922-й р. – у Москві створено Державний практичний інститут хореографії шляхом реорганізації студій Драмбалету, І. Чернецької і А. Шаломитової. Валентин Парнах вперше представляє на естраді «Танці машин». О. Горський здійснює постановку балету «Вічно живі квіти». Варвара Вольська презентує у Львівському театрі сольні пластичні композиції: «Арабський танець», «Попрыгунья», «Ніч» та інші.

1923-й р. – Г. Боденвізер здійснює постановку «Демонічна машина» («Demon Machine»). Івонна Жоржі та Гарольд Кройцберг залишають трупу М. Вігман і стають солістами Ганноверської опери під керівництвом Макса Терпіса. Марта Грехем та Луїз Хорст залишають «Денішон». У Петрограді виникають студія єдиного мистецтва ім. Дельсарта під керівництвом Д. Мусіної та Т. Глібової, Інститут довершеного руху С. Ауер, Державна хореографічна школа З.Вербової, студія колективної творчості Е. Мербітц, Є. Шолпо, Е. Аренс, студія художнього руху Р. Варшавської, Е. Виноградової, А. Обранта, студія імені З. Ліменої під керівництвом Е. Горлової. Майстерня Драмбалету увійшла до складу Московського державного театрального технікуму імені А.В. Луначарського (МДТТ). М. Фореггер представляє «Танці машин». В.Вольська у Львові презентує пластичне втілення віршів Л. Стаффа на музику Ф. Шопена, К. Сен-Санса та інших композиторів.

1924-й р. – засновано Тифліський інститут ритму і пластики Сбруї Лисиціан. З'являються перші стилізовані російські танці у репертуарі Віри Майя. Студії В. Майя, Франчески Беати входять до складу хореографічного відділення Московського театрального технікуму ім. А.В. Луначарського. Ф. Лопухов здійснює постановку балету «Червоний вихор». Б. Ніжинська здійснює постановку балетів «Лані» та «Блакитний експрес».

1925-й р. – Турне «Денішон» по Азії. Грет Палукка після навчання у М.Вігман відкриває власну школу у Дрездені. Школа Е. Жака-Далькроза Хеллерау-Люксембург відкривається у Відні. М. Фореггер здійснює постановку «Лебедя, що вмирає» у виконанні Тетяни Баташової та Людмили Семенової-Філонової; Б. Ніжинська організовує «Хореографічний театр» та гастролює з ним по Франції та Англії.

1926-й р. – Марта Грехем презентує свою першу хореографію у Нью-Йорку. Ангна Ентерс презентує свою першу соло-програму. Ганна Редель стає випускницею Московського державного театрального технікуму ім. А.В. Луначарського. К. Голейзовський здійснює постановки балетів «Йосип Прекрасний» і «У сонячних променях» на сцені Одеського оперного театру.

1927-й р. – Перший танцювальний Конгрес у Магдебурзі (Німеччина). Курт Йосс призначається дансдиректором школи «Фолькванг» (Ессен, Німеччина), де починає створювати танцювальну трупу. А. Дункан трагічно гине в автокатастрофі у Ніцці (Франція). Хелен Таміріс презентує свою першу програму, до складу якої увійшла п'єса «Прогулянки королеви Садом», представлена у тиші. Визначились методичні основи технічного принципу «стискання-розширення» (у техніці М. Грехем). А. Семенова-Найпак відкриває у Ленінграді студію «ТЕМАС». К. Голейзовський здійснює постановки композицій на музику С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, О. Скребіна, Ф. Ліста, М. Метнера на сцені Одеського оперного театру. К. Голейзовський на сцені «Большого» театру здійснює постановку балету «Вихор». Гастролі сестер Візенталь відбуваються у Львівському Великому театрі. Марія Гremo гастролує у Станіславі з композиціями «Прелюдії» (муз. Ф. Шопена), «Пані» (музика І.-С. Баха) та інші.

1928-й р. – Другий танцювальний конгрес у Ессені (Німеччина). Д. Хемфрі здійснює постановки: «Мелодія для арфи» («Air for the String») та «Водяний етюд» («Water Study»). Кацуо Оно бачить виступ Ля Архентини та вирішує навчатися танцю. Лой Фуллер помирає. П. Вірський стає випускником Московського державного театрального технікуму А.В. Луначарського. К. Голейзовський здійснює постановки балетів «Йосип Прекрасний» і «У сонячних променях» на сцені Харківського оперного театру.

1929-й р. – М. Вігман презентує один зі своїх найбільш відомих циклів «Ландшафти, що рухаються». Танцювальне відділення «Фольквангшуде» на чолі з К. Йоссом об'єднується з хореографічним інститутом Р. Лабана.

1930-й р. – Третій танцювальний конгрес у Мюнхені. М. Вігман починає перше з трьох турне по США. Перше сольне турне Теда Шона у Європу, де він танцює на конгресі у Мюнхені. Хосе Лімон починає танцювати у трупі Хемфрі-Вейдман. М. Грехем здійснює постановку і презентує «Плач» (протягом всього танцю вона сидить на лаві, закутана у сукню, схожу на трубу). Ганна Соколова вступає до трупи М. Грехем. Пауліна Конер дає свою першу соло-виставу в Нью-Йорку. Юда Шанкар створює танцювальну трупу, здійснює турне та презентує поєднання традиційного індійського танцю з танцем «модерн». О. Федів-Суховерська засновує школу ритмопластики у Львові.

1931-й р. – Ані Хольм очолює школу М. Вігман у Нью-Йорку, що стала першою танцювальною школою, яка надавала всебічну хореографічну освіту у США. Л. Якобсон на сторінках журналу «Робітник і театр» публікує статтю «Шляхи радянської хореографії», де виклав власну програму розвитку жесту шляхом концентрації уваги на внутрішньому змісті предмету або явища.

1932-й р. – «Денішон» розпускається, Т. Шон та Р. Сен-Дені продовжують незалежну кар'єру. Катрін Дунхем засновує школу у Чикаго.

Лестер Хортон формує школу «Танці Лестера Хортон» у Лос-Анджелесі. Курт Йосс здійснює постановку балету «Зелений стіл», який здобуває Перший приз на Міжнародному хореографічному конкурсі у Парижі. Курт і Грейс Граф, учні Р.Лабана, оселилися у Чикаго та заснують «Маленький концертний дім» у Хьюд Парку. Засновується Робоча Танцювальна Ліга. Хосе Лімон презентує свої перші хореографічні постановки. Гастролі Рут Сорелл та Георга Гроке відбуваються у Львівському Великому театрі.

1933-й р. – Тед Шон засновує чоловічий танцювальний ансамбль, що існує до 1940-го р. К. Йосс, переслідуваний нацистським режимом, покидає Німеччину. Гертруда Краус здійснює постановку «Міські очікування» («The City Waits»). Джон Мартін публікує «Танець Модерн» («The Modern Dance»). Л. Якобсон вперше реалізує свою програму у балеті «Тіль Ейленшпігель». Курси ритміки за методикою Е.Жака-Далькроза були організовані при Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (м. Львів).

1934-й р. – Марта Хілл, відома танцюристка трупі М. Грехем, за допомогою Мері Шеллі засновує Беннінгтонську літню школу. Луї Хорст засновує та видає «Танцювальний оглядач» («Dance observer»). Белла Левітцкі починає працювати з Лестер Хортоном. Ця співпраця протягом 15 років сприяла створенню навчальної «техніки Хортон». Пауліна Конер, учениця М. Фокіна, починає дворічні гастролі по СРСР. Кетрін Данхем формує Чикагську негритянську школу балету та негритянську танцювальну трупу («Negro Dance Group»). Наступного року К. Данхем їде на Кариби навчатися танцю туземців. Перша книга Рубі Джиннер «Відроджений грецький танок» вийшла з друку. Курт Йосс та його колеги заснують резиденцію у Дартінгтон Холлі (Англія). Белла Левітцкі починає працювати з Лестером Хортоном. «Гептахор» дає останній виступ, і державна студія закривається. Вища Школа художнього руху засновується при Інституті фізичної культури ім. Лесгафта. Г. Лерхе презентує перший творчий вечір у Києві.

1935-й р. – Т. Шон та його «Чоловічий балет» презентують «Динамічний Мольпей» («Kinetic Molpai»). Гертруда Краус залишає Австрію та поселяється у Палестині, де сприяє розвитку Ізраїльського танцю «модерн». С. Руднева, Е. Фіш, Л. Генералова, В. Бульванкер переїжджають до Москви та включаються у роботу з організації студій художнього руху у містах Московської області. Гастролі Валескі Герт відбуваються у Львівському Великому театрі. К. Голейзовський здійснює постановку номера на музику «Мефісто – вальсу» Ф. Ліста. Г. Лерхе представляє свої творчі роботи у Харкові і Москві. Віра Друцька гастролує по СРСР. Гастролі Крисі Левандовської у Галичині. О. Гургула-Щуратова дебютує у Львівському театрі Різномірностей.

1936-й р. – до програми Олімпійських ігор включений Міжнародний танцювальний фестиваль, більшість танцюристів Європи та США

бойкотували його. Група Хемфрі-Вейдман презентує прем'єру «Ланч місто» («Lunch town») (хореографія Ч. Вейдмана). За схваленням М. Вігман її Нью-Йоркська школа перейменовується на школу Ані Хольм; Рубі Джиннер у «Ройял Альберт Холм» презентує виставу за участю 500 осіб (учнів шкіл Англії); гастролі Гертруди Бондевізер у Галичині. Дарія Ніжанківська-Снігурович закінчує школу Мії Славенської у Празі. Відбувається вечір за участю представників танцю «модерн» у Львівському театрі Різноманітностей, організований товариством «Українська Захоронка».

1937-й р. – А. Хольм здійснює постановку «Відхилення» («Trend») та презентує її на Беннінгтонському Фестивалі; Л. Алексеева здійснює постановку «Інтермецо» на музику «Віденського карнавалу» Р. Шумана у Євпаторії. Д. Кравців-Ємець у Львові представляє хореографічну картинку «Ікони» до «Храму» В. Барвінського. О. Федак-Дрогомирецька представляє концертну програму «Напровесні» за участю її учнів. Гастролі К. Йосса у Львівському Великому театрі.

1938-й р. – Р. Лабан залишає Німеччину та поселяється в Дартінгтон Холлі (Англія). Починає роботу над системою запису танцю. О. Федак-Дрогомирецька у Львові представляє концертну програму «Діти – дітям» за участю її учнів.

1939-й р. – «Трагічна втеча» («Tragic Exodus») А. Хольм стає першою телевізійною танцювальною продукцією у США. Г. Боденвізер поселяється у Сідней (Австралія) після смерті чоловіка у концентраційному таборі та засновує школу танцю «модерн». Ганну Соколову запрошують до Мехіко для виконавчої діяльності. Вальдена фон Фалькенштейна запрошують до Мехіко для виконавчої діяльності та керівництва балетом витончених мистецтв. Мерс Каннінгем вступає до групи М. Грехем. О. Гердан-Заклинська отримує диплом Брюссельського Міжнародного конкурсу танцю за виконання сольних номерів «Колискова», «Дрібушки», «Метелиця».

1940-й р. – Енн Хатчінсон, Хелен Пріст Богерс, Єва Джентрі заснують танцювальний комітет у Нью-Йорку; Марі Вашингтон Бал організовує перший літній фестиваль Джейкоба Піллоу.

1941-й р. – Міцо Ото залишає США; Сібіл Ширер дебютує з соловиставою у Нью-Йорку. Студія художнього руху Ленінградського Палацу піонерів під керівництвом Р. Варшавської і А. Обранта стає лабораторією пластичного танцю.

1942-й р. – Вільям Бейлес, Джейн Дадлі та Софія Маслова починають виступати разом. М. Вігман завершує сценічну кар'єру. Тед Шон стає директором танцювального фестивалю Джейкоба Піллоу. Тетяна Гзовська, учениця А. Дункан, починає керувати ансамблем у Державній Опері Східного Берліну. Створюється молодіжний ансамбль танцю під керівництвом А. Обранта. А. Обрант здійснює постановку танцювальної сьютти «Юність» на музику Д. Прицкера і І. Дунаєвського.

1943-й р. – Перл Примус презентує прем'єру «Невідомий фрукт» («Strange Fruit»). М. Грехем у сюрреалістичній формі здійснює постановку «Смерть і Вхідження» («Death and Entrances») і стає викладачем Департаменту Драматичного мистецтва, навчаючи техніці та композиції танцю «модерн».

1944-й р. – Доріс Хемфрі закінчує сценічну кар'єру. Чарльз Вейдман формує власну групу. Кетрін Данхем створює трупу, яка гастролює. Глен Тетлі починає навчатися у А. Хольм; М. Грехем презентує постановки «Іродіада» («Herodiada») та «Весна в Аппалачах» («Appalachian Spring») у Вашингтонській бібліотеці. М. Каннінгем починає виступати з концертами, що радикально відрізнялися від «традиційного» танцю «модерн».

1945-й р. – М. Каннінгем залишає трупу М. Грехем та концентрує увагу на власній балетмейстерській діяльності.

1946-й р. – Р.Лабан продовжує свої дослідження у студії Мистецтва Руху, заснованій у Манчестері Лізою Ульманн. Хосе Лімон формує трупу під художнім керівництвом Доріс Хемфрі. М. Грехем презентує роботу «Печера Слуху» («Cave of the Hear»).

1947-й р. – Луїза Клаппер залишає Нью-Йоркську школу А. Хольм. М. Грехем здійснює постановки робіт «Доручення у лабіринті» («Grand into the Maze») та «Нічна подорож» («Night Journey»), у яких досліджує «внутрішній» світ жіночих образів грецької літератури та міфології. А. Обрант здійснює постановку танцювальної сюїти «Пісня молодості» на музику Г. Свиридова.

1948-й р. – засновується американський танцювальний фестиваль в Коннектикутському коледжі. Р. Лабан публікує роботу «Сучасний виховний танець». Ж. Вейд стає директором «Драматичного балету» у Східному Берліні.

1949-й р. – прем'єра «Павана мавра» (хореографія Х. Лімона) на Американському фестивалі в Коннектикуті.

1950-й р. – Р.Лабан публікує роботу «Майстерність руху на сцені».

1951-й р. – Джеймс Уорінг формує Танцювальну Асоціацію. Джуліардський Танцювальний Департамент, очолюваний Мартою Хілл, об'єднується з трупою Х. Лімона.

1952-й р. – Анна Халпрін формує експериментальну танцювальну майстерню, яку відвідували Кі Такі, Мередіт Монк, Тріші Браун.

1953-й р. – Лестер Хортон помирає. М. Каннінгем здійснює постановку «Сюїта випадковостей» («Suite by Chance»). Алвін Ніколас здійснює постановку «Маски, підпори та мобілі» («Masks, Props and Mobiles»).

1954-й р. – Пол Тейлор створює першу танцювальну групу. Трупа Хосе Лімона гастролює у Південній Америці. Студія Мистецтва Руху Лізи Ульманн об'єднується з Центром Мистецтва Руху Р. Лабана. Тетяна

Гзовська починає керувати ансамблем Муніципального оперного театру в Західному Берліні. Р.Лабан публікує роботу «Принцип танцю та запис руху».

1956-й р. – Мод Аллан помирає. А. Обрант здійснює постановку танцювальної сюїти «Путі-дороги» на композицію з творів Д. Шостаковича.

1958-й р. – Алвін Ейлі засновує Американський Танцювальний театр. Доріс Хемфрі помирає. Рудольф Лабан помирає.

1959-й р. – Тацумі Хідзіката, один із засновників «буто», здійснює постановку «Заборонені барви» за новелою Токіо Місімі. Л. Якобсон здійснює постановку вистави «Хореографічні мініатюри».

1960-й р. – Е. Ейлі під натхненням афро-американських спірічуелс здійснює постановку «Відвертість» («Revelations»). Джоанн Бель Майерс засновує у Філадельфії Школу Танцювальних мистецтв.

1962-й р. – Танцювальний театр презентує роботи хореографів постмодерну.

1964-й р. – Пол Тейлор гастролює у Європі. Луї Хорст помирає.

1965-й р. – Елізабет Камерон Далман засновує Австралійський Танцювальний театр. Гас Соломонз стає учасником трупи М. Каннінгема.

1966-й р. – відкривається Лондонська школа сучасного танцю. Засновується Асоціація танцювальних компаній. Хелен Таміріс помирає.

1967-й р. – Лондонський сучасний танцювальний театр під керівництвом Роберта Кохана дає першу виставу.

1968-й р. – Танцювальний театр у Торонто, заснований Давидом Ерлі, Патріцією Ветті, Пітером Рандано, дає першу виставу. Рут Сен-Дені помирає. Гарольд Кройцберг помирає.

1969-й р. – Марта Грехем залишає артистичну діяльність.

1970-й р. – Джоанн Бель Майерс засновує Танцювальну трупу. Народжується техніка контактної імпровізації. «Великий Союз» створюється у складі Тріші Браун, Барбари Діллей, Дугласа Дана, Давида Гордона, Ненсі Левіс, Стіва Пакстона, Івонни Райнер. Гастролює у СРСР американського театру танцю під керівництвом А. Ейлі.

1971-й р. – прем'єра «Крик» («Cry») Е. Ейлі. Акаї Маро засновує трупу танцю «буто».

1972-й р. – Піна Бауш стає директором Вуппертальського Танцювального театру. Стів Пакстон презентує п'єсу («Magnesium»). Хосе Лімон помирає. Тед Шон помирає.

1973-й р. – Бруклінська Академія Музики відкриває Класи для експериментального танцю та театральної продукції.

1974-й р. – Канадська «Денсмейкерс» показує перші театральні вистави. У Чикаго засновується Центр Мистецтв для підтримки експериментального танцю.

1975-й р. – Ушіо Амагацо засновує трупу «буто» танцю. Білл Еванс формує танцювальну трупу. М. Каннінгем здійснює постановку

(«Westbeth»), яка стала першою п'єсою, створеною за допомогою відео. Чарльз Вейдман помирає. Івонна Жоржі помирає.

1976-й р. – Аскольд Макаров стає художнім керівником Ленінградського «театру хореографічних мініатюр».

1977-й р. – створюється балетний ансамбль під керівництвом Бориса Ейфмана при установі «Ленконцерт».

1978-й р. – «Танцювальний Парашут» – танцювальний фестиваль – заснований у Лондоні. Гастролі у Москві М. Бежара «Балет ХХ століття».

1979-й р. – Танцювальна трупа Нових Південних Штатів (Австралія) перейменована у Сіднейську Танцювальну трупу. Гастролі у Москві та Ленінграді «авторського театру» Жозефа Руссільйо з Парижа та американської балетної трупи Пола Тейлора.

1981-й р. – Твайла Гарп здійснює постановку «Катерина» («The Catherine»).

1987-й р. – Перший Канадський Танцювальний фестиваль у Оттаві.

1989-й р. – Ангна Ентерс помирає.

1991-й р. – Перший фестиваль Незалежних Танцюристів відбувся у Торонто.

1993-й р. – Елвін Ніколаїс помирає.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А.А. (А.И. Абрамов) Мастфор «Сверхъестественный сын» / А.И. Абрамов // Зрелища. – 1922. - №11. – С. 16.
2. Айламазян А. О судьбе «музыкального движения» / А. Айламазян // Балет. – 1997. – июль-август. – С. 20-23.
3. Айседора. Гастроли в России: [сб. статей / сост. и подг. текста и комент. Т. Касаткиной]. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 412 с.
4. Аловерт Н. Балет Олега Виноградова требует размышления / Н. Аловерт // Советский балет. – 1991. - №3. – С. 14-15.
5. Аристотель. Метафизика / Аристотель // Сочинения в 4-х т. / Аристотель - М., Мысль, 1976. – Т.1.- С. 63-369.
6. Аркелова А.О. Творческие принципы И. Стравинского в свете неомифологизма культуры России нач. XX века: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А.О. Аркелова. – М., 2002. – 20 с.
7. Артановский С.Н. Критика буржуазных теорий культуры и проблемы идеологической борьбы: учеб. пособ. [для студ. высш. учеб. завед.] / Артановский С.Н. – Л.: Б.И., 1981. – 81 с.
8. Ашкинази З. Олександр Сахаров / З. Ашкинази // Ежегодник императорских театров, 1913.– В.5. – С. 71-76.
9. Бавдилович О. Танец пустоты / О. Бавдилович, А. Бугаев // Балет. - 1995. - №3. – С. 8-11.
10. Барановская Т.Г. Музыка в мировоззрении А.Ф. Лосева: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филос. наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Т.Г. Барановская. – Гродно, 2003. – 19. с.
11. Бардадым В. Театральный листок. Етюди театральной жизни / В. Бардадым. – Краснодар, 1984. – С. 76.
12. Барыкина Л. Витебская встреча – с разных точек зрения / Л. Барыкина // Балет. – 1994. - №2-3. – С. 14-16.
13. Барыкина Л. Имя дерзкое – «Провинциальные танцы» / Л. Барыкина // Балет. – 1995. - №3. – С. 17-24.
14. Барыкина Л. НОИ! / Л. Барыкина // Балет – 2003. – март-апрель. – С. 36-37.
15. Бежар М. Мгновение в жизни другого (книга 1). Чьей жизни (книга 2): [мемуари] / Морис Бежар; [перевод с франц. Л. Зониной, М. Зониной]. – М.: АО «Русская творческая Палата», 1998. – 240 с. – (Первоисточник).

16. Бежар М. Обратив танец в смысл своей жизни / М. Бежар; перевод с франц. Л. Зониной // Советский балет. – 1988. - №1. – С. 51-55; №2. – С. 44-49.
17. Безклубенко С.Д. Художній стиль / С.Д. Безклубенко // Загальна теорія та історія мистецтва / С.Д. Безклубенко – К., 2003. Розд. 9. – С. 198-249.
18. Белова Е. Драмбалет: студия-мастерская-театр-ансамбль / Е. Белова // Балет. – 1994. - №2-3. – С. 43-47; 1993. - №5-6. – С. 53-56.
19. Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. / А. Бенуа [подгот. Н.И. Александрова и др. Рос. АН; отв. ред. Д.С. Лихачев]. – М.: Наука, 1993 –
20. Бергер Л. К постижению гармонии мира / Л. Бергер // Музыкальная жизнь. – 1993. - №6. – С. 15-16.
21. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. Бердяев // Юность. – 1989. - №11. – С. 80-92.
22. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01. «Теорія та історія культури» / Д.П. Бернадська. - К., 2005. – 20 с.
23. Білаш П.Н. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01. «Теорія та історія культури» / П.Н. Білаш. – К., 2004. – 18 с.
24. Блейер Ф. Айседора: Портрет женщины и актрисы / Фредерика Блейер; [пер. с англ. Е. Гусевой]. – Смоленск: Русич, 1997. – 560 с. – (Серия «Женщина – миф»).
25. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность / Лидия Дмитриевна Блок; вступ. ст. В.М. Гаевского. Гос. центр. театр. музей им. А.А. Бахрушина – М.: Искусство, 1987. – 556 с. [28] с. – (Серия «Русская мысль о балете»).
26. Бокань В.А. Культура ХХ ст. Культура на порозі ХХІ ст. / В.А. Бокань // Культурологія: Навч. посіб. / В.А. Бокань – К.: МАУП, 2000. – С. 111-119, 125-130.
27. Бондарева М.С. Идеологические и художественные практики России 1917-1925 годов как инвариант массовой культуры: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. культурол.: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / М.С. Бондарева. – Кострома, 2004. – 22 с.
28. Боров Ю.Б. Экспрессионизм: отчужденный человек во враждебном ему мире / Ю.Б. Боров // Эстетика. – М.: Политиздат. – 1988. – С. 385-388.
29. Бранский В.П. Искусство и философия / Бранский В.П. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 703 с.

30. Брюсов В. Ключи тайн / В. Брюсов // Весы. – 1904. - №1. – С. 20.
31. Булгаков С. Свет Невечерний: Созерцание и умозрения. / Сергей Булгаков. – М.: Республика, 1994. – 145 с. – (Первоисточник)
32. Бычков В.В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы / Бычков В.В. – М.: Искусство, 1977. – 199 с.
33. Бычков В.В. Модерн. Модернизм / В.В. Бычков // Лексикон нонклассики: Худож.-эстет. культура ХХ в. / В.В. Бычков – М.: РОССПЭН, 2003. – С. 304-307.
34. Бычков В.В. Философия искусств Павла Флоренского / В.В. Бычков // Флоренский П. Избранные труды по искусству [Сост.: Игумен Андроник (А.С. Трубачев) и др.] / В.В. Бычков. – М.: Изобр. искусство: Центр изуч., охраны и реставрации наследия св. П. Флоренского, 1966. – С. 285-333.
35. Бычков В.В. Христианские апологеты II-III века / В.В. Бычков // Эстетика отцов церкви. – М.: Ладомир, 1995. – Т.1. – С. 5-292.
36. Ван де Вельде А. Общие замечания о синтезе искусств / А. Ван де Вельде; [пер. з нем. М. Абезгауз] // Мастера архитектуры об архитектуре. [Зарубежная архитектура. Конец XIX – XX в.]: избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / А. Ван де Вельде. – М., 1972. – С. 84-85.
37. Варшавская И. Мои раздумья я приношу на сцену / И. Варшавская // Советский балет. – 1990. - №1. – С. 23-24.
38. Ведехина О. Интервью с Борисом Эйфманом / О. Ведехина // Балет. – 1997. – июль-август. – С. 7-14.
39. Ведехина О. Санкт-Петербургскому театру балета Бориса Эйфмана 20 лет / О. Ведехина // Балет. – 1997. – июль-август. – С. 5-6.
40. Вероли П. Александр Сахаров и его система модернистского танца / П.Вероли; пер. с итал. В. Панюшкина // Театр. - №11. – 1993. – С. 95-100.
41. Вечір лауреатів Міжнародного конкурсу мистецького танку // Діло. – Львів, 1933. – Ч. 181. – С.3-4.
42. Виноградов В.В. Теории «выразительного движения» С.М.Эйзенштейна и Л.В. Кулешова (основные факторы их формирования): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.04 «Киноискусство. Телевидение». / В.В. Виноградов. – М., 2003. – 20 с.
43. Вл. М. Балет Касьяна Голейзовского / М. Вл. // «Коммунист», Харьков, 1924. – 14 февраля. – С. 3.
44. Власов В.Г. Модерн. Стиль модерн // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства / В.Г. Власов – Спб.: Азбука – классика, 2006. – Т.5: Л.М. – С. 556-577.
45. Волконский С. Художественные отклики / Сергей Волконский. - Спб., 1912. – 50 с. – (Первоисточник).
46. Волконский С. Человек и ритм. Система и школа Жака Далькроза / С.Волконский // Аполлон. – 1911. - №6. – С. 33-50.

47. Волконский С.М. Айседора Дункан. По поводу ее смерти и вообще о ней / С.М. Волконский // Последние новости. – 1927. – 18 сентября. – №2370. С. 4.
48. Волконский С.М. Балет Йосса [гастроли в Париже] / С.М. Волконский // Последние новости. – 1933. – 2 мая. - №4423. – С. 4.
49. Волконский С.М. Балеты Нижинской / С.М. Волконский // Последние новости. – 1932. – 13 июня. - №4400. – С. 4.
50. Волконский С.М. Князь. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста по Дельсарту. / Волконский С.М. - Спб., изд. Аполлон, 1913. – 60 с.
51. Волконский С.М. Лои Фуллер / С.М. Волконский // Последние новости. – 1928. – 4 января. - №2478. – С. 4.
52. Волконский С.М. Сахаровы / С.М. Волконский // Последние новости. – 1928. – 6 июня. - №2632. – С. 4.
53. Володина Т.И. Модерн // БСЭ. – [3-е изд.] / Т.И. Володина – М., Советская энциклопедия, 1976. – Т. 16: М. – С. 401- 402.
54. Волошин М. Культура танца / М. Волошин // Балет. – 2000. – июль-август. – С. 52-53.
55. Волошин М. Танцы Рабенок / М. Волошин // Утро России, 1912. - С. 4.
56. Волчукова В.М. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / В.М. Волчукова. - Х., 2002. – 19 с.
57. Волинский; А. Книга ликований. Азбука классического танца / Аким Волинский [вступ. ст. В.П. Гаевского]. – Спб. АРТ, 1992. – 297 с. – (Первоисточник).
58. Вороний М. Пластичний вечір Варвари Вольської / М. Вороний // Громадський вісник. – Львів, 1922. – Ч. 104. – С. 4-5.
59. Вязовкина В. Об Айседоре Дункан – еще раз / В. Вязовкина // Балет. – 1997. – ноябрь-декабрь. – С. 31-32.
60. Г. Л.К. Діти дітям (Заходом В. Муз. Інституту ім. Лисенка й Захоронки) / Г. Л.К. // Нова хата. – Львів, 1938. – Ч. 15-16. – С. 8.
61. Габович М. Статті. Воспоминания о М.М. Габовиче. / Габович М. – М.: Искусство, 1977. – 238 с.
62. Гаевский В. // Дивертисмент. Судьбы классического балета / В. Гаевский – М.: Искусство, 1981. – с.
63. Гаевський В. Парадиз Пины Бауш / В. Гаевский // Балет. – 1996. - №6. – С. 52-53.
64. Гваттерини М. Азбука балета / Маринелла Гваттерини; [пер. с ит. Ю. Лисовского]. – М.: БММАО, 2001. – 240 с. – (Серия «Учимся танцевать»).

65. Гвоздев А. Вместо вступления / А. Гвоздев. // Ритм и культуры танца. – Л., 1926. – С. 3.
66. Геронский А. Балет Спектакли Камерного балета / А. Геронский // Экран. – 1922. – 4 мая. – С. 6.
67. Гершуни Е. Рассказываю об эстраде / Гершуни Е; [ред. и послесл. А. Беймена]. - Л.: Искусство, 1968. – 254 с.
68. Гідзиката Тацумі. Мій танок народився з бруду/ Тацумі Гідзиката; пер. з нім. М.М. Шкарабана // Філософія було.– К.: Nascentes, 2001. – С.23-30.
69. Гладуш Г.В. Художньо-естетичні принципи танцювальної імпровізації / Г.В. Гладуш // Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів: всеукр. наук. конф., 22-23 квітн. 2004 р.: тези допов. – К.: КНУКіМ, 2004. – С. 21-22.
70. Глинский В. (В. Голубов) Анна Редель и Михаил Хрусталеv / В. Глинский // Советское искусство. – 1937. – 17 ноября - С. 8.
71. Голейзовский К. О гротеске, чистом танце и балете / К. Голейзовский // Зрелища, 1923. - №236. – 12 февраля. – С. 12.
72. Голейзовский К. Обнаженное тело на сцене / К. Голейзовский // Театр и студия. – 1922. - №1-2. – С. 36-38.
73. Голейзовский К. Старое и новое. Письма о балете. / К. Голейзовский // Экран – 1922. - №32, 15-23 мая. – С. 3-4.
74. Головин В. Полузабытые страницы русского авангарда / В. Головин, В.Турчин // Творчество. – 1991. - №12. – С. 11
75. Горичева Т. Православие и постмодернизм / Татьяна Горичева. – Л.: ЛГУ, 1991. – 63 с.
76. Горшкова Я. Дебют камчатского коллектива / Я. Горшкова // Советский балет. – 1990. – №2. – С.59.
77. Грёмина Н.С. Драматический балет и его реорганизация / Малкина В.А., Рахманов Н.Н. (Рукопись. М., 1940-1941) ГЦТМ, собрание научных работ, ф. 532, ед. хр. 25. – С.1-13.
78. Гуменюк Т. Модернізм / постмодернізм – від дискурсу до дискурсу / Т.Гуменюк // Київське музикознавство: зб. наук. статей. - Вип. 6 НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра. – К., 2001. – С. 227-242
79. Гуменюк Т.К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / Т.К. Гуменюк. – К., 2002. – 38 с.
80. Гургула-Щуратова О. Ритміка, пластика, мистецький танок / О.Гургула-Щуратова // Нова хата. – Львів, 1936. – Ч. 20. – С. 3.
81. Данилова-Масленникова Н. Размышления об актуальных проблемах жизни / Н. Данилова-Масленникова // Советский балет. – 1988. - №4. – С.39-40.

82. Дельсарт Франсуа. Система виразності людини / Франсуа Дельсарт; [пер. з фран. та рос. М. Шкарабана.]. – К., 1998. – 28 с. – (Серія «Підручний порадник актора»).
83. Дементьева Н.Ф. Ростислав Захаров и проблемы балетной режиссуры 30-40-х гг.: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / Н.Ф. Дементьева. – М., 1993. – 20 с.
84. Дитячі імпрези // Нова хата. – Львів, 1934. – Ч. 7-8. – С. 10.
85. Діти-дітям // Діло. – Львів, 1938. – Ч. 120. – С.8.
86. Діти-дітям // Українське доквілля. – Львів, 1938. – Ч. 5-6. – С. 97.
87. Добровольская Г.А. Балетмейстер Якобсон. / Добровольская Г.А. – Л.: Искусство, 1968. – 125с.
88. Добротворская К.А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / К.А. Добротворская. – СПб., 1992. – 17 с.
89. Добротворская К.А. Духовная телесность Айседоры Дункан / К.А.Добротворская // Московский наблюдатель. - 1991. - № 8-9. – С. 10-17.
90. Добротворская К.А. Стиль модерн и пластические поиски рубежа XIX – XX веков / К.А. Добротворская // Сб. науч. трудов кафедры заруб. искус. – СПб.: СПГИТМиК, 1992. - С. 25-32.
91. Домрина Н. Страницы календаря / Н. Домрина // Советский балет. – 1986. - №6. – С. 51-60.
92. Дрейден С. Ленин смотрит «Интернационал» / С. Дрейден // Музыкальная жизнь. – 1965. - №21. – С. 4-5.
93. Дункан А. Моя исповедь / Асейдора Дункан – Мн.: Універсітэцкае, 1994. – 222 с. – (Первоисточник).
94. Дункан А. Танец будущего / А. Дункан; [пер. с англ. Н. Филькова.] // Айседора Дункан [сост. Снежко А.П.] / А. Дункан. – К.: Мистецтво, 1989. – С.17-25.
95. Дункан Изадора. Движение – жизнь/ Изадора Дункан. – М.: Издание школы Дункан, 1921.
96. Дэвэро Т. Приникая к миру Древней Эллады / Т. Дэвэро // Советский балет. - 1988. - №4. – С. 48-50.
97. Дюфренн М. Кризис искусства / М. Дюфренн // Западно-европейская эстетика ХХ ст. – М., 1991. – С. 30.
98. Еременко Г.А. Экспрессионизм и творчество композиторов новой венской школы 1910 – х г.г. : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Г.А. Еременко. – Л., 1987. – 25 с.
99. Єльохіна О.О. Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня

канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.02. «Театральне мистецтво / О.О. Єльохіна. – К., 1996. – 25 с.

100. Жак-Далькроз Е. Природа і цінність ритмічного руху. Техніка «рухомої» пластики / Е. Жак-Далькроз; [пер. з англ.. М. Шкарабана]. – К., 1998. – С.15-44.

101. Жак-Далькроз Э. Ритм и его воспитательное значение для жизни и для искусства. Шесть лекций / Эмиль Жак-Далькроз: [пер. с нем. Н. Гнесина]. – М.: Театр и искусство, 1912. – 120 с. (Энциклопедия сценического самообразования, том 6).– (Первоисточник).

102. Заварухин Г. Гептахор / Г. Заварухин // Рабочий и театр. – 1926, №8 (75). – С. 14.

103. Зінченко Н. Від «Параної» до білої гарячки / Н. Зінченко // Хрещатик. - 2000. - 21 квітня. – С. 13.

104. Иванов А. Последний стиль. Модерн как способ мышления / А. Иванов // Театр. – 1992. - №3-4. – С. 155-158.

105. Иванов В. Искусство и символизм / В. Иванов // Борозды и Межи. Опыты эстетические и критические. / В. Иванов – М.: Мусовет, 1916. – С. 119-187.

106. Иванов В. Эксперимент Панфилова / В. Иванов // Советский балет. – 1990. – №2. – С. 57-58.

107. Иванов В.В. Эстетика священника Павла Флоренского / В.В. Иванов // Вестник Московской Патриархии. - 1982. - №5. – С. 75-77.

108. Ивинг В. Балет. Вечер Голейзовского / В. Ивинг // Рампа. – 1924. - №7 (20). – 19-24 февраля. – С. 5-6.

109. Ивинг В. Бодрое искусство. Танцы А. Редель и М. Хрусталева / В.Ивинг // Советское искусство. – 1933. – 26 февраля. – С. 4.

110. Ивинг В. Танец в «Кривом зеркале» / В. Ивинг // Программа госактеров. – 1927. - №20. – С. 6.

111. Иконников А.В. Предисловие // Мастера архитектуры об архитектуре. [Зарубеж. архитектура. Конец XIX – XX в.]: избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / А.В. Иконников. – М., 1972. – С. 6 – 33.

112. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа / И. Ильин. – М: Интрада 1998. - 255с.

113. Ильина Г. К вопросу о механизме музыкального переживания / Г.Ильина, С. Руднева // Вопросы психологии. – 1971. - №5. – С. 66-73.

114. Иноземцева Г. ... с Пиной Бауш / Г. Иноземцева // Балет. - 1994. - №1. – С. 47-48.

115. Иноземцева Г. Терпсихора в кроссовках / Г. Иноземцева // Советский балет. – 1991. - №3. – С. 31-32.

116. Иноземцева Г. Человек в современном мире / Г. Иноземцева // Советский балет – 1989. - №5. – С. 15-17.

117. Ішиї Міцутака. Про було, Європу та було-терапію / Міцутака Ішиї; пер. з нім. М.М. Шкарабана // Філософія було. – К.: Nascentes, 2001. – С.38-43.
118. Йешке К., Новое о Нижинском / К. Йешке, А. Хатчинсон-Гест; [пер. с нем. и англ. Н Тарасовой] // Советский балет. – 1989. - №3. – С. 30-35.
119. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / Кандинский В.В. – М.: Архимед, 1992. – 107 с. – (Первоисточник)
120. Кандинский В.В. О методе работ по синтетическому искусству. ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1 ед. хр. 198. с. 1-2.
121. Канкелович А. Искания в искусстве пластики / А. Канкелович // Петроградская правда . – 1922. – 5 октября. – С. 3.
122. Карасев О. Вступительная статья к фрагментам из книги М. Бежара «Мгновения из жизни кого-то другого» / О. Карасев // Советский балет. – 1988. - №1. – С. 48-50.
123. Карасев О. И. Стравинский / О. Карасев // Советский балет. – 1989. - №5. – С. 45-52.
124. Катасонова Т.В. Функціонування театрів малих форм Києва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук.: спец. 17.00.08 «Теорія та історія культури» / Т.В. Катасонова – К., 1995. – 20 с.
125. Кебас О.Б. Імпровізація в сучасному танцювальному мистецтві / О.Б.Кебас // Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів: II всеукр. наук.-практ. конф., 12-13 травня 2005 р.: тези допов. – К.: КНУКіМ, 2005. – С. 24-26.
126. Коваленко Г. Про український стиль і українську хату / Коваленко Г. – К., 1912. – С.3.
127. Козловский П. Современность постмодерна / П. Козловский // Вопросы философии. – 1995. – №10. – С.93.
128. Колесникова Н. Человек танцующий / Н. Колесникова // Балет. – 1995. - №3. – С. 32-33.
129. Колесова Н. Шарф Айседоры и платок Дездемоны. А. Сигалова и ее балет / Н. Колесова // Музыкальная жизнь. - 1991. – №23-24. – С. 12-14.
130. Комаров Г.А. Танец модерн // Балет: энциклопедия [гл. ред. Ю.Н.Григорович] / Г.А. Комаров – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 505-508.
131. Коробков С. В споре рождается? / С. Коробков, Э Шумилова // Балет – 1994. - №4. – С. 4-6.
132. Котыхов В. Геннадий Абрамов: «Чистое движение по чистой сцене» / В. Котыхов // Балет. – 1995. - №3. – С. 12-13.
133. Котыхов В. Объяснение в любви / В. Котыхов // Балет. - 1993. - №5-6. – С. 9-10.

134. Кохан Т.Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтв: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» /Т.Г. Кохан. – К., 2002. – 19 с.
135. Коэн С. Джин. Айседора Дункан в Америке – тогда и теперь / Джин Коэн С.; [пер. с англ.. М. Таранчевой] // Балет. – 1996. - №4. – С. 15.
136. Кравців М. Вклад Стрийщини у розвиток української музики / М.Кравців // Стрийщина. Історико-мемуарний збірник. – Нью-Йорк-Торонто-Париж-Сідней: Комітет Стрийщини, 1990. – Т. 2. – С. 244-247.
137. Красовская В.М. В начале ХХ века // История русского балета: учеб. пособие [для вузов искусств и культуры] / Красовская В.М. – Л.: Искусство, 1978. – С. 161-231.
138. Красовская В.М. Нижинский / Красовская В.М – Л., Искусство, Ленинг. отд-е, 1974. – 207 с.
139. Красовская В.М. Русский балетный театр начала ХХ века Красовская В.М. – Л.: Искусство, Ленинг. отд-е, 1971. – 526 с.:
140. Крылова М. Кандинский и Сахаров: Поиски нового искусства / М.Крылова // Балет. – 1993. - №3. – С. 25-27; №4. – С. 38-41.
141. Кузьмичёв Н., Леонид Якобсон: «Моя битва за новую хореографию» / Н. Кузьмичёв, Н. Плеханова // Юность. – 1972. - №12. – С. 97-99.
142. Кулагина И. Кто она – Элла Рабенек? / И. Кулагина // Балет. – 2000. – июль-октябрь. – С. 53-54.
143. Куликова И.С. Экспрессионизм в искусстве / Куликова И.С. – М.: Наука, 1978. – 183 с.: 4л. ил.
144. Курицын В. Книга о постмодернизме / Курицын В. – Екатеринбург, 1992. – 128 с.
145. Кучменко Е.М. Історія культури Західної Європи і Америки: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.] / Кучменко Е.М. – К.: СтилоС, 1997. – 240 с.
146. Кюнг Г. Религия на переломе эпох / Г. Кюнг; [пер. с нем. Е. Драновой] // Иностранная литература. – 1990. - №11. – С. 223 – 229.
147. Лавров С. Танцы К. Голейзовского / С. Лавров // Эрмитаж. – 1922. – 315. – С. 4-5.
148. Лахути Г. Еще раз об Айседоре Дункан / Г. Лахути // Балет – 1994. - №5. – С. 47.
149. Левинсон А. Балет, живопись, музыка / А. Левинсон // Балет. – 1998. – сентябрь-декабрь. – С. 16-17.
150. Левинсон А. Лой Фуллер и ее школа / А. Левинсон // Аполлон. - 1911. - №6. – С. 65-66.
151. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ ст.: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.] / Левчук Л.Т. – К.: Либідь, 1997. – 221 с.

152. Левчук Л.Т. Інтуїтивізм і питання художньої творчості / Левчук Л.Т. – К.: Мистецтво, 1969. – 93 с.
153. Левчук Л.Т. Психологічний аналіз і художественне творчество / Левчук Л.Т. – К.: Вища школа. Изд-во при КГУ, 1980. – 159 с.
154. Лека М. Реквієм Ніжинського / М. Лека // Кур'єр. – 1998. - №1. – С. 16-17.
155. Леонид Якобсон: Творческий путь балетмейстера, его балеты, миниатюры, исполнители: [Сб] / Ленингр. гос. акад. театр оп. и балета им. С.М. Кирова. – М.; Л.:Искусство, 1965. – 41 с.
156. Ли (А.Черепнин) Диалектика балета // А. Черепнин// Жизнь искусства. – 1927. – №34. – С. 30.
157. Линов А. Эволюция Голейзовского / А. Линов // Зрелища. – 1923. - №36. – С. 35.
158. Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики / Липовецкий М. – Пермь, 1997. – 130 с.
159. Литературная теория немецкого романтизма / [документы под ред., со вступ. ст. и коммент. Н. Я Берковського. Пер. Т.И. Сильман и И.Я.Колубовського]. – Л.: Изд-во писателей, 1934. – 335 с.
160. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну / Ж.Ф. Ліотар // Філософська і соціологічна думка. – 1995. - №5-6. – С. 16.
161. Лобанов А.В. Экспрессионизм в западноевропейском музыкальном театре первой четверти ХХ века: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А.В. Лобанов – М., 1979. – 24 с.
162. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете: [Воспоминания и записки балетмейстера] / Федор Лопухов; лит. ред. и вст. ст. Ю. Слонимского. – Л.: Искусство, 1971. - 367 с.
163. Луначарський А.В. Для чего мы сохраняем Большой театр? / А.В. Луначарський // собр. соч. в 8 т. / А.В. Луначарський. – М.: Художественная литература, 1964. – Т.3.– С.249.
164. Луповской В. Театр танца Александра Кукина / В. Луповской // Балет. – 1994. - №5. – С. 28.
165. Луцкая Е. Эхо / Е. Луцкая // Музыкальная жизнь. – 1993. - №13. – С.14.
166. Лю Сімей. Культура символізму та її виявлення в музиці П.Чайковського, С. Рахманінова: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Лю Сімей – Одесса; 2006. - 15 с.
167. Львов Н. Голейзовский и Лукин / Н. Львов // Эрмитаж. – 1922. - №11, 23-31 июля. – С. 6.
168. Львов Н. Драмбалет и «Сказка города» / Н. Львов // Театр и музыка. - 1923. - №4. – С. 527.

169. Львов-Анохин Б. Неакадемические балеты / Б. Львов-Анохин // Театр. – 1994. - №4. – С. 33-38.
170. Львов-Анохин Б.А. Балет XX века (заметки о гастролях труппы Мориса Бежара в Москве) / Б.А. Львов-Анохин // Музыка и хореография современного балета: Сб. статей. Вып. 3. – Л.: Музыка, 1979. – С. 160-173.
171. М.Н. «Лісова пісня» / Н.М. // Жінка. – Львів, 1936. – Ч. 10. – С. 7.
172. Мазур Н. Спектакль поставленный «для себя» / Н. Мазур // Советский балет. – 1991. - №4. – С. 26-27.
173. Майнище В. Будь проклят день, когда мы не танцевали // I Международный фестиваль современного танца в Москве. Итоги / В. Майнище // Культура. – 28 октября-3 ноября. – 1999. – С. 10.
174. Макаров А. Неистовый Якобсон // Музыка и хореография современного балета: сб. статей / А. Макаров – Л.: Музыка, 1977. – С. 165-171.
175. Максимович О.В. Філософські аспекти модернізму в контексті українського соціокультурного дискурсу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: спец. 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / О.В. Максимович. – Львів, 2007. – 16 с.
176. Малышев Л. Хореограф Алла Рубина: Парадокс честолюбия в условиях бесчестья / Л. Малышев // Art line. – 1998. - №3. – С. 13.
177. Мамчур І. Фрагменти філософії сучасного танцю / І. Мамчур // Український театр. – 1993. - №6. – С. 29-30.
178. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Маньковская Н.Б. – СПб.: Алетейя, 2000. – 346 с.
179. Маранцман В. Балеты-притчи / В. Маранцман // Балет. – 1995. - №3. – С. 5-7.
180. Марков Д.Ф., Социалистический реализм // БСЭ. – [3-е изд.] / Д.Ф. Марков, Л.І. Тимофеев. – М., Советская энциклопедия, 1976. – Т. 24 (І). – С. 236.
181. Марков П. Театральные опыты. Мастерская Н.М. Форегера / П. Марков // Театральное обозрение, 1921. - №1. – С. 10.
182. Марков П.А. Вера Друцкая / П.А. Марков // О театре. – М.: Искусство, 1974. Т.2. – С. 466.
183. Мартынова О. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество / Мартынова О. – М.: ВТО, 1984. – 60 с.
184. Мацаберидзе Н.В. Стиль модерн в музыке и специфика его преломления в творчестве белорусских композиторов 1960-90-х гг.: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Н.В. Мацаберидзе. – Минск., 2004. – 22 с.
185. Милль Агнесс. Танец в Америке / [Обзор истории танцевального искусства в Соединенных Штатах] б.М. б.Г. – 119 с. ил.

186. Митриковская Л.С. Музыка в культурных образах мира: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство / Л.С. Митриковская. – Нижневартовск, 2004. – 20 с.
187. Михайлов М.Н. Касьян Ярославович Голейзовский // Музыка и хореография современного балета: сборн. статей / М.Н. Михайлов – Л.: Музыка, 1974. – С. 190-201.
188. Моріта Ітто. Зауваження щодо буто / Ітто Моріта; пер. з нім. М.М. Шкарабана // Філософія буто. – К.: Nascentes, 2011. – С.49-55.
189. Найпак В. Архитекторы гимнастических соборов / В. Найпак // Балет. – 1992. - №1. – С. 59-62.
190. Найпак В. Молод тот, кто с молодым / В. Найпак // Балет. – 1994. - №2-3. – С. 41-42.
191. Найпак В. Ритмопластика: разных чувств движеньем выражень / В.Найпак // Балет. – 1994. - №1. – С. 30-31.
192. Недошивин П.А. Проблемы экспрессионизма / П.А. Недошивин // Сб. «Экспрессионизм». – М.: Наука, 1966. – С. 16.
193. Немцова В.С. Мотив кругового танцю в мистецтві модерну / В.С.Немцова, В.М. Волчукова // Вісник Харківського художньо-промислового інституту. – Харків, 2001. – Вип. 4. – С. 12-17.
194. Нижинская Б.Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. / Б.Ф. Нижинская; [пер. с англ. И.В. Груздевой; предисл. М.Ю. Ратановой; коммент. Е.Я. Суриц]. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999 -
195. Нижинский В.Ф. Чувство: Тетради / Нижинский В.Ф. – М.: Вагриус, 2000. – 251 с. – (Первоисточник).
196. Никитин В.Ю. Модерн-джаз-танец. История. Методика. Практика / Никитин В.Ю. – М.: ГИТИС, 2000. – 440 с.
197. Никитин В.Ю. Основы танца модерн / В.Ю. Никитин // Молодежная эстрада. – 1992. - № 2-3-4. – С. 85-91.
198. Николаевич С. Айседора в стране большевиков. Отрывки из книги И. Дункан и Аллана Росса Магдугалла «Русские дни Айседори Дункан и ее последние годы во Франции» / С. Николаевич; [пер.с англ. Г. Лахути]// Огонёк. – 1993. – №7. – С.18-20.
199. Ницше Ф. Рождение трагедии или эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Сочинения в 2-х т. [сост. К.А. Свасьян]. / Ф. Ницше – М.: Мысль, 1996. – Т.1. – С. 47-158.
200. Новерр Ж. Письма о танце и балетах / Жан Новерр; [пер. и вступ статья Ю. Слонинського]. – Л. – М.: Искусство, 1965. – 375 с.
201. Новиченко Л. Українська національна культура: минуле, сучасне, майбутнє / Новиченко Л., Русанівський В., Толочко П. – К.: Т-во «Знання» УРСР, 1990. – 46 с.
202. Новодворская И. Из последних могикан / И. Новодворская // Балет. – 1993. - №5-6. – С. 45-46.

203. Оберцаухер-Шюллер Г. Пластика тела и духовная жизнь человека / Г.Оберцаухер-Шюллер; [пер. с нем. М. Таранчевой] // Балет. – 1996. - №4. – С. 13-14.
204. Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX-XX веков / Образцова А.Г. – М.: Наука, 1984. – 333 с.
205. Овсянников Н. По поводу Дункан / Н. Овсянников// Коммунистический труд. – 1921. – 11 ноября. – С. 4.
206. Оно Кацуо. Думки про мою роботу. Мертві починають бігати / Кацуо Оно; пер. з нім. М.М. Шкарабана // Філософія було. – К.: Nascentes, 2001. – С.31-36.
207. Ончурова Н. Айседора Дункан в Советской России / Н. Ончурова // Советский балет. – 1987. - №5. – С. 57-59.
208. Осьмак О.О. Експресіонізм: проблема термінології і становлення проблематики / О.О. Осьмак // Теоретичні проблеми художньої культури. – Вип. 1. – Переяслав-Хмельницький, 1995. — С. 58-62.
209. Осьмак О.О. Експресіонізм: традиції і сучасність / О.О. Осьмак // Художня культура: історія, теорія, практика. – К.: ДАКК культури і мистецтв. – 1997. – С. 186-196.
210. Отзывы и впечатления от искусства Айседоры Дункан. – Омск: изд. Московского ансамбля студии имени Айседоры Дункан, 1930. – С.2-14.
211. Пастернакова М. Балет Курта Йосса / М. Пастернакова // Діло. – Львів, 1937. – Ч. 60. – С. 8.
212. Пастернакова М. Весна у слові, музиці й танку / М. Пастернакова // Діло. – Львів, 1935. – Ч. 101. – С. 5-6.
213. Пастернакова М. Вечір пластичних танків Белі Кацової / М.Пастернакова // Діло. –Львів, 1936. – Ч. 61. – С. 7.
214. Пастернакова М. Вечір танку, музики та співу / М. Пастернакова // Діло. – Львів, 1936. – Ч. 262. – С. 7.
215. Пастернакова М. Давня й сучасна пантоміма / М. Пастернакова // Назустріч. – Львів, 1936. – Ч. 1. – С. 3.
216. Пастернакова М. Душа і танок / М. Пастернакова // Назустріч. – Львів, 1935. – Ч. 10. – С.3.
217. Пастернакова М. Жак Далькроз і ритмічна руханка / М. Пастернакова // Назустріч. – Львів, 1934. – Ч. 9. – С. 3.
218. Пастернакова М. Кругом давніх і нових танків / М. Пастернакова // Нова хата. – Львів, 1933. – Ч. 3. – С.5-6.
219. Пастернакова М. На службі Терпсихори / М. Пастернакова // На зустріч. – Львів, 1936. – Ч. 33. – С. 4.
220. Пастернакова М. Рут Сорель і Георг Гроке / М. Пастернакова // Діло. – Львів, 1937.- Ч.33. – С.8.
221. Пастернакова М. Слідами Ізадори Дункан / М. Пастернакова // Назустріч. – Львів, 1934. – Ч.19. – С. 5.

222. Пастернакова М. Що нового в танковому мистецтві? / М. Пастернакова // Нова хата – Львів, 1939. – Ч. 3. – С. 7.
223. Пастух В.В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20-30-ті роки ХХ ст.) / Пастух В.В. – К.: Знання, 1999. – 41 с.
224. Пастух В.В. Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х рр. ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / В.В. Пастух. – К., 1999. – 20 с.
225. Пепеляев А. Спектр стилей предельно широк / А. Пепеляев // Балет. – 1997. – ноябрь-декабрь. – С. 27-29.
226. Пинда О.Б. До визначення українського модерну в контексті стильового розвитку європейського мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століття / О.Б. Пинда // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. – К., 2000. – Вип. 3. – С. 113-124.
227. Пискатор Э. Тонкая рассказчица / Э. Пискатор // Театр и драматургия. – 1993. - №4. – С. 51.
228. Платон. Государство / / Платон; [пер. с древнегреч. под ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса]. // Сочинения в 3-х т. / Платон. – М.: Мысль, 1971. – Т.3, Ч.1. – С. 89-455.
229. Платон. Протагор / Платон; [пер. с древнегреч. под ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса]. // Сочинение в 3-х т. / Платон. – М.: Мысль, 1968. – Т.1. – С. 187-255.
230. Погребняк М.М. «Contemporary dance»: поняття та етапи формування школи / М.М. Погребняк // Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe. – Lwow – Rzeszow: Uniwersytet Rzeszowski, 2014. – №2. – С. 241-255.
231. Погребняк М.М. Естетико-теоретичні засади танцю «модерн» та його стильова типологія / М.М. Погребняк // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. праць. – К., 2011. – Вип. 44.– С. 152-159.
232. Погребняк М.М. Композиційні хореографічні знахідки Касьяна Голейзовського (20-і рр. ХХ століття) / М.М. Погребняк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. – К., 2012. – №1.– С. 123-127.
233. Погребняк М.М. Постмодерний танець: сутність, генеза та естетика / М.М. Погребняк // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. праць. – К., 2012.– Вип. 45. – С. 308-316.
234. Погребняк М.М. Стилізований народний танець: генеза, визначення поняття та естетичні особливості / М.М. Погребняк // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. праць. – Луганськ, 2012.– Вип. 20-21.– С. 286-298.

235. Погребняк М.М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.: .. дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 / Погребняк Марина Миколаївна. – К.; 2009.– 320 с.
236. Погребняк М.М. Японський танець «анкоку-буто» як спадкоємець німецького «Ausdrucktans» / М.М. Погребняк // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв: зб. наук. праць. – К., 2011. – Вип. 25. – С.125-132. . – Серія: «Мистецтвознавство».
237. Пospelова Н.И. Скрябин и символизм: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н.И.Пospelова. - М., 1989. – 19 с.
238. Постановление ЦК ВКП(б) О перестройке литературно-художественных организаций 23 апреля 1932г. // Коммунистическая партия СССР в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1988).– [9-е изд.], – М.: Политиздат, 1984. – Т.5, 1929-1932. – С. 407-408.
239. Постановление ЦК КПСС о работе с творческой молодежью 12 октября 1976 г. // Коммунистическая партия СССР в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898-1988).– [9-е изд.], – М.: Политиздат, 1986. – Т.13, 1976-1980. – С. 137-140.
240. Пуртова Т.В. Этапы становления хореографического искусства на любительской сцене в период 1917-1941 гг.: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / Т.В. Пуртова. – М., 1990. – 23 с.
241. Рампа и жизнь, 1918. – №6-7.– С.9.
242. Ратанова М.Ю. Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате / М.Ю. Ратанова // В кн. Б.Ф. Нижинской «Ранние воспоминания»: В 2 т. [пер. с англ. И.В. Груздевой]. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999 (Ballets Russes). – Ч. 1, 1999. – С. 5-61.
243. Ревалд Д. Постимпрессионизм. От Ван-Гога до Гогена. Т.1 / Ревалд Джон; [пер. с англ., общ. ред. и пред. А.Н. Изергиной]. – Л.- М.: Искусство, 1962. – 436 с.
244. Ремблинг Э. Балет в ГДР и ФРГ / Э. Ремблинг; [пер. А. Кенигсберга] // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1977. – С. 189-216.
245. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.: [сб. статей / ред. коллегия: Б.Ф. Егоров (отв. ред.) и др.]. – Л.: Наука, 1974. – 299 с.
246. Рождественская С. Название – «Апполон» / С. Рождественская // Балет. – 1994. - №5. – С.28.
247. Розанов В.В. Среди художников / Розанов В.В. – Спб.: Тип. Суворина, 1914. – 499 с.
248. Розанова О. Ленинградцы делают первый шаг / О. Розанова // Советский балет. – 1990. - №2. – С. 55-66.

249. Розанова О. Театр танцюючого актера // Оражение – 90 [сост. С.Савостьянов] / О. Розанова – М.: Мол. гвардия, 1990. – С.86-102.
250. Рославлева Н.П. Дункан А. // Балет: энциклопедия [гл. ред. Ю.Н.Григорович] / Н.П. Рославлева – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 196.
251. Ростоцкий Б.И. Модернизм в театре // Русская художественная культура конца XIX – нач. XX века / Б.И. Ростоцкий. – М.: Наука, 1968. – Кн.1. – С. 177-218.
252. Рубель В.А. Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність/ Рубель В.А. – К.: Аквілон – Прес, 1997. – 216 с.
253. Руднева С., Опыт работы по развитию эстетической активности методом музыкального движения / С. Руднева, А. Пасынкова // Психологический журнал. – 1982. - №3. – С. 84-92.
254. Рудницький А. «Божеська» Ізадора Дункан / А. Рудницький // Жінка. – Львів, 1937. – Ч.19-20. – С.3-4.
255. Румнев А. Реализм в танце / А. Румнев // Жизнь искусства. – 1928. - № 39. – С. 2.
256. Русский балет и его звезды / [под. ред. Е. Суриц]. – М.: Большая Российская энциклопедия; Борнмут: Паркстоун, 1998. – 208 с.
257. Рутберг И. Пантомима: Опыты в мимодраме / Илья Рутберг. – М.: «Сов. Россия», 1977. – 111 с.: ил.
258. Сабанеев Л. Вечер обнаженного тела / Л. Сабанеев // Правда. – 1922. -№198. – 5 сентября. – С. 6.
259. Сарабьянов Д.В. Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время / Д. Сарабьянов, Н. Автономова. – М.: Галарт, 1994. – 174 с. [32] цв. л. репрод.
260. Сарабьянов Д.В. К определению стиля модерн / Д.В. Сарабьянов // Советское искусствознание. – 1979. - №78(1). – С. 210.
261. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы / Сарабьянов Д.В. – М.: Искусство, 1989. – 293 с.
262. Сафронов Ф.М. Джаз и родственные ему формы в пространстве культуры Центральной Европы 1920-х годов: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ф.М. Сафронов. – М., 2003. – 15 с.
263. Свасьян К.А. Фридрих Ницше: Мученик познания / К.А. Свасьян // Ницше. Сочинения в 2-х т. Т.1. – М., 1996. – С. 3-46.
264. Свасьян К.А. Эстетическая сущность интуитивной философии Бергсона / Свасьян К.А. – Ереван, АН АрмССР, 1978. – 120 с.
265. Светлов В. Современный балет / Светлов В. – Спб.: Изд. Т-ва Голик и Вильборг 1911. – 133 с.: 63 л. ил.
266. Семенова-Филонова Л. Метаморфозы «Лебеда» / Л. Семенова-Филонова // Балет. – 1995. - №4 . – С.5.

267. Серова С.А. Анна Редель и Михаил Хрусталеv / Серова С.А. – М.: Искусство, 1984. – 200 с., 15 л. ил. – (Мастера советской эстрады).
268. Сидоров А. Новый танец / А. Сидоров // Красная Нива. – 1923. – №50. – С. 19.
269. Сидоров А.А. Современный танец в России / А.А. Сидоров– М., 1922. – 63 с. – (Первоисточник).
270. Сидоров А. Очередные задачи искусства танца / А.А. Сидоров // Театр и студия. – 1922. – №1-2. – С. 14 – 17.
271. Сикалов В. Танец ХХІ века плывущего на восход солнца / В. Сикалов // Art line. – 1998. - №4. – С. 26-27.
272. Сірополко О. Про танкове мистецтво / О. Сірополко // Нова хата. - Львів, 1935. – Ч.9. – С. 5-6.
273. Сірополко О. Школа Дункан / О. Сірополко // Нова хата. – Львів, 1935. – Ч.20. – С.5.
274. Складьяревская И. Размышления после спектакля / И. Складьяревская // Советский балет. – 1988. - №6. – С. 31.
275. Скотт Ю. Американский театр Алвина Эйли / Ю. Скотт // Советский балет – 1991. - №3. – С. 38-40.
276. Слонимский Ю. Путь характерного танца/ Ю. Слонимский // В кн.А. Лопухова, А. Ширяева, А. Бочарова «Основы характерного танца». – Л.: Международная книга, 1939.– С. 3-33.
277. Соколов А.А. Петроградский балет начала 1920-х годов и Ф.В. Лопухов: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / А.А. Соколов. – Л., 1975. – 22 с.
278. Соколов-Каминский А. Джон Наймайер и Гамбургский балет / А.Соколов-Каминский // Советский балет. – 1982. - №3. – С. 54-55.
279. Соллертинский И. Влево от шпагатов / И. Соллертинский // Рабочий и театр. – 1930. – №8. – С.8-9.
280. Соллертинский И. Статьи о балете / Соллертинский И; [предисл. М.Друскина. Коммент. И.В. Белецкого]. – Л.: Музыка, Лен-е отд-ние, 1973. – 208 с.
281. Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал / В.С. Соловьев // Сочинения: В 2 т. / [Общ. ред. и сост. А.Б. Гулыгин, А.Ф. Лосева и др.]: АН СССР, Ин-т философии / В.С. Соловьев.– М.: Мысль, 1988.– Т.1.– С. 581-832.
282. Споры вокруг госбалета // Рабочий и балет. – 1929. – №51. – С. 4-5.
283. Стайницкий И. Московский Камерный балет / И. Стайницкий // «Красная газета». – веч. вып. – 1922. - №8. – 4 октября. – С. 4.
284. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. / К.С. Станиславский; [редкол.: О.Н. Ефремов (гл. ред.) и др. Моск. худож. акад. театр СССР им. М. Горького, Н.-и. сектор Школы-студии (вуза)

им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького]. – М.: Искусство, 1988 -

285. Станишевский Ю.А. Режиссура и балетмейстерское искусство в украинском советском музыкальном театре (1917-1941): автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / Ю.А. Станишевский. – К., 1974. – 89 с.

286. Стенограммы обсуждения: ЦГАЛИ, ф. 941, оп.17, ед.хр. 14, лл. 76-79.

287. Степаненко Н. Творчество – Вопреки апатии / Н. Степаненко // Советский балет. – 1991. - №3. – С. 6-9.

288. Столп и утверждение Истины / [авт. тексту священник Павел Флоренский]. – М., 1914. – 490 с. – (Первоисточник).

289. Суриц Е. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда в 1917-1927 гг. / Е. Суриц // Советский балетный театр. 1917-1967 [Сборник]/ Е. Суриц – М., 1976. – С. 7-63.

290. Суриц Е. Пластический и ритмопластический танец. Его жизнь и судьба в России / Е. Суриц // Советский балет. – 1988. - №6. – С. 47-49.

291. Суриц Е. Причины успеха разные / Е. Суриц // Балет. – 1994. -№5. – С. 36-38.

292. Суриц Е.Я. Хореографическое искусство двадцатых годов: Тенденции развития / Суриц Е.Я. – М.: Искусство, 1979. – 358 с. Т.1.: Моя жизнь в искусстве. – 1988. - 621 с.Т.2.: Кн. 4, 5. – 1993. - 743 с.

293. Танака Мін. Мій танок прагне ставити питання / Мін Танака; пер. з нім. М.М. Шкарабана // Філософія буття. – К.: Nascentes, 2001. – С. 44-49.

294. Танцы, балетъ. Ихъ исторія и мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ. С. – Петербургъ: изданіе А.С. Суворина, 1886. – 230 с.

295. Тарасова Н. Марте Грехем – девяносто пять / Н. Тарасова // Советский балет. – 1990. - №1. – С. 59-60.

296. Тарасова О. По мотивам Эмиля Золя / О. Тарасова // Советский балет. – 1991. - №4. – С. 24-25.

297. Тейдер В. Гептахор – это семь пляшущих / В. Тейдер // Балет. – 1995. - №3. – С. 40-42, 48.

298. Тейдер В.В. Становление советского балетного театра и проблем хореографии 20-х гг.: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / В.В. Тейдер. – М., 1979. – 26 с.

299. Тейлор Б.Л. Лондонский «Данс тиэтр» / Б.Л. Тейлор // Советский балет. – 1986. - №4. – С. 54-55.

300. Тесар П. Неделя танца – 88 / П. Тесар // Советский балет. – 1989. - №1. – С. 55.

301. Трофимова М. Теоретическое наследие Сергея Волконского / М. Трофимова // Балет. – 2000. – июль-октябрь. – С. 58-60.

302. Трувит (А.И. Абрамов) Впечатления / А. И. Абрамов // Зрелища. – 1923.– №28, 13-19 марта.– С.11.
303. Тумащева И. Я безумно хочу жить / И. Тумащева // Балет. – 1992. - №1. – С. 50-51.
304. Уварова Е.Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917-1945): автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / Е.Д. Уварова . – М., 1984. – 48 с.
305. Углич М. Альбом социальных портретов / М. Углич // Советская эстрада и цирк. – 1966. - №6. – С. 30.
306. Уланова Г. Памяти Леонида Якобсона / Г. Уланова // Музыка и хореография современного балета. Сб. статей. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1977. – С. 164-165.
307. Уральская В. Авторский театр Жозефа Руссильо / В. Уральская // Советский балет. – 1998. - №4. – С. 38-39.
308. Уральская В. Борис Эйфман. Огонь счастливого самосгорания / В.Уральская // Балет. – 1995. - №3. – С. 3-4.
309. Уральская В. Встреча с театром танца Пины Бауш / В. Уральская // Советский балет. – 1989. - №4. – С. 25-26.
310. Успенский П.Д. Tertium organum. Ключ к разгадкам мира / Успенский П.Д. [2-е изд.]. – Пг.: Таберио, 1916. – 322 с. – (Первоисточник).
311. Філософія було. (Тацумі Гідзіката, Кацуо Оно, Міцутака Ішіі, Мін Танака, Ітто Моріта) / Упорядкування та переклад – Микола Шкарабан. – К.: Nascentes, 2001. – 56 с. – (серія «Підручний порадник для актора»).
312. Флоренский П. Из богословского наследия / П. Флоренский // Богословские труды. 17. – М., 1977. – С. 106.
313. Флоренский П. Храмовое искусство как синтез искусств / П.Флоренский // Избранные труды по искусству / [сост.: Игумен Андроник (А.С. Трубачев) и др.] / П. Флоренский – М.: Изобраз. искусство: Центр изуч., охраны и реставрации наследия св. П. Флоренского, 1996. – С. 199-215.
314. Фокин М. Новый балет / Михаил Фокин // Аргус, 1916. – №1. – С.32.
315. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма / Фокин М.М. [ред.-сос. Ю.И. Слонимский]. – Л.-М.: Искусство, 1962. – 639 с. – (Первоисточник).
316. Фомин И. Гептахор / И. Фомин // «Жизнь искусства». – 1923. - №26 (900). – С. 13.
317. Фореггер Н. Опыты по поводу искусства танца / Н. Фореггер // Ритм и культура танца. – Л.: Academia, 1926. – С. 45.
318. Фореггер Н. Эмоция и акробатика / Н. Фореггер // Новый зритель. – 1927. - №40. – С.2.

319. Фракасс Вечер производственных работ В.Г.Х.М. / Фракасс. // Экран, 1921. – №9. – С.6.
320. Франк. Механические танцы / Франк // Зрелища. – 1923. - №26. – С. 16.
321. Франк. Эксцентричный балет. Мысли о танцах в постановке Лукина / Франк // Эрмитаж. – 1922. – №9. – С. 7-8.
322. ЦДА України у м. Львів Ф.835. – Оп. 1.Спр. М60. – 34 арк.Ч. 1. – 1999. – 350 с.
323. Чеботаревская Я.К. Методика Алексеевой: спорт или искусство? / Я.К.Чеботаревская // Советский балет. – 1988. - №6. – С. 49-53.
324. Чепалов А.И. Поиски новых форм выразительности в революционном театре 1920-х годов и творчество Н.М. Фореггера: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / А.И. Чепалов – Л., 1987. – 23 с.
325. Чепалов А.И. Черный лебедь Николая Фореггера / А.И. Чепалов // Советский балет. – 1984. - №3. – С. 50-52.
326. Чепалов О.І. «Весна священна» А. Рубіної в контексті хореографічної інтерпретації балету І. Стравінського у ХХ ст. / О.І. Чепалов // Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів: всеукр. наук. конф., 22-23 квітня 2004 р. .: тези допов. – К.: КНУКіМ, 2004 – С. 15-21.
327. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О. І. Чепалов. – Х.: ХДАК, 2008. – 344 с.
328. Чернова Н. Заметки очевидца / Н. Чернова // Театр. – 1993. – №5. – С. 101-112.
329. Чернова Н. В ретроспекции времени / Н. Чернова // Советский балет. – 1982. - №3. – С. 50-54.
330. Чернова Н. Век нынешний и век минувший / Н. Чернова // Театр. - 1992. - №3-4. – С. 100-117.
331. Чернова Н. Вечера балетной поэзии / Н. Чернова // Театр. – 1979. - №4. – С. 143-144.
332. Чернова Н. Хосе Лимон и современный танец Америки / Н. Чернова // Театр. – 1974. - №2. – С. 133-138.
333. Чуприна І. Філософські засади мистецтва постмодерну / І. Чуприна // Мистецтво та освіта. – 2004. - №3 (33). – С. 6-9.
334. Шабаліна О.М. Модерний танець жінок балетмейстерів Заходу ХХ ст.: Культурологічний аспект: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01. «Теорія й історія культури» / О.М. Шабаліна. – Х., 2010. – 18 с.
335. Шамина Л. Новая встреча с эллинской хореодрамой / Л. Шамина // Советский балет. – 1988. - №6. – С. 27-28.

336. Шариков Д.І. Джазові форми танцю у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва ХХ ст. / Д.І. Шариков // Вісник КНУКіМ. Серія: мистецтвознавство. – Вип. №11. – К., 2004. – С. 151-157.
337. Шариков Д.І. Сучасна хореографія, як феномен художньої культури ХХ ст.: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 / Шариков Денис Ігорович. – К.; 2008.– 190 с.
338. Шелюбский М. Мастер хореографической миниатюры. Вечер Галины Лерхе / М. Шелюбский // Пролетарская правда. – 1934. – 2 апреля. – С. 6.
339. Шереметьевская Н.Е. Танец на эстраде // Русская советская эстрада 1917-1929. Очерки истории / [отв. ред. Е.Д. Уварова]. / Н.Е. Шереметьевская. – М.: Искусство, 1976. – С. 240-280.
340. Шереметьевская Н.Е. Танец на эстраде // Русская советская эстрада 1930-1945. Очерки истории / [отв. ред. Е.Д. Уварова]. / Н.Е. Шереметьевская. – М.: Искусство, 1981. – С. 304-356.
341. Шереметьевская Н.Е. Танец на эстраде // Русская советская эстрада 1946-1977. Очерки истории / [Е.Д. Уварова, Ю.Д. Дмитриев и др.] / Н.Е.Шереметьевская. – М.: Искусство, 1981. – С. 392-450.
342. Шкарабан М. Буто / Микола Шкарабан // Філософія Буто [упор. М. Шкарабан].– К.: Nascentes, 2001.– С.4-22. – (Серія «Підручний порадник для актора»).
343. Шкарабан М.М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / М.М. Шкарабан. – К., 2006. – 20 с.
344. Шмідт Й. Постмодерний танець: нові фігури / Й. Шмідт // Кур'єр. - 1998. - №1. – С. 18-21.
345. Шнейдер И. Встречи с Есениным:[Воспоминания] / И. Шнейдер // Айседора Дункан [сост. Снежко А.П.]/ И. Шнейдер. – К.:Мистецтво, 1989. – С.217-319.
346. Шопенгауер А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауер // Сочинения в 4-х т. / А. Шопенгауер. – М.: Наука, 1993. – Т.1. – С. 125-502.
347. Шрейдер Ю. Христос – источник новой культуры для Европы на заре нового тысячелетия Ю. Шрейдер // Сб. статей предсинодального Симпозиума в Ватикане. – Созвездие, 2000. – С. 331-341
348. Энтелис Л. Ставит Голейзовский / Л. Энтелис // Советская музыка. – 1965. - №7. – С. 78.
349. Юткевич С. Одиннадцать слонов / С. Юткевич // Зрелища. – 1923. - №23. – С. 19.
350. Anderson J. Ballet. Modern dance. A concise history / Jack Anderson. - Princeton Book Company, Publishers. New Jersey, 1992. – 235 p..

351. Anderson J. The American Dance festival / Jack Anderson. - Duke University Press Durham, 1987. – 324 p..
352. Arnaud Angelique E. Delsarte, ses cours, sa methode / Angelique E Arnaud. – Paris, 1859.
353. Benes S. Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance / Sally Benes. - Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Reprint. Boston Houghton Mifflin, 1980. – 270 p..
354. Duncan I. Duncan Dancer / Irma Duncan. - Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1966.
355. Graham M. Blood memory / Martha Graham. – New York, 1991. – 260 p..
356. Heardter Michael. Tradition, Moderne and Rebellion / Michael Heardter, Sumie Kawai // Butoh. Die Rebellion des Körpers. – Berlin: Alexander Verlag, 1998. – S.11-24
357. Hutchinson Guest A. Shawn's Fundamentals of Dance / Ann Hutchinson Guest. - Duke University Press Durham, 1987. – 75 p.
358. International dictionary of modern dance. Ed.: Taryn Benbow Pfalzgraf with a pref. by Don McDonagh. Detroit ect.: St. James press, cop. 1998, 891 p.:
359. Jowit D. Expression and expressionism // Dance history by L. Adshead-Lansdale: London, New York, 1994. – p.p. 169-181. – References: p.p. 180-181.
360. Karsavina T. Theater Stree Dutton / Karsavina T. - NY, 1930, p.p. 210-211.
361. Kawiecki P. Postmodernism – from Clown to Priest // The Subject in Postmodernism. Vol. II. – P. 101.
362. Leatherman L. Martha Graham. Portrait of the Lady as an Artist / Leroy Leatherman. - NY. Alfred A. KNOPP, 1966. – 180 p..
363. Lewis D. Dance technique of Jose Limon / Daniel Lewis. - Labonotation copyright, 1984. – 200 p..
364. Macdougall A.R. Izadora. A Revolutionary in Art and Love / Macdougall A.R. - New York, 1960.
365. Maletic V. Body-Space-Expression. The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts / Vera Maletic. - Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987. – 150 p..
366. Mannings S.A. Ecstasy and the demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman / Susan A. Mannings. - University of California Press. London, 1993. – 190 p..
367. Martin John Introduction to the Dance / John Martin. - Republication of the original edn. first published in 1939. Brooklyn: Dance Horizons, 1965. – P. 225.

368. Merce Cunningham: dancing in space and time: essays 1944-1992 / by Jack Anderson, edited by Richard Kostelanets. – Chicago Review Press, Incorporated, 1992. – 243 p..
369. Mille A. Martha, the life and work of Martha Graham / Mille A. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. Random House, New York, Copyright 1956, 1991. – 476 p..
370. Morgenroth Joyce. Dance improvisation / Joyce Morgenroth. - University of Pittsburgh Press, 1987. – 132 p..
371. Nijinska B. Creation of «Les Noces» / B. Nijinska // Dance Magazine. – 1974. – December. – P. 61.
372. Nijinska B. Reflections about the production of «Les Biches» and «Hamlet» in Mazkova-Dolin Ballets / B. Nijinska // The Dancing Times. – 1937, February. – p.p. 617-618.
373. Partsch-Bergsohn I. Modern dance in Germany and the United States. Crasscurrents and Influences / Isa Partsch-Bergsohn. - Harwood Academic Publishers. cop. 1994-XIX, 167 [7] с., [4] л.
374. Rebling E. Ballett gestern and heute / Rebling E. - Berlin, Henschelverl, 1961. – 420 s.
375. Schwellinger L. Die Entstehung des Butoh / Lucia Schwellinger. – Munchen: Judicium, 1998. – 140 s.
376. Shmutzler R. Art Nouveau / Shmutzler R. – NY, 1962. – P. 260.
377. Siegel, Marcia B. Days on Earth: The Dance of Doris Humphrey / Marcia B. Siegel. - New Haven, Conn.: Yale University Press, 1987.
378. Sorell Walter. Dance in its Time / Walter Sorell. – Garden City, NY: Anchor Press-Doubleday. – 1981. – p. 318.
379. Stodelle E. Deep Song. The Dance Story of Martha Graham / Ernestine Stodelle. – Books a Division of Macmillan Inc. New York, 1984. – 319 p..
380. Terry W. Izadora Duncan. Her Life, her Art, her Legacy / Terry W. – New York, 1964.
381. The Dancer and the dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lessehaeve. - Marrion Boyars Publishers New York – London, 1985, 1991. – 238 p..
382. The notebooks of Martha Graham / Martha Graham. New York, 1973. – p.p.25-27.
383. Traguth F. Modern Jazz Dance 2. Raum. Form Bewegung / Fred Traguth. - Berlin: Henschelverl. Kunst. Ges. 1988. – 260 p..
384. Wentink A.M. The Complete Guide to Modern Dance / Andrew Mark Wentink. - Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Mcdonagh. Copyright 1976 by Don Mcdonagh. 509 p.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Абдуллаєв М. – танцівник 224

Абрамов Геннадій Михайлович (1939) – російський артист балету, хореограф і педагог 202, 205

Августин Аврелій (354-430) – християнський теолог і церковний діяч, родоначальник християнської філософії історії 13, 42, 61, 101

Авраменко Василь Кирилович (1895-1981) – український балетмейстер, хореограф, актор, режисер, педагог 173

Агульник Наталія – хореограф, художній керівник студії «Контрасти» (м. Петропавловськ-Камчатський) 232, 241, 243

Адамович Олена Михайлівна (1890-1974) – артистка балету Росії 137

Адашев Олександр Іванович (1871-1934) – російський актор і театральний педагог 89

Алго (Algo) Юліан – хореограф, танцівниця 102, 108

Александрова Ніна Георгіївна (1885-1964) – російська педагог і методист в області музично-ритмічного виховання 120

Алексєєва Людмила Миколаївна (1890-1964) – російська артистка, балетмейстер, педагог 86, 120, 125, 177, 178

Аллан (Allan) Мод (1883-1956) – канадська танцівниця, педагог 58, 66

Аллен (Allen) Барбара – хореограф постмодерного танцю 199

Альбеніс (Albeniz) Ісаак (1860-1909) – іспанський композитор і піаніст 140, 143

Альбіноні Томазо Джованні (1671-1751) – італійський композитор 229

Альпрін А. – танцівниця, хореограф постмодерного танцю 198

Альстон (Alston) Річард – англійський балетмейстер 208

Андрєєва Марія Федорівна (1868-1953) – російська актриса і громадський діяч 177

Анохін Валентин – танцівник 224

Антуан Андре (1858-1943) – французький режисер театру і кіно, теоретик театру 30

Аппелла Девід – танцівник, хореограф 231

Аристотель (384 до н. е.-322 до н. е.) – давньогрецький вчений-енциклопедист, філософ і логік 13, 42

Армур (Armour) Тобі – американський танцівник 164

Арто Антонен (1896-1948) – французький письменник, драматург, реформатор театру, актор, поет 204

Ауер С. – керівник Інституту довершеного руху в Петрограді 119

Аштон (Ashton) Фредерік (1904-1988) – британський балетмейстер 150

Бавділович Ольга – російська хореограф постмодерного танцю 22, 202, 206, 232

Багрікова К. – танцюристка 189

Базинський С. – польський викладач танцю «модерн» 171

Бакст Леон Миколайович (1866-1924) – російський художник, сценограф, один з видатних діячів об'єднання «Світ мистецтва» і театральних-художніх проєктів С.П. Дягілева 33, 95

- Баланчин** (*Balanchine*) **Джордж** (1904-1983) – балетмейстер, засновник неокласичного танцю і Нью-Йорської балетної трупи 64, 146, 150, 155
- Барановська Віра** – засновниця московської студії пластичного танцю 120
- Барвінський Василь Олександрович** (1888-1963) – український композитор, піаніст, музичний критик, педагог 173, 174
- Барр** (*Barr*) **Маргарет** – англійський хореограф, викладач 175, 208
- Барток** (*Bartok*) **Бела** (1881-1945) – угорський композитор, музикознавець-фольклорист 168
- Баташова Т.** – танцівниця 136
- Батлер** (*Butler*) **Джон** – американський танцівник, хореограф 207
- Баттер Єтель** – танцівник, хореограф, викладач 155
- Батчер Р.** – хореограф постмодерного танцю 201
- Бауш Піна** (1940-2009) – німецька хореограф, танцівниця, педагог, продюсер 201, 202
- Бах** (*Bach*) **Йоганн Себастьян** (1685-1750) – німецький композитор, органіст і скрипаль 63, 64, 111, 112, 124, 150, 158, 170, 171, 173, 174, 234
- Башкіна (Томме)Аріадна** – випускниця вищої школи художнього руху, теоретик художньої гімнастики 179
- Беата Франческа** – танцівниця, керівник студії 86, 120, 124
- Безар Моріс** (1927-2007) – французький артист, балетмейстер, режисер, педагог 37, 64, 225, 226, 227, 228
- Безименський Олександр Ілліч** (1898-1973) – російський поет 184
- Безклубенко Сергій Данилович** (1932) – український філософ, історик, культуролог, мистецтвознавець, журналіст, педагог 23
- Безкоровайний Васіль Васільович** (1880-1966) – український композитор, диригент, піаніст, музичний діяч ХХ ст. 173
- Беккер** (*Becker*) **Хелен** – хореограф, постмодерного танцю 199
- Бенз** (*Banes*) **Саллі** – американська дослідниця постмодерного танцю 12, 15, 18, 19, 20, 21, 193, 194, 198, 200
- Бенуа Олександр Миколайович** (1870-1960) – російський живописець, графік, театральний художник, історик мистецтва 12, 83, 94, 95
- Берг Альбан** (1885-1935) – австрійський композитор 33, 228
- Бергсон Анрі** (1859-1941) – філософ ХХ ст. 14, 28, 30
- Березка** (*Bereska*) **Дуся** (1879-1968) – балерина, хореограф, педагог 102, 108, 110
- Берліоз** (*Berlioz*) **Гектор Луї** (1803-1869) – французький композитор, диригент, музичний письменник 228
- Бетховен** (*Beethoven*) **Людвіг ван** (1770-1827) – німецький композитор, диригент і піаніст 63, 64, 102, 112, 150, 229
- Бедичев Анатолій** – український балетмейстер 236, 237
- Бистреніна Інна** – засновниця пластичної студії у Москві у 1921-му р. 120
- Білий Андрій** (Борис Миколайович Бугаєв) (1880-1934) – російський письменник, поет, критик 12, 29, 83, 138
- Більм Адольф** – хореограф, викладач 209
- Біракрі** (*Biracree*) **Тельма** – американська танцівниця 115
- Бірман С.** – хореограф 133
- Блок Любов Дмитрівна** (1881-1939) – актриса, історик балету 15

- Блок Олександр Олександрович** (1880-1921) – російський поет, драматург 12, 83
- Блонська Г.** – хореограф, викладач 172
- Боброва Галина** – гімнастка 179
- Бобст Герман** – хореограф, викладач 110
- Богданова Тетяна** – російська хореограф постмодерного танцю 202
- Богданович Олена** – російська балетмейстер 238
- Боденвізер (Bodenwiser) Гертруда** (1886-1959) – австрійська танцівниця, хореограф, педагог 136, 170, 172, 174
- Бодмер (Bodmer) Сильвія** – хореограф, танцівниця 102
- Боккеріні Луїджі** (1743-1805) – італійський композитор XVIII століття 64
- Болотов Микола Олександрович** (1904-1955) – російська артист балету та балетмейстер 134
- Боме (Bohme) Фріц** – німецький балетний критик 108
- Бонер Герхард** – німецький хореограф 201, 207
- Борисова Марія** – танцівниця, хореограф, керівник студії імені А. Дункан 128
- Бородін Олександр Порфирьевич** (1833-1887) – російський композитор, учений 142, 150
- Ботічеллі Сандро** (1445-1510) – італійський живописець 112
- Боярчиков Микола Миколайович** (1935) – російський артист і балетмейстер 232
- Брамс (Brahms) Йоганнес** (1833-1897) – німецький композитор, піаніст і диригент 112, 173
- Браттувні Ф.** – хореограф, вчитель 171
- Браун (Brown) Тріш** (1936) – американська танцівниця, хореограф постмодерного танцю 164, 193, 194, 195
- Брік Осип Максимович** (1888-1945) – російський літератор, літературний критик 135
- Бронєвська Марія** – хореограф, вчитель 171
- Брюсов Валерій Якович** (1873-1924) – російський поет, прозаїк, драматург, літературний критик і історик 30, 184
- Будницька Олена** – українська хореограф 243
- Булгаков Михайло Опанасович** (1891-1940) – російський письменник 232
- Булгаков Сергій Миколайович** (1871-1944) – російський філософ, богослов, православний 14, 31
- Бульванкер В.** – хореограф, вчитель, учениця студії “Гептахор” 176
- Бус Л.** – хореограф постмодерного танцю 201
- Бучинська Г.** – хореограф, викладач 171
- Вагнер (Wagner) Рихард** (1813-1883) – німецький композитор, музичний письменник, теоретик мистецтва 27, 31, 33, 64, 101
- Ван-Орен Ю.** – музикант, віолончеліст 122
- Варакіна Тетяна** – гімнастка 179
- Варковицький Володимир** – російський балетмейстер 224
- Варшавська Роза** – хореограф Петербургського інституту ритму 119, 179, 186
- Василенко Сергій Никифорович** (1872-1956) – радянський композитор, диригент, вчений, педагог 144
- Васнецов Віктор Михайлович** (1848 - 1926) – російський художник 182

- Веберн** (*Webern*) **Антон** (Антон фон Веберн) (1883-1945) – австрійський композитор, диригент 33, 228
- Ведекінд** (*Wedekind*) **Лотте** – хореограф, танцівниця 102
- Вейд Жан** – німецький хореограф 168
- Вейдман** (*Weidman*) **Чарльз** – американський танцівник, хореограф, педагог 72, 100, 113, 115, 155, 156, 207, 215, 239
- Вельде Ханрі Клеменс ван де** (1863 - 1957) – бельгійський архітектор і художник 26, 27, 33
- Вельфлін Генріх** (1884-1945) – швейцарський письменник, теоретик й історик мистецтва 28
- Вербова Зінаїда Данилівна** (1902-1970) – танцівниця, педагог 119, 120, 131, 179, 189
- Верді** (*Verdi*) **Джузеппе** – італійський композитор, диригент 204, 225
- Верницька Марія** – хореограф, викладач 171, 173.
- Верхарн Еміль** (1855 - 1916) – бельгійський поет, драматург, критик 184
- Верховинець (Костів) Василь Миколайович** (1880-1938) – український композитор, диригент і хореограф, перший теоретик українського народного танцю 189
- Весоловський Богдан** (1915-1971) – український пісняр, композитор, акордеоніст 174
- Виснєвська Марія** – керівник курсу ритмічної гімнастики музичної консерваторії у Станіславі 112
- Виноградов Олег Михайлович** (1937) – російський артист балету, балетмейстер, хореограф, педагог 236, 237
- Виноградова Емілія Яківна** (1910-2003) – балетмейстер 119, 186, 224
- Виноградова О.** - російська артистка балету 249
- Висоцька Т.** – хореограф, вчитель 171
- Вівальді** (*Vivaldi*) **Антоніо Лучіо** (1678-1741) – італійський композитор, скрипаль, педагог, священник 243
- Вігман** (*Wigman*) **Мері** (1886-1973) – німецька танцівниця, педагог і хореограф 12, 16, 30, 38, 78, 79, 82, 100, 104, 107, 108, 109, 111, 113, 154, 155, 161, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 207, 218, 219
- Візенталь** (*Wisenthal*) **Грет** (1885-1970) – австрійська танцівниця, хореограф 58, 78, 111, 172
- Вірський Павло Павлович** (1905-1975) – український танцівник і балетмейстер 134, 180
- Віткевич Станіслав Ігнацій** (1885-1939) – польський письменник, художник і філософ 230
- Власов Станіслав** – російський балетмейстер 224
- Вовк Д.** – російський артист балету 249
- Воленські** (*Wolenski*) **Честер** – американський танцівник 160
- Волинський Яким Львович** (1865-1926) – російський мистецтвознавець і балетний критик 12, 15, 36, 62, 83
- Волкова Н.** – російська балетмейстер 249
- Волконський Сергій Михайлович** (1860-1937) – російський театральний діяч 12, 13, 15, 17, 37, 83, 98, 99, 119

- Волошин Максиміліан Олександрович** (1877-1932) – російський поет, перекладач, художник, художній і літературний критик 82, 85
- Вольська Варвара** – танцівниця, хореограф викладач 112, 173
- Воронько М.** – танцівниця 132
- Ворошилов Клемент Єфремович** (1881-1969) – радянський державний партійний і військовий діяч 118
- Воррінгер (Worringer) Вільгельм** (1881-1965) – німецький теоретик і історик мистецтва 34
- Воскресенська В.** – танцівниця школи Е. Рабенек 86
- Врубель Михайло Олександрович** (1856-1910) – художник-символіст 33
- Ганібаллова Валентина** – російський артист балету 235
- Гас Джордано** (1924-2008) – американський танцівник, хореограф 210
- Гауді (Gaudi) Антоніо** (1852-1926) – каталонський архітектор 33
- Гвоздков Є.** – композитор 133
- Геворкян Мінас** – балетмейстер 134
- Гельцер Єкатерина Василівна** (1876-1962) – російська балерина 146
- Гендель (Handel) Георг Фрідріх** (1685-1759) – німецький і англійський композитор 236
- Генералова Людмила** – хореограф, вчитель, учениця студії «Гептахора» 121, 176
- Гердан-Заклинська Олена** – галицька поетеса, художник, хореограф 172, 173, 174
- Герт (Gert) Валеска** (1892-1978) – німецька танцівниця “виразного” танцю, актриса кіно 172, 183
- Гершвін (Gershwin) Джордж** (1898-1937) – американський композитор і піаніст 180
- Гете Йоганн Вольфганг** – німецький поет, письменник, драматург, мислитель 229
- Гетц Віл** (1840-1876) – німецький композитор і музичний директор школи М. Вігман 104
- Гзовська (Gsovsky) Тетяна** (1901-1993) – хореограф, педагог 167
- Гіллерман Х.** – хореограф постмодерного танцю 199
- Гільдебрандт (Hildebrand) Адольф** – німецький скульптор і теоретик мистецтва 28
- Гірнетан (Оленев) О.** – танцівник студії Мордкіна 132
- Гітлер (Hitler) Адольф** (1889-1945) – рейхсканцлер Німеччини, ідеолог нацизму 165
- Гічсва Л.І.** – танцівниця студії ім. А. Дункан 128
- Гладков Федір Васильович** (1883-1988) – російський письменник 184
- Глазунов Олександр Костянтинович** (1865-1936) – російський композитор, диригент, музично-громадський діяч 86, 94
- Глан Наталія** (1904-1966) – російська балетмейстер, класична танцівниця 131
- Глейзнер Мартін** – хореограф, танцівник, керівник Петроградської студії ім. Ф. Дельсарта 102
- Глібова Т.** – танцівниця студії Мордкіна 119, 132
- Глієр (Glier) Рейнгольд Моріцевич** (1874-1956) – український і російський композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч 180, 185
- Глюк (Gluck) Хрістоф Віллібальд** (1714-1787) – німецький композитор 64, 84, 102, 111, 122, 125, 178
- Говард Робін** – англійський меценат 208

- Гоген (Gauguin) Поль (Эжен Анри Поль Гоген)** (1848-1903) – французький живописець, скульптор-керамист і графік 33
- Голбі Гертруда** – викладач «природного танцю» 113
- Голейзовський Кас'ян Ярославич** (1892 – 1970) – російський артист і балетмейстер 17, 37, 64, 97, 131, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 183, 189, 224
- Голованов Микола Семенович** (1891-1953) – російський диригент, піаніст, композитор, хормейстер, педагог 127
- Головацький Станіслав** – учень Е. Жака-Далькроза, викладач 82
- Головін Олександр Якович** – (1863-1930) російський художник 94
- Голубовська Н.** – професор Ленінградської консерваторії 122
- Голубовська-Балтарович Галина** – хореограф, викладач 172, 173, 174
- Голубовська-Гогульська Ірина** – галицька хореограф 173
- Голудцова Надія** – російська артистка балету 235
- Горгула-Щуратова Олександра** – хореограф, викладач 173
- Гордєєв Андрій** – російський артист балету 235
- Гордон (Gordon) Давид** – американський хореограф постмодерного танцю 164, 194
- Горлова Олена** – хореограф, керівник студії 86, 119, 179
- Горн Генрієтта** – німецька танцівниця «виразного» танцю Вищої школи танцю «Фолькванг» 232
- Горський Олександр Олексійович** (1871-1924) – російський балетмейстер, артист, педагог 90,91, 92, 97, 120, 136, 137, 140, 146
- Гофман (Hofman) Б.** (1915) – німецький хореограф 201
- Грассе (Grasset) Єжен Самюель** (1845-1917) – французький і швейцарський художник, скульптор, графік 33
- Грехем (Graham) Марта** (1894-1991) – американська танцівниця, педагог і хореограф 17, 72, 100, 113, 114, 115, 116, 127, 151, 152, 153,154, 155, 157, 161, 175, 207, 208, 209, 210, 215, 216, 230, 232, 239, 243
- Гремїна Ніна** – танцівниця, хореограф, керівник студії «Драмбалет» 124, 132, 134
- Гринсвецька Я.** – хореограф, вчитель 171
- Гріг (Grieg) Едвард** (1843-1907) – норвезький композитор, музичний діяч, піаніст, диригент 112, 125, 182, 189
- Гроке Георг** – хореограф, викладач 171, 172, 173
- Гропіус (Gropius) Вальтер** (1883-1969) – німецький архітектор, засновник інституту «Баухауз» 102
- Грос Георг** – німецький художник експресіоніст 184
- Гуляницька Г.** – хореограф, викладач 171
- Гуменюк Тетяна Костянтинівна** (1957) – український філософ, дослідниця, педагог 10, 20, 21, 22, 23
- Гургула-Щуратова Олександра** – галицька танцівниця, хореограф 17, 172
- Гусєв Петро Андрійович** (1904-1987) – російський балетний діяч, хореограф, танцівник, педагог, балетний теоретик 120
- Дакстон С.** – хореограф постмодерного танцю 201
- Далман (Dalman) Елізабет Камерон** (1934) – австралійська хореограф, викладач, перформер 262
- Данн (Dunn) Дуглас** – хореограф постмодерного танцю 194
- Дворжак (Dvořak) Антонін** (1841-1904) – чеський композитор і диригент 171

- Дебюссі** (*Debussy*) **Клод Ашиль** (1862-1918) – французький композитор, піаніст, диригент, критик 33, 97, 138, 140, 141, 144, 182
- Девіс** (*Davies*) **Сіобхан** – англійський балетмейстер 201, 208
- Девори Сено** – американський танцівник 164
- Деліб** (*Delibes*) **Лео** (1836-1891) – французький композитор 112
- Дельсарт** (*Delsarte*) **Франсуа** (1811-1871) – французький співак, вокальний педагог і теоретик сценічного мистецтва 12, 13, 38, 39, 40, 41, 53, 60, 61, 67, 68, 69, 85, 101, 119, 131, 132, 151, 178, 209, 234
- Демені Жорж** (1850-1917) – французький фізіолог і педагог 123, 179
- Демпстер Л.** – хореограф постмодерного танцю 201
- Дерп фон Клотильда** – танцівниця, хореограф 73, 74
- Дерріда** (*Derrida*) **Жак** (1930-2004) – французький філософ 21
- Дерюгіна Ірина Іванівна** (1958) – гімнастка, тренер з художньої гімнастики 180
- Джиннер** (*Ginner*) **Рубі** – англійська балетмейстер, теоретик «відродженого грецького танцю» 19, 79, 80, 81, 175, 207
- Джоне М.** – хореограф постмодерного танцю 199
- Джонс** (*Jones*) **Бетті** – американська викладач Нью-Йоркської студії, танцівниця, 158, 160
- Діллей Барбара** – американська хореограф постмодерного танцю 164, 194
- Діллі В.** – хореограф постмодерного танцю 198
- Дін** (*Dean*) **Лаура** – хореограф постмодерного танцю 198
- Долгушин Микита** – російський артист балету 235
- Доніцетті** (*Donizetti*) **Гаetano** (1797-1848) – італійський композитор 234
- Достоевський Фєдїр Михаїлович** (1821-1881) – російський письменник і мислитель 235, 232
- Доублер** (*H'Doubler*) **Маргарет** – американська викладач, дослідниця, керівник департаменту фізичного виховання Віконсінського університету 72, 113, 157, 158, 164
- Друцька Віра** – танцівниця, хореограф 145, 183, 187
- Дунаєвський Ісаак Осипович** (1990-1955) – композитор, народний артист РРФСР 186
- Дункан** (*Duncan*) **Айседора** (1877-1927) – американська танцівниця, засновниця “вільного” танцю 12, 16, 17, 30, 35, 37, 38, 41, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 113, 114, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 136, 137, 141, 150, 152, 167, 170, 172, 174, 179, 182, 184, 207, 216, 218
- Дункан** (*Duncan*) **Елізабет** – хореограф, вчитель 86, 89, 172
- Дункан** (*Duncan*) **Ірма** – хореограф, вчитель 12, 121, 126, 127, 128
- Дункан** (*Duncan*) **Раймонд** – танцівник, хореограф “вільного” танцю 79
- Дюжарден** (*Dujardin*) **Едуар** (1861-1949) – французький поет, письменник, драматург і критик 29
- Дюпперон Георгій Олександрович** (1877-1934) – російський діяч фізичного виховання 123
- Дягилев Сергій Павлович** (1872-1929) – російський театральний і художній діяч, антрепренер 37, 89, 95, 99, 149

- Дьюї (Dewey) Джон** (1859-1952) – американський філософ, психолог та реформатор освіти, викладач, теоретик фізичного виховання 72
- Егуті Такая** – японський танцівник 219
- Ейлі (Ailey) Алвін** – американський актор, танцівник, хореограф, педагог 117, 192, 215, 216, 225
- Ейнштейн (Einstein) Альберт** (1879-1955) фізик 18, 162
- Ейфман Борис Якович** (1946) – російський балетмейстер, художній керівник Санкт-петербурзького державного академічного Театру балету Бориса Эйфмана 223, 232, 233, 234, 235
- Екстер Олександра Олександрівна** (1882-1949) – педагог, художник, сценограф, представник європейського кубізму та футуризму 135, 149
- Енман Н.** – організатор “Гептахора” 86
- Ентеліс Леонід Арнольдович** (1903-1978) – російський композитор, балетний і оперний критик, педагог 122
- Ердман Борис Робертович** (1899-1960) – театральний художник 123, 136, 140
- Ердман Джон** – американський танцівник 157
- Еренбург Ілля Григорович** (1891-1967) – радянський письменник 135
- Есамбаєв Махмуд Алісултанович** (1924-2000) – чеченський артист балету, естрадний танцівник, хореограф 185, 224
- Есхіл** (525 до н.е. – 456 до н.е.) – давньогрецький драматург, батько європейської трагедії 231
- Смельянова Ірина** - російська артистка балету 235
- Жак-Далькроз (Jacques Dalcroze) Еміль** (1865-1950) – швейцарський музичний педагог, композитор, теоретик танцю музикознавець 12, 13, 16, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 64, 67, 68, 69, 76, 77, 78, 81, 82, 86, 89, 94, 98, 99, 107, 119, 124, 151, 154, 167, 168, 170, 171, 173, 174, 178, 209, 218, 251
- Жекуліна Аделаїда Володимирівна (Євреїнова)** (1866-1950) – український педагог 100
- Жоржі (Georgi) Івонна** – хореограф, головний балетмейстер ГанOVERського муніципального театру, викладач 105, 109, 167
- Заградник Віра** – танцівниця, вчитель 173
- Зайферт Дитмар** – німецький танцівник і хореограф 223
- Занден Ірена** – танцівниця “вільного” танцю 72
- Зане А.** – хореограф постмодерного танцю 199
- Зарицька** – галицька танцівниця 174
- Засухіна Алла** – гімнастка 180
- Захаров Ростислав Володимирович** (1907-1984) – артист балету, балетмейстер, театральний режисер, вчений, педагог 179
- Зацерковна** – галицька танцівниця 174
- Зданевич Б.** – танцівник 187
- Зелінський Фаддей Францевич** (1859-1944) – російський історик культури, філолог-класик, вчений 86, 122
- Земпер (Semper) Готфрід** (1803-1879) – теоретик мистецтва, німецький архітектор ХІХ ст. 26, 31
- Золя (Zola) Еміль** (1840-1902) – французький романіст, критик та політичний активіст 30, 232

Йоель К. – письменник 30

Йосс (Iooss) Курт (1901-1979) – німецький артист балету, балетмейстер і педагог 16, 41, 100, 101, 103, 108, 109, 110, 111, 155, 165, 169, 172, 201, 207, 208, 230

Ібатулін Рафаїл – танцівник 224

Ібатулін Ренат – танцівник 224

Іванівський Микола – балетмейстер, викладач 179

Іванов В'ячеслав Іванович (1866-1949) – російський філософ, поет-символіст, драматург, літературний критик, вчений 14, 29, 30

Іванов Олександр Андрійович (1806-1858) – російський художник 14, 39, 54

Іванова Фаїна – російський балетмейстер 224

Івер Л. – танцівниця 131

Ігнат'єв Олег – російський хореограф 240, 241

Іде (Ide) Летіція – американська танцівниця 157, 158

Ісламов Арусян – танцівник 134

Ішіі Баку – японський танцівник 218, 219

Ішіі Міцутака – японський танцівник і хореограф танцю «анкоку-буто» 220

Каверзін Олександр – танцівник, хореограф 130, 131, 176

Калінін Михайло Іванович (1875-1946) – діяч комуністичної партії і радянської держави 118

Калішенко Олег – український танцівник, діяч культури 250

Калмикова Ольга – російська артистка балету 235

Калум Харлан – американський танцівник 160

Каменькович Борис – український балетмейстер 224

Кан (Kahn) Гюстов (1859-1936) – французький поет, прозаїк-символіст 29

Кандинський Василь Васильович (1866-1944) – російський художник, графік і теоретик мистецтва 15, 16, 33, 34, 35, 73, 75, 76, 77, 105

Каннінгем (Cunningham) Мерс (1919-2009) – американський хореограф 18, 19, 157, 161, 162, 163, 164, 192, 193, 200, 205, 207, 232, 239, 243

Канчелі Гія Олександрович (1935) – грузинський композитор, педагог 234

Капрієв Рустам – російський артист балету 235

Карман Біс – послідовник Стіла Маккея 67

Карпов С. – танцюрист 189

Карсавіна Тамара – російська артистка балету 37

Катаєв Володимир – російський хореограф 224, 240, 241, 242

Кац Белла – хореограф, вчитель 170

Кейт (Keith) Дженс – хореограф, танцівник 101, 108

Кіліан Іржі (1947) – голандський хореограф 231

Кінг (King) Елеонора – американська танцівниця 157

Кінг (King) Мері – послідовниця Стіла Маккея 67

Кларк (Clark) Міхаель – хореограф постмодерного танцю 201

Клаусман Зігрід – німецька хореограф, викладач 248

Клейд Емілін – англійський балетмейстер 209

Клементі (Clementi) Муціо (1752-1832) – піаніст, педагог, композитор, диригент 112

Климчук Лілія – українська хореограф, викладач 241

Клоппер (Klopper) Луїза – танцівниця, викладач 111, 155, 156, 157

- Кніппер-Рабенек Елла (Олена) Іванівна** (сценічне ім'я Еллен Тельс) – танцмейстер, викладач сценічної пластики і ритміки. керівник студії «вільного тіла» 84, 85, 86
- Кнуст (Knust) Альбрехт** – хореограф, танцівник, композитор 101
- Коваррубіас Мігель** – директор Національного інституту мистецтв в Мехіко 160
- Ковтун Георгій Анатолійович** (1950) – український артист балету, балетмейстер 236, 238
- Коган Тимур Йосипович** (1943) – російський композитор, диригент, піаніст 234
- Козловський Іван Семенович** (1900-1993) – оперний і камерний співак 178
- Кокто (Cocteau) Жан** (1889-1963) – французький письменник, поет, драматург, художник і кінорежисер 150
- Колбі (Colby) Гертруда** – американська викладач драматичної виразності 72
- Колесен М.** – композитор, диригент, педагог 173
- Конер Пауліна** (1912-2001) – американська танцівниця, хореограф, вчитель, учениця Нью-Йорської студії М. Фокіна 158, 179
- Коонен Аліса Георгівна** (1889-1974) – російська актриса 84
- Коренецький Г.** – танцівник 187
- Корінь Сергій Гаврилович** (1907-1969) – російський артист балету, балетмейстер 179
- Коровін Костянтин Олексійович** (1861-1930) – видатний російський живописець, театральний художник і педагог 94
- Корочкова Тетяна** – російська артистка балету 235
- Корсетті (Corsetti) Джоржо Барберіо** – італійський режисер 204
- Косенко Зіновія** - українська хореограф 243
- Костельська М.** – танцівниця, учениця школи Е. Рабенек 86, 187
- Коул Джек** – американський хореограф 72, 209
- Кохан (Cohan) Роберт** – англійський балетмейстер 208
- Кравців-Ємець Дарія** (1916-2007) – українська художниця, хореограф і танцюристка 173, 174
- Крамарський Л.** – танцівник 187
- Кратина (Kratina) Валерія** – хореограф, викладач 168
- Креснік (Kresnik) Йоганн** – австрійський танцюрист, хореограф і театральний режисер 201, 207
- Кретов Петро** – танцівник, балетмейстер 134, 188
- Кречковський Володимир** – український хореограф 241
- Кройцберг (Kreutzberg) Гарольд** – німецький хореограф 104, 111, 154, 167, 168, 169
- Кройшлова (Kroeschlova) Джаміля** – хореограф, викладач 168
- Крючкова Ілона** – українська хореограф 243
- Крючкова Оксана** – українська хореограф 243
- Ксешинська Матільда Феліксівна** (1872-1971) – російська балерина і педагог 94
- Кудрик Б.** (1897-1952) – український композитор 174
- Кудряшова (Красікова) Лідія** (1914-1996) – гімнастка, теоретик, методист, викладач 179
- Кузнєцов Андрій** – російський балетмейстер 235
- Кузнєцов В.** – хореограф 133

- Кузьмін Михайло Олексійович** (1872-1936) – російський поет, прозаїк, композитор 122
- Кузьміна Олена** – російська артистка балету 235
- Кукін Олександр** – танцівник, хореограф, художній керівник трупи “Театр танцю Олександра Кукіна” 232, 239, 240, 241, 242, 244
- Кульберг Біргіт** (1908-1999) – шведська танцівниця, хореограф 230
- Куперен (Couperin) Франсуа** (1668-1733) – французький композитор, органіст 64
- Купрін Олександр Іванович** (1870-1938) – російський письменник 232
- Кучин В.** – танцюрист 189
- Кшенек (Krenek) Ернст** (1900-1991) – австрійський і американський композитор, музичний критик, педагог 33
- Лабан (Laban) Рудольф** (1879-1958) – австрійський танцівник, хореограф, педагог, теоретик танцю 12, 16, 38, 41, 58, 77, 78, 79, 101, 102, 103, 107, 108, 109, 110, 155, 156, 166, 167, 207, 208, 216, 219
- Лайт Роберт** (1911-1997) – американський хореограф 155
- Ламб (Lamb) Уоррен** – англійська танцівниця 166
- Ларсон (Larson) Бірд** – танцівниця, викладач «природного танцю» 113
- Лебедєв Леонід** (1943-2010) – балетмейстер, художній керівник трупи 232
- Лебедєва Л.** – танцівниця у студії «Драмбалет» 132
- Левандовська Крися** – варшавська танцівниця 172
- Левінсон Андрій Яковлевич** (1887-1933) – російський театральний і художній критик, історик балету 12, 16, 83
- Левіс Ненсі** – хореограф постмодерного танцю 194
- Лейстіков Гертруда** – німецька танцівниця «виразного» танцю 78
- Ленчевський С.** – польський балетмейстер 99
- Лермонтов Михайло Юрійович** (1814-1841) – російський поет, прозаїк, драматург 141, 229
- Лерхе Галина** – танцівниця, хореограф 185
- Лимарь Марина** – українська хореограф 243
- Лисенко Микола Віталійович** (1642-1912) – український композитор, піаніст, етнограф 171
- Лисиціан Сбруя** – вірменський хореограф 120, 180
- Лисиціан Марія Вартанівна** (1908-1995) – тренер по художній гімнастиці 180
- Лідер (Leeder) Сігурд** – хореограф, викладач, танцівниця 109, 110, 111, 165
- Лієпа Маріс** – артист балету 235
- Лімон Хосе** (1908-1972) – американський танцівник, хореограф, керівник трупи 18, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 207, 230, 231, 232, 243
- Лінке (Linke) Сюзанна** – німецький хореограф постмодерну, одна з засновниць напрямку «танцтеатр» 201, 207
- Лінкольн Кірстейн** – американський балетмейстер 155
- Ліотар Жан-Франсуа** – французький філософ 20
- Ліст (Liszt) Ференц** (1811-1886) – угорський композитор, піаніст, педагог, диригент 140, 144, 180, 189, 224
- Лозер (Loeser) Рут** – хореограф, танцівниця 102
- Локателлі (Locatelli) П'єтро Антоніо** (1695-1764) – італійський композитор, скрипаль 243

- Лопухов Федір Васильович** (1886-1973) – російський артист балету і балетмейстер, педагог 16, 64, 120, 131, 146, 180
- Лорка (Lorca) Федеріко Гарсія** (1898-1936) – іспанський поет і драматург, музикант, художник-графік 158
- Лосєв Олексій Федорович** (1893-1988) – російський філософ і філолог, вчений, діяч культури 13, 28
- Луїджі (Юджин Луїс)** – танцівник, хореограф джаз-танцю 209
- Лукіан** – давньогрецький письменник, сатирик 36
- Лукін Лев Іванович** (1892-1961) – російський балетмейстер 17, 120, 131, 144, 180, 183, 187
- Луначарський Анатолій Васильович** (1875-1933) – російський письменник, марксист, політик 119, 123, 124, 126
- Лунтер С.** – танцюрист 189
- Ляпасєв Б.** – театральний режисер 224
- Львов Микола** (1753-1803) – балетний критик 132
- М'ясін Леонід Федорович** – російський балетмейстер, танцівник, кіноактор 150, 155
- Мавер Айрін** – хореограф 80
- Майоров Генріх** – російський балетмейстер 238
- Майя Віра** – танцівниця, керівник студії 120, 124, 131, 133, 134, 188
- Макаров Аскольд** – художній керівник Ленінградського театру хореографічних мініатюр 223
- Макдональд Бетті** – американська танцівниця 115
- Маккей (Mackey) Стіл** – американський інтерпретатор теорії Ф. Дельсарта 67
- Макленан С.** – хореограф постмодерного танцю 201
- Максимов М.** – танцівник 189
- Максфілд Річард** – композитор 164
- Малевич Казимір Северінович** (1879-1935) – російський художник-авангардист, педагог, філософ, теоретик мистецтва 250
- Малер (Mahler) Густав** (1860-1911) – австрійський композитор і диригент 234
- Малько Микола** (1883-1961) – диригент 127
- Мальсіна В.** – танцівниця студії «Драмбалет» 132
- Марголін М.** – танцівник 187
- Марков Ігор** - російський артист балету 235
- Маркова Тетяна** – гімнастка 179
- Марковський Джон** (1944) – російський артист балету 235
- Мартін (Martin) Джон** (1948-2009) – балетмейстер, балетний критик, британський композитор і музикант 155
- Марченко Сергій** (1955) – український режисер, сценарист 202, 203
- Массне (Massenet) Жюль** (1842-1912) – французький композитор 80, 180
- Матвєєв Кирило** - російський артист балету 235
- Маяковський Володимир Володимирович** (1893-1930) – російський поет 119, 135
- Мей Еміль Ісаакович** – танцівник, балетмайстер 134, 182
- Мейерхольд Всеволод Єміль** (1874-1940) – радянський актор, режисер, театральний діяч 30, 119

- Мелярме Стефан** (1842-1898) – французький поет, теоретик символістського театру 30, 59
- Мельникова Марина** - російська артистка балету 235
- Меннінг (Manning) Кетрін** (1977) – американська актриса, хореограф, танцівниця, викладач 155
- Мербітц О.** – танцівниця, хореограф 119, 176
- Мержанова Людмила Володимирівна** (1918-2008) – танцівниця, солістка «Большого» театру 188, 189
- Мессерер Асаф Михайлович** (1903-1992) – російський артист балету, балетмейстер, педагог 132, 180
- Метерлінк Моріс** (1862-1949) – бельгійський письменник, драматург і філософ, теоретик символістського театру 30, 59
- Метнер Микола Карлович** (1879-1951) – російський композитор і піаніст 138, 140, 141, 144
- Меттокс Мет** – американський хореограф, викладач 209
- Мефодій** – македонський слов'янський просвітитель та проповідник християнства, творець слов'янської азбуки 36
- Мефодьєва В.** – танцівниця 187
- Мечинська Я.** – хореограф, вчитель 171
- Миколаєва Г.** – танцівниця 189
- Михайловський Валерій Володимирович** (1953) – російський артист балету, хореограф трупи і театру “Санкт-Петербурзький чоловічий балет” 235
- Мійо (Milhaud) Даріус** (1892-1974) – французький композитор, музичний критик, диригент 150, 183
- Міклашевська І.** – професор Ленінградської консерваторії 122
- Міллер (Miller) Белл** – хореограф постмодерного танцю 199
- Мінковський Герман** (1864-1909) – німецький математик автор книги «Простір і час» 34
- Мія Соко** – японська танцівниця 219
- Модрік (Maudrick) Ліззі** – танцівниця, балетмейстер 167
- Мозгова А.** – танцівниця 188
- Мозер (Moser) Коломан** (1868-1918) – австрійський художник і графік 33
- Мойсєв Ігорь Олександрович** (1906-2007) – російський артист балету, балетмейстер 134, 180, 183
- Монахов Олександр Михайлович** (1884-1945) – балетний танцівник, хореограф, викладач 179
- Мономахов М.** – танцівник 131
- Мордкін Михайло Михайлович** (1880-1944) – соліст балету, балетмейстер, балетний педагог 37, 89, 131, 132, 183
- Мореас Жан** (1856-1910) – французький поет-символіст, теоретик символізму 29
- Морель (Morel) Фелікс Ріхардович** – танцівник, балетмейстер Ленінградського Малого театру 180, 187
- Морігта Ітто** – японський танцівник і хореограф танцю “анкоку-буто” 220
- Морріс (Morris) Марк** – американський танцівник, хореограф 207
- Морріс (Morris) Утрілло** (1883-1953) – французький художник, театральний декоратор, поет 26, 27, 31

- Морріс Роберт** – американський танцівник, хореограф 164
- Морріс (Morris) Маргарет** (1891-1980) – англійська танцівниця, хореограф і педагог, одна з родоначальниць “вільного” танцю у Великобританії 79
- Моцарт (Mozart) Вольфганг Амадей** (1756-1791) – австрійський композитор, капелмейстер, скрипач, органіст 59, 111, 228, 234, 236
- Мошкова Тетяна** – гімнастка 180
- Мультон (Moulton) Чарльз** – хореограф постмодерного танцю 198, 199
- Мунк (Munch) Едвард** (1863-1944) – норвежський живописець і графік 33
- Мураяма Томойоші** – японська танцівниця 218
- Мусоргський Модест Петрович** (1839-1881) – російський композитор 33, 182
- Муха (Mucha) Альфонс** (1860-1939) – чеський художник, дизайнер 33
- Мухамедов В'ячеслав** - російський артист балету 235
- Наврузова Л.** – піаністка 132
- Назмутдінова Лілія** – гімнастка 180
- Найлз Клара** – танцівниця 68
- Невинська Анастасія** – хореограф Петроградського інституту ритму 179
- Невін (Nevin) Етельберт** (1862-1901) – американський композитор 63, 64
- Неволін С.** – керівник “Інтимного театру”, балетмейстер 137
- Негрі Чезаре** (1535-1605) – італійський танцюрист, танцмейстер, хореограф, драматург і композитор 64
- Недзяльковська В.** – керівник львівського виховально-наукового жіночого закладу 82
- Нелідова Лідія Михайлівна** – викладач, керівник студії 131
- Нельсон А.** – танцівник 131
- Нементовська А.** – керівник курсів ритмічної гімнастики у Львівському музичному інституті 81
- Нефф Євген** - російський артист балету 225
- Нечаєва Софія** – гімнастка 179
- Ніжанківська-Снігурович Дарія** (1916-1980) – галицька танцівниця, хореограф 172
- Ніжанківський Нестор Остапович** (1893-1940) – український композитор, піаніст і музичний критик 171
- Ніжинська Броніслава Томашівна** (1890-1972) – російська танцівниця, балетмейстер, педагог 17, 100, 148, 149, 150, 151, 181, 183, 209
- Ніжинський Вацвал Томашович** (1889-1950) – артист балету, балетмейстер 13, 37, 64, 90, 95, 97, 98, 99, 136, 148, 182
- Ніколаїдес (Nicolaidis) Мелісса** – танцівниця 158
- Ніколас (Nikolais) Ельвін** – американський танцівник 157
- Ніренська П.** – хореограф, вчитель 171
- Ніцше (Nietzsche) Фрідріх Вільгельм** (1844-1900) – німецький мислитель, філософ, психолог 13, 14, 28, 30, 61, 229
- Новбарі С.** – танцівник 224
- Новерр (Noverre) Жан-Жорж** (1727-1810) – французький балетний танцюрист, хореограф і теоретик балету 36
- Новожилів Олег** - російський артист балету 235
- Ноймайєр (Neumeier) Джон** (1942) – американський і німецький хореограф 229

- Норт (North) Меріон** – англійський танцівник, хореограф 166
- Норт (North) Роберт** – англійський балетмейстер 208
- Обер (Auber) Даниель-Франсуа-Еспри (1782-1871)** – французький композитор 150
- Обер (Auber) Даніель (1782-1871)** – французький композитор 150
- Обрант Аркадій Юхимович (1906-1974)** – російський балетмейстер і режисер, педагог, керівник студії художнього руху 119, 186
- Огризков Микола Васильович (1954-2010)** – російський танцівник, хореограф, педагог 232
- Ойя Г.** – танцюрист 189
- Олденбург Клайс** – дизайнер 164
- Оленьсва В.** – танцюристка 189
- Онеггер (Honegger) Артюр (1892-1955)** – французький композитор і музичний критик 183
- Оно (Ohno) Кадзуо (1906-2010)** – японський танцівник і хореограф танцю “анкоку-буто” 219, 221
- Орлова М.** – танцівниця 131, 189
- Орта (Horta) Віктор (1861-1947)** – бельгійський архітектор 33
- Осипенко Алла** – російська артистка балету 223, 235
- Павлов Іван Петрович (1849-1936)** – російський фізіолог 38
- Павлова Ганна Павлівна (1881-1931)** – російська артистка балету 37, 79, 94, 96, 175
- Падеревський (Paderewski) Ігнацій (1860-1941)** – польський піаніст, композитор, державний діяч 112
- Пакстон (Paxton) Стів** – американський танцівник, хореограф постмодерного танцю, засновник контактної імпровізації 193, 194
- Палмгрен (Palmgren) Селім (1878-1951)** – фінський композитор, піаніст 172, 174
- Палукка (Palucca) Грет** – німецька танцівниця і хореограф 16, 100, 104, 105, 106, 154, 167, 168, 169
- Пандор (Pandor) Міріам** – американська танцівниця 158
- Панфілов Євгеній Олексійович (1955-2002)** – російський балетмейстер, танцівник, діяч культури 202, 232, 240, 241
- Парнах Валентин Якович (1891-1951)** – російський поет, музикант, танцюрист, хореограф 135
- Паславська-Хомишинець Ірина** – хореограф, вчитель 171
- Пасслофф (Passloff) Ейлін** – американський балетмейстер 164, 192
- Пасторська-Рудницька К.** – хореограф-викладач 171
- Пашке-Фалакова Г.** – хореограф, викладач 172
- Пепеляєв Олександр** – російський хореограф 232
- Петіпа Маріус Іванович (1818-1910)** – російський театральний діяч, педагог, артист балету і балетмейстер 36, 97
- Підгурська Ю.** – танцівниця 132
- Пікассо (Picasso) Пабло (1881-1973)** – іспанський скульптор, графік, театральний художник, дизайнер, художник 182
- Пікки (Picchi) Джованні (1571-1643)** – італійський композитор, органіст 64
- Піскатор (Piscator) Ервін** – театральний режисер, теоретик театру

- Платон** – (427 до н.е. – 348 до н.е.) давньогрецький мислитель, філософ 13, 42
- Плісецька Майя Михайлівна** (1925-2015) – російська балерина, балетмейстер, педагог, артистка 225
- Плісецький В.** – танцівник 187
- Погребняк (Кожевнікова) Марина Миколаївна** (1959) – танцівниця, балетмейстер, педагог, дослідниця, теоретик сучасної хореографії 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247
- Пожидаєв Генадій** – артист балету 137
- Полубенцев Олександр** – російський балетмейстер 235
- Поляков Володимир** – російський хореограф 241
- Понна Марія** – танцівниця, хореограф, викладач 130, 131, 176
- Попова Ольга Кіндратівна** – хореограф, викладач 177
- Потольська Р.** – танцівниця студії «Драмбалет» 132
- Преображенський Володимир** – російський балетмайстер 224
- Престон (Preston) Валерій** – англійський танцівник 166
- Прийма-Богачевська Рома** – галицький хореограф 173
- Прицкер Давид Абрамович** (1900-1978) – композитор 186
- Прокоф'єв Сергій Сергійович** (1891-1953) – російський композитор, піаніст, диригент 89, 124, 138, 140, 141, 144, 171, 238
- Прусницька І.** – хореограф, вчитель 171
- Пуленк (Poulenc) Франсіс** (1899-1963) – французький композитор, піаніст, критик 183
- Пушкін Олександр Сергійович** – російський поет 184
- Равель (Ravel) Моріс** (1875-1937) – французький композитор, диригент 94, 99, 150, 182, 228, 229
- Райнер (Rainer) Івонна** – американська танцівниця, хореограф 164, 193
- Ралу Ману** – грецька танцівниця і хореограф 231
- Рамберт (Rambert) Марі** – танцівниця, хореограф, учениця Е. Жака-Далькроза 98
- Рамо (Rameau) Жан Пилип** (1683-1764) – французький композитор і музичний теоретик 84
- Рахманінов Сергій Васильович** (1873-1943) – російський композитор, піаніст, диригент 89, 144, 173, 174
- Рахманов Микола** – керівник студії «Драмбалет» 124, 132, 134
- Редега Лідія** – хореограф 120, 133
- Редель Ганна** – танцівниця 130, 131, 134, 188
- Рейтц (Reitz) Дана** – американська танцівниця, хореограф постмодерного танцю 199
- Рерих Микола Костянтинович** – російський живописець, археолог, мандрівник, громадський діяч 99
- Рескін (Ruskin) Джон** (1819-1900) – англійський письменник, художник, теоретик мистецтва, літературний критик і поет 26
- Респігі (Respighi) Отторіно** (1879-1936) – італійський композитор, професор Академії Санта-Чечілія 74
- Рехвіашвілі Аніко** – балетмейстер, викладач 241
- Ржечицька-Вайдова Марія** – хореограф, вчитель 171, 173
- Ригль (Riegl) Алоіз** – (1858-1905) австрійський історик і теоретик мистецтва 28, 34

- Римський-Корсаков Микола Андрійович** (1844-1908) – російський композитор, педагог, диригент, музичний критик 123, 124, 150
- Робст (Robst) Герман** – хореограф, танцівник 102
- Розанов Василій Васильович** (1856-1919) – російський релігійний філософ, літературний критик і публіцист 12, 83
- Ромалко Т.** – танцівник 224
- Романова Ніна** – хореограф, керівник Петроградського інституту ритму 119, 179
- Ростовцев М.** – викладач, професор 86
- Рубіна Алла** – українська танцівниця, балетмейстер, викладач 232
- Рубінштейн Антон Григорович** (1829-1894) – російський піаніст, композитор, педагог, диригент, музичний діяч 94
- Рубінштейн Іда** – хореограф 151
- Руднева Стефанія** – хореограф, вчитель “Гептахора”, теоретик ритміки 16, 86, 87, 89, 121, 122, 176, 177
- Румнев Олександр** (1899-1965) – танцівник, хореограф 145, 183
- Руссільйо Жозеф** – французький балетмейстер 228
- Рябий Микола** - російський артист балету 235
- Сада (Sada) Якко** (1871-1946) – японська танцівниця і акторка 58, 60
- Сальнікова К.** – танцівниця студії «Драмбалет» 132
- Саммерс (Summers) Елаїна** – хореограф постмодерного танцю 193
- Самойлов Сергій** – російський композитор 239
- Сараб'янов Дмитро Володимирович** (1923-2013) – російський мистецтвознавець 10, 22, 26, 27, 29
- Сарасате (Sarasate de Navascues) Пабло** (1844-1908) – італійський скрипаль і композитор 74
- Сахаров Олександр** – танцівник і хореограф 15, 73, 74, 75, 76, 77, 89
- Сац Ілля Олександрович** (1875-1912) – російський композитор 137
- Свайне ван Олександр** – німецький артист балету 169
- Светлов В.** – балетний критик 16, 83
- Свиридов Георгій Васильович** (1915) – радянський композитор, піаніст 186
- Свистун** – танцівниця 174
- Секлер (Seckler) Беатріс** – американська танцівниця 158
- Селіванова О.** - російська артистка балету 249
- Семенова-Найпак Олександра** – хореограф, керівник студії 119, 179, 180
- Семенова-Філонова Людмила Миколаївна** (1899-1990) – танцівниця, актриса 136
- Сен-Дені (St. Denis) Рут** – американська хореограф, танцівниця 41, 67, 68, 69, 72
- Сен-Санс (Saint-Saens) Каміль** – французький композитор, піаніст, диригент, музичний критик, громадський діяч 112
- Сергєєва В.** – танцівниця 131, 187
- Сеттерфілд (Setterfield) Вельда** – американська танцівниця 164
- Сидоров Олександр** – дослідник сучасного танцю, балетний критик 12, 15, 16, 17, 37, 60, 61, 77, 101, 116, 119, 121, 124, 133, 145
- Сігалова Алла** – російська артистка балету, постмодерний хореограф 202, 204, 205
- Сідлецька Б.** викладач, хореограф 171
- Сімола (Siimola) Айно** – хореограф, танцівниця 102, 111

- Сірополько Олександра** – хореограф, танцівниця 17, 172
Скалдіна Оксана – гімнастка 180
Скрябін Олександр Миколайович (1872-1915) – російський композитор, піаніст, педагог 33, 34, 74, 124, 125, 130, 137, 138, 141, 144, 157
Славенська Мія – хореограф, вчитель 172
Слуцкер Йосип – танцівник 134
Снелл (Snell) Гертруд – хореограф, танцівник, викладач 102, 107, 110
Соколова (Sokolow) Ганна – танцівниця студії М. Грехем 152, 154, 207, 215
Солертинський Іван Іванович (1902-1944) – російський музикознавець, театральний і музичний критик 37, 250
Соловійов Володимир Сергійович (1853-1900) – російський філософ, богослов, поет, літературний критик 13, 28
Сологуб Федір Кузьмич (1863-1927) – російський поет, прозаїк, драматург, теоретик мистецтва 12, 83
Сорелл (Sorell) Рут – хореограф, вчитель 171, 172, 173
Спокойська Людмила – російська танцівниця 131, 176, 184
Сполін Віола – американський викладач, танцівниця 194
Стайн (Stein) Гертруда – американська танцівниця 157
Станіславський Костянтин Сергійович (1863-1938) – російський режисер, актор, педагог 12, 83, 119
Станішевський Юрій Олександрович (2009) – мистецтвознавець, театральний критик, вчений 17
Станько Томаш – польський джазовий музикант 230
Стеббінс Дж. – послідовниця Дельсарта, викладач 60, 67
Стравінський Ігор Федорович (1882-1971) – російський композитор та диригент 17, 89, 94, 95, 98, 99, 149, 155, 168, 228, 237
Стреб (Streb) Елізабет – хореограф постмодерного танцю 198, 199
Струков Валерій Михайлович (1937-2005) – російський співак і композитор 239
Суховерська О. – хореограф, вчитель 172
Таміріс (Tamiris) Хелен – американська танцівниця, хореограф 17, 100, 115, 152, 161
Танака (Tanaka) Мін – японський танцівник і хореограф танцю “анкоку було” 220
Тарп (Tarp) Твайла – хореограф постмодерного танцю 193
Тарховська З. – артистка балету 142, 145
Тарховський Е. – танцівник 188
Таскін А. – танцівник 131, 187
Тейлор (Taylor) Пол – американський балетмейстер 139, 228
Терентьєва Є.В. – танцівниця студії імені А. Дункан 128
Терешко Т.Я. танцівниця студії імені А. Дункан 128
Терпіс (Terpis) Макс – хореограф, представник “виразного” танцю 104, 109
Тетлі Глен (Glen) (1926-2007) – американський танцівник 261
Тимошенко Олександра – українська художня гімнастка 180
Тихонова Надія Іванівна – піаністка і музичний педагог 132
Тіме Елизавета – хореограф, викладач 179
Тімуршин Олег – російський артист балету 235
Торп Ян Теодор (1858-1928) – голландський живописець, графік, кераміст 33

- Трубецькі** (братя) філософи 28
- Тулуз-Лотрек Анрі** (1864-1901) – французький живописець, графік 33
- Уайльд Оскар** (1854-1900) – англійський філософ, письменник, поет 26
- Углич М.** – танцівник 131, 184, 189
- Уїлкінс (Wilkins) Фредерік** – французький композитор 101
- Уїтмен (Whitman) Уолт** (1819-1892) – американський поет, публіцист 60
- Ульманн (Ullmann) Ліза** – англійська хореограф, викладач 110, 111, 166
- Уокер Н.** – хореограф постмодерного танцю 193
- Уоллменн (Wallmann) Маргарет** – хореограф, представник “виразного” танцю 104, 111, 168
- Уорінг Джеймс** – американський хореограф і дизайнер 164, 192
- Успенський Петро Дем’янович** (1878-1947) – російський філософ, журналіст і письменник 34
- Фабер В.** – хореограф постмодерного танцю 193
- Федак-Дрогомирецька Оксана** – хореограф, вчитель 171, 172, 173, 174
- Федів-Суховерська О.** – танцівниця, хореограф, вчитель 170
- Федоровська Є.Н.** – танцівниця студії імені А.Дункан 128
- Фейст (Fiest) Герта** – хореограф, танцівниця 101
- Ферроні (Ferroni) Вінченцо** (1858-1934) – італійський композитор і педагог 64
- Фідлер (Fiedler) Людвиг Конрад** – німецький філософ 28
- Фінлі (Fenly) Малісса** – хореограф постмодерного танцю 198
- Фіш Емма** – хореограф, викладач, теоретик 121, 176, 177
- Флоренський Павло Олександрович** (1882-1937) – російський філософ, богослов, священник 14, 28, 31, 32, 61
- Фогелер (Vogeler) Генрих** (1872-1942) – німецький художник і філософ 33
- Фокін Михайло Михайлович** (1880-1942) – російський артист балету, російський і американський балетмейстер 18, 37, 64, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 136, 137, 140, 146, 148, 167, 179, 181, 182
- Фокін Сергій** - російський артист балету 235
- Фореггер Микола Михайлович** (1892-1939) – режисер театру, кіно, балетмейстер, театральний художник, педагог 17, 120, 124, 135, 136, 187, 188, 238
- Форсайт (Forsythe) Уільям** (1949) – німецький артист балету, балетмейстер 19, 207, 216, 217
- Форті (Forty) Сімона** – американська танцівниця, хореограф 164, 193
- Франк (Frank) Едгар** – хореограф, танцівник 101, 108
- Франк (Frank) Сезар** (1822-1890) – французький композитор, органіст 173
- Франко Луї** – американський танцівник 164
- Фребель (Fröbel) Фрідріх Вільгельм** (1782-1852) – німецький педагог, теоретик дошкільного виховання 61
- Фрейд (Freud) Зігмунд** (1856-1939) – австрійський невропатолог, психіатр і психолог 21
- Фуллер (Fuller) Лої** (1862-1928) – американська актриса і танцівниця 58, 59, 60, 67, 72, 85, 92
- Хай (Hay) Дебора** – хореограф постмодерного танцю 164, 198
- Хакум Тамара** – танцівниця 134

- Халпрін (Halprin) Енн** – американська балетмейстер 164, 192
- Хатчинсон (Hutchinson) Енн** – німецька танцівниця, фахівець з «Лабанотейшен» 165
- Хейне Томас Теодор** (1867-1948) – німецький карикатурист, ілюстратор, майстер декоративного мистецтва 33
- Хемфрі (Humphrey) Доріс** – американська танцівниця, хореограф 17, 68, 72, 100, 113, 115, 116, 117, 127, 152, 155, 156, 157, 158, 161, 207, 210, 215, 239
- Хенок (Henock) Ернестіна** – американська танцівниця 157
- Херко (Herko) Фред** (1936-1964) – американський танцівник 164
- Хідзіката (Hijikata) Тацумі** (1928 - 1986) – японський хореограф, танцівник, засновник «анкоку-буто» 218, 219, 220
- Хілл (Hill) Марта** – танцівниця студії М.Грехем, керівник Джуліардського танцювального Департаменту 152, 154, 155, 160
- Хіндеміт (Hindemith) Пауль** (1895-1963) – німецький композитор, диригент, альтист і теоретик музики 109, 168
- Хладек (Chladec) Разалія** – хореограф, директор Німецького інституту танцю 100, 168, 169
- Хмельова Н.** – танцівниця студії «Драмбалет» 132
- Ховінг (Hoving) Лукас** – американський танцівник, хореограф 158, 165
- Хойєр (Hoyer) Доре** – німецька хореограф, танцівниця 169
- Холландер (Hollander) Міхаель** – американський танцівник 160
- Холленд (Holland) Фрід** – хореограф постмодерного танцю 199
- Холфін Микола Сергійович** (1903-1979) – артист і балетмейстер, діяч мистецтв 134
- Хольм (Holm) Ані** – американська танцівниця, хореограф, викладач 18, 100, 104, 155, 156, 157, 161, 215
- Хорст (Horst) Луїз** – музичний директор «Денішон» 113, 114, 154
- Хортон (Horton) Лестер** – американський танцівник 100, 161, 207, 210, 215, 216
- Хоффманн (Hoffmann) Райнхільд** – німецький хореограф 207
- Хрустальов Михайло** – танцівник 130, 131, 134, 188
- Хюстон Джонс (Houston-Jones) Ізмаїл** – хореограф постмодерного танцю 199
- Цветаєва Валентина** – керівник московської пластичної студії 120
- Цильдеман-Фіш Е.** – хореограф, вчитель, учениця студії “Гептахор” 176
- Чайковський Петро Ілліч** (1840-1893) – російський композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч 64, 125, 127, 129, 173, 178, 182, 234, 236
- Чайлдс (Childs) Люсінда** – американська танцівниця, хореограф постмодерного танцю 164, 198
- Чаплигіна О.** – танцівниця студії «Драмбалет» 132
- Чарліп (Charlip) Ремі** – дизайнер 164, 199
- Ченчікова О.** – російська артистка балету 225
- Чепколенко (Петрова) Антоніна** – гімнастка 179
- Чернецька Інна** – хореограф, керівник студії, вчитель 89, 90, 120, 123, 124, 131, 183
- Шаломитова Антоніна Михайлівна** (1884-1957) – артистка балету, педагог, хореограф, керівник майстерні пантоміми і танцю 120, 125, 131

- Шаховська Галина Олександрівна** – російська балетмейстер, діяч мистецтв 187
- Шекспір Вільям** (1564-1616) – англійський поет і драматург 204, 229
- Шеллі (Shelly) Мері** – американська хореограф 155
- Шенберг (Schoenberg) Арнольд** (1874-1951) – австрійський композитор, педагог, музикознавець, диригент 33, 231
- Шехович** – танцівниця 174
- Шехтель Федір Осипович** (1859-1926) – російський архітектор, живописець, графік, сценограф 33
- Шиманська І.** – хореограф, вчитель 171
- Шипулін Т.** – керівник вологодської студії ритмопластики 120
- Ширер (Shearer) Сібіл** (1912-2005) – американська танцівниця, хореограф, письменниця 260
- Шишкарьова Юлія** – випускниця ВШХР, теоретик художньої гімнастики 179
- Шлеммер (Schlemmer) Оскар** (1888-1943) – німецький режисер 102, 103
- Шмок Павло** – чеський балетмейстер 231
- Шмутцлер Р.** – німецький філософ 14, 58
- Шнейдер Ілля** – директор школи – студії імені А. Дункан 129
- Шнітке Альфред Горрійович** (1934-1998) – російський композитор 234
- Шолпо Євген Олександрович** (1891-1951) – винахідник, музикант, мистецтвознавець 119
- Шон (Shawn) Тед** – танцівник, хореограф, викладач, теоретик танцю “модерн” 12, 58, 67, 69, 70, 71, 111, 152, 156
- Шонберг (Schoenberg) Бессі** – танцівниця студії М. Грехем, учениця Е. Жака-Далькроза 152, 154, 155
- Шопен (Chopin) Фредерік** (1810-1849) – польський композитор та піаніст 59, 63, 64, 112, 122, 124, 125, 137, 175, 236
- Шопенгауер Артур** (1788-1860) – німецький філософ 14, 28, 30, 31, 61
- Шостакович Дмитро Дмитрович** (1906-1975) – російський композитор, піаніст, педагог і громадський діяч 18, 122, 130, 181, 182, 186, 229
- Штайнер (Steiner) Рудольф** (1861-1925) – австрійський філософ, містик, письменник, езотерик 13, 16, 229
- Штраус (Strauß) Ріхард** (1864-1949) – німецький композитор, диригент 74, 142, 174
- Шубарін Володимир Олександрович** (1934-2002) – російський естрадний танцівник, хореограф 224
- Шуберт (Schubert) Франц** (1797-1828) – австрійський композитор 59, 63, 111, 123, 125, 229
- Шульман Лев** – російський хореограф 232
- Шуман (Schuman) Роберт** (1810-1856) – німецький композитор, диригент, музичний критик та громадський діяч 59, 80, 84, 112, 125, 171, 172, 173, 174, 175, 178
- Шурр (Shurr) Гертруда** – танцівниця студії М. Грехем 152, 154
- Шухевич** – танцівниця 174
- Щедрін Родіон Костянтинівич** (1932) – російський композитор 223
- Юдаус Філон** – християнський мислитель, письменник 36
- Юдін Михайло Олексійович** (1893-1948) – російський композитор, діяч мистецтв 122
- Юкіо Місіма** (1925-1970) – японський письменник 217

Юнг Карл Густов (1875-1961) – швейцарський психолог і психіатр 15, 157

Якобсон Леонід Веніамінович (1904-1975) – російський артист балету, балетмейстер, діяч мистецтв, керівник театру балету 18, 64, 180, 181, 182, 189, 223, 232, 239, 249

Янсен Тео – голандський танцівник, хореограф, викладач 248

Янчевська З. – хореограф, викладач 171

Ярославенко Ярослав Дмитрович (1880-1958) – український композитор, диригент 173

SUMMARY

In the offered monograph of Pohrebnyak M.M. "Modern dance of the XX century: origins, style typology, view of historical processions, evolution" the ways of development modern dance in the Culture of choreographic art are researched systematically on the ground of both a large number of printed scientific sources and the modern dance practice. For the first time in Ukrainian experience of art the classification criteria of modern dance style are formulated scientifically, the idea of modern dance school is clarified

It is round out that the "philosophical" principal is the main generating element of modern dance and it is inspiration for cognition of the essence of things, phenomena, individuals, transforming their sense by means of movement in accordance with the author's philosophical believes. The aesthetical principles are denying the historical and everyday conventions, absolute freedom in the created forms. The technical principles are collapse, isolation, polyrhythmy, polycentry, impulse, relaxation, and tension are dominated there. In fact, modern dance is a specific aesthetic philosophical practice, which is realised according to the principles mentioned above. The newly created in the thesis term "individual school" is proposed for denoting the tradition of such practice as following methods, theories etc.

The theory of V. Kandinskogo "About spiritual in an art" is well- founded on a dance "modern".

Monograph represents the evolution of a dance "modern" during the XX-th century on a material of outstanding representatives. The main kinds of it: free dance, rhythm plastics, machine dance, modern jazz. These theorists in the first half of the XXth century researched the link of a dance "modern" with academic school, where was born a new method of composition in variety dancing vocabulary. Also was found out the specific development of a dance "modern" in the USSR, which is contained in existence in the following kinds of forms: aedoplastics, musical movements, harmony plastics. stylized folk-dance. It is established, the dance "modern" had the first place in a leading in opera-theatrical system in the beginning of the XX century, and its movements of classical dance influenced on plastic speech of a dance "modern".

It is shown that the main specific feature of the Ukrainian and Russian modern dance is that in the period since 1924 till 1980, which can be considered stagnative in its history, as it had been existing in the time of totalitarian regime, socialist realism monomethodology and mass culture policy, modern dancers resorted to survival tactics using sports, variety art, folk dance as mimicry devices. As a result of the process calisthenics, a new kind of sports, appeared.

It is proved in the thesis that so-called post-modern dance which started in the second half of the XX-th century and denied the philosophical basis of modern dance is not a trend of the later as it doesn't correspond to the worked-out modern dance style criteria.

Trends of global and local modern dance are systematized. In the thesis was recovered the role of a modern dance the XX-th century in Culture of Art, by its help have done synthesis between kinds of art and "visibility" symphonic "non-ballet" musical plays.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА



Марина Миколаївна Погребняк (Кожевнікова) народилася 31 серпня 1959 року в м. Череповець Вологодської області (Росія). Кандидат в майстри спорту СРСР, інструктор та суддя з фігурного катання на ковзанах, випускниця Ленінградської студії– театру танцю «модерн» О. Кукіна. У 1981 році закінчила Ленінградський інженерно – будівельний інститут, а у 1998 році – Київський національний університет культури і мистецтв.

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії, художній керівник та балетмейстер народного ансамблю сучасного балету «Марія» Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка. У 2009 році захистила дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства на тему: «Танець «модерн» у художній культурі ХХст.». Від 1998 року веде науково-педагогічну діяльність на кафедрі хореографії ПДПУ імені В.Г. Короленка, читає авторські курси з теорії і історії сучасного хореографічного мистецтва, практикуму сучасного театрального танцю, теорії і методики викладання сучасного танцю, мистецтва балетмейстера.

Автор монографії «Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція» (2014); навчально-методичних посібників: «Історія китайського танцю» (2005), «Contemporary dance: етапи формування школи, теорія і методика викладання» (у співавторстві, 2010), «Стилізований народний танець: теорія, історія, методика викладання» (у співавторстві, 2011), «Теоретична спадщина Василя Верховинця і школа українського народно-сценічного танцю» (у співавторстві, 2011), «Неокласичний танець: генеза і стильові особливості» (у співавторстві, 2012), «Класичний танець в українській хореографічній культурі: шляхи розповсюдження (20 – 60ті рр. ХХ ст.)» (у співавторстві, 2012), «Джаз–танець: естетичні особливості, основи техніки і методики вивчення» (у співавторстві, 2014). Автор підрозділу у колективній монографії «Психолого–педагогічний факультет Полтавського національного університету імені В.Г. Короленка: історична, організаційно-педагогічна і науково-методична ретроспектива» (2014).

В авторському доробку М.М. Погребняк близько 20 наукових статей з теорії та історії сучасного хореографічного мистецтва. М.М. Погребняк – активний учасник міжнародних і всеукраїнських конференцій, автор і постановник понад 100 хореографічних творів.

Наукове видання

Погребняк Марина Миколаївна

**ТАНЕЦЬ «МОДЕРН» ХХ ст.:
ВИТОКИ, СТИЛЬОВА ТИПОЛОГІЯ,
ПАНОРАМА ІСТОРИЧНОЇ ХОДИ,
ЕВОЛЮЦІЯ**

Монографія

Редактор *А. Б. Погребняк*

Коректор *Т. Ф. Курочка*

Дизайн та верстка *О. М. Нарижна*

Комп'ютерний набір *Н.М. Шапар*

Дизайн обкладинки *О.К. Лебедєв*

На першій сторінці та на звороті обкладинки – фрагменти з балету
«Наречена» (хореографія М. Погребняк)
у виконанні Народного ансамблю сучасного балету «Марія»
ПНПУ імені В. Г. Короленка

Підписано до друку 17.12.2014
Формат 70x100/16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Ум.-друк. арк. 18,02 . Обл.-вид. арк. 15,32.
Наклад 100. Зам. № 1512/12

Віддруковано в ПНПУ імені В. Г. Короленка
вул. Остроградського, 2, м. Полтава, 36003

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 3817 від 01.07.2010 р.

