

УДК 792.8(430)"192"  
orcid.org/0000-0001-6863-6126; doi

## **НІМЕЦЬКИЙ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ (“ВИРАЗНИЙ”) ТАНЕЦЬ: ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИКИ, КОМПОЗИЦІЇ, ШКОЛИ (20-ті роки XX століття)**

**Марина ПОГРЕБНЯК**

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка,  
кафедра хореографії,  
вул. Остроградського, 2, Полтава, Україна, 36000,  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
імені М. Г. Рильського НАН України  
вул. Грушевського, 4, Київ, Україна, 01001,  
тел.: +80997318359; e-mail: tanya08677@gmail.com*

З’ясовано основні ідеї режисерів німецького експресіоністичного театру початку XX століття та виявлено особливості естетики одного з різновидів танцю “модерн” – експресіоністичного (“виразного”) танцю, що втілює в собі основні ідеї експресіонізму. З’ясовано концепцію “Ausdruckstanz” Рудольфа Лабана та виявлено основи його теорії руху та “теорії форм” для нової хореографії. Виявлено та систематизовано естетичні особливості та засади створення танцювальних творів німецького “Ausdruckstanz”, а також етапи формування школи німецького експресіоністичного танцю у 20-х рр. XX ст.

*Ключові слова:* “Ausdruckstanz”, танець “модерн”, класичний балет, “Labanotation”, ритмо-динамічна експресія, композиція танцю, техніка танцю, танцювальна інтуїція, школа експресіоністичного танцю.

**Актуальність дослідження.** У 20-ті роки XX століття у США набув вжитку термін “танець “модерн””, який використовували для визначення творчості американських хореографів: Марти Грехем, Доріс Хемфрі та ін. Термін “виразний” танець (“Ausdruckstanz”), як різновид “modern dance”, що втілює в собі основні ідеї експресіонізму, застосовували для творчих робіт хореографів Австрії, Німеччини та Скандинавських країн: М. Вігман, Г. Палукки, К. Йосса, Р. Хладек та інших [9, VII]. У ці ж роки були сформовані особливості його естетики, композиції і техніки. А їхнім “підґрунтям” стала наукова “теорія форм” нової хореографії Р. Лабана, що спирається на просторовий закон, та його теорія руху. Сьогодні, на початку XXI століття експресіоністичний танець використовують при створенні хореографічних образів в українському балеті, мюзиклах, драматичних виставах, у навчальному процесі вищих навчальних закладів. Тому виникає потреба у теоретичній підтримці митців та навчального процесу, і звернення авторки до означеної теми є досить вчасним і актуальним.

**Аналіз досліджень.** Проблемам теорії та історії нових напрямів театрального танцю присвячені нечисельні наукові праці дослідників пострадянського простору (П. Білаш, О. Верховенко, К. Добротворська, О. Левенков, В. Пастух,

О. Плахотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, О. Шабаліна, Д. Шариков). Серед зазначених науковців О. Чепалов на сторінках монографії згадує про танцювальні концепції Р. Лабана, М. Вігман, К. Йосса, а також створення двох педагогічних баз німецького експресіоністичного танцю – “Folkwang-Hochschule” (засновник К. Йосс) і “Ausbildungshule” (засновниця М. Вігман) [5, с. 159–167]. Ці самі імена представників “виразного” танцю Німеччини 20-х рр. ХХ ст. згадує на сторінках своєї наукової роботи Д. Шариков [7, с. 60–62]. Експресивність як сучасний аспект розвитку театру танцю на прикладі творчості М. Вігман, Д. Хойер, П. Бауш, С. Лінке розглядає О. Шабаліна [6].

Але по за межами існуючих розробок залишається виявлення основ “теорії форм” та теорії руху Рудольфа Лабана; особливостей естетики і засад створення танцювальних творів німецького “Ausdruckstanz”, етапів формування його школи у 20-ті роки ХХ століття, що і є **метою цієї наукової розвідки**.

**Виклад основного матеріалу.** Загальновідомо, що експресіонізм був одним із 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 вони бачили “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, вважалось, 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 в 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 висловлював своє ставлення до мистецтва танцю, вважаючи, що багато з того, що звично називають танцем, “є неартистичною гімнастикою, акробатикою, белетристичною претензією, еротикою” [12, с. 27], а також, що танець є чудовим засобом “для зображення внутрішніх attitudes і конфліктів”, що диктуються серцем [10, с. 10]. У цій книзі Р. Лабан розвиває свою мрію про “цілісну людину”. “Вільний” танець – його основна програма. За словами О. Сидорова Р. Лабан буде

його на тривуччі: “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” [4, с. 61]. Але на початковому етапі Р. Лабан навчав *елементарних навичок* володіння власним тілом: ході, нахилу, бігу, задаючи музичну схему ритмічними ударами барабана, тамбурина, або звуками флейти. Найціннішою тезою Р. Лабана, що вдавалася практично, є ідея, співзвучна з ученням 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* [8, с. 169–193].

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 Штутгарті, керований Д. Березкою, а також студію при театрі, де виховувалося 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 створив свою версію “Вакханалії” Р. Вагнера і перші “*хорові*” роботи у новому стилі на музику Фредеріка Уілкенса: “Die Geblendeten” (“The Peluoded”), і “Епічну танцювальну сюїту” (“Erische Tanzfolge”). У 1923-му році балетмейстер сформував 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 1924–1926 років ансамбль мав турне містами 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 Gankeleri” (“Juggeru”) – танцювальна драма; танцювальна комедія “Казанова”; танцювальна драма “Дон Жуан” на музику Х. Глюка (1925); “Ніч” – танцювальна гра на джазову музику; “Криве дзеркало” (“Narnspiegel”; “The Fods Mirror”, 1925; “Bitter ballet” (“Ballet of the Knights”) на музику Л. Бетховена (хореографія Р. Лабана і Д. Березки) [10, с. 9].

У 1926 році вийшла в світ наступна теоретична робота Р. Лабана – “Хореографія” [10, с. 9]. Основою його “теорії форм” для нової хореографії став “просторовий закон”, що спирався на низку елементів: 1) рух тіла з погляду горизонталі та симетрії; 2) кут відхилення від вертикалі для просторово-спрямованої дії; 3) форми руху тіла у просторі відносно вертикалі: вперед, назад, убік.

Захопленість Р. Лабана змістом простору синхронізується з подібним інтересом членів “Баухаузу”. У той час, коли Р. Лабан презентував свої просторові теорії, демонструючи малюнки людських тіл усередині геометричних фігур [1, с. 31], Оскар Шлеммер презентував на сцені “Баухаузу” у 1927 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.

За словами Курта Йосса, “Лабан став творцем *“ нової танцювальної теорії ”*”, що визнає “існування духовного шляху балету” [10, с. 12]. Теоретик виклав принципи створення “штучної” танцювальної композиції та композиції, побудованої на *інтуїтивній імпровізації*, а також наголосив 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 способом два “ворожі табори”: академічного танцю і танцю “модерн” [10, с. 12].

Важливою подією 1926 року стало створення у Варбурзі Хореографічного інституту Р. Лабана, що об’єднав Центральну Школу та Театр Танцю.

Зокрема, Р. Лабан і О. Шлеммер стали членами організаційного комітету I Танцювального конгресу танцю “модерн”, що відбувся у Магдебурзі 21–24-го червня 1927 року. У своїй доповіді *“Танець як твір мистецтва”* теоретик “нових форм танцю” сформулював 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 погляду зору *динамізму перешикувань*.

6. *Сценічний танець* не повинен мати нічого спільного з *фізкультурою та “гармонійним рухом”*.

7. “Чиста” композиція є необхідною умовою для розвитку нових форм танцю [10, с. 10–11].

У союзі з Куртом Йоссом Рудольф Лабан закликав до єднання танцівників розрізних 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 можливості *танцю “модерн”, як частини сучасного театру*. У тому ж 1927 році в опублікованому 15-го травня есе, 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” [12, с. 40].

Ще у 1921 році, 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 нижній пагін, вічний шукач, руйнівник, творець цього простору. Він стає його душею, наче губка всотує в себе найменше коливання, яке відлунує у його душі хвилюванням, перетворюючись у тілесний рух, виповнює душу танцівника захватом повного злиття з простором” [2, с. 57].

Її “Танець відьми” став культовою роботою і одним із символів “Ausdruckstanz”. У ньому почуття героїні відображені “грубими” жестами і рухами “естетики пекла”.

Відкрита у 1919 році у Дрездені Центральна Школа Мері Вігман стала центром розвитку німецького “*виразного*” танцю [2, с. 59]. Музичний директор школи композитор і піаніст Віл Гетц проводив там експерименти з новими видами танцювального акомпанементу, включно з ударними інструментами, 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 році – директором Ганновер Опера; Маргарет Уоллменн – директором Опері в Буенос-Айресі, Відні, Мілані; Гарольд Кройцберг – солістом, а Івонна Жоржі – головним балетмейстером Ганновер Опера [12, с. 32–33].

Грет Палукка, найвідоміша танцівниця “модерну” 20–30-х років ХХ століття, 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 стала 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”, захоплювалися 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. У 1925 році 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* [3, с. 46].

Сама Мері Вігман у 20-ті роки ХХ століття 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 року – “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*.

У 1928 році на II Танцювальному Конгресі М. Вігман представляє ансамблеву композицію “Свято” (“Celebration”) [11, с. 135], у 1929 році – один з найвідоміших циклів “Рухомий ландшафт”.

У 1927 році 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 Гертруд Снелл).

У 1928 році Рудольф Лабан опублікував теоретичну працю “Кінетографія”, відому в Америці як “Лабанотейшн” (“Labanotation”), що одержала визнання на II Німецькому Танцювальному Конгресі у Ессені. Р. Лабан розробив універсальну теорію танцювального жесту, що виявилася 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 [10, с. 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*”.

У 1927 році налічувалось 28 акредитованих шкіл, заснованих у Німеччині, Чехословачії, Швейцарії, багато з яких практикували *великі форми аматорського танцю* – “*рухоми хори*” (“Bewegungser”), що налічували від 50 до 500 і більше учасників [10, с. 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 “рухоми хори” визначили відмінні особливості професійного і аматорського танців.

Зі середини 20-х рр. XX століття всередині “Ausdruckstanz” назрівав конфлікт між популізмом та елітаризмом. Техніка імпровізації знищувала межі між професійним та аматорським танцем. Для сценічного танцю танцівники використовували методи танцгіннастики (“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 років XX століття 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.

У цей час ім’я Р. Лабана асоціювалося 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 Конгресу 1927 році, а у 1928 році 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 усередині “Ausdruckstanz” досягли кульмінації.

На II Танцювальному Конгресі дехт з молодих хореографів висунув 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 “Фольквангшуле” (“Folkwangschule”) у Ессені Курт Йосс.

Учень Р. Лабана у Штутгартській Музичній Академії, учасник студентського танцювального ансамблю з 1921 року, Курт Йосс з танцівницею Сігурд Лідер представляє у 1924-му році власну програму “Two Male Dan cers”. За період з 1924–1926-й роки він створив п’ять хореографічних творів великої форми: “Перський балет” (1924); “Демон” на музику П. Хіндемита (1925); “Brautfahrt” (1926); експресіоністичному стилі.

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

Виявлено, що учні М. Вігман і Р. Лабана для реалізації театрального потенціалу “Ausdruckstanz” вимушені були зробити крок на зустріч академічному балету. Яскравим кроком на цьому шляху стало створення К. Йоссом у 1927 році танцювального департаменту “Фольквангшуле” у Есені.

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”.

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 [10, с. 18–19].

Випускниця інституту Е. Жака-Далькроза, учениця школи М. Вігман з 1921 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 років. Передбачаючи небезпеки націонал-соціалістичного режиму, Ані Хольм залишає Дрезден і у 1931 році очолив Нью-Йоркську школу М. Вігман, що стала першою Танцювальною Школою, яка забезпечувала всебічну хореографічну освіту у США.

Усе сказане дає змогу зробити такі висновки. Виявлено, що теорія руху Р. Лабана спирається на свободу від канонів і здатність на танцювальну імпровізацію, тобто самовираження. Основою його “теорії форм” став просторовий

закон. Характерними естетичними особливостями “Ausdruckstanz” стають: 1) філософський узагальнений символізм у зображенні почуттів людини і сутності явищ; 2) акцент на тематичну експресію; 3) емоційна наповненість хореографічної лексики і тексту, що яскраво розкривають сутність явищ. Засадами створення танцювальних творів “Ausdruckstanz” стають: 1) побудова твору на основі інтуїції і художніх законів з використанням “сили волі, інтелекту та почуттів людини”; 2) одухотвореність, щирість, сакральність, правдивість танцювального твору, що народжується у серці; 3) хореографія; 4) зумовленість форми твору типом руху і носієм експресії, який може бути “чистим, функціональним або стилізованим”; 5) необхідність аналізу танцювального рисунку з погляду динамізму перешикувань; 6) відмінність сценічного танцю від фізкультури і “гармонійного руху”. Виявлені етапи формування школи німецького “Ausdruckstanz” у 20-х рр. ХХ ст., а саме: теорія руху і “теорія форм” Р. Лабана → індивідуальні стилі і школи експресіоністичного танцю Р. Лабана, М. Вігман, К. Йосса → школа “Folkwang-Hochschule” → танцтеатр.

### Список використаної літератури

1. Гваттерини М. Азбука балета / [пер. с ит. Ю. Лисовского]. Москва: БММАО, 2001. 240 с. (Серія “Учимся танцевать”).
2. Домрина Н. Страницы календаря. *Советский балет*. 1986. № 6. С. 51–60.
3. Новодворская И. Из последних могикан. *Балет*. 1993. № 5–6. С. 45–46.
4. Сидоров А. Современный танец в России. Москва: Первина, 1922. 63 с. (Первоисточник).
5. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія. Харків: ХДАК, 2008. 344 с.
6. Шабаліна О. М. Модерний танець жінок балетмейстерів Заходу ХХ ст.: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2010. 209 с.
7. Шариков Д. І. Сучасна хореографія, як феномен художньої культури ХХ ст.: дис. кандидата мистецтвознавства: 26.00.01. К., 2008. 190 с.
8. Hodgson J. *Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban*. London: Methuen Drama, 2001. 300 p.
9. McDonagh D. Preface. *International Dictionary of Modern Dance*. Ed.: Taryn Benbow Pfalzgraf with a pref. by Don Mcdonagh. – Detroit ect.: St. James press, cop. 1998. P. VII–IX.
10. Maletic V. *Body – Space – Expression. The development of Rudolf Laban’s Movement and Dance Concepts*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton De Gruyter, 1987. 150 p.
11. Mannings S. A. *Ecstasy and the demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*. London: University of California Press, 1993. 190 p.
12. Partsch-Bergsohn I. *Modern dance in Germany and the United States. Crasscurrents and Influences*. Harwood: Harwood Academic Publishers, cop. 1994–XIX. 167 p.

### References

1. Guatterini, M. (2001). *L’ABC DEL Balletto*. (Yu. Lisovsky, Trans). Moscva: BMM [in Russian].
2. Domrina, N. (1986). *Calendar Pages. Soviet Ballet*, 6, 51–60 [in USSR].



3. Novodvorskaya, L. (1993). From the last Mohicans. *Ballet*, 5–6, 45–46 [in Russian].
4. Sidorov, A. (1922). *Modern dance in Russia*. Moscow: Pervina [in USSR].
5. Chepalov, O. (2008). *Choreographic Theatre of Western Europe of the XX century*. Kharkiv: KSAofC [in Ukrainian].
6. Shabalina, E. N. (2010). *The modern dance in women ball et master's creative work of the West of the XX century: culturological aspect*. Candidate's thesis. Kharkiv:KSAofC [in Ukrainian].
7. Sharikov, D. I. (2008). *Modern choreography, as a phenomenon of artistic culture of the XX century*. Candidate's thesis. Kyiv: KNUofCandA [in Ukrainian].
8. Hodgson, J. (2001). *Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban*. London: Methuen Drama [in Great Britain].
9. McDonagh, D. (1998). Preface. *International Dictionary of Modern Dance*. Taryn Benbow Pfalzgraf with a pref. by Don Mcdonagh (Ed.). Detroit ect.: St. James press [in USA].
10. Maletic, V. (1987). *Body – Space – Expression. The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton De Gruyter [in Germany, USA, Netherlands].
11. Mannings, S. A. (1993). Ecstasy and the demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman. London: University of California Press [in Great Britain].
12. Partsch-Bergsohn, I. (1994). *Modern dance in Germany and the United States. Crasscurrents and Influences*. Harwood: Harwood Academic Publishers [in Great Britain].

Стаття надійшла до редакції 14.09.2018

Прийнята до друку 11.10.2018

## **GERMAN EXPRESSIONIST DANCE: THE FORMATION OF AESTHETICS, COMPOSITION, SCHOOL (20-S OF THE XX CENTURY)**

**Maryna POGREBNIYAK**

*Poltava National V. G. Korolenko Pedagogical University,  
Department of choreography,  
2, Ostrogradsky str., Poltava, Ukraine, 36000,  
Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy  
of Sciences of Ukraine,  
4, Hrushevsky Str., Kiev, Ukraine, 01001,  
phone: +80997318359; e-mail: tanya08677@gmail.com*

In the 1920's in the USA, the term "modern dance" was used to define the work of American choreographers: M. Graham, D. Hemphry and others. The term "expressionist dance"(Ausdruckstanz) as a kind of modern dance, which embodied the basic ideas of expressionism, was used for the creative works of choreographers of Austria, Germany and Scandinavian countries: M. Wigman, G. Palukki, K. Jossa, R. Khladek and others. In the same years the peculiarities of aesthetics of composition and technique were formed. And their "foundation" was the scientific "theory of forms" of the new choreography by R. Laban,

which relies on spatial law and his theory of motion. Today at the beginning of the 21 st century expressionist dance is used in the creation of choreographic images in Ukrainian ballet, musicals, dramatic performances, in the educational process of higher education establishments. So, there is a need for theoretical support for the artists and the educational process, and the author's appeal to the topic is quite timely and **relevant**. **The purpose** of the study is to indentify the foundations of the "theory of forms" and the theory of motion by Rudolf Laban; peculiarities of aesthetics and principles of creation of dance works by German Expressionist dance, stages of the formation of his school in the 20-s of the XX century. **The methodology** of the study is based on the use of the analytical method to identify the foundations of the "theory of forms" of the new choreography and the theory of movement of R. Laban; cultural and art studies – to identify the aesthetics and foundations of the creation of dance works Ausdruckstanz; historical – to systematize the stages of formation of the German expressionist dance school. **Results and conclusions**. The theory of R. Laban's movement is found to be based on freedom from canons and the ability to improvise, that is, self-expression. And the basis of his "theory of forms" was spacious law. Characteristic aesthetic peculiarities of Ausdruckstanz become: 1) philosophical generalized symbolism in the image of human feelings and the essence of phenomena; 2) emphasis on thematic expression; 3) emotional fullness of the choreographic vocabulary and text that clearly reveal the essence of the phenomena. The principles of creation of dance works of expressionist dance are: 1) construction of the work on the basis of intuition and artistic laws with the use of "willpower, intelligence and feelings of man"; 2) spirituality, sincerity, sacredness, truthfulness of a dance product born in the heart; 3) choreography; 4) the conditionality of the form of work by the type of movement and the expression medium that can be "purely, functional or stylized"; 5) the need to analyze the dance pattern in terms of the dynamics of alterations; 6) the difference between stage dance from physical education and "harmonious movement". We have identified and systematized the stages of formation of the German expressionist dance school, in the 20-s of the XX century, namely: "theory of forms" and Rudolf Laban's theory of movement → individual styles and Expressionist dance schools of R. Laban, M. Wigman, K. Jossa → Folkwangschule → Tanztheater.

*Keywords:* Ausdruckstanz, modern dance, classical ballet, Labanotation, eukinetics, dance intuition, Expressionist dance school.