

УДК 377.6. 793.3

## ТАНЦЮВАЛЬНА ІННОВАТИКА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У ФОРМУВАННІ КОНЦЕПЦІЙ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ

**Благова Тетяна Олександрівна**

кандидат педагогічних наук, доцент

завідувачка кафедри хореографії

Полтавський національний педагогічний університет

імені В.Г. Короленка

**Анотація:** У статті здійснено теоретичний аналіз хореографічної інноватики першої третини ХХ ст. Досліджено соціокультурні передумови становлення й розвитку новаторських хореографічних шкіл. Розкрито сутність пластичних експериментів, визначено їх місце і роль у системі хореографічної освіти, у формуванні змісту, основних завдань, методик навчання танцювальному мистецтву.

**Ключові слова:** хореографія, мистецтво руху, танець модерн, професійний танець, хореографічні системи, хореографічна освіта, хореографічна педагогіка.

**Постановка проблеми.** Теоретико-методологічне забезпечення навчання сучасним стилям і напрямкам хореографії передбачає вивчення історичних витоків феномену сучасного танцю, еволюції форм його сценічного втілення. Тому актуальним видається висвітлення генези й розвитку різноаспектних інноваційних напрямків хореографічного мистецтва, популярних у соціумі в першій третині ХХ століття. Підґрунтям сучасних досліджень у галузі сценічної хореографії визначаємо диверсифікаційні процеси у розвитку танцювальної культури, пов'язані з іменами М. Вігман, М. Грем, Ж. Далькроза, Ф. Дельсарта, А. Дункан, М. Каннінгема, Р. Лабана, Р. Сен-Дені, Л. Фуллер, Д. Хамфрі, які характеризувалися потужним імпульсом хореографічних інновацій та, відповідно, потребували ґрунтовного теоретичного осмислення.

**Аналіз досліджень.** Проблематику розвитку танцювальної інноватики, розкрито у сучасних дослідженнях Д. Бернадської, І. Бодунової, Т. Кохана, О. Маншиліна, В. Пастух, О. Плахотнюка, М. Погребняк, І. Сіроткіної, О. Чепалова, Д. Шарикова, Т. Шкурко, І. Яцковської. Однак, потребує детального вивчення історико-педагогічний контекст інтерпретації різних хореографічних напрямів, системний аналіз поетапного формування теоретичних засад хореографії як освітнього феномену, провідних тенденцій її розвитку, що підтверджує актуальність представленої наукової публікації.

**Метою** даної статті є теоретичний аналіз хореографічної інноватики першої третини ХХ ст., дослідження соціокультурних передумов становлення й розвитку новаторських хореографічних шкіл, визначення їх місця і ролі у системі хореографічної освіти, формуванні змісту, завдань, методик навчання танцювального мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Системно-структурний аналіз найбільших потужних напрямів розвитку хореографічно-модернового руху ХХ століття, а саме, танцю модерн, танцю джаз-модерн, експресивного танцю, танцювальних технік контемпорарі, ритмопластичних практик, танцювально-рухової терапії, дозволив виокремити сукупність їх змістово-функціональних характеристик, які активно інтегрували у галузь хореографічної освіти. На основі синтезу філософської, мистецької думки хореографи формували нові танцювальні теорії, звільнені від канонізованих штампів. Зокрема, панування «модернізму» у галузі мистецтва з початку ХХ ст. стало своєрідним імпульсом до поширення в освітній практиці авангардних тенденцій та створення новаторських хореографічних напрямів (модерністичних, постмодерністичних, імпресіоністичних, експресіоністичних, неокласичних), що претендували на своє специфічне вираження засобами ритму, пластики й виразного руху. У філософському тлумаченні «модернізм» є «некласичним типом філософствування», що радикально відрізняється від класичного інтелектуальним допущенням можливості плюрального моделювання світів і, відповідно, ідеєю онтологічного плюралізму», «виразом одвічної абсурдності

людського існування, «дегуманізацією мистецтва», «чистим» проявом «стилю», що долає дійсність» [8]. У танцювальній стилістиці термін «танець-модерн» (англ. «*moderne*» – новітній, сучасний) [1, с. 505–507] сформувався з початку ХХ ст. внаслідок утвердження у Німеччині та Америці нового хореографічного напрямку, заснованому передовсім на вільній пластиці тіла. Ідеологи різноаспектних хореографічних напрямків і гімнастичних систем започаткували нові підходи в осмисленні природи та сутності танцю, прагнули сформувати свою хореографічну систему, наповнити її глибоким духовним змістом, здійснивши низку перетворень і реформ у навчанні хореографії. Розвиток естетики вільного танцю передовсім асоціюється з творчістю Айседори Дункан, що переслідувала мету створення нової пластичної мови, як інструмента вираження особистістю «внутрішнього імпульсу». Прагнення танцівницею відродити принципи давньогрецької орхестики передбачало не буквально відтворення її лексики й техніки, а передовсім ідейного змісту, природності динаміки, звільненої від усіляких канонів та умовностей академічного балету [3].

Експерименти у галузі «мистецтва руху» спрямовувалися також на забезпечення рекреаційної функції танцю. Активізуючись у Західній Європі ще з ХІХ ст., вони пов'язані з виникненням систем, теорій, ритмопластичних течій, що представляли синтез гімнастичних, лікувальних, власне танцювальних рухів. Французький фізіолог Ж. Демені у другій половині ХІХ ст. створює своєрідну систему гімнастичних вправ – естетичну гімнастику, засновану на принципі поточності рухів, в основі якої – обґрунтування провідного значення ритму, гармонії рухів, неперервності рухової діяльності [5, с. 6–7]. Французький оперний співак, композитор і теоретик танцю Ф. Дельсарт є автором системи «сценічного виразного руху» – складової професійної музичної і акторської підготовки, заснованої на можливостях ритму та емоційній руховій виразності. Аксиоматичними у сценічній підготовці актора й дотепер залишилися визначення Ф. Дельсарта: «мова тіла», «промовистість тіла», «поезія тіла». В основі «дельсартіанської системи» закладено принципи:

1) лише природний жест, звільнений від умовностей, здатний передавати почуття; 2) виразність є пропорційно залежною від сили і швидкості рухів та емоційного стану людини; 3) критерієм краси руху є природність людської пластики [5, с. 35].

Послідовник методики Ф. Дельсарта, професор Женевської консерваторії Е. Жак-Далькроз заснував систему ритмічної гімнастики, осердям якої стало виявлення універсального потенціалу ритму (виховного, дидактичного, рекреаційного, дисциплінуючого, естетичного). «Далькрозівська» концепція музично-ритмічного виховання, спираючись передовсім на розуміння біологічної потреби особистості в активності, мала по суті характеристики лікувальної системи, заснованої на принципах давньогрецької орхестики – мистецтві ритму в гармонії і пластичності. У ритмиці Далькроз бачив шлях до відновлення органічної єдності мистецтва й людини. «Кроки Жака» (*«les pas Jaques»*), з яких згодом сформувалася цілісна педагогічна система, визначалися також «першими сходинками на шляху до оновлення сценічного танцювального мистецтва» [4, с.3], поштовхом до впровадження в систему хореографічної освіти ритмопластичних танців. Систему Е. Жака-Далькроза викладено у багаточисленних публікаціях автора та його однодумців на початку ХХ ст., а також практично втілено у заснованому ним Інституті ритму у м. Хеллерау (1910-1914 р.р.), подібних навчальних та науково-дослідних установах, активно створюваних послідовниками вченого впродовж ХХ ст.

Перехід танцю у терапевтичну площину пов'язаний із розвитком інтегративної рекреаційної методики – «танцювально-рухової терапії», – окремого психотерапевтичного та арт-терапевтичного напрямку, теоретично обґрунтованого американськими вченими, починаючи із 40-х р.р. ХХ ст., і активно впроваджуваного в експериментальних практичних навчальних програмах хореографів (Л. Еспенак, М. Чейз, М. Уайтхауз, Т. Шоуп, ін.) з кінця 50-х р.р. Заснована на терапевтичній ресурсності рухової діяльності та принципі органічної детермінованості тілесних рухів і психічних процесів, рекреаційна хореографічна методика отримала визначення «цілеспрямованого

психотерапевтичного використання різних аспектів танцю задля інтеграції емоційного та фізичного станів особистості» [2, с.17]. Практико-орієнтовані теорії «терапії засобами рухової активності» ґрунтувалися передовсім на психофізіологічній функціональності танцю, інтерпретували тілесні рухи відображенням внутрішніх психічних станів, спрямовувалися та отримання певного терапевтичного ефекту у процесі рухового самовираження особистості. Основоположником одного із ключових напрямів сучасного західноєвропейського танцю – «експресивного» (з нім. «*виразного*» або в історичній термінології – «*експресіоністичного*»), – потужного, неоднорідного за структурою, заснованого на експресії людського тіла [7], вважається німецький хореограф-реформатор, теоретик і практик хореографічної освіти, Р. Лабан. Автор власної філософської концепції вивчення танцювального мистецтва, він сформував методологію його теоретичного осмислення, засновану на глибокому аналізові рухової активності людини, передовсім експресії людського тіла [6, с. 171]. Ґрунтувалася вона на переконанні, що рух та емоція (*motion and emotion*), форма і зміст, тіло й розум неподільно пов'язані між собою. Окрім самовираження танець інтерпретувався засобом пізнання світу: «наше тіло є дзеркалом, крізь яке ми усвідомлюємо одвічні обертальні рухи всесвіту з його багатокутними ритмами» [6, с. 174]. Основні концепції практико-орієнтованої теорії Р. Лабана уніфіковано автором в єдину педагогічну систему і опубліковано у низці праць: «Світ танцівника» (1920 р.), «Хореографія» (1926 р.), «Сучасний навчальний танець» (1947 р.), «Мистецтво сценічного руху» (1950 р.). Сучасні хореологи (серед них О. Маншилін, О. Чепалов, Д. Шариков, І. Яцковська) визнають Р. Лабана дослідником, який визначив закони руху настільки універсально й точно, що його напрацювання стали фундаментальними для хореографічної освіти.

Реформування змісту класичної хореографічної освіти відбувалося під відчутним ідейним впливом масштабного мистецького феномену – проекту С. Дягілева «Російські сезони», що підкорював Європу впродовж 1909-1929 рр., демонструючи широкому загалу новаторську естетику балетного мистецтва,

об'єднавши майстерність провідних виконавців сцени (М. Фокіна, А. Павлової, Б. Ніжинської, В. Ніжинського, М. Мордкіна, Т. Карсавіної, О. Спесівцевої, С. Лифаря та ін.) [1, с.198]. Прагнення відродити слов'янські хореографічні традиції в інтерпретації професійного танцю («дягільєвський» проект отримав назву «Ренесансу російського мистецтва») перепліталися з активним освоєнням західноєвропейських новаторських тенденцій. Відповідно, багатоаспектні знахідки оновленої класичної хореографії розширювали межі традиційних педагогічних підходів до змісту професійної хореографічної підготовки, уможлилювали процеси інтеграції канонів класичного танцю з європейськими технічними інноваціями.

Загалом поширення альтернативних танцювальних течій упродовж ХХ ст. активізувало проблему пошуків нових форм фіксації хореографічного матеріалу, що так чи інакше втілювали ідею використання музичного нотного стану: В. Ніжинського (Росія, 1915-1918 рр.), Р. Лабана (Німеччина, 1928 р.), А. Менъє, П. Конте (Франція, 1931 р.), А. Чіеса (Італія, 1932 р.), Е. Ніколаіса (США 1945 р.) Рудольфа і Джоан Бенеш (Англія, 1956 р.), Ш. МакГроу (США, 1964 р.). Авторські нотації хореографічних текстів, винайдені у ХХ ст., значно розширили ресурси теоретичних досліджень танцю. Дві з числа цих систем – «лабанатацію» (*Labanotation*) Р. Лабана і нотацію подружжя Бенеш (*BMN – Benesh Movement Notation*) – офіційно визнані складником загальноприйнятого стандарту класичної хореографічної освіти у західноєвропейських країнах.

**Висновки.** Узагальнюючи процеси формування основних концептуальних напрямків хореографічної інноватики першої третини ХХ ст., зазначимо, що танець цього періоду стає об'єктом дослідження у царині хореографічної освіти. Формування різностильових течій в мистецтві руху природно впливало на розвиток хореографічної лексики, суттєво урізноманітнювало виконавську техніку, методи, технології й засоби навчання, закономірно викликало необхідність створення відповідних професійних хореографічних шкіл. Хореографічна освіта, як соціокультурна система, розвивалася під впливом різноманітних стилів і напрямків танцювального мистецтва, практично

втілюючи різноманітні концепції, пластичні експерименти, техніки професійної хореографії, вивчення яких залишається актуальним й досьогодні.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:

1. Балет: Энциклопедия / [под ред. Ю.Н. Григоровича]. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 623 с. : илл. – Библиогр. : с. 617-620.
2. Гренлюнд Э. Танцевальная терапия. Теория, методика, практика / Э. Гренлюнд, Н. Оганесян. – СПб. : Речь, 2004. – 288 с.
3. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. И. Шнейдер. Встречи с Есениным. Ростов-на-Дону: издательство «Феникс», 1998. – 448 с.
4. Далькроз Е. Ритм / Е. Ж.-Далькроз. – М.: Классика XXI, 2001. – 248 с.
5. Козлов В.В. Интегративная танцевально-двигательная терапия / В.В. Козлов, А.Е. Гиршон, Н.И. Веремеенко. – Издание 2-е, расширенное и дополненное. – СПб. : Речь, 2006. – 286 с.
6. Маншилін О.О. Хореологія Рудольфа Лабана / О.О. Маншилін // Науковий вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. – К., 2013. – Вип. 12. – С. 170–178.
7. Новейший философский словарь. Экспрессионизм. // Библиотека Гумер – философия. [Электронный ресурс] URL: <http://www.gumer.info>
8. Философский словарь. Модернизм. // Энциклопедии и словари. 2009-2013 [Электронный ресурс] URL : <http://encdic.com/philosophy/Modernizm-1399.html>