

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМЕНІ М. Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ
БЕРДЯНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Марина Погребняк

**НОВІ НАПРЯМИ ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦЮ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ,
КРОС-КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ,
СТИЛЬОВА ТИПОЛОГІЯ**

Монографія

Київ
2020

УДК 792.83.03'06-026.451(100)"19/200"

П 43

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського НАН України (протокол № 3 від 12.03.2020 р.)*

Рецензенти:

Юдкін Ігор Миколайович – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, член-кореспондент Національної академії мистецтв України;

Руда Тетяна Петрівна – доктор філологічних наук; старший науковий співробітник;

Козаренко Олександр Володимирович – доктор мистецтвознавства, професор;

Зінич Олена Володимирівна – кандидат мистецтвознавства.

Науковий консультант:

Немкович О. М. – доктор мистецтвознавства, завідувач відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

Погребняк М.

П 43 Нові напрями театрального танцю ХХ – поч. ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ПП «Астрая», 2020. 327 с. : іл. 50. Бібліогр. С. 280–310.

ISBN 978-617-7915-17-0

У монографії вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснене комплексне дослідження історико-культурних передумов, визначення стильової типології, виявлення крос-культурних зв'язків нових напрямів театрального танцю ХХ – поч. ХХІ ст. Виявлено культурно-історичні передумови реформування академічного балетного театру та виникнення нових форм сценічного танцю на межі ХІХ – поч. ХХ ст. Сформульовано критерії віднесення хореографічних творів до таких нових стильових напрямів театрального танцю як неокласичний танець і джаз-танець, а також різновидів танцю «модерн» ХХ ст. [експресіоністичний («виразний») танець, «contemporary dance», «модерн-джаз-танець», «стилізований народний танець», «анкоку-буто»] та досліджений їхній генезис. Уточнено значення термінів «неокласичний танець», «джаз-танець», «стилізований народний танець», «contemporary dance». Виявлено етапи формування шкіль «contemporary dance» та німецького «Ausdruckstanz» у ХХ ст. Досліджено особливості композиції нових напрямів танцю в балетному театрі ХХ–ХХІ ст. З'ясовано вплив естетичних поглядів та теоретичних ідей Мерса Каннінгема на формування моделі постмодерного танцютеатру. Конкретизовано імена українських балетмейстерів – представників танцю «модерн», неокласичного танцю і театрального джаз-танцю ХХ – поч. ХХІ ст. та досліджено їхній творчий доробок у цій галузі. Підсумовано наявні в літературі дані про засвоєння, опанування, шляхи впровадження естетики стилю «модерн» в хореографії, неокласичного танцю і джаз-танцю в українському балеті ХХ – початку ХХІ ст. Досліджені форми презентації танцю «модерн», неокласичного танцю і джаз-танцю на українській театральній сцені.

Видання розраховано на науковців, викладачів та студентів мистецьких ВНЗ та всіх, хто цікавиться питаннями сучасного хореографічного мистецтва.

УДК 792.83.03'06-026.451(100)"19/200"

ISBN 978-617-7915-17-0

© Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2020

© Погребняк М., 2020

© ПП «Астрая», 2020

ВСТУП

На початку ХХІ ст. сучасна українська хореографічна культура перебуває на етапі інтенсивного розвитку в умовах складних багатовекторних глобалізаційних процесів, що призвели до поступової багатоаспектної інтеграції мистецтва України у світовий соціально-культурний простір. Переоцінка естетичних цінностей, яка, часом, доходила до заперечення споконвічних мистецьких канонів у ХХ ст., стала ознакою доби та стрімкою хвилею охопила всі види мистецтва, хореографічного у тому числі. Ширше став тематичний діапазон хореографічних творів; виникли нові балетні жанри, були розроблені нові принципи драматургії балетної вистави та композиції театрального танцю. Саме у першій третині ХХ ст. формуються характерні ознаки нових стильових напрямів театрального танцю та новий тип балетмейстера – хореографа, ідеї якого спрямовані не тільки на видозміни естетики класичного балету, а, насамперед, на пошуки нових засобів виразності для втілення власних естетико-художніх концепцій.

Таким чином ці активні пошуки та експерименти у різних галузях мистецтва і, зокрема, у театральному танці позначені своєрідною персоніфікацією. Українські хореографи, сприйнявши західну сучасну хореографічну культуру у «готовому» вигляді, отримали, з одного боку, стартову можливість для створення оригінальних нових форм театрального танцю та нових жанрів танцтеатру, а, з іншого, – загрозу його малохудожнього копіювання, втрати ціннісно-сміслових орієнтирів для своєї діяльності.

Наукові напрацювання у галузі сучасного хореографічного мистецтва на сьогодні не можна вважати такими, що вичерпно висвітлюють задану проблематику. На сьогодні дослідженими є розрізнені аспекти нових напрямів театрального танцю світового простору без виходу на узагальнення. Комплексне дослідження історико-культурних передумов, визначення стильової типології нових напрямів театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст., виявлення крос-культурних зв'язків залишається поза межами існуючих у вітчизняному мистецтвознавстві наукових розробок. Зосередження саме на цих проблемах зумовлює **актуальність пропонованої праці**.

Стан вивчення нових напрямів театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст. зумовив **мету пропонованої праці**: дослідження нових

стильових напрямів театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст., уперше сформованих у хореографічній культурі США та Європи, вивчення їх в аспектах історико-культурних передумов, крос-культурних зв'язків, стильової типології, шляхів асиміляції в українському хореографічному мистецтві.

Метою дослідження зумовлено вирішення його **конкретних завдань**:

1. Опрацювати джерельну базу з досліджуваної теми.
2. Уточнити зміст ключових понять дослідження в контексті аналізованої проблематики («сучасний танець», «сучасний театральний танець», «балет», «театр тотальний», «театр майбутнього», «танцтеатр», «хореографічний театр», «театр постмодерний», «театр буто», «танець», «стиль», «стилізація», «класичний танець», «народний танець», «народно-сценічний танець», «танець модерн», «постмодерний танець», «композиція танцю», «хореографічний текст», «хореографічна лексика» та ін.).
3. Розглянути філософсько-мистецтвознавчий контекст формування художнього світогляду хореографів другої половини ХІХ – початку ХХ ст. та їхніх естетико-художніх пріоритетів; що, на наш погляд допомагає дослідити історико-культурні передумови виникнення та філософські, художньо-естетичні і теоретичні засади нових напрямів театрального танцю, як явища хореографічної культури ХХ ст.
4. Визначити роль естетичних ідей Ж. Новерра, Ф. Дельсарта, Е. Жака-Далькроза, М. Фокіна, Р. Лабана, Ф. Лопухова, С. Лифаря як підґрунтя нових напрямів театрального танцю, з чого виникає необхідність розкрити сутність реформ у балетному театрі на межі ХІХ–ХХ ст.
5. Розробити типологію нових стильових напрямів театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст. [«неокласичний танець», «джаз-танець», різновидів танцю «модерн» – «contemporary dance», «модерн-джаз танець», «стилізований народний танець» (мається на увазі його складова, що функціонує в межах танцю «модерн»), «анкоку-буто»], визначити зміст відповідних понять.
6. Проаналізувати композиції танцю видатних представників неокласичного, танцю «модерн», джаз-танцю та, на основі джерел, що стосуються їхньої творчості (відео-джерела, літературні свідчення, матеріали інтерв'ю), наукової літератури, спостережень над живими сценічними втіленнями хореографічних творів, власної творчої практики хореографа виявити характерні ознаки композиції основних нових стильових напрямів театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст.

7. Осмислити теоретичні ідеї М. Каннінгема в контексті постмодерного танцтеатру (англ. Post-Modern Dance theatre) та постмодерного танцю зокрема.

8. Простежити шляхи впровадження естетики стилю «модерн» у хореографії і неокласичного танцю в українському балеті ХХ – початку ХХІ ст.

9. Дослідити способи засвоєння естетики танцю «модерн» і неокласичного танцю українськими хореографами протягом ХХ – початку ХХІ ст.

10. Виявити шляхи впровадження естетики джаз-танцю в театральний танець в Україні.

11. Узагальнити характерні риси постмодерного танцю в авторських хореографічних творах Раду Поклітару.

12. Вивчити форми презентації танцю «модерн», неокласичного та джаз-танцю на українській театральній сцені.

Об'єкт дослідження – хореографічне мистецтво ХХ ст. – початку ХХІ ст., а його предмет – нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст. в аспектах історико-культурних передумов, стильової типології, крос-культурних зв'язків. Його *географічні межі* зумовлено центральним завданням дисертації – вибудовуванням стильової типології основних нових напрямів театрального танцю зазначеного часу, відтак включення до кола уваги тих країн, де ці напрями були сформовані, а саме США, серед європейських країн – Німеччина, Велика Британія, Франція, серед азійських – Японія. Завдання осмислення процесів засвоєння відповідних мистецьких тенденцій на вітчизняних теренах зумовило включення до кола уваги України.

Джерельною базою дослідження є: 1) відеозаписи балетів, мюзиклів, вистав, хореографічних композицій і мініатюр найвідоміших хореографів і балетмейстерів – представників нових напрямів і різновидів театрального танцю США, Європи, Японії, Росії, України ХХ ст. – початку ХХІ ст.; 2) матеріали інтернет-сайтів театральних колективів, міжнародних хореографічних конкурсів і фестивалів; 3) преса, в якій якої широко висвітлювалася діяльність балетних театрів і окремих балетмейстерів СРСР і пострадянського простору ХХ – поч. ХХІ ст.; 4) автобіографічно-мемуарна література, есе і т. ін., що стосується предмету дослідження (Дункан [90; 92], І. Дункан [370], Б. Ніжинська [182], В. Ніжинський [184], М. Грехем [372], К. Голейзовський [66], М. Рамберт [398], Ф. Лопухов [159], С. Лифар [154; 155; 384], М. Бежар [11], Т. Гідзіката [65], К. Оно [195], М. Танака [299], І. Моріта [177–178], М. Ішиї [111], Р. Штайнер [356]); 5) записи бесід з зарубіжними носіями традицій нових напрямів театрального танцю (М. Грехем, У. Форсайт, С. Лифар, М. Каннінгем та ін.),

вітчизняними хореографами (Р. Поклітару, А. Рехвіашвілі, О. Ніколаєв), сучасниками аналізованих у роботі художніх подій.

У праці використано результати осмислення хореографічних творів, отримані в результаті перегляду їхніх живих сценічних втілень, власний досвід хореографа, набутий упродовж понад 25 років праці в рідній саме стилі «модерн» (зокрема, зі створеними авторкою дисертації у 1995 р. «Школою-театром танцю М. Погребняк», у подальшому – ансамблем «Марія»).

Наукові дослідження, що стали теоретичною базою праці, включно з дотичними до неї питаннями, умовно розподілено на декілька груп.

Першу групу наукової літератури складають естетико-філософські праці. По-перше, ті, що дозволяють виявити загально-естетичні засади та світоглядні ідеї, на яких ґрунтувалася художня культура Європи та Росії кінця ХІХ – початку ХХ століття і які зумовили спрямованість творчих пошуків у сфері хореографічного мистецтва, зокрема театрального танцю (О. Бенуа, А. Бергсон, Вяч. Іванов, В. Кандинський, В. Соловйов, А. Шопенгауер, Р. Штайнер та інші). По-друге – ті, що дозволяють проаналізувати філософію постмодерну в мистецтві (Ж.-Ф. Ліотар [156], Н. Маньківська [169] та ін.)

До другої групи ми відносимо дослідження, які торкаються проблем передумов виникнення нових стильових напрямів театрального танцю (Дж. Колієр [125], В. Конен [128], Ф. Сафронов [262], В. Светлов [265]).

У третій групі наукових праць об'єднані теоретичні напрацювання реформаторів балетного театру та хореографів нових напрямів театрального танцю (С. Волконський, Ф. Дельсарт, Е. Жак-Далькроз, Р. Лабан, С. Лифар, Ф. Лопухов, Ж. Новерр, М. Фокін). Ця група наукової літератури є також джерелом отримання важливої інформації для дослідження нових орієнтирів у подальшому розвитку мистецтва сучасного балету і танцтеатру, зокрема театрального танцю, які були описані вищеназваними митцями у своїх працях.

Четверта група наукових праць охоплює декілька підгруп: це – розвідки американських вчених історії розвитку танцю «модерн» у США та Європі ХХ ст. (Дж. Андерсон [363], Д. Макдонах і А. Вентинк [388], І. Парш-Бергсон [397]); етапів розвитку постмодерного танцю у США ХХ ст. (С. Бенз) [365] та статті Б. Фелікса про історію джаз-танца в Європі; монографії російських дослідниць Л. Блок [23] і В. Красовської [135], присвячені історії розвитку класичного танцю і західноєвропейського балетного театру.

До п'ятої групи входять окремі розробки науковців-мистецтвознавців, у яких: а) описані окремі техніки нових напрямів театрального танцю (Д. Льюїс [383], В. Нікітін [186], Д. Моргенрот

[392], А. Хатчинсон-Гест [376], І. Мібмахл [390], Ф. Трейгут [411], статті Б. Феліксадала [316–318], У. Форсайт [507]); б) висвітлюються пластичні пошуки у сценічній хореографії, балетному театрі, жанрі мюзикла Західної Європи і США та творча діяльність окремих балетмейстерів і хореографів цих країн у ХХ ст. По-перше, це праці мистецтвознавців США та Європи: Дж. Андерсона [389], А. Арно [364], С. Бенз [365], Ф. Блейр [22], В. Вульфа [52], М. Гваттеріні [59], Т. Де Франца [369], Л. Лезермана [381], Д. Льюїса [383], Д. Макдонаха, А. Вентинка [388], С. Манінг [387], В. Мелетик [386], А. де Міль [391], М. Сигель [403], Е. Стодел [407], У. Террі [408], Б. Феліксадала [318]; А. Хатчинсон-Гест [376], Дж. Ходсона [375], Л. Швеллінгер [400]. По-друге, це праці українських і російських дослідників радянського і пострадянського простору: О. Верховенко [37], К. Добротворської [87], О. Зінич [104], Н. Кабачок [112], Т. Кохана [132], О. Левенков [144], А. Образцової [193], С. Погадаєвої [219], О. Плахотнюка [218], М. Погребняк [238], Ю. Святелик [266], О. Сидорова [270], О. Чепалова [339], В. Чистякової [343], М. Шкарабана [353], Е. Яніної-Ледовської [361]; в) досліджуються окремі аспекти пошуків в галузі оновлення танцювальної вистави і хореографічної лексики та творча діяльність окремих балетмейстерів і хореографів у балетному театрі дореволюційної Росії, радянському балетному та естрадному театрі ХХ ст. – роботи мистецтвознавців СРСР та пострадянського простору: В. Волчукової [48], В. Гаєвського [55], О. Гершуні [64], Н. Дементьєвої [78], Г. Добровольської [87], О. Зінич [104], В. Красовської [137; 139], О. Левенкова [144], О. Мартинової [172], В. Светлова [265], О. Сидорова [270], Ю. Слоніського [280], А. Соколова [282–284], О. Суриць [296], В. Тейдера [302–304], Є. Уварової [312–313], О. Чепалова [328], Н. Шереметьєвської [351], Е. Яніної-Ледовської [361]. Статті А. Левінсона [146–148] та стаття М. Ратанової [250].

Шоста група – наукові праці, у яких сучасна сценічна хореографія досліджується в культурологічному контексті (Д. Бернадська, О. Шабаліна, Д. Шариков) [20; 346; 349].

Сьому групі утворено розробками дослідників української сценічної хореографії, українського балетного театру і мюзиклу, які містять певний об'єм інформації, дотичної до проблем нашого дослідження: П. Білаша [21], К. Бортник [25], О. Верховенко [37], Н. Горбатової [72], С. Дункевич [93], М. Загайкевич [101], Є. Коваленко [122], Л. Козинко [123], Л. Косаковської [131], С. Легка [150], С. Манько [168], Т. Павлюк [199], В. Пастух [213; 214], В. Пасютинської [215], Н. Семенової [267], О. Сергієвої [269], Ю. Станішевського [289–293], Г. Сурміної [298], А. Тулянцева [309], П. Я. Чуприни [345],

О. В. Шаповал [347], Е. Яніної-Ледовської [361], Р. Яціва [362]. Статті О. Чепалова [327; 335; 338 та ін.].

Методологічну базу роботи спрямовано на комплексно-цілісне осмислення обраного предмета дослідження в єдності логічного та історичного аспектів – його типологізації та водночас у процесах формування, подальших історичних трансформацій, зумовленості естетико-філософським, художнім, крос-культурним контекстами. У зв'язку з цим у дисертації використано такі **методи**: *джерелознавчий* – в опрацюванні різних складових джерельної бази дослідження; *історико-генетичний* – у виявленні передумов реформування академічного балетного театру на початку ХХ ст., вивченні процесів виникнення нових напрямів театрального танцю у США і Європі, а також послідовності їхнього впровадження в українському балетному театрі ХХ – початку ХХІ ст.; *біографічний* – у розгляді особливостей творчої праці хореографів і балетмейстерів нових напрямів театрального танцю, зокрема, їхньої діяльності в українському балеті; *стильового аналізу та герменевтичний* – у дослідженні хореографічних творів, що репрезентують нові стильові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст., розкритті їх естетичних і композиційних особливостей, лексичних новоутворень (аналіз хореографічного тексту потребує спеціального методу хореологічної герменевтики, однак на сьогодні він у науці не розроблений); *включеного спостереження* – у попередньому осмисленні хореографічних текстів під час перегляду вистав; *аналізу і синтезу* – у виокремленні на основі розгляду творчих праць зарубіжних і українських балетмейстерів та згаданих наукових розробок характерних для нових напрямів театрального танцю особливостей їх естетики і композиції; *історико-типологічний* – у створенні типології нових стильових напрямів театрального танцю та різновидів танцю «модерн» Європи і США ХХ – початку ХХІ ст.; *порівняльно-історичний* – у розкритті шляхів асиміляції нових напрямів театрального танцю в українському балеті; *культурологічної інтерпретації* – в осмисленні нових напрямів театрального танцю в контексті явищ суспільного та художнього життя ХХ – початку ХХІ ст., базових для нього філософських ідей; *теоретичного узагальнення* – у формулюванні висновків проведеного дослідження.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в цій праці здійснено комплексно-цілісне дослідження нових напрямів театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст. в єдності процесуально-історичного та типологічно-стильового аспектів, їх зумовленості філософським, загально-художнім контекстами та крос-культурними взаємодіями в зазначений період. У зв'язку з цим у роботі вперше:

– систематизовано джерельну базу дослідження;

– виокремлено на основі даних філософської, наукової мистецтвознавчої літератури, теоретичних праць реформаторів академічного балету культурно-історичні передумови виникнення нових форм театрального танцю на межі ХІХ – початку ХХ ст., зокрема, виділено філософсько-мистецтвознавчі ідеї, власне професійні засади другої половини ХІХ – початку ХХ ст., які істотно вплинули на формування творчих особистостей у галузі хореографічного мистецтва;

– систематизовано естетико-теоретичні ідеї М. Фокіна та Р. Лабана, що стали підґрунтям нових напрямів театрального танцю початку ХХ ст.;

– вивчено процеси формування та розвитку неокласичного, джаз-танцю та окремих різновидів танцю «модерн» [експресіоністичний танець, contemporary dance, модерн-джаз-танець, стилізований народний танець (як різновид танцю «модерн»), анкоку-буто];

– систематизовано наявні в літературі та доповнено на основі власного досвіду реципієнта й балетмейстера відомості про основні ознаки неокласичного танцю – нового стильового напрямку театрального танцю, що виник у процесі реформування класичного балету на початку ХХ ст., розкрито зміст відповідного поняття;

– вивчено процес еволюції джаз-танцю від побутового до театрального, охарактеризовано його естетико-стильові особливості;

– уточнено значення терміну «contemporary dance» та простежено етапи формування відповідної школи»: 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»;

– на основі аналізу наукової літератури та відеоджерел розкрито характерні естетичні особливості німецького *Ausdruckstanz*, зроблено висновок про наявність низки етапів у процесі формування цієї школи в 1920-х роках: теорія руху і «теорія форм» Р. Лабана → індивідуальні стилі і школи експресіоністичного танцю Р. Лабана, М. Вігман, К. Йосса → школа «Folkwang-Hochschule» → танцтеатр;

– доведено, що танець «анкоку-буто» не лише генетично пов'язаний із європейською традицією танцю «модерн», зокрема *Ausdruckstanz*, а є різновидом танцю «модерн», що сформувався в Японії;

– осмислено прояви стилізації народного танцю на базі принципів танцю «модерн», запропоновано визначення поняття «стилізований народний танець як різновид танцю “модерн”»;

– обґрунтовано, що мистецькою формою існування нових стильових напрямів театрального танцю є танцтеатр, що зумовив виникнення різноманітних індивідуальних балетмейстерських стилів,

які, своєю чергою, сприяли формуванню нової танцювальної лексики, нововведень у композиції театрального танцю;

– систематизовано форми танцтеатру ХХ – початку ХХІ ст.: моновистави, літературно-хореографічні сюїти, танцсимфонії та ін.;

– досліджено особливості композиції нових напрямів театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст.: асиметрія, «стоп кадр» тощо;

– із першоджерел та наукової літератури відібрано теоретичні ідеї М. Каннінгема, які вплинули на формування моделі постмодерного танцтеатру та естетики постмодерного танцю;

– підсумовано наявні в літературі дані про шляхи ознайомлення українських хореографів з естетикою танцю «модерн»;

– конкретизовано імена українських балетмейстерів – представників танцю «модерн» і неокласичного танцю ХХ – початку ХХІ ст. (Б. Ніжинська, Н. Шуварська, Г. Майоров, П. Вірський, А. Шекера, М. Арнаудова, Г. Ковтун, А. Бедичев, А. Рубіна, О. Ніколаєв, Р. Поклітару), опрацьовано їхній творчий доробок у цій галузі;

– виявлено способи освоєння естетики стилю «модерн» і неокласичного танцю в українському балеті ХХ – початку ХХІ ст.: цитування, повтор авторської хореографії відомих балетмейстерів тощо;

– систематизовано наявні в літературі та відеоджерелах дані про форми презентації танцю «модерн» і неокласичного танцю на українській театральній сцені: хореографічні вечори, балетні вистави тощо;

– досліджено, що оригінальний балетмейстерський стиль представників танцю «модерн» Галичини 1920–1930-х рр. формувався на основі об'єднання досвіду західноєвропейських хореографічних шкіл і традицій українського національного мистецтва;

– встановлено, що окремі пошуки нової хореографічної мови в українському балеті першої половини ХХ ст. в другій його половині завершилися постановками фольк-балетів, що засвідчували використання стилізованого народного танцю в якості різновиду танцю «модерн» в українському балеті;

– конкретизовано імена українських балетмейстерів і хореографів – представників театрального джаз-танцю ХХ – початку ХХІ ст. (С. Фалішевський, Й. Цесельський, Я. Цесарський, С. Новіковська, Д. Каракуц, А. Єрьомін, А. Рубіна, Н. Атанасова, К. Томільченко, Є. Яніна-Ледовська, І. Мазур, В. Єлізаров), проаналізовано їхню творчу спадщину в цій сфері;

– виявлено форми освоєння естетики та презентації театрального джаз-танцю на українській сцені: хореографічне оформлення і доповнення вокальних партій у мюзиклах, танцювальні мюзикли тощо;

– проаналізовано явище джазової стилізації фольклорного танцю;

– узагальнено характерні риси постмодерного танцю в окремих авторських хореографічних творах Раду Поклітару.

Матеріали монографії матимуть значення для подальшого теоретичного осмислення тенденцій розвитку сучасного сценічного хореографічного мистецтва України; стануть основою для більш детальних і поглиблених досліджень окремих стильових напрямів театрального танцю, так як здійснена стильова диференціація нових напрямів театрального танцю може слугувати основою для подальшого вивчення культурно-історичної динаміки його розвитку. Доповнений поняттєвий апарат хореології шляхом концептуалізації понять, пов'язаних з основними новими стильовими напрямками сучасного театрального танцю. Збільшений перелік особливостей композиції, зокрема, лексичних новоутворень, нових стильових напрямів театрального танцю ХХ–ХХІ ст. Все це сприятиме створенню єдиної професійної мови для описання реалій сучасної хореографічної культури.

Результати здійсненого дослідження можуть бути використані для створення нових навчальних методик для викладання театрального танцю, мистецтва балетмейстера, режисури танцтеатру; розробки посібників і підручників; у викладанні курсів передбачених освітньо-професійними програмами підготовки фахівців з хореографії у мистецьких і педагогічних закладах освіти I–IV рівнів акредитації.

РОЗДІЛ 1

ДЖЕРЕЛЬНА, ТЕОРЕТИЧНА ТА ПОНЯТТЄВА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Джерельна база дослідження та стан наукової розробки теми

Нові форми театрального танцю як явище хореографічної культури заявили про себе у американському, а, згодом, і європейському мистецтві на межі XIX–XX ст. Щоб досягнути надбання хореографічного театру в цій галузі необхідне не лише ґрунтовне дослідження історико-культурних передумов виникнення нових напрямків та різновидів театрального танцю, усвідомлення шляхів формування їхніх шкіл у США та Європі, але й ретельний аналіз творчих методів і надбань хореографів – представників цих напрямків.

У розв'язанні цих питань важливу роль відіграють різні дослідження у галузі філософії, історії, культурології, мистецтвознавства. Запропонований авторкою культурно-мистецький ракурс вивчення дозволив наблизитися до усвідомлення загальної специфіки нових напрямів театрального танцю. Оскільки об'єктом дослідження стало хореографічне мистецтво XX – поч. XXI ст. у своїй широті і багатоаспектності, виділяємо серед його складових найголовніший – театральний танець у розмаїтті його нових стильових напрямів та різновидів в балеті зазначеного періоду. Отже, у праці досліджено історико-культурні передумови виникнення, визначена стильова типологія та вивчені особливості естетики і композиції неокласичного і джаз-танцю, а також різновидів танцю «модерн» у хореографічному театрі США та Європи XX – початку XXI ст. та досліджено форми їхньої асиміляції в українському балеті визначеного періоду.

Становлення та розвиток нових напрямків театрального танцю відбувався у два періоди. Перший період стосується генези, формування теоретичних засад, естетики, композиції, техніки, індивідуальних шкіл його основних стильових напрямів у першій половині XX ст. у США та Європі. Другий період розпочинається з 60-х рр. XX ст., з часу появи у художньому просторі США нового

явища світової хореографічної культури – постмодерного танцю, який пов'язаний з естетичними поглядами М. Каннінгема та групи американських хореографів під назвою «Великий союз» («Grand Union»).

Таким чином, склад джерельної бази цієї праці визначений її проблематикою. Використовуючи принцип розподілу джерел за їх походженням, джерельну базу можна розподілити на декілька груп.

Першу групу складають відеозаписи балетних вистав, мюзиклів, хореографічних композицій і мініатюр найвідоміших хореографів – представників нових напрямів і різновидів театрального танцю США, Європи, Японії, Росії, України ХХ ст. – початку ХХІ ст. Ця група джерел є основою для визначення особливостей естетики, композиції, техніки, індивідуальної стильової різноманітності. А також – способів засвоєння і опанування естетики та шляхів впровадження, форм презентації нових напрямів театрального танцю в українському балеті ХХ – поч. ХХІ ст.

Другу групу утворили матеріали інтернет-сайтів театральних колективів, міжнародних хореографічних конкурсів і фестивалів.

До третьої групи належить преса. У її виданнях широко висвітлювалася діяльність балетних театрів і окремих балетмейстерів СРСР і пострадянського простору ХХ – поч. ХХІ ст. Саме тому значну частину матеріалів цієї групи складають публікації в журналах і газетах: «Щорічник імператорських театрів», «Балет», «Радянський балет», «Театр», «Діло», «Комуніст», «Аполлон», «Громадський вісник», «Нова хата», «Екран», «Мистецтво», «Театр і студія», «Видовища», «Українське довкілля», «Робітник і театр», «Рампа та життя», «Ермітаж», «Життя мистецтва», «Музика і хореографія сучасного балету», «Український театр», «Назустріч», «Жінка», «Радянська музика», «Art line», «Вечірній Харків», «Танець в Україні і у світі». На сторінках періодичних видань 1979–1990-х рр. подаються матеріали про гастрольні виступи представників нових напрямів театрального танцю Європи і США та участь російських і українських балетмейстерів у Міжнародних фестивалях, семінарах з сучасної хореографії (Я. Горшкова [73], В. Сікалов [271] та ін.) На основі аналізу цих статей зроблено припущення, що ці фактори могли сприяти обізнаності хореографів та активному зростанню їхнього професійного інтересу.

У четверту групу ми об'єднали автобіографічно-мемуарну літературу, есе і т. ін., що стосується предмету дослідження, А. Дункан, І. Дункан, Б. Ніжинської, В. Ніжинського, М. Грехем, К. Голейзовського, М. Рамберт, Ф. Лопухова, С. Лифаря, М. Бежара, Т. Гідзікати, К. Оно,

М. Танаки, І. Моріти, М. Ішиї. Для виявлення певних ідей, якими керувались ці митці, практикуючи нові напрями і форми театрального танцю ХХ ст.; а також дослідження естетичних особливостей і сутності понять «contemporary dance», «анкоку-буто», «стилізований народний танець», «неокласичний танець» необхідним було звернення до книг А. Дункан [90; 92], І. Дункан [370], Б. Ніжинської [182], В. Ніжинського [184], М. Грехем [372], К. Голейзовського [66], М. Рамберт [398], Ф. Лопухова [159], С. Лифаря [154; 155; 384], М. Бежара [11], Т. Гідзікати [65], К. Оно [195], М. Танака [299], І. Моріти [177–178], М. Ішиї [111]. Ця група джерел допомагає глибше зрозуміти особливе світосприйняття хореографів-новаторів сценічного танцю, як засобу емоційного пізнання світу. Рідкісну інформацію про нову «Теорію руху» Броніслави Ніжинської містить її книга «Ранні спогади» [182].

До п'ятої групи ми відносимо записи бесід з зарубіжними носіями традицій нових напрямів театрального танцю (М. Грехем, У. Форсайт, С. Лифар, М. Каннінгем та ін.), вітчизняними хореографами (Р. Поклітару, А. Рехвіашвілі, О. Ніколаєв), сучасниками художніх подій. Важливу інформацію про сутність ідей М. Каннінгема містить бесіда Ж. Лесхейв з хореографом [409].

Так, за допомогою джерел першої, третьої, четвертої і п'ятої груп можна виявити художньо-естетичні та теоретичні засади, визначити стильову типологію нових напрямів і різновидів театрального танцю у балетному театрі ХХ–ХХІ ст. У роботі використано власні спостереження над постановками хореографічних творів українських і зарубіжних хореографів і балетмейстерів, власний 30-річний досвід виконавиці та, потім, хореографа у сфері танцю «модерн».

Зазначене свідчить, що на сьогодні існує достатньо об'ємна (зокрема систематизована в цій праці) емпірична база для дослідження нових напрямів театрального танцю, здійснення певних теоретичних узагальнень.

Власне ж наукову літературу з цієї проблеми, включно з дотичною до неї, можна умовно розподілити на декілька груп. *Першу групу* наукової літератури складають естетико-філософські праці: по-перше, ті, що дозволяють виявити загально-естетичні засади та світоглядні ідеї на яких ґрунтувалася художня культура Європи та Росії кінця ХІХ – початку ХХ століття і які обумовили спрямованість творчих пошуків у сфері сценічного хореографічного мистецтва.

Так, сюди відносимо: «Світ, як воля та уявлення», «Внутрішня сутність мистецтва» А. Шопенгауера [354; 355]; «Народження трагедії з духу музики», «Ріхард Вагнер у Байройті», «Діонісійний світогляд», «Невчасні міркування (частина ІІІ, «Шопенгауер як вихователь»),

«Людське, занадто людське» Ф. Ніцше [188; 187; 189]; «Безпосередні дані свідомості», «Матерія і пам'ять», «Творча еволюція» А. Бергсона [18]; «Мистецтво і революція», «Філософія і музика» Р. Вагнера [29], «Про духовне у мистецтві» В. Кандинського [114], «Эвритмия как видимая речь» Р. Штайнера [356], роботи О. Бенуа, В. Брюсова [15; 16; 27], В. Соловйова [287], Вяч. Іванова [107], П. Флоренського [320], Д. Сараб'янова [260], П. Успенського [314].

По друге – ті, що дозволяють проаналізувати філософію постмодерну у мистецтві. Це – «Ситуація постмодерну» – Ж.-Ф. Ліотара [156], «Естетика постмодернізму» Н. Маньківської [169], «Постмодернізм як культурний феномен. Естетичний аналіз.» Т. Гуменюк [74], праці В. Куріцина, І. Ілляна [143; 109].

Згідно з концепцією Ф. Ліотара, постмодерн виникає, як розпад єдності, тотальності, як формування множинності локальних дискурсів [156, с. 16].

Деякі дослідники, зокрема Т. Гуменюк [74], В. Куріцин [143], І. Іллян [109] виявили 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.

До другої групи ми відносимо дослідження, в яких наведено окремі дані, що стосуються передумов нових стильових напрямів театрального танцю (Дж. Колієр [125], В. Конен [128], Ф. Сафронов [262], В. Светлов [265]).

Книга В. Светлова «Современный балет» [265] дає можливість осмислити професійні передумови реформування класичного балету на межі ХІХ–ХХ століть.

Дотичними до проблем нашого дослідження є наведені у дисертації Ф. М. Сафронова «Джаз і споріднені йому форми у просторі культури Центральної Європи 1920-х р.» [262] факти, що стосуються шляхів переміщення американського джазу в Європу, поєднання джазу з театральним мистецтвом оперети, музичних рев'ю та тісного зв'язку з танцем. Так «вже в перші роки існування в Європі джаз був визнаний як танцювальна музика» [263, с. 13]. Праці В. Конен «Рождение джаза» [128] і Дж. Колієра «The making of daz» [125] є джерелом інформації про формування джазу, його музично-виразної системи, його естетики.

У третій групі наукових праць об'єднані теоретичні розробки реформаторів балетного театру та хореографів нових напрямів театрального танцю. Безпосередньо цю групу складають: «Письма о танце и балетах» Ж. Новерра [190]; «Против течения. Воспоминания балетмейстера» М. Фокіна [321]; «Ритм и его воспитательное значение

для жизни и для искусства» [98]; «Природа і цінність ритмічного руху. Техніка «рухомої» пластики» [97] Е. Жака-Далькроза; «Система виразності людини» Ф. Дельсарта [77]; «Every little Movement» («Кожен щонайменший рух») Т. Шона [402]; «Виразна людина» і «Виразне слово» С. Волконського [44]; «Пути балетмейстера» Ф. Лопухова [159]; «Die welt des tanzers» і «Choreografie» Р. Лабана [380]; «Мемуары Икара» С. Лифаря [155].

Праця основоположника балетного театру Ж. Ж. Новерра «Lettres sur LA Danse et ballets» [190] розкриває його новаторські ідеї стосовно мистецтва театрального танцю і балетного театру. Аналіз цієї роботи допомагає осмислити сутність майбутніх реформ класичного балетного театру, які пізніше були проведені на практиці і обґрунтовані у теоретичних працях: М. Фокіним «Против течения. Воспоминания балетмейстера» [321]; Е. Жаком-Далькрозом «Природа и ценность ритмического движения» [97]; «Ритм и его воспитательное значение для жизни и искусства» [98]; Р. Лабаном «Dei wilt des tanzers» [380]; Ф. Лопуховим – «Пути балетмейстера» [159]; С. Лифарем «Мемуары Икара» [155]. Тому ця група наукової літератури є також джерелом отримання важливої інформації для дослідження нових орієнтирів у подальшому розвитку мистецтва сучасного балету і танцтеатру, зокрема театрального танцю, які були описані вищеназваними митцями у своїх працях.

Четверта група наукових праць містить наступне. По-перше, це – дослідження американських вчених історії розвитку танцю «модерн» у США та Європі ХХ ст. (Дж. Андерсон [363], Д. Макдонах і А. Вентинк [388], І. Парш-Бергсон [397]); етапів розвитку постмодерного танцю у США ХХ ст. (С. Бенз) [365] та статті Б. Феліксадала про історію джаз-танца у Європі.

Так, історію розвитку танцю «модерн» США та Європи висвітлюють праці: «Ballet. Modern dance. A concise history» Дж. Андерсона [363], «International dictionary of modern dance» під редакцією Т. Бінбоу [377], «Modern dance in Germany and the United States» І. Парш-Бергсон [397], «The Complete Guide to Modern Dance» Д. Макдонаха і Є. Вентинка [388].

По-друге, це – монографії російських дослідниць Л. Блок [23] і В. Красовської [135], присвячені історії розвитку класичного танцю і західноєвропейського балетного театру.

Монографія Л. Блок «Классический танец. История и современность» [23] дає змогу з'ясувати еволюцію цього стильового напрямку театрального танцю від часів зародження до другої половини ХХ ст.

Праці В. Красовської «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII столетия», «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра», «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Предромантизм», «Западно-европейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм» розповідають про етапи розвитку західноєвропейського балетного театру від його витоків до ХІХ ст. [134–136]. У книзі «Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра» авторка розглядає західноєвропейський балетний театр другої половини ХVІІІ століття, мистецтво балетмейстерів: Ж. Ж. Новерра і Г. Анджоліні. Праця «Западно-европейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм» завершує цю серію досліджень і присвячена добі романтизму в західноєвропейському балетному театрі, що пов'язана з іменами Марії і Філіппо Тальоні, Фанні Єльслер, Карлотти Грізі, Жюля Перо. На сторінках книги постають танцівники, балетмейстери, композитори, сценаристи, художники, критики тієї доби.

Поряд з ними заслуговує на увагу праця А. Волинського «Книга ликований. Азбука классического танца» [49], у якій він зробив спробу одухотворити численні «па» класичного танцю, розкрити філософський аспект основних його понять та виразних засобів.

У *п'ятій групі* – окремі розробки науковців-мистецтвознавців, у яких: а) описані окремі техніки нових напрямів театрального танцю (К. Данхем, І. Мібмахл, Д. Моргенрот, В. Нікітін, Ф. Трейгут, Б. Феліксдал, У. Форсайт, А. Хатчинсон-Гест); б) висвітлюються пластичні пошуки у сценічній хореографії, балетному театрі, жанрі мюзикла Західної Європи і США та творча діяльність окремих балетмейстерів і хореографів цих країн у ХХ ст.; в) досліджуються окремі аспекти пошуків в галузі оновлення танцювальної вистави і хореографічної лексики та творча діяльність окремих балетмейстерів і хореографів у балетному театрі дореволюційної Росії, радянському балетному та естрадному театрі ХХ ст.

Підгрупу «А» утворили праці, присвячені техніці одного з різновидів сучасного театрального танцю – модерн-джаз-танцю, техніці контактної імпровізації, як явища постмодерного танцю та техніці джаз-танцю. До цієї не чисельної групи джерел відносимо праці Д. Льюїса [383], В. Нікітіна [186], Д. Моргенрота [392], А. Хатчинсон-Гест [376], І. Мібмахла [390], Ф. Трейгута [411], статті Б. Феліксдала [316–318], У. Форсайта [507].

В. Нікітін у дисертаційному дослідженні «Модерн-джаз-танець у системі хореографічного виховання акторів музичного і драматичного

театрів» [185] торкається основ техніки модерн-джаз-танцю та пропонує методику його викладання. Аналізуючи перераховані вище праці третьої і п'ятої груп можна глибше зрозуміти основи техніки нових напрямків театрального танцю та особливості естетики його лексичних новоутворень, порівняно з академічним танцем.

У підгрупі «Б» висвітлюються пластичні пошуки у сценічній хореографії, балетному театрі, жанрі мюзикла Західної Європи і США та творча діяльність окремих балетмейстерів і хореографів цих країн у ХХ ст. По-перше, це праці мистецтвознавців США та Європи: Дж. Андерсона [389], А. Арно [364], С. Бенз [365], Ф. Блейр [22], В. Вульфа [52], М. Гваттеріні [59], Т. Ф. ДеФранца [369], Л. Лезермана [381], Д. Льюїса [383], Д. Макдонаха, А. Вентинка [388], С. Манінг [387], В. Мелетик [386], А. де Міль [391], М. Сигель [403], Е. Стодел [407], У. Террі [408], Б. Феліксдала [318]; А. Хатчинсон-Гест [376], Дж. Ходсона [375], Л. Швеллінгер [400]; По-друге, це праці українських і російських дослідників радянського і пострадянського простору: О. Верховенко [37], К. Добротворської [87], О. Зініч [104]; Н. Кабачок [112], Т. Кохана [132], О. Левенков [144], А. Образцової [193], С. Погадаєвої [219], О. Плахотнюка [218], М. Погребняк [238], Ю. Святелик [266], О. Сидорова [270], О. Чепалова [339], В. Чистякової [343], М. Шкарабана [353], Е. Яніної-Ледовської [361].

Арно, учениця Ф. Дельсарта, здійснила критичне дослідження його творчого методу [364]. Низка робіт закордонних дослідників знайомить з творчістю і теоретичними основами технік окремих представників нових напрямів театрального танцю США та Європи. А саме, з концепцією танцю Р. Лабана – книга В. Мелетик «Body-Space-Expression. The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts» [386]; теоретичними основами індивідуального стилю танцю «модерн» Теда Шона – «Shawn's Fundamentals of Dance» А. Хатчинсон-Гаст [376]; технікою Хосе Лімона – «Dance technique of Jose Limon» Д. Льюїса [383]; творчими надбаннями М. Грехем – «Martha Graham. Portrait of the Lady as an Artist» Л. Лезермана [381]; «Martha, the life and work of Martha Graham» А. де Міль [391]; «Deep Song. The Dance Story of Martha Graham» Е. Стодел [407]; феноменом А. Дункан – «Izadora. A Revolutionary in Art and Love» А. Макдугла [385] та «Портрет женщины и актрисы» Ф. Блейер [22].

Робота американської дослідниці С. Бенз «Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance» [365] окреслює етапи розвитку постмодерного танцю у США та історію виникнення техніки контактної імпровізації. Вплив ідей М. Каннінгема на розвиток постмодерного

танцю науково осмислена у збірнику статей зарубіжних дослідників (Г. Бейхлерд, Д. Далва, К. Кінг, Д. Макдонах та ін.) за редакцією Дж. Андерсона [389].

Аналіз ґрунтовних праць західних дослідників «International dictionary of modern dance» [377] та Д. Макдонаха і Є. Вентинка [388] свідчить про те, що генеза нових напрямків сценічного, а, згодом, і театрального танцю на початку ХХ ст. пов'язана з іменами Айседори Дункан, Лой Фуллер, Рут Сен-Дені, Мод Аллан, Теда Шона. Саме цих засновників танцю «модерн» у 1900-му році у зарубіжному мистецтвознавстві вперше стали називати авторами танцю, у якому ауторальна функція разом з музичною композицією зосереджується у одній особі, на відміну від академічного балету [8, с. 153].

У ХХ ст. танець у театрі стає автономною і досить диверсифікованою мистецькою формою. Бальме Крістофер зазначає, що інновації згаданих вище авторок танцю, з одного боку, і «російський балет», який тісно співпрацював з художниками й композиторами, з другого, зумовили остаточне вивільнення танцю з інституціонального зв'язку з оперою. Від 1900-го р. театр танцю розуміють як основну генеративну мистецьку форму, яка відігравала важливу роль в авангардних течіях минулого сторіччя [8, с. 153].

Згадані вище праці допомогли окреслити коло представників одного з нових стильових напрямів театрального танцю – танцю «модерн». Ці праці надають змогу з'ясувати назви авторських хореографічних творів у хронологічній послідовності, і фрагментарно торкаються естетичного кредо цих хореографів.

У своєму кандидатському дослідженні «Танець “модерн” у художній культурі ХХ ст.» М. Погребняк надає картину функціонування танцю «модерн» у хореографічній культурі ХХ ст. Виявляє естетичні особливості та науково формулює критерії віднесення хореографічних творів до стилю «модерн»; визначає поняття школа танцю «модерн». Танець «модерн» у цьому дослідженні було представлено як певне недиференційоване явище, були намічені шляхи його еволюції та виникнення нових різновидів, що утворюють це метаявище протягом ХХ ст. В докторському дослідженні вперше танець «модерн» представлений як диференційоване явище і науково сформульовані критерії віднесення хореографічних творів *до його різновидів*, а також інших стильових напрямів театрального танцю у балеті ХХ – поч. ХХІ століття, таких як неокласичний і джаз-танець.

Айседора Дункан вперше стала об'єктом мистецтвознавчого дослідження у книзі А. П. Образцової «Синтез мистецтв та англійська сцена на межі ХІХ–ХХ віків» [193], де авторка розглядає постать Айседори на тлі розвитку англійського мистецтва.

У радянському театрознавстві названі вище Айседора Дункан, Лой Фуллер, Рут Сен-Дені вперше стали предметом дослідження К. Добротворської «Айседора Дункан та театральна культура доби модерну» [87]. Авторка аналізує деякі художні принципи стилю «модерн», простежує їх у пластиці, театрі і танці, досліджує творчість А. Дункан на тлі загальноестетичних тенденцій межі віків.

На нашу думку дослідниця припускається помилки, стверджуючи, що суб'єктивність і спонтанність лексики Айседори унеможлилювали мрії танцівниці про школу. В даному випадку слід брати до уваги те, що у нових формах сценічного і, пізніше, театального танцю поняття «школи» набуває іншого, у порівнянні з академічною «школою», змісту.

Аналізуючи наукову працю К. Добротворської виявлено, що під впливом ідей А. Шопенгауера, який у своїй книзі «Світ як воля та уявлення» розглядав світ як музичний твір, а музику – як засіб пізнання світу, а, також, надихаючись ідеями Ф. Ніцше, А. Дункан створює свій головний естетичний маніфест «Танець майбутнього». Дослідниця не обходить увагою і такий чинник впливу на світогляд танцівниці, як система Ф. Дельсарта [87, с. 7]. Ця інформація є важливою для подальшого визначення філософських, художньо-естетичних та теоретичних засад одного з напрямків сучасного театального танцю.

Одночасно, результати цієї праці, а, також, дослідження С. Погадаєвої «Архітектура сцени і режисерські пошуки в німецькому театрі XIX – пер. треті XX ст.» [219] спрямували інтерес авторки до проблем сценографії сучасного театального танцю. С. Погадаєва розкриває сутність сценографічної концепції Адольфа Аппія: «актор – простір – освітлення – живопис» [219, с. 15]. «Вільна сцена», на думку А. Аппія, має бути повністю у розпорядженні режисера «різноманітних форм рухів кордебалета і солістів» [219, с. 15]. Дослідниця вважає, що А. Аппія покладав шлях до «умовного театру потужних філософських узагальнень і здійснив сильний вплив на пошуки пластичних композицій Е. Жаком-Далькросом в його інституті ритмічної гімнастики в Хеллерау» [219, с. 15].

Серед робіт науковців цієї групи в українському мистецтвознавстві першою спробою дослідження сутності «системи виразності» Франсуа Дельсарта можна вважати дисертацію М. Шкарабана «Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв» [353, с. 10]. Так, автор розглядає концепцію сценічної виразності Франсуа Дельсарта за якою «зовнішній жест, який є тільки відлунням жесту внутрішнього, що його породжує і керує ним, повинен поступатися йому в розвитку і видаватися начебто

прозорим» [353, с. 9]. Окремий розділ дослідження М. Шкарабана присвячено «особливостям застосування системи виразності» у сценічних мистецтвах» [353, с. 10].

Дотичними до проблем нашого дослідження є наведені автором факти, щодо впливу системи виразності на представників європейської та американської режисури і хореографії, зокрема танцю «модерн»: А. Дункан, Р. Сен-Дені, Т. Шона. Дослідник зазначає, що у Західній Європі, так звані, «дельсартіанські принципи» проявляються «в ритмічній гімнастиці швейцарського композитора та педагога Еміля Жака-Далькроза, творчих методах Мері Вігман («рухатися, щоб перетворити внутрішнє невидиме хвилювання на фізичний видимий рух»), Рудольфа фон Лабана (тріадна теорія «танок-тон-слово» і «воля-почуття-думка»), Оскара Шлеммера («тріадний балет»))» [353, с. 13].

Інформація з ще однієї наукової праці допомогла авторці даного дослідження глибше зрозуміти теоретичне та естетичне «підґрунття» нових напрямів і форм театрального танцю у балетному театрі ХХ ст. В роботі Ю. Святелик «Ритм у хореографії: історичні та мистецькі виміри» [266] дослідниця визначає зміст терміну «хореоритм», відтворює динаміку уявлень про ритм у танці від первісної культури до ХХ ст., характеризує хореоритм у процесі еволюції танцю від складової синкретичного мистецтва до самостійного. Авторка також висвітлює вплив теорій сценічного руху ідеалістичного спрямування, а саме, «системи виразності» Ф. Дельсарта і «системи рухомої пластики» Е. Жака-Далькроза на розвиток хореографічного мистецтва початку ХХ ст.; та характеризує особливості використання хореоритму при створенні авторських хореографічних творів окремими найбільш відомими представниками нових напрямків театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст. М. Фокіним, В. Ніжинським, М. Бежаром, Дж. Баланчиним та ін.

Проблему «розвитку західноєвропейського хореографічного мистецтва з точки зору його жанрово-стильової модифікації у художній культурі ХХ ст.» [339, с. 3] піднімає у своєму докторському дослідженні О. І. Чепалов. Автор зосереджує увагу на творчій діяльності окремих балетмейстерів-новаторів: С. Лифаря, М. Бежара, П. Бауш, Дж. Ноймайера, І. Кіліана, У. Форсайта, М. Ека та ін.

Дослідник аналізує авторські сучасні хореографічні твори або авторські версії відомих класичних вистав, танцсимфоній, релігійно-обрядових вистав вищеназаних балетмейстерів. Проте, поза межами даного дослідження залишаються проблеми категоріального апарату нових напрямів і різновидів театрального танцю визначеного періоду, а також особливості його композиції.

О. Левенков у своїй праці «Джордж Баланчин на рубежі 1920-30-х років. Європейські традиції та впливи. Особистість художника» [144] декларує створення балетмейстером «нового великого стилю класичного танцю – неокласики, що символізує заново надбану балетним театром відкритість одне одному сучасності і класичного танцю» [144, с. 9]. Один з розділів дослідження присвячений так званому «балетному мюзик-холу Джорджа Баланчина».

Прояв пластичності у балетній музиці М. Равеля став предметом наукового інтересу О. Зінич [103–104]. Дослідниця пропонує авторське визначення пластичності у музиці; аналізує балетні твори М. Равеля в аспекті специфіки перетворення пластичності. Авторка стверджує, що новації в галузі пластичної мови на початку ХХ ст. торкнулися не лише хореографічного мистецтва, «а й сфери самої балетної музики, що мало наслідком зміну творчих установок композиторів, пошук шляхів нового синтезу і спричинило оновлення форм балетного жанру в різних національних композиторських школах» [103, с. 9].

В балетній творчості І. Стравінського, М. Равеля, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, на її думку, переплелися такі тенденції, як «відродження традицій античності, фольклору, народного танцю і, водночас, ускладнення музичної драматургії, прагнення до яскравої видовищності» [103, с. 9]. В проекції на наше дослідження, можна стверджувати, що синтетичне мистецтво балету «отримало могутній стимул до розширення нових музично-пластичних засобів виразності» [103, с. 9]. Слушним, є висновок О. Зінич про те, що «Танцювальний рух та його зв'язок з музикою перебували в центрі уваги багатьох визначних хореографів ХХ сторіччя – В. Ніжинського, С. Лифаря, Дж. Баланчина, Л. Якобсона та ін. Творче прочитання музичної партитури балету чи симфонічного твору давало їм імпульс до неординарних пластичних рішень, усвідомлення спорідненості музики та мистецтва руху». Тож «процес інтенції мистецтв до виходу за свої межі, до їх взаємопроникнення народжує і такий феномен ХХ століття як пластичний театр, де пластичність виступає як інтегративний фактор, що сплавляє у художню цілісність мову музики, танцю, пантоміми, театру, кіно, слова» [103, с. 14].

Об'єктом дослідження Н. Кабачок стала музично-хореографічна культура ХХ ст. Дотичним до нашого дослідження є звернення науковця до вивчення неокласики як культурного феномену на прикладі творчості Дж. Баланчина. Авторка дисертації торкається проблеми змін в академічній мові танцю російського балету на початку ХХ ст. у творчості М. Фокіна, В. Ніжинського, Л. М'ясіна, Б. Ніжинської. Окрім того, дослідниця здійснює спробу виявити вплив

балетмейстера на світову хореографічну культуру ХХ ст. У проекції на наше дослідження це стосується, перш за все, трансформації виражальних засобів класичного танцю, виникнення нового типу спектаклю – безсюжетного балету, нових принципів побудови композиції театрального танцю [112].

Один з підрозділів дисертації Т. Кохана «Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва» [132] присвячено балетмейстеру Сержу Лифарю. Дослідник зазначає, що «залучення постаті С. Лифаря в контекст вивчення експресіонізму обумовлено, передусім, його активним включенням у середовище тих видатних митців першої половини ХХ ст., з іменами яких і пов'язані тогочасні культуро-творчі процеси: І. Стравінський, Ж. Кокто, П. Пікассо, Ж. Брак. Особливий інтерес викликає спілкування С. Лифаря з класиком французького експресіонізму Ж. Русо, творчість якого, за свідченням самого танцівника, «мала на нього значний емоційно-психологічний вплив» [132, с. 13]. Проте автор не конкретизує «художні пошуки» і «нові відкриття у ритмі і пластиці» та композиції танцю хореографа.

Творча діяльність ще одного західного хореографа і танцівника, реформатора післявоєнного балету Франції Ролана Петі стала предметом наукового інтересу В. Чистякової [343]. Дослідження надає уявлення про основні віхи творчого шляху хореографа, його ідейно-естетичні пошуки з 40-х до середини 70-х рр. ХХ ст. Авторка аналізує ідейний задум, сценарій і особливості композиційної побудови його авторських вистав, балетних інтерпретацій відомих академічних творів («Кармен» Ж. Бізе), постановок у жанрі «публіцистичного огляду» [343, с. 15]; торкається питань світогляду балетмейстера. Проте проблема пластичного вирішення його авангардних робіт, в яких він «звертається до складних танцювальних форм» [343, с. 22] та «... збагачує класичний танець новими пластичними інтонаціями, почерпаючи їх, насамперед, з самого життя» [343, с. 22] охоплена поверхнево.

Бажання О. Верховенко охарактеризувати «крізь призму хореографії» мюзикли США і Європи другої половини ХХ століття заявлено в її кандидатському дослідженні «Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [37]. У другому розділі роботи досить широко розглядаються театральні жанри, що передували мюзиклу і сюжетні лінії або фабульні зв'язки мюзиклів, а сама проблема їхньої танцювальної складової охоплена дуже поверхнево і лише на окремих сторінках праці. Третій розділ дисертації присвячений європейським мюзиклам, зокрема, проблемам феномену російського мюзиклу у розмаїтті його різновидів і особливої

естетики. У розділі розглядаються проблеми виживання західного мюзиклу на російському ґрунті, де цьому жанру «... не є адекватні ані соціум, ані культура, ані національний менталітет» [37]. У цьому контексті авторкою розглядаються композиційні прийоми окремих російський балетмейстерів при побудові танцювальної складової мюзиклів. Також дослідниця характеризує пластичне вирішення лібрето декількох українських мюзиклів, створених на основі творів української літератури.

Видається сумнівним заявлене у науковій новизні роботи «уточнення ключових дефініцій танцювальної складової мюзиклу» [37, с. 3]. Авторка лише у теоретичному розділі поверхнево торкається ознак окремих різновидів стильових напрямів сучасного театрального танцю. Дискусійний момент присутній у підході дослідниці до понять «постмодерний танець» і «контактна імпровізація», які авторка характеризує без посилань на будь-які авторитетні праці.

Поза її увагою залишаються і естетичні особливості джаз-танцю, які, без сумніву, мали вплинути на формування світових національних шкіл мюзиклу (англійської, французької, американської), про які згадує у роботі дослідниця.

Проблем культурно-історичних передумов виникнення та генези джаз-танцю в соціокультурному просторі кінця ХІХ – початку ХХ ст. торкається О. Плахотнюк у науковій праці «Джаз-танець як феномен художньої культури» [218]. Серед означених передумов справедливо відзначаються: музичний театр менестрелів, взаємовплив і асиміляція афроамериканської і європейської культур, синтетична природа джазу. Автор робить спробу розглянути феномен джаз-танцю у системі зв'язків художньої культури. Але заява про визначення понять «фольк-джаз-танець», «афроджаз-танець», «contemporary джаз-танець» та ін., на нашу думку не була підкріплена матеріалами у тексті дослідження. Використання таких понять, як «бродвей-джаз-танець», «класичний джаз-танець» також потребують уточнень. Застосування цих понять до різноманітних форм та індивідуальних стилів джаз-танцю можливе лише за умови попереднього визначення стильової типології джаз-танцю як такого та як нового напрямку театрального танцю.

У підгрупі «В» досліджуються окремі аспекти пошуків в галузі оновлення танцювальної вистави і хореографічної лексики та творча діяльність окремих балетмейстерів і хореографів у балетному театрі дореволюційної Росії, радянському балетному та естрадному театрі ХХ ст. – роботи мистецтвознавців СРСР та пострадянського простору: В. Волчукової [48], В. Гаєвського [55], О. Гершуні [64], Н. Дементьєвої [78], Г. Добровольської [87], О. Зініч [103–104]; В. Красовської [137;

139], О. Левенкова [144], О. Мартинової [172], В. Светлова [265], О. Сидорова [270], Ю. Слонімського [280], А. Соколова [282–284], О. Суриць [296], В. Тейдера [302–304], Є. Уварової [312–313], О. Чепалова [328], Н. Шереметьєвської [351], Е. Яніної-Ледовської [361].
Статті А. Левінсона [146–148] та стаття М. Ратанової [250] у книзі «Ранні спогади» [182] Броніслави Ніжинської.

Праця О. Сидорова «Современный танец в России» знайомить з окремими іменами перших представників стилю «модерн» в хореографії США, Європи та Росії [270].

Монографія В. Красовської «Русский балетный театр начала XX века» [139] та «Нижинский» [137] надають інформацію про творчу діяльність реформаторів російського балетного театру і дають змогу оцінити вплив на них гастролей А. Дункан.

Сутність середньовічної теорії «розумних ритмів» досліджує у своїй роботі «Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі» В. Волчукова [48]. Згідно її твердження: «... звернення художників до релігійних сюжетів у мистецтві танцю, музиці на основі символічних образів є досить розповсюдженим явищем» [48, с. 13].

Простежуючи 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 давногрецьких 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 [48, с. 13].

Серед наукових праць п'ятої групи, в яких досліджуються окремі аспекти пошуків в галузі оновлення форми танцювальної вистави та хореографічної лексики у радянському балетному та естрадному театрі 10–40-х рр. ХХ ст. увагу привертають дослідження А. А. Соколова «Петроградський балет початку 1920-х років і Ф. В. Лопухов» [282], Г. М. Добровольської «Федор Лопухов» [85], В. А. Тейдера «Становлення балетного театру та проблеми хореографії 20-х років» [302], О. І. Чепалова «Пошуки нових форм виразності в революційному театрі 1920-х років та творчість М. М. Фореггера» [328], Є. Д. Уварової «эстрадный театр: миниатюры, обзоры, мюзик-холлы (1917–1945)» [312]; Н. Ф. Дементьевої «Ростислав Захаров і проблеми балетної режисури 30–40-х рр.» [78]; монографія О. Я. Суриць

«Хореографическое искусство двадцатых годов: тенденции развития» [296]; Н. Е. Шереметьевської [351] «Танец на эстраде» [351].

Так, предметом наукового інтересу А. Соколова стає творчість радянського балетмейстера Федора Лопухова на сцені Петроградського академічного театру опери і балету 1920-х рр. ХХ ст. Дисертаційна робота автора присвячена характеристиці пошуків балетмейстера у галузі танцювальної драматургії, що призвели до відкриття нового жанру – танцювальної симфонії [282]. На сторінках своєї праці вчений згадує про те, що пошуки безперервної структури для втілення мінливого, без чітких меж пластичного матеріалу, були розпочаті ще А. Дункан, О. Горським, М. Фокіним. Але Ф. Лопухов створив власний варіант такої структури, де кожний танцювальний епізод ніби виникав з попереднього і плавно переростав у наступний – так, як вимагала музика. Переосмислення хореографом музики «на сучасний лад», за словами вченого «було таки ближчим до класичної ясності бетховенської музики, ніж будь-яке інше трактування – наприклад, у стилістиці імпресіонізму» [282, с. 18].

За словами науковця, Дж. Баланчин «... підхопив і довів до художньої досконалості принципи Лопухова про реалізацію в танці образного світу симфонії. За кордоном в цьому напрямкові працювали також Л. М'ясин, С. Лифар та інші, які по-своєму інтерпретували і розвивали відкриття Лопухова» [282, с. 22].

Найповніше різні сфери діяльності Ф. Лопухова представлені у дисертаційному дослідженні Г. Добровольської. Авторка аналізує теоретичні праці балетмейстера «Пути балетмейстера», «Хореографические откровения», торкається діяльності Ф. Лопухова як реставратора балетів академічної спадщини і, також, акцентує увагу на розробці ним жанрів «танцсимфонії і синтетичного балету» [85, с. 14].

На її думку «кожний балет Лопухова 1920-х рр. намітив шляхи розвитку нових форм, жанрів і течій радянського і зарубіжного театру» [85, с. 14].

Дослідження Тейдера В. А. [302] стало першою спробою проблемного підходу до аналізу складних художніх явищ радянського балетного театру 20-х рр. ХХ ст., пов'язаних з формуванням нової танцювальної естетики. Автор роботи на прикладах творчості О. Горського, В. Тихомирова, Ф. Лопухова, К. Голейзовського, А. Дункан прослідковує основні тенденції розвитку мистецтва танцю в перше післяреволюційне десятиліття, виявляє значення їхнього досвіду для сучасного балетного театру. Дослідник зазначає, що «головні успіхи були досягнуті в галузі виразних засобів: розробці нових танцювальних форм і прийомів, збагачення хореографічної лексики новими рухами і підтримками...» [302, с. 25].

Слушним є і його висновок про те, що у рішенні проблеми синтезу музики і танцю намітилась тенденція «розробки безсюжетних хореографічних композицій за аналогією з музичними структурами ... і основний принцип безсюжетної танцсимфонії ... знайшов творче застосування в сюжетних виставах, де він використовувався як художній прийом, що допомагав будувати дію по лінії наскрізної танцювальності» [302, с. 25].

Творча еволюція М. Фореггера прослідкована у дисертаційному дослідженні Чепалова О. І. [328]. Автор розглядає характер експериментів режисера і балетмейстера у галузі оновлення стилістики танцю: від стилізації, пародіювання та використання знайомих образів в незвичному ракурсі. Найбільш його вагомими досягненнями науковець вважає «динамічну різноманітність масових сцен, досягнення пластичної виразності авторів-співаків, впровадження принципів режисури в балетні вистави ...» [328, с. 21].

Дослідник вказує на ряд закономірностей в пошуках виразних засобів театрального мистецтва; а саме: «звернення до демократичного театру різного часу і народів, трансформація знайдених прийомів в зразках і жанрах нового мистецтва», [328, с. 21] переосмислення зарубіжних художніх стилів, наукове обґрунтування психофізичного впливу на аудиторію, що мають прояви «у створенні власної виконавської школи, розробці складових синтетичної вистави, розширенні жанрової палітри спектаклю за рахунок суміжних видів художньої творчості та видовищних мистецтв» [328, с. 21].

Є. Уварова, досліджуючи історію естрадного театру 1917–1945-х рр., засвідчує, що він тяжів до створення синтетичної музичної вистави та «... з засвоєнням нової тематики, засвоює і нові форми» [312, с. 45], до яких авторка відносить, зокрема, «танці машин» М. Фореггера і пластичні композиції К. Голейзовського.

Н. Ф. Дементьєва на сторінках першої глави («Пошуки нового») своєї дисертації [78] згадує про особливості «режисерського мислення» К. Голейзовського і вважає, що балетмейстер «створив новий стиль акторської майстерності в балеті, який розкрив більш яскраво внутрішній світ героя. Звідси – пошуки самотніх засобів виразності, прагнення до іншої танцювальної лексики... до вільнішої пластики. Акцент ставився на індивідуальності виконавця, здатного виразити тілом найтонші рухи людської душі» [78, с. 8–9].

На сторінках своєї книги «Танец на естраде» Н. Шереметьєвська [351] досліджує хореографію на радянській естраді, торкається творчості балетмейстерів-новаторів 1920-х рр. [351, с. 83–113].

Зазначені праці засвідчують особливий інтерес радянського театрознавства до періоду 20-х років ХХ ст. та до нововведень окремих

російських балетмейстерів: М. Фокіна, В. Ніжинського, Ф. Лопухова, К. Голейзовського, М. Фореггера, групи «Петроградський молодий академічний балет» і надають можливість авторці даного дослідження осмислити сутність нововведень, що стосувалися створення нової танцювальної мови, нових принципів музично-хореографічної драматургії, нових форм хореографічного твору, нового вирішення сценічного простору, композиції танцю і т. ін.

Шоста група – наукові праці, у яких сучасна сценічна хореографія досліджується у культурологічному контексті (Д. Бернадська, Д. Шариков, О. Шабаліна).

Спроба комплексного культурологічного дослідження сучасного танцю заявлена в назві дисертації Д. Шарикова «Сучасна хореографія як феномен художньої культури» [349]. Автор розглядає передумови новаторських пошуків в хореографічній практиці ХХ ст., проте, еkleктично і поверхнево торкається власне проблеми дослідження. Оперує назвами окремих нових форм сучасної хореографії («скляний танець», «теп-данс», «виразний танець», «хіп-хоп», «брейк-данс» тощо), а також іменами окремих хореографів і балетмейстерів без системного підходу, що не дозволяє охопити предмет дослідження в його цілісності і конкретності. Як наслідок, навряд чи можна вважати вдалою його спробу класифікувати в останньому розділі дисертації «сучасну хореографію сьогодення за напрямками, стилями, видами» [349], знову ж таки без жодного визначення стильової типології.

Західна хореографічна культура ХХ століття стала також об'єктом культурологічного дослідження О. Шабаліної. У своїй праці «Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу ХХ століття: культурологічний аспект» [346] О. Шабаліна розглядає «доробок сучасних балетмейстерів під кутом зору належності до жіночого руху, тобто паралельно історії фемінізму»; досліджує «соціальні й культурні джерела впливу емансипованих жінок-хореографів Заходу на становлення нового танцю [346, с. 3]. Тобто дослідниця торкається проблеми творчої діяльності окремих жінок-балетмейстерів Заходу – представниць танцю «модерн» і постмодерного танцю А. Дункан, М. Вігман, М. Грехем, Д. Хемфрі, П. Бауш, Т. Браун та ін., лише у соціокультурному аспекті.

Д. Бернадська у другому розділі кандидатського дослідження «Феномен синтезу мистецтв в сучасній сценічній хореографії» робить спробу виокремити «характерні ознаки синтезу мистецтв в європейській сценічно-хореографічній практиці» [20, с. 2]. Дотичними до проблеми нашого дослідження є наведені авторкою факти, що стосуються ідей теоретика сценічного руху Ф. Дельсарта та використання синтезу мистецтв «для вирішення творчих завдань» [20, с. 9] хореографами танцю «модерн» і, так званих, «постмодерністських течій в хореографії»

в особах Р. Лабана, К. Йосса, М. Вігман, М. Бежара, Дж. Баланчина, Д. Ноймайера, П. Бауш, М. Каннінгема, У. Форсайта та інших.

У висновках дослідниця визначає сучасну сценічну хореографію як «вид танцювального мистецтва, яке не дотримується базових принципів класичної хореографії (наприклад, виворотність, натягнута стопа, округлі положення рук, рівний тулуб, витягнута шия та осаджені лопатки тощо) і містить в собі синтез декількох мистецтв» [20, с. 15].

Також на її думку, «сучасна сценічна хореографія представляє собою синтез народно-сценічних, бальних та спортивних танців тощо» [20, с. 15].

У відсутності системного підходу до явища сучасної сценічної хореографії, ми вбачаємо це визначення поверховим. Останнє формулювання авторки: «Сучасна сценічна хореографія виявляє себе глибоко синтетичною за своєю суттю: 1) як жанр мистецтва; 2) як результат втілення задуму постановником-хореографом; 3) як одна з форм виявлення естетичної практики постмодернізму (мистецтво «цитуювання» та бриколажу)», залишає проблему змісту терміну невирішеною.

У *сьомій групі* – роботи дослідників української сценічної хореографії, українського балетного театру і мюзиклу: П. Білаша [21], К. Бортник [25], О. Верховенко [37], Н. Горбатової [72], С. Дункевич [93], М. Загайкевич [101], О. Зінич [103], Є. Коваленко [122], Л. Козинко [123], Л. Косаковської [131], С. Легка [150], С. Манько [168], Т. Павлюк [199], В. Пастух [213; 214], В. Пасютинської [215], Н. Семенової [267], О. Сергієвої [269], Ю. Станішевського [289-293], Г. Сурміної [298], А. Тулянцева [309], П. Я. Чуприни [345], О. В. Шаповал [347], Е. Яніної-Ледовської [361], Р. Яціва [362]. Статті О. Чепалова [327; 335; 338 та ін.].

У кожній із зазначених нижче робіт *сьомої* групи вітчизняних дослідників українського балетного театру міститься певний об'єм інформації, дотичної до проблем нашого дослідження:

1. Соціокультурні фактори функціонування й розвитку театру опери та балету України (Г. Сурміна).

Серед соціокультурних досліджень виділяємо роботу Г. Сурміної «Ціннісно-сміслові репрезентації функціонування й розвитку театру опери та балету України» [298].

Осмыслиючи основні тенденції розвитку та напрями ціннісно-сміслових трансформацій театру опери та балету в Україні авторка наголошує, що «в сучасних українських реаліях театр опери та балету як соціокультурний інститут і ціннісно-сміслові утворення поступово втрачає свою цілісність..., оскільки в процесі смислових змін українського суспільства стикається... із частковою деградацією або навіть з втратою сенсів свого існування» [298, с. 4]. Дослідниця

розробляє ціннісно-сміслову модель успішного театру опери та балету, яка ґрунтується «на комплексі інституційних характеристик, що засновані на змінах у його цілях, сенсах і цінностях, а саме: «... ослабленні авторитету класичної естетики; подальшій демократизації оперного та балетного мистецтва; удосконаленні репертуарної політики; ... сповідування та втілення в практичній діяльності ансамблю прогресивних змін» [298, с. 4].

2. Провідні тенденції розвитку українського балетмейстерського мистецтва другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. у процесі зберігання та оновлення художніх традицій балетного театру (К. Бортник, Є. І. Коваленко, Т. С. Павлюк, Н. Семенова, А. А. Тулянцев, П. Я. Чуприна, О. В. Шаповал).

Так проблему розвитку українського балетмейстерського мистецтва у 1950–1990-і рр. в проекції на тенденції, які характеризують процеси становлення цього виду мистецтва у світовому балеті визначеного періоду піднімає у своєму дослідженні Т. С. Павлюк [199].

Дослідниця зосереджує увагу на творчості хореографів українських театрів опери та балету 1970–1990-х рр. Т. Павлюк не лише з'ясовує виникнення нової танцювальної стилістики в українському балеті першої половини ХХ ст., але й виявляє провідні тенденції ХХ ст., що «обумовили подальший розвиток українського балетмейстерського мистецтва у 70–80-і роки ХХ століття» [199, с. 15].

Окрему увагу приділено у дисертації питанню формування нової генерації української балетмейстерської еліти у другій половині 1980–90-х років. В цьому контексті вчена наголошує про активне «опанування досвіду сучасних різновидів танцю модерн, оновлення підходів до академічних версій класичного балету» [199, с. 11] у другій половині 1980-х – початку 1990-х рр. без конкретизації та уточнення термінів цих різновидів.

У зв'язку з цим авторка також систематизує шляхи засвоєння естетики «модерну» та постмодерну, а саме: «циткування, варіювання – стилізації, діалог – компроміс різних хореографічно-стильових версій втілення ідейного задуму балету, запозичення принципів драматургії з суміжних видів мистецтв...» [199, с. 11].

Авторка вважає, що у досить короткий строк українське хореографічне мистецтво пододало одразу кілька етапів: освоєння зарубіжного досвіду, становлення власної системи та її інтенсивний розвиток [199, с. 11].

У полі зору дослідниці Н. Семенової опиняється національна балетна вистава як явище української хореографічної культури ХХ – початку ХХІ ст. [267]. Нею досліджено витоки, етапи формування та

тенденції розвитку феномену національної балетної вистави у ХХ ст.; розглянуто експериментальні постановки кінця ХХ – початку ХХІ ст.; проаналізовані національні балетні вистави (постановники М. Арнаудова, Г. Березова, В. Верховинець, В. Соболев та ін.), створені в ХНАТОБ імені М. Лисенка; виконано компаративний аналіз національних балетів за темами (від історичних сюжетів до віддзеркалення проблем сучасності), сюжетами, балетмейстерськими інтерпретаціями музичних партитур; виявлено специфіку вітчизняної балетмейстерської творчості та виконавської культури корифеїв української хореографії А. Васильєва, В. Дуленко, Л. Герасимчук, О. Гаврилова та ін.

У підрозділі 2.3 Н. Семенова згадує про неокласичні тенденції в експериментальних балетних постановках українських балетмейстерів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. Але, без визначення стильової типології, вважає однією з «ознак неокласики» сучасної української балетної вистави «використання виражальних засобів класичної хореографії та інших танцювальних систем (модерн-джаз-танцю, контемпорарі, народно-сценічного та бального танців), акробатичних та гімнастичних елементів, пантоміми та звичайного руху» [267, с. 7]. Тобто поєднання різних стильових напрямків та їхніх різновидів, що не є однозначним моментом, і потребує більш ґрунтовного дослідження.

Діяльність окремих українських колективів розглянуто у працях А. Тулянцева [309], П. Чуприни [345]; балетмейстерське мистецтво видатних українських хореографів – у праці О. Шаповал [347].

А. Тулянецв розглянув розвиток Дніпропетровського академічного театру опери та балету у 1920–1940-х рр. [309].

Предмет дослідження Шаповал О. [347] – постановочно-балетмейстерська діяльність А. Ф. Шекери і культурно-історичний контекст творчості балетних колективів України та соціокультурні механізми їхнього суспільного і мистецького функціонування. З'ясовуючи сутнісні особливості творчої діяльності А. Шекери в контексті мистецьких шукань балетмейстерів-постановників балетних театрів України, в аспекті історичного розвитку української хореографічної культури 1960-х – 1990-х рр., Шаповал О. вважає що, «в творчості Шекери поступово викристалізувалися принципи нової естетики і поетики українського балетного театру, формувалися контури сучасного трактування класичних шедеврів балетів ХІХ і ХХ століть» [347, с. 14]. Так танцювальна мова балету «Коппелія» на музику Л. Деліба 1999-го р. «... була технічно складною і незвичною, бо синтезувала дуже різні стильові та жанрові напрямки сучасного танцю і класики» [347, с. 15].

Об'єктом дослідження П. Чуприни стала творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка як історико-культурного явища української художньої культури [345].

Автором проаналізовано театральні сезони 90-х рр. ХХ ст. та виявлені основні етапи, провідні тенденції та закономірності у процесі зберігання та оновлення художніх традицій театру в умовах сучасних інновацій.

У третьому розділі дисертації дослідник визначає форми і напрямки інтеграції національного музично-сценічного мистецтва в європейський і світовий культурний процес, а саме: участь у міжнародних балетних проектах, виступи театру на престижних та авторитетних міжнародних музичних і театральних фестивалях, організація міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря та інші.

Підсумовуючи результати свого дослідження П. Чуприна наголошує, що «специфіка творчих пошуків і художніх досягнень окремих підрозділів, що складають великий колектив Національної опери України: диригентів, режисерів, сценографів, балетмейстерів...» потребує подальшого комплексного мистецтвознавчого дослідження [345, с. 17].

К. Бортник обмежує рамки свого дослідження «Рецепції культурних героїв у постановках українських хореографів другої половини ХХ ст.» [24] вивченням творчості окремих українських митців означеного періоду. Авторка розглядає хореографічні версії балетмейстерів А. Шекери, М. Боярчикова, М. Арнаудової відомих творів «Прометей», «Орфей та Еврідика», «Дон Жуан», «Кам'яний господар». Дослідниця визначає характер рецепцій цих «культурних героїв: Прометея (від еллінського провидця до борців за справу революції ХХ ст.); Орфея (від еллінського співака до творця-ідола, що повертається до істинних життєвих цінностей); Дон Жуана (його романтична «реабілітація» як борця за прогресивні суспільні ідеали, супротивника кастових пересудів). Проте, авторка фрагментарно і поверхнево торкається питань втілення, так званої, «нової мови пластики, що поєднувала джазові й естрадні танцювальні форми, вільний і класичний танець, акробатику й різноманітні сценічні ефекти...» у зазначених балетах.

Є. І. Коваленко у підрозділі 3.6 своєї дисертації [122] висвітлює творчий метод роботи балетмейстера А. Рехвіашвілі на прикладі постановок «Дафніс і Хлоя» і «Дама з камеліями» [122, с. 17–18].

3. Філософський аналіз становлення та культурних особливостей сучасної української сценічної хореографії (С. Дункевич); сучасної

сценічної хореографії у культурологічному контексті (Д. Бернадська, Д. Шариков, О. Шабаліна), в тому числі становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 1910–1930-х рр. ХХ ст. (П. Н. Білаш, В. В. Пастух).

Так філософський аналіз становлення та культурних особливостей сучасного українського хореографічного мистецтва, зокрема, сучасної сценічної хореографії представляє у своєму дослідженні «Сучасна сценічна хореографія в культурі України: філософський аналіз» Дункевич С. Г. Авторка доводить, що «сучасне хореографічне мистецтво поширює новий зміст соціальності у створених хореографічних образах людини ХХІ століття та виступає засобом виявлення свободи індивідуальності і соціальності хореографа» [93, с. 4].

Проблему балетмейстерського мистецтва і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 1910–1930-х рр. піднімає у своєму дослідженні П. Білаш [21]. Дослідник розглядає загальноестетичні засади, на яких ґрунтувалася художня культура Європи кінця ХІХ – початку ХХ століття та світоглядні ідеї, які обумовили спрямованість творчих пошуків у сфері хореографічного мистецтва цього періоду. Він наголошує, що до ХІХ століття у хореографії переважає орієнтація на «зображальне», еталоном якого сприймалася віртуозна, майже акробатична техніка танцю. Зміщення акцентів з зовнішньої ефектності його виконання на виражальні можливості цієї техніки прослідковуються у творчості М. Петіпа, з іменем якого пов'язаний початок доби «виразного» балету. Проте, ця виразність не виходила за межі традиційних засобів балетного арсеналу. Сильова заангажованість виражальних засобів, яка встановлюється у балетному мистецтві після М. Петіпа, стала підґрунтям (поштовхом) для пошуків нової за змістом хореографічної технології, підпорядкованої емоціям та настроям музичного тексту» [21, с. 8]. На сторінках його роботи згадуються експерименти К. Голейзовського 1920-х рр. на сценах українських балетних театрів.

У дотичному до нашого дослідженні В. В. Пастух в третьому з розділів своєї дисертації «Сучасна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х рр. ХХ століття» [214] визначає шляхи проникнення новітніх тенденцій в хореографічне мистецтво Східної Галичини та специфіку втілення модерних ідей у творчості галицьких митців; аналізує проблему генези танцю «модерн» в Східній Галичині, форми його сценічної репрезентації і характерні особливості індивідуального стилю українських хореографії, вплив європейських надбань.

4. Пошук в українському балетному театрі ХХ ст. нової хореографічної мови, що поєднує модифікований на національній основі класичний танець із сучасними формами (М. Загайкевич, В. Пасютинська, Ю. Станішевський).

Так, велику кількість відомостей про складні процеси становлення українського музичного театру 1917–1941-го рр. містить ґрунтовне дослідження Ю. Станішевського «Режисура і балетмейстерське мистецтво в українському радянському музичному театрі (1917–1941)» [289]. Науковець відтворює головні віхи історії розвитку режисерського та балетмейстерського мистецтва українського радянського музичного театру довоєнного періоду; прослідковує складний процес формування національної музично-театральної культури; визначає два шляхи розвитку українського балету, та їхній «неухильний рух до об'єднання – синтезу елементів класичного балету і національного хореографічного фольклору» [289, с. 44], а також «поглибленого пошуку якісно нової хореографічної мови, що органічно поєднує елементи класики, народного танцю і сучасні пластичні інтонації» [289, с. 85]. У цьому зв'язку автор вважає, що постановки К. Голейзовського, здійснені балетмейстером на сценах українських театрів «відіграли помітну роль у активізації пошуків балетних колективів республіки і вплинули на балетмейстерську творчість П. Вірського, Н. Болотова, В. Литвиненко, Б. Таїрова» [289, с. 46].

У монографіях «Балетний театр України: 225 років історії» [291], «Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність» [292] він розглянув джерела та розвиток балетного театру України з кінця XVIII до початку ХХІ ст., охарактеризував основні риси, діяльність видатних балетмейстерів, репетиторів і виконавців дорадянського, радянського та сучасного періодів. У центрі уваги автора – балетні вистави, створені за класичними та сучасними партитурами як зарубіжних так і вітчизняних композиторів; мистецькі звершення провідних артистів балету, балетмейстерів, диригентів, сценографів; аналіз творчих пошуків балетних колективів у контексті світової та європейської хореографічної культури.

У книзі «Балетний театр Радянської України (1925–1985): шляхи і проблеми розвитку» досліджується історичний шлях розвитку, творчі пошуки і досягнення балетного театру України радянської доби, аналізується творчість видатних майстрів балетної сцени; надається цілісна характеристика балетних вистав на національному ґрунті («Пан Каньовський» М. Веріківського, «Лісова пісня» М. Скорульського,

«Лілея» К. Данкевича, «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського та ін.). Події періоду кінця ХІХ – початку ХХ ст. Ю. Станішевський розглядає як передумову виникнення українського балету, становлення якого пов'язано з відкриттям післяреволюційних подій театрів опери та балету в українських містах, із діяльністю українських композиторів, які почали писати балетну музику [290]. Незважаючи на фундаментальність узагальнюючого внеску корифея театрознавства Ю. Станішевського у вивченні українського балетного мистецтва, дотичність його досліджень до нашої тематики лежить у відмінній від нашого напрямку площині.

Аналізові жанрової приналежності українських балетних творів 1917–1975 рр., особливостей їх драматургійної побудови та класифікації за цією ознакою присвячене дисертаційне дослідження В. Пасютинської «Жанрове багатоманітність українського радянського балету (1917–1975)» [215]. В. І. Пасютинська стверджує, що остання призвела до «переосмислення хореографічних форм, до змін співвідношення в драматургії вистави масових сцен, сьют, монологів, дуетів» [215, с. 14]. Досліджуючи різноманітні хореографічні жанри на різних етапах розвитку балетного мистецтва України авторка наголошує на думці, що поява нового естетичного ідеалу в 1920-х рр. підготувала «підґрунття» для появи нового героїко-романтичного жанру у результаті з'єднання «різних жанрів (героїчного, романтичного, ліричного)» [215, с. 20].

Аналізуючи жанри, дослідниця робить висновок, що «героїчний жанр конкретизує вибір засобів виразності. Це – класичний танець, модифікований на національній основі і об'єднаний із сучасною пластичною мовою, елементами спортивного танцю» [215, с. 23].

Об'єктом дослідження М. Загайкевич також став український радянський балетний театр. Авторка дисертації «Українська балетна творчість (Проблеми драматургії та розвитку жанру)» [101] та монографії «Балетна драматургія балету» [100] здійснює аналіз драматургії українських балетів, характеризує пошуки нових прийомів втілення змісту на сцені; досліджує жанрову специфіку балетної музики, зв'язок музичних і хореографічних виражальних засобів. Вчена висвітлює проблеми балетної драматургії у процесі становлення професійного хореографічного мистецтва на Україні, розкриває його зв'язки з національним музично-драматичним театром та подає ґрунтовний аналіз балетної творчості українських композиторів, включаючи перші спроби опанування вітчизняними митцями.

Дослідниця зазначає, що українські балети «на сучасну тематику об'єднує наявність особливих образно-стильових рис, викликаних пошуками виразних засобів, співзвучних емоційній атмосфері наших

днів» [101, с. 40]. А поява в українському мистецтві творів узагальнено символічного змісту «наклала відбиток на характер хореографічного втілення, відміченого сучасною лексикою і вільним пластичним малюнком» [101, с. 42].

Слушним є висновок М. Загайкевич про те, що «в українському балеті визначились притаманні тільки йому стильові риси, специфічні образно-виразні форми...», а саме «... перетворення у хореографічній лексиці образної і жанрової специфіки національного фольклору, введення в драматургію народних танцювальних форм» [101, с. 46].

Дане твердження ще раз підкреслює характер перших спроб впровадження нових напрямків театрального танцю в українському балеті ХХ ст. Ці ідеї авторки нами розроблено у подальшому.

5. Питання особливостей театралізації українського народного танцю в контексті нових напрямів (Н. Горбатова, Л. Л. Козинко, Л. П. Косаковська, С. Легка).

Особливості театралізації українського народного танцю певною мірою охарактеризовані у дослідженнях С. А. Легкої [150], Н. О. Горбатової [72], Л. Л. Козинко [123] та Л. П. Косаковської [131]. Так, С. А. Легка [150] торкається цих питань, досліджуючи основні тенденції розвитку української народної хореографічної культури ХХ століття. Н. Горбатова в останньому підрозділі свого дослідження [72] на підставі аналізу етапних вистав балетних колективів України, створених упродовж 30-х рр. ХХ ст. та постановок українських народно-сценічних дивертисментів, здійснених В. Верховинцем, П. Вірським, М. Болотовим, М. Сободем, що органічно увійшли до національних класичних опер, стверджує про утвердження нових форм і оригінальної хореографічної лексики, про «трансформацію традиційних канонів балетної вистави на професійній сцені», а саме, про спроби балетмейстерів «театралізувати фольклорні зразки, ускладнивши їх віртуозними елементами класики» [72, с. 13].

Процесів трансформації та особливостей використання фольклорного танцю на сучасній балетній сцені кінця ХХ – початку ХХІ ст. торкається у третьому розділі дисертаційного дослідження Л. Козинко [123]. Дослідниця вказує на виникнення нового балетного жанру фольк-опери-балету. На прикладі постановок окремих сучасних балетмейстерів виявляє введення «елементів фольклорного і народно-сценічного танцю до тексту вистави та поєднання їх із рухами класичного танцю і танцю модерн» [123, с. 13].

Предметом дослідження Л. Косаковської [131] стали ідейні й художні характеристики мистецької парадигми В. Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст. Вивчаючи творчу

спадщину В. Авраменка, науковець доводить, що художні погляди В. Авраменка формувалися на основі опанування театрального досвіду сценічного відтворення народних танцювальних форм, а також експериментальних інновацій, які виявляли нові виразні можливості пластичних образів; характеризує соціокультурні та політичні передумови, що спонукали українських митців до пошуку мовних танцювальних засобів; розкриває зміст художніх принципів, на які спирався В. Авраменко у концепції українського народного балету, а саме «ставлення до народного танцю як носія світоглядної інформації про суть народного життя в його ментальних характеристиках» [131, с. 3]. Дослідниця здійснює аналіз творчого методу в хореографії В. Авраменка у 20-х рр. ХХ ст. та виявляє риси його хореографічного стилю, а саме: «орієнтація на народні першоджерела, майстерне використання жанру «балетної картини», психологічного портрету, а також застосування різних прийомів художнього узагальнення...» [131, с. 14]. Окрім того, розглядає «географію» розповсюдження художніх ідей хореографії й особливості їхньої інтерпретації у творчості його учнів і послідовників.

У проекції на наше дослідження можна припустити, що один з імпульсів трансформацій в українському балетному театрі ХХ ст. пов'язаний з досвідом сценічного втілення народних танцювальних форм В. Верховинцем та В. Авраменком в історичний період політичної боротьби за українську державність і національну самодостатність, яку очолила Центральна рада.

6. Особливості трактувань первісного змісту балетів «Весна священна», «Петрушка» І. Стравінського в хореографічних інтерпретаціях українських балетмейстерів (В. Сергієва, Є. В. Яніна-Ледовська).

Вплив культурних змін упродовж ХХ – поч. ХХІ ст. на особливості трактувань первісного змісту балету І. Стравінського «Весна священна» в його хореографічних інтерпретаціях став предметом наукового інтересу Є. Яніної-Ледовської [361].

У ІІІ розділі дисертації дослідниця обґрунтовує особливості хореографічних версій балету І. Стравінського в російському художньому просторі ідеологічними та політичними заборонами в радянській культурі; виявляє нові сценографічні рішення в сучасних версіях «Весни священної» та специфіку її хореографічних трактувань українськими балетмейстерами (А. Рубіна, Г. Ковтун, Р. Поклітару). Є. Яніна-Ледовська зазначає, що ці балетмейстери «зберегли свій авторський стиль і використали сучасні досягнення пластичної культури у рішенні головних тем балету: ... елементи маскультури й

естрадного шоу...; лексику класичного танцю...; засоби «кінематографічного» мислення у поєднанні елементів народного, класичного та спортивного танців з елементами акробатики» [361, с. 18]. Авторка також пропонує типологію хореографічних інтерпретацій зазначеного балету. *У проєкції на наше дослідження можна стверджувати, що засвоєння естетики танцю «модерн» українськими балетмейстерами мало свою специфіку, що проявилось у виробленні ними індивідуальних стилів.*

Поняття «текст музично-сценічного твору» обґрунтовується і формулюється у дослідженні О. Сергієвої [269]. Текст балету розкривається авторкою, як «багатофункціональна структура, що охоплює весь комплекс проявів тексту при створенні балету, його сценічному втіленні, створенні нових інтерпретаторських версій [269, с. 2]. Науковець пропонує класифікацію і стислу характеристику групи постановочних текстів балету. У третьому розділі дисертації авторка зазначає, що «у сучасній художній практиці поширилися значні й принципи за змістом модифікації первинного лібрето балету. В результаті виникають сюжетно-хореографічні версії, які утворюються накладенням нового «сюжетно-постановочного тексту», що принципово не співпадає з авторським, на оригінальний «музичний текст» балету. Щодо тексту-основи виникає ігровий ефект, який названий в дисертації «текст над текстом». На підтвердження дослідниці [269, с. 11] наводить приклади сюжетно-хореографічних версій балету «Петрушка» І. Стравінського в постановках російських і українських балетмейстерів.

7. Музикознавчі дослідження, дотичні до обраної нами теми представлені у роботах О. В. Зінич [103–104], І. М. Ільєнко [110], Н. В. Остроухової [196], Г. М. Полянської [246].

Еволюція просторових музично-хореографічних взаємодій у європейському балетному мистецтві XVII–XX ст. стала предметом дисертаційного дослідження І. Ільєнко [110]. Науковець інтерпретує музично-хореографічну конфігурацію як синтетичну просторову одиницю, іманентно властиву як хореографічному, так і музичному мистецтву; визначає багатоваріантність музично-хореографічних просторових структур у балетних постановках XVII–XX століть. Авторка виявляє найзначніші модифікації художнього простору балетного мистецтва початку XX століття у напрямку модерн-хореографії, «просторові конфігурації якої набувають різноманітних просторових якостей (синтетичність, колажність, спортивність)» [110, с. 8]. Об'єктом уваги дослідниці в підрозділі 2.4 обрано чинник просторового руху в балеті – дансантизм. Авторка стверджує, що

«дансантизм» постає конфігурантом музично-хореографічного простору. Участь дансантизму у процесі конфігураційних збігів обумовлені хореографічні експерименти «відтанцювання симфонії», білі (безсюжетні) балети» [110, с. 10]. Слушним є висновок І. Ільєнко про внесок вітчизняних хореографів, що працювали в Європі на початку ХХ ст. та сучасних українських балетмейстерів в розвиток безсюжетних балетів.

Досліджуючи хронологічні та жанрово-стильові параметри оперної творчої практики Одеського національного театру опери та балету у період 1810–2005-х років, Н. Остроухова приділяє значну увагу оперній творчості В. Губаренка [196]. Авторка зазначає, що композитор «створює принципово іншу естетичну форму опери» [196, с. 10]; визначає особливе місце постановок творів В. Губаренка у діяльності Одеського національного театру. Науковець стверджує, що «опера-балет «Вій» В. Губаренка започатковує новий... період, характерною рисою якого спроможний стати пошук на національній міфопоетичній ... тобто символічно перетвореній, історичній основі найширших синтезів музично-театральних жанрових форм та стилістичних засобів, повертання до містеріальних основ музичної дії ...» [196, с. 12].

Процеси насичення дансантизмом симфонічних партитур композитора в балетах-симфоніях «Ассоль», «Зелені святки», «Liebestod», опері-балеті «Вій» і балету «Майська ніч» окреслені у монографії Г. Полянської «Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка» [246]. Змістовними є сторінки, присвячені дослідженню форм модифікації дансантизму. Авторка стверджує, що якщо в «Ассолі» дансантизм підпорядкована розкриттю ідей і розчиняється у симфонічному розгортанні, то у «Зелених святках» вона претендує на самостійність і не підпорядковується симфонії. На прикладі опери-балету «Вій» науковець визначає засади функціонування в єдиному художньому цілому оперного та балетного компонентів; досліджує перетворення дансантизму у складному міжвидовому синтезі.

З довідкової літератури «Театрально-драматичний словник ХХ ст.» А. Баканурського [7], «THEATRICA: Морфологія. Лексикон» О. Клековкіна [121], «Словник театру» П. Паві [198], «Загальна теорія та історія мистецтва» С. Безклубенка [12; 13], «Балет: енциклопедія» за редакцією Григоровича [31-33], «Енциклопедичний музичний словник» за редакцією Г. Келдиша [79] з'ясовані значення окремих термінів з проблеми дослідження. Зі словника «International dictionary of modern dance» під редакцією Т. Бінбоу [377] з'ясовані імена представників танцю «модерн», та його хронологія.

Підсумовуючи вищезазначене вкажемо: загалом у наукових розвідках дослідників радянського і пострадянського простору у галузі теорії та історії сучасного хореографічного мистецтва та українського балетного театру ХХ – поч. ХХІ ст. розглянуті такі питання:

– пластичних пошуків у сценічній хореографії, балетному театрі, жанрі мюзикла Західної Європи, США та творчої діяльності окремих балетмейстерів і хореографів цих країн (О. Верховенко, Г. Добротворська, О. Зінич, Н. Кабачок, Т. Кохан, О. Левенков, А. Образцова, С. Погадаєва, О. Плахотнюк, М. Погребняк, Ю. Святелик, О. Сидоров, О. Чепалов, В. Чистякова, М. Шкарабан) [37; 87; 104; 112; 132; 144; 193; 219; 218; 237; 266; 270; 339; 343; 353];

– пошуків в галузі оновлення форми танцювальної вистави та хореографічної лексики у балетному театрі дореволюційної Росії, радянському балетному та естрадному театрі 1910–1940-х рр. (Н. Дементьєва, Г. Добровольська, О. Зінич, В. Красовська, А. Соколов, О. Суриц, В. Тейдер, Є. Уварова, А. Чепалов) [78; 86; 104; 139; 282; 296; 302; 313; 339];

– провідні тенденції розвитку українського балетмейстерського мистецтва другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. у процесі зберігання та оновлення художніх традицій балетного театру (Є. Коваленко, Т. С. Павлюк, А. А. Тулянцева, П. Я. Чуприна, О. В. Шаповал [122; 199; 309; 345; 347]);

– соціокультурні фактори функціонування й розвитку театру опери та балету України (Г. Сурміна) [298];

– філософський аналіз становлення та культурних особливостей сучасної української сценічної хореографії (С. Дункевич [93]) та сучасної сценічної хореографії у культурологічному контексті (Д. Бернадська, Д. Шариков, О. Шабаліна [20; 349; 346]), в тому числі становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 1910–1930-х рр. ХХ ст. (П. Н. Білаш, В. В. Пастух [21; 214]);

– пошук в українському балетному театрі ХХ ст. нової хореографічної мови, що поєднує модифікований на національній основі класичний танець із сучасними формами (М. Загайкевич, В. Пасютинська, Ю. Станішевський [101; 215; 289]);

– питання особливостей театралізації українського народного танцю в контексті нових напрямів (Н. Горбатова, Л. Л. Козинко, Л. П. Косаковська, С. Легка [72; 123; 131; 150];

– особливості трактувань первісного змісту балетів «Весна священна», «Петрушка» І. Стравінського в хореографічних

інтерпретаціях українських балетмейстерів (В. Сергієва, Є. В. Яніна-Ледовська [269; 361];

– питання музичної культури, дотичні до обраної нами теми (О. Зініч, Н. Остроухова, Г. Полянська, О. Черкашина) [103; 196; 246; 340].

Отже, у результаті з'ясування стану наукової розробки обраної теми можна дійти висновку про те, що розрізненим залишається емпіричний матеріал у галузі теорії та історії нових стильових напрямів і форм танцю у світовому балетному театрі ХХ ст. – поч. ХХІ ст., українському у тому числі, і відсутнє цілісне теоретичне осмислення вказаного матеріалу. Отже, комплексне дослідження нових стильових напрямів театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст., вивчення їх в аспектах історико-культурних передумов, крос-культурних зв'язків, стильової типології, шляхів асиміляції в українському хореографічному мистецтві залишається поза межами існуючих у вітчизняному мистецтвознавстві наукових розробок.

Відсутні стильова диференціація та стильова типологія основних нових напрямів та різновидів театрального танцю у світовому балеті, а саме, не здійснено чітке осмислення сутності та визначення понять таких нових стилів як «неокласичний танець», «джаз-танець», і таких різновидів танцю «модерн» як: експресіоністичний («виразний»), «модерн-джаз-танець», «contemporary dance», «стилізований народний танець», «анкоку-буто». Не існує узгодженої наукової думки щодо змісту понять «сучасний танець» і «танцтеатр». Поза межами існуючих розробок залишається осмислення практичних напрацювань у галузі композиції та лексичних новоутворень цих нових напрямів танцю у світовому балетному театрі ХХ–ХХІ ст. і українському зокрема. Все це зумовлює необхідність спеціального дослідження. Враховуючи підвищений інтерес українських артистів балету, балетмейстерів, викладачів до явища сучасного танцтеатру взагалі та нових напрямів театрального танцю ХХ–ХХІ ст. зокрема, зростає також актуальність і теоретичне значення дослідження для майбутнього забезпечення мистецького та навчального процесів.

1.2. Поняттєвий апарат дослідження

Термінологія, пов'язана з новими напрямками театрального танцю, ще не є усталеною. Тому слід з'ясувати зміст декількох принципових понять і значення термінів, якими авторка оперуватиме у процесі дослідження.

Зважаючи на те, що предметом дослідження обрано нові напрями театрального танцю ХХ – поч. ХХІ ст. – період мистецтво якого називають «сучасним», потребує коментарів поняття «сучасність». У роботі воно вживається як хронологічно визначений час. Загальновідомо, що театр стає «сучасним» в останній чверті ХІХ ст. Так, Ю. Клековкін розглядає «у найширшому сенсі ”сучасний театр” – театр, який виявляє настрої й думки сучасності сучасними ж засобами; в історичному значенні – театр кінця ХІХ – початку ХХ ст.» [121, с. 223].

Виокремлення театрального танцю як виду сценічного танцю потребує уточнення понять, які вживатимуться у дослідженні: *театр, балет, танцтеатр, театр тотальний, театр майбутнього, авторський театр, мюзикл, театр постмодерний, перформанс, хепенінг.*

У результаті аналізу наукової літератури з проблем театрального танцю подаємо головні дефініції, що зустрічаються у дослідженні.

Термін «*театр*» (з грецької «*театрон*» – дивитись, бачити) у довідковій літературі має декілька значень:

- 1) приміщення для вистав;
- 2) друга назва театрального мистецтва;
- 3) окремий творчий колектив;
- 4) переносне значення [12, с. 218–219].

Поняття «*театральний танець*» розкривається як об'єднуюча назва стильових напрямів і форм танцю в межах різних видів, жанрів, стилів театрального мистецтва, конкретні прояви яких можуть бути обмеженими або не обмеженими сценою театру. В сучасній хореології зазначене поняття стосується, насамперед, академічної культури, в межах якої аналізовані в роботі нові напрями театрального танцю сформувались і активно розвиваються дотепер у різних країнах світу. Явища масової культури та межові форми (що поєднують у собі риси академічного та масового мистецтва) залучаються тією мірою, якою це необхідно для аналізу обраного предмету вивчення. Спорідненими до поняття «*театральний танець*» є також поняття: «*балет*» – вид сценічного мистецтва та водночас вистава, зміст якої втілюється у музично-хореографічних образах [33, с. 42]. «*Хореографічний театр*» – різновид театрального мистецтва, в якому основне образно-сміслові навантаження несуть будь-які види рухомої пластики (наприклад, пантоміма), тобто танцтеатр є різновидом хореографічного театру (термін введено О. Чепаловим, у його працях значення цього поняття наближається до значення поняття «*театр танцю*»); на нашу думку, воно

є більш широким, що відображено в запропонованій дефініції). «*Танцтеатр*» (театр танцю; від нім. *Tanztheater*) – різновид хореографічного театру, що поєднує в собі всі складові театральної вистави (сценографію, здебільшого музику, режисуру тощо), однак основне образно-смісловне навантаження несе танець (виникнення танцтеатру на початку ХХ ст. зумовило остаточне вивільнення танцю з інституційного зв'язку з оперою). Як зазначає П. Паві, «у танцювальному театрі на відміну від звичайного театру, який використовує танець, рухи та хореографію, танець «залучається як театральний ефект» ... Танцювальний театр використовує всі інгредієнти театральної постанови: введення текстів, які виголошують, читають або вимовляють з-поза сцени; надання значення хореографії, речам, костюмам, ретельна координація всіх сценічних матеріалів» [198, с. 511].

Розгляд у цій праці театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст. зумовив необхідність визначення змісту наступної низки понять: «сучасний танець», «сучасний театральний танець», «нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст.», «танець “модерн”». У межах пропонованого дослідження «сучасний танець» тлумачиться як узагальнююче поняття, об'єднувальна назва стильових напрямів і форм театрального і соціального танцю початку ХХ – початку ХХІ століття, який відображає особливості світовідчуття, притаманні сучасному суспільству. Термін «сучасний театральний танець» використовується як варіант терміну «сучасний танець» з виключенням соціальної компоненти. «Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст.» тлумачаться у запропонованій праці як такі, що сформувалися на межі ХІХ–ХХ ст. і позначалися іншими (новими), порівняно з класичним балетом, естетичними, образно-стильовими, мовними (лексичними) рисами. Танець «модерн» – один із провідних стильових напрямів театрального танцю ХХ – початку ХХІ ст., в сукупності різновидів якого сконцентрувалися пошуки нових образних, композиційних, лексичних засобів. У запропонованому дослідженні *сучасний театральний танець* у різноманітті його стильових напрямів і форм досліджується як виражальний засіб балету сучасного танцтеатру. Термін «сучасний театральний танець» використовуються як варіант наведеного вище терміну «сучасний танець» з виключенням соціальної компоненти.

Оскільки в роботі увагу зосереджено на сучасному театральному танці та враховуючи невизначеність терміну і відсутність загальноновизнаного теоретичного осмислення змісту поняття «сучасний танцтеатр» необхідним є розглянути концепції пов'язані з

виникненню цього явища: «*театр тотальний*», «*театр майбутнього*», «*символізм театральний*», «*авторський театр*».

За Клековкіним, «*тотальний театр*» (нім. *Gesamthunstwerh / Totaltheater*) – відповідник термінові Р. Вагнера «*Gesamthunstwerh*» – тотальний, глобальний, всеохоплюючий твір мистецтва, який є синтезом музики, літератури, живопису, скульптури, архітектури, сценічної пластики і т. ін.

У 1960-х рр., за концепцією Клековкіна, терміни «*тотальний театр*» і «*тотальне мистецтво*» застосовуються до сукупності модерністських течій, які здійснюють видовища із використанням усіх наявних художніх засобів для створення спектаклю, зверненого відразу до всіх почуттів; у розпорядженні цього театру знаходяться всі технічні засоби, зокрема новітні види машинного обладнання, що змінюють конфігурацію сцени, аудіовізуальні технології тощо. Цей театр стає тотальним у сенсі розмивання меж театрального мистецтва [121, с. 360].

Термін «*театр майбутнього*» – гасло Ріхарда Вагнера про «твір мистецтва майбутнього», підхоплене діячами модерного театру у маніфестах Макса Райнгардта («Про театр, який я бачу у майбутньому», 1901-й р.), Айседори Дункан («Танець майбутнього», 1907-й р.), Валерія Брюсова («Театр майбутнього, публічна лекція, 1907-й р.), Гордона Крега («Артисти театру майбутнього», 1907-й р.), Вс. Мейерхольда (доповідь «Актор майбутнього і біомеханіка» від 12 червня 1922-го р.) [121, с. 209].

«*Театральний символізм*» А. Баканурський називає напрямом у драматургії і сценічній практиці, що пов'язаний з іменами М. Метерлінка, Г. Ібсена, Е. Верхарна, Г. Гофманстала, А. Стріндберга та інших драматургів, у творах яких виявляється концентрація смислових значень дискурсів персонажів. Теоретичне підґрунтя *театрального символізму*, на його думку, сягає філософії А. Шопенгауера, Е. Гартмана, творчості Р. Вагнера, ідей Ф. Ніцше. Символізм театральний створив новий тип драми й театру. Однозначний *авторський задум* у культурному контексті стає *символом* з нескінченною перспективою інтерпретації [7, с. 215–216].

Е. Д. Уварова обґрунтовує погляд на «*авторський театр*», як на «театр, якому притаманна певна відстороненість від обставин п'єси для розвитку глибшого формування особистісного погляду на героя... театр, в якому драматургійний матеріал в сукупності з власним і творчим досвідом використовуються режисером і акторами як інструмент у створенні ситуаційної імпровізації, часом такої, що далеко не вписується у канони академічного театру». Синтезуючи

найрізноманітніші елементи, за твердженням Е. Уварової, «авторський театр» не замикається на будь-якому, бо жодний з них не може бути його кінцевою метою [359].

Враховуючи тенденції розвитку та постійного еволюційного процесу нових напрямів театрального танцю, що сприяють виникненню його нових стильових напрямів, різновидів і форм, вважаємо за необхідне уточнення понять: «танець», «композиція», «хореографічна лексика», «хореографічний текст», «стиль», «стилізація», «класичний танець», «народно-сценічний танець», «характерний танець», «український народно-сценічний танець», «танець «модерн»», «театр бутто», «театр постмодерний», «постмодерний танець», «перфоманс», «хепенінг».

Довідкова література надає визначення поняття «танець» як виду мистецтва, у якому засобом створення художнього образу є композиційний стрій взаємопов'язаних між собою ритмопластичних рухів і положень людського тіла, що несуть ідейно-сміслову, а, в деяких випадках і сюжетне навантаження [34, с. 503].

Великого значення має техніка танцю – «ступень володіння тілом і майстерність виконання па і позицій» [464].

У танці рухи визначені заздалегідь, на відміну від танка, що імпровізується.

Хореографи – представники стилю «модерн» визначають «танець» – як справжнє вираження найглибших душевних почуттів, вивільнених через рухи тіла. Так, за Р. Лабаном: «... художньо осмислений рух має бути втіленням внутрішнього життя творця» [397, с. 27]. М. Вігман вважає, що танцівник стає душею простору і «...наче губка всотує в себе найменше його коливання, яке відлунує у його душі хвилюванням, перетворюючись у тілесний рух» [88, с. 57]. А японці в «анкоку-бутто» 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.

Антрополог Джоан Кеалиинохомоку надає наступне визначення: «танець – це тимчасовий швидкоплинний спосіб експресії, що відбувається в заданих формі і стилі засобом рухів тіла [378, с. 21].

За словами В. В. Ванслова, в балеті «танець існує нібито у театральній «оправі», має драматургічне значення і смисл» [33, с. 42–45].

Серед засобів виразності танцю виділяємо:

- гармонійні рухи та пози;
- пластичну виразність та міміку;

- динаміку – «варіювання амплітуди і енергійності рухів»;
- темп і ритм рухів;
- просторовий малюнок, композиція;
- костюм і реквізит.

В балеті танець збагачується виразними засобами *драматургії*, що надає йому особливої вражаючої сили. Головним елементом, що складає основу танцю є *положення тіла (позиції, пози і т. ін.)*. Перехід від одного положення тіла до іншого, їхня зміна створюють *рух*. Організація танцю в часі підкорена законам певної музичної системи [34, с. 503–504].

Термін «*композиція*» (від латинського слова «*composito*») означає складання, розміщення, структура, поєднання, зв'язок, твір. Й означає побудову художнього твору, зумовлену його змістом, характером та призначенням. Так композиція – найважливіший організуючий компонент художньої форми, що надає творові єдності та цілісності. У хореографії під терміном «*композиція*» розуміємо формотворчу структуру твору, побудову його частин від простих до найскладніших. Компоненти композиції пов'язані сценічним простором та музикою. Термін «*композиція танцю*» означає обдуманий художній твір, який має певну побудову і складається з ряду компонентів (драматургія, музика, хореографічний текст, рисунок), об'єднаних однією темою і сюжетом або тільки темою (для безсюжетної хореографії). Термін «*хореографічна лексика*» означає окремі рухи і пози, з яких складається танець як художнє ціле. З послідовності і взаємозв'язку елементів хореографічної лексики складається хореографічний текст, який втілює змістовний образ [31, с. 563]. Під *текстом музично-сценічного твору* О. В. Сергієва розуміє «джерело інформації, що презентує його художню унікальність і виявляється в логічно-супідрядній багаторівневій структурі сценічного втілення і створення подальших сценічних версій» [269, с. 3]. Термін «*хореографічний текст*» означає сукупність всіх танцювальних рухів і поз у певній послідовності, які складають той чи інший танець, або балетний спектакль. *Хореографічний текст* складається балетмейстером на основі музики і є втіленням емоційного стану, характеру, образу сценічного героя. На одну й ту ж музику може бути складений різний хореографічний текст, залежно від інтерпретації її балетмейстером [32, с. 564].

Основний засіб виразності академічного балету – *класичний танець*, який є «системою художнього мислення, що оформлює виразність рухів, притаманних проявам людини на різних стадіях

культури. До класичного танцю ці рухи входять не в емпірично даній формі, а в абстрагованому до формули вигляді», – формулювала Л. Д. Блок [23, с. 25].

«Класичний танець – усталена система виразних засобів, що склалася історично заснована на принципі поетично узагальненого трактування сценічного образу». Термін «*класичний танець*» виник в Росії наприкінці ХІХ ст. як наслідок виокремлення певних видів танцю, розподілу танцівників на «класичних і характерних». Поступово термін увійшов до вжитку, витіснивши існуючі терміни – «*серйозний*», «*благородний*», «*академічний*» та інші [120, с. 276].

Народний (етнічний) танець – танець певного народу або етносу, що складався під впливом географічних, історичних і соціальних умов народу, а також конкретно виражає стиль і манеру виконання кожного народу й нерозривно пов'язаний з іншими видами мистецтва [175, с. 363]. Поняття «*національний сценічний танець*» – це танець, який художньо відображає життя народів світу і використовується «по потребам характерним танцем» [279, с. 30]. «*Характерний танець*» один з виразальних засобів балетного театру, різновид сценічного танцю [86, с. 558]. Ю. Слонімський визначає характерний танець, як танець в образі за допомогою якого вирішується задача розвитку сюжету, розкриття характерів, використовуючи всі сценічні засоби [279, с. 30].

Український народний танець – це фольклорний або сценічний танець. *Фольклорний танець* побутує у своєму природному середовищі і має певні традиційні для даної місцевості рухи, ритми, костюми тощо. *Народно-сценічний танець* – танець, поставлений балетмейстером у професійному або аматорському колективі для показу на сцені, може бути українським, але вже не є народним. Фольклорні і сценічні танці мають як спільні так і відмінні риси. *Фольклорний танець* – це стихійний вияв почуттів, настрою, емоцій і виконуються в першу чергу для себе, а потім для глядача. *Сценічний танець* призначений в першу чергу для показу глядачеві і виключає будь-які елементи експромту [39, с. 134]. Так за П. Білашем, термін «український народно-сценічний танець» означає різновид характерного танцю, що виник у перші десятиліття ХХ ст. в ансамблях народного танцю [21, с. 12].

Термін «*стиль*» вживається у роботі для означення стійкої цілісності образної системи, засобів художньої виразності, образних прийомів, що характеризують твір мистецтва або сукупність творів. Дефініція «*стилізація*» – означає виразний сценічний прийом, метою якого є відтворення особливостей *стилю* певної епохи, художнього

напрямку, індивідуальних властивостей, що характеризують стиль мислення якого-небудь етносу або конкретної людини [7, с. 228].

Стилем також називають систему ознак, за якими ця сукупність може бути виділена. Тобто, стиль – це спільність форм [260, с. 19].

Стосовно *проявів* нових стильових напрямів і форм сучасного театрального танцю та їхніх різновидів слід зазначити неможливість визначення їх, як спільності форм, з причини безмежної різноманітності останніх.

За А. Баканурським, «*стиль* становить певну систему знаків, що дає змогу за адекватного прочитання співвіднести театральний артефакт із певним напрямом у сценічному мистецтві або пов'язати його з творчим контекстом конкретного художника» [7, с. 228].

Тому ми здійснюємо стильову диференціацію нових напрямів танцю в балеті за такими ознаками як *художні принципи, естетичні особливості, спадкоємність традиції хореографа* і т. ін. Так, авторка у пропонованій праці наводить висновок, зроблений у попередньому кандидатському дослідженні про те 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 дало можливість зробити визначення *танцю «модерн» як особливої естетико-філософської та художньо-естетичної практики, що здійснюється у відповідності до визначеної нами сукупності «філософського», естетичних і технічних принципів, а саме:*

«Філософський» принцип є основним формоутворюючим чинником *танцю «модерн»* і полягає у прагненні безпосереднього пізнання суті речей, явищ, особистостей, відкриття їхнього «лику» засобами безумовного руху у відповідності до світоглядних переконань митця.

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

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

Невідповідність хореографічного твору хоча б 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»* [238, с. 54–55].

«*Театр буюто*» зобов'язаний своєю назвою однойменному танцеві, який у свою чергу є різновидом *танцю «модерн»*. За О. Ю. Клековкіним, (япон. – *buton* – танець темряви або важка хода) – різновид японської артистичної практики, що розвинулася на ґрунті дзенбудизму, західноєвропейського експресіоністичного танцю й естетики дадаїзму [121, с. 90].

«*Театр постмодерний*» (анг. – *post-modern theatre*) – найзагальніше і найширше визначення особливості театру другої половини ХХ століття, що віддзеркалює нове, постмодерне мислення і ситуацію постмодернізму в цілому [121, с. 289].

О. Ю. Клековкін визначає характерні ознаки театру в постмодерній ситуації, а саме:

- зміна функції актора (замість виконавця ролі – перформер);
- домінування *невербальних засобів виразності*;
- нівелювання психологізму і логіки;
- розмивання жанрових, видових і родових ознак театру, а врешті й межі між театром і «не театром» та ін.

З усіх визначень театру, котрі вживаються у ХХ ст., поняття «*постмодерного театру*» є найширшим, адже охоплює найвпливовіші театральні системи другої половини ХХ ст. – антропологічний, пластичний, *театр танцю* та ін. [121, с. 290].

Спираючись на визначене авторкою цього дослідження поняття *танцю «модерн»* та дослідивши основні естетико-теоретичні аспекти *постмодерного танцю* можна стверджувати, що це не є стиль, або різновид танцю «модерн». Це є *ситуація* розгубленості у світовій культурі модерної хореографії, для якої є характерною відмова від основного філософського принципу танцю «модерн» – пошуку кінцевої істини, що, на нашу думку, означає заперечення мистецтва як специфічного втілення духовного мікрокосмосу, осягнення світу людиною-творцем та її самої в цьому світі.

Авторкою дослідження виявлені характерні ознаки естетики постмодерного танцю 80-х р. ХХ – поч. ХХІ ст. Ними 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*. Ця естетика також:

- охоплює ті теми, які у контексті модерністських поглядів вважалися міноритарними: екологічну, феміністську та інші;
- відрізняється підвищеною увагою до проблем впливу на масового глядача;
- активно використовує найновіші технічні засоби та прийоми;
- пов'язана з некласичним трактуванням класичних традицій далекого та близького минулого;
- орієнтована на красу асонансів та асиметрії, дисгармонійну цілісність як естетичну норму;
- відмовляється від фронтальності та центричності;
- відмічена свідомим еkleктизмом, що живить гіпертрофовану надлишковість художніх засобів та прийомів;
- акцентує увагу на спонтанність та імпровізаційність;
- стимулює стирання граней між традиційними видами та напрямками мистецтва, розвиток тенденції синестезії [238, с. 192–206].

Такі принципи постмодерного танцю, як іронічне відношення до інших танцювальних традицій; нове використання часу (оголення його динаміки, розтягнутість і детеатралізація), простору (відмова від фронтальності, центричності композиції); нове сприйняття терміну «танець» (віднесення до танцю ігор, спортивних змагань, конкурсів, лекцій, ходіння та ін.) породили нові форми театральної діяльності, як «Перформанс» і «Хепенінг».

«Перформанс» – форма паратеатральної діяльності, метою якої є підвищення рівня ігрового змісту реального життя. Іншими словами, перформанс – «інсценована реальність» [7, с. 181].

«Хепенінг» – імпровізаційна безфабульна театралізована вистава, що ґрунтується не на заздалегідь підготовленому драматичному матеріалі, а на спонтанних реакціях виконавців, які провокують ігрову активність глядача. Подія й дія в хепенінгу є не частиною сюжету, а самоціллю [7, с. 67].

Таким чином, актуальність дослідження посилюється відсутністю: 1) стильової диференціації та стильової типології основних нових напрямків та різновидів театрального танцю; 2) теоретичних напрацювань у галузі їхньої композиції та лексичних новоутворень.

Висновки до першого розділу

1. Узагальнена джерельна база досліджуваної теми у головних аспектах проблеми і з'ясовано, що з окремих проблем теорії та історії сучасного хореографічного мистецтва та світового і українського балетного театру зокрема, накопичено певний мистецтвознавчий матеріал. Також у результаті аналізу стану наукової розробленості обраної теми виявлено, що у науковій літературі відсутнє чітке осмислення та визначення понять таких нових стильових напрямів театрального танцю як «неокласичний танець», «джаз-танець», і таких різновидів танцю «модерн» як: експресіоністичний («виразний»), «модерн-джаз-танець», «contemporary dance», «стилізований народний танець», «анкоку-буто».

Нерозробленою залишаються систематизація особливостей композиції танцю цих основних нових напрямів і різновидів театрального танцю у світовому балетному театрі ХХ–ХХІ ст., українському зокрема.

Таким чином, можна дійти висновку про те, що комплексне дослідження історико-культурних передумов, визначення стильової типології, виявлення крос-культурних зв'язків нових напрямів театрального танцю ХХ – поч. ХХІ ст. залишається поза межами існуючих у вітчизняному мистецтвознавстві наукових розробок.

Все це зумовлює необхідність спеціального дослідження.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ НОВИХ НАПРЯМІВ ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦЮ ХХ СТ.

2.1. Світоглядні ідеї та загальноестетичні засади художньої культури Європи другої половини ХІХ – початку ХХ ст. як передумови виникнення нових напрямів театрального танцю

Приступивши до обробки матеріалів дисертації, ми, перш за все, звернули увагу на певні спільні риси чисельних нових напрямів театрального танцю, які не зводяться ні до спільності форм, ні до інших формальних чинників. Природа цієї, з першого погляду, неочевидної, спільності набула ясності лише на останніх етапах нашої праці, коли ми отримали можливість досягнути її як цілісне явище у його історичному, теоретичному, суспільно-політичному і культурному контекстах. Виглядає це як умовна лінія спадкоємності комплексу філософсько-світоглядних ідей, притаманних першим реформаторам класичного балету і, власне, мистецтва танцю, яка пролягає через історичний і культурний простір Нового і Старого світів і, врешті-решт, породжує ті явища хореографічної культури, які є предметом нашого дослідження. З цим пов'язані, першочергово, логіка викладення матеріалу, вибору мистецьких подій і творчого доробку хореографів для аналізу і аргументації.

Отже, кінець ХІХ і початок ХХ ст. відзначився глибокою кризою західноєвропейської цивілізації та культури, яка досягнула всієї її складові: економіку, державний устрій, філософію, мораль, мистецтво. Криза культури наприкінці Нового часу (період у історії людства між Середньовіччям і Новітнім часом) була пов'язана, насамперед, із руйнуванням основ раціоналістичного і позитивістського світогляду. Технізація, урбанізація суспільства, відкриття в галузі точних наук змінили весь уклад життя, картину світу, усталені «устой» життя суспільства були зруйновані. Цим зумовлена двоспрямованість філософської і мистецької думки. З одного боку – це авангардні напрями, різке заперечення минулого й пошуки принципово нових шляхів у мистецтві; з другого – потяг до архаїки, архетипового, пошук інваріантів культури, в яких вбачали «непорушне», «точку опори»,

здатних протистояти незнаній раніше динамічності життя ХХ ст., в якому усталені віками норми переставали бути такими.

Як результат, складне та багатопланове обличчя культури початку ХХ ст. відображало різні уявлення про шляхи поновлення традиційної культури, різні аспекти естетичної думки, вперше моностилістична картина мистецтва змінилася полістилістичною. Але новації в мистецтві були історично закономірними, відповідали на реальні естетичні запити, які ставило життя. Використання нових лексичних засобів, оновлення техніки повинні були втілювати з достатньою переконливістю всю гостроту повсякденних потрясінь, притаманних цій епосі. Старі норми відмирили. Виникли нові течії в мистецтвах, які стимулювалися, з одного боку, стрімким розвитком науки й техніки, з іншого боку – як антитеза натиску урбанізації та механіцизму.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття у театральному мистецтві і хореографічному театрі зокрема формується новий тип режисера і балетмейстера, ідеї яких були спрямовані на видозміни театральної естетики і на пошуки оригінальних композиційних прийомів для втілення авторських естетико-художніх концепцій.

Провідною ідеєю сучасного театру, хореографічного зокрема, на межі ХІХ – поч. ХХ століття стала «ідея свободи». Її можна вважати однією з культурних передумов виникнення нових стильових напрямків і форм театрального танцю.

«Ідея свободи» народилась ще в епоху Романтизму. Романтизм приніс з собою гнучкість виразних засобів, а також інтелектуальну і творчу незалежність особистості митця [58, с. 19].

Принципи романтизму, вперше проголошені у Німеччині Г. Лессінгом і І. Гете (після 1765 р.) знайшли своє підтвердження у творчості німецьких драматургів школи «Sturm und Drang», які підносили «внутрішню форму», принцип гармонії внутрішнього світу – цієї душі п'єси – на противагу логічній гармонії. Ці ідеї мали велике історичне значення і стали доктриною театрального мистецтва, кінцеве формулювання якої вийшло з-під пера В. Гюго. Ще у 1827 році він стверджував, що театр має бути вільним у виборі теми і, що він може використовувати будь-яку форму, або стиль і писав: «... Немає ні правил, ні зразків, крім загальних законів природи, що панують над всім мистецтвом, і окремих законів для кожного твору, що впливають з вимог, притаманних кожному сюжету» [281, с. 105–106]. Ідея свободи стала генератором нових проектів хореографічної театральної культури ХХ століття, які репрезентували безкінечність та різноманітність художніх форм та лексичних засобів.

Потужний вплив на представників різних видів мистецтв мала ірраціоналістична модель всесвіту запропонована філософами на межі ХІХ–ХХ століть. Філософи ХІХ століття задали дискурс на відродження міфологічного мислення, керуючись прагненням відродити первісні основи людського буття, подолати розрив між раціональністю і почуттям, тобто відродження цілісного сприйняття світу.

Так, А. Шопенгауер, приєднуючись до позиції Шеллінга, Гете, романтиків, відводив мистецтву особливу роль та визначав йому важливе місце у власній системі світобудови. «Якщо весь світ як уявлення – лише видимість волі, то мистецтво є усвідомлення цієї видимості, *camera obscura*, яка показує предмети чистіше, дозволяючи краще їх споглядати у сукупності», – зауважує теоретик європейського ірраціоналізму [355, с. 106–108]. На його думку, твори поезії, скульптури та інших мистецтв містять у собі скарбницю глибокої мудрості, «тому що в них говорить природа речей, а митець тільки виявляє і перекладає вирази її на спрощену і зрозумілу мову» [355, с. 107]. Тобто мета всякого мистецтва полягає «у полегшенні пізнання ідей (у Платонічному і Єдиному сенсі цього слова)» [355, с. 108]. Оскільки ідея – щось споглядальне, як вважає філософ, то і передача ідеї можлива тільки шляхом споглядання, яке і є єдиним шляхом для мистецтва. Специфічним наслідком споглядання є художній твір, завдяки якому нам зрозуміліші ідеї всього існуючого. Тому художник дає нам можливість поглянути на світ його очима і через твір мистецтва полегшує пізнання ідеї.

Філософія і естетика А. Шопенгауера, викладена у творі «Світ як воля та уявлення» визначили подальший хід думок композитора Р. Вагнера: «Її вплив на мене, який весь час збільшувався, був настільки великим, що надалі він справив найрішучіший вплив на весь мій світогляд», – стверджував композитор [30, с. 65]. Особливо Р. Вагнер «уражався його глибокодумним поглядом на музику» [30, с. 65–66].

У роботі «Світ як воля і уявлення» А. Шопенгауер 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 ...» [354, с. 373]. У відповідності до шопенгауерівської теорії, музика в естетиці Р. Вагнера отримала статус «таємного, одкровенного начала», а сам музикант був піднесений до рангу «божественного віщуна».

Ф. Ніцше також погоджувався з шопенгауерівським визначенням музики і надавав їй особливого значення серед інших видів мистецтв, так як, на його думку, вона виражає сутність метафізичної основи життя – волі. Філософ вважав, що символіку музики неможливо передати словом, тому лірика і поезія залежні від «духу музики» [188]. Прикладом такого поєднання може служити опера, що виникла, як наслідок відтворення найбільш вражаючої, на думку Ф. Ніцше, музики – давньогрецької.

Такі підходи до сутності мистецтва обумовлюють особливий статус митця. У своїй праці «Ріхард Вагнер у Байроті» філософ визначає критерії творчої особистості і показові ознаки митця-реформатора [187].

У трактаті «Діонісійний світогляд» Ф. Ніцше розмірковує про засоби виразності різних видів мистецтв та їх впливу на реципієнта. Надаючи філософам і митцям статусу обранців природи, Ф. Ніцше підкреслював їхнє виняткове положення в соціокультурному середовищі («Невчасні міркування» (частина III «Шопенгауер як вихователь»), «Людське занадто людське») [187; 189]. Саме описані вище ідеї А. Шопенгауера, Ф. Ніцше і проголошене Р. Вагнером гасло про «твір мистецтва майбутнього» надихнули основоположницю танцю «модерн» А. Дункан, подібно до інших діячів модерного театру (Г. Крег, В. Мейерхольд та ін.) на створення власного естетичного маніфесту «Танець майбутнього».

Потужну роль у формуванні культуротворчого процесу Західної Європи і Росії, зокрема у галузі оновлення театрального танцю на межі ХІХ–ХХ ст. відігравали також філософсько-естетичні погляди Анрі Бергсона. У працях «Безпосередні дані свідомості», «Матерія і пам'ять», «Введення до метафізики», «Творча еволюція» філософ виявляє мистецькі пріоритети, які визначають роль уяви, вільного натхнення у процесі художньої творчості [18]. Підсвідома активність митця, згідно ідеї А. Бергсона, дозволяє авторові художнього твору ступити на шлях формотворчих зрушень й виконувати місію «керманіча» у процесі формування естетичних критеріїв. Міркування філософа щодо можливостей взаємовпливу різних видів мистецтва, якісних та кількісних характеристик висоти звуку, інтенсивності світла, насиченості кольорів знаходять застосування в театральній і хореографічній практиці ХІХ – поч. ХХ століття, зокрема світлових партитурах і «ритмізованому просторі» вистав А. Аппія і видовищ Е. Жака-Далькроза.

Таким чином, нові філософські системи і концепції кінця ХІХ – початку ХХ ст., що прийшли на заміну позитивізму, передусім, «філософія музики» Ф. Ніцше і А. Шопенгауера, інтуїтивізм

А. Бергсона протиставляють художню творчість інтелектові, визнають її інтуїтивну, екстатичну природу, приймають у якості носіїв творчого начала душевні процеси або екстатичні духовні акти як вихід за межі природного та соціального, до «потойбічного світу». Це докорінно змінило відношення хореографа до творчого акту.

Ще однією з найважливіших культурних передумов виникнення нових стильових напрямів у мистецтві можна вважати символізм. За словами Д. Сараб'янова, символізм як методологічна спільність, «керує стилем». Він підкреслював філософське начало символізму і авангарду і стверджував, що «... символізм – світопоглядання, стан душі, поведінка художника» [260, с. 38].

Як самостійна теорія, символізм з'явився у французькій художній критиці 1880-х років (Жан Мореас, Гюстав Кан). Виголошувалася обов'язкова відмова від описовості в літературі і натуралістичності в живописі; метафоричність; зближення різних видів мистецтва; прагнення до тлумачення явища через найхарактернішу його особливість. На підтвердження цієї думки Дж. Ревалд цитує Едуарда Дюжардена «... слід вибирати суттєву рису і відтворювати її ...» [252, с. 104].

Російські символісти надихалися ідеями представника російської релігійної філософії Володимира Соловйова, який шлях до пізнання бачив у органічному синтезі різних способів пізнання – емпіричного, філософсько-раціонального та містичного. Він впевнений у тому, що «... 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» [287, с. 745].

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 [260, с. 40]. Ці положення формулювали багато поетів і теоретиків російського символізму. «Де немає ... таємничості в почутті, – немає мистецтва», – писав Валерій Брюсов [27, с. 20]. В. Іванов проголошував: «Єдиним завданням, єдиним предметом будь-якого мистецтва є ... не користь людини, а його тайна» [107, 163].

Походження авангардного мистецтва від символізму простежується у двох площинах: «символізм як світорозуміння»

(Андрій Білий) і символізм як «мистецтво символів» (Вяч. Іванов). Найважливішим аспектом світобачення символізму, що було сприйняте і засвоєне авангардом, є пріоритет інтуїції, безсвідомого над раціональним. 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, сформований навколо ідеї «глибинного синтезу мистецтв».

На початок 1890-х рр. символізм з'явився і на французькій сцені, заявивши про себе спочатку в естетичних деклараціях, а потім у театральній практиці. Стефан Маларме, який став біля витоків символістської театральної теорії 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» [256, с. 179].

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. Маларме, актор мав би сховатися в гобеленах декору, як Полоній. Саме це і вдалося американці Лой Фуллер, яка під впливом пошуків імпресіоністів і символістів, що стосувалися кольору, світла, символу і синтезу, перша декларативно протиставила танець і природні форми пластики – академічному балетові; і «розчинилася у морі рухливого шовку і світла» [87, с. 11–12] у представленому у 1892-му р. у Парижі («Фолі Бержер») знаменитому «Серпантині».

Ще з другої половини ХІХ ст. загострюється інтерес мистецьких кіл до міфу, як до найдавнішої форми творчості. За словами автора ідеї «системи виразності» Франсуа Дельсарта, митець відчуває, «що його мистецтво в його руках, – як чудодійний об'єкт, 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 ...» [77, с. 20].

Спираючись на поняття «евритмія», швейцарський композитор і педагог 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» [98, с. 117].

Таким чином, Е. Жак-Далькроз абсолютизував ритм, вважав його сполучною ланкою між тілесним рухом та безтілесною музикою: «музика ... від свого народження ... занотувувала ритми людського тіла, повним та ідеалізованим звуковим образом якого вона є» [97, с. 18]. За допомогою ритму він намагався досягнути контакту між мозком та тілом, причому, контакту не рефлекторного, 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 IV–III тис. до н.е. – шумерської, давньоіндійської, давньокитайської та давньоєгипетської – музика мала космічне значення і сприймалася, як результат безперервного та різноманітного руху («звучання») Космосу [17, с. 15].

Антична культура успадкувала подібні уявлення та узагальнила їх у концепції Гармонії Світу і музики, як мікрокосмосу. Саме тоді народилось поняття «*евритмія*». Ще Платон зазначав, що будь-яке життя потребує такого «*благоустрою*» – *евритмії* (діалоги «Протагор», «Держава») [217; 216]. Аристотель у праці «Метафізика» пише про природну необхідність руху з деякою *евритмією*, тобто, з «*благозвуччям*» [5, с. 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», *властиві правильним танцювальним рухам* [48, с. 11]. Ця теорія була орієнтована на

досягнення духовних істин. У відповідності до 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* [97, с. 15].

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 транспортації музичних ритмів з одного століття до іншого 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 [97, с. 18].

Загальновідомо, що в стародавніх центрах містерій сакральне мистецтво танцю і мовлення відображало закономірності руху зірок. В храмових танцях відтворювалися зоряні хороводи, стверджуючи цим зв'язок людини зі Всесвітом. Так, Рудольф Штайнер назвав евритмію «заново народженим перетвореним храмовим танцем», вважаючи, що «вид евритмічного мистецтва ґрунтується на чуттєво-надчуттєвому розумінні виражальних можливостей руху людського тіла» [119, 43]. У своїй праці «Евритмія як видима мова» філософ роз'яснює свою теорію евритмічного мистецтва. Епіграф до цієї книги проголошує: «Людина є формою, яка походить від руху. Евритмія – це продовження Божественного руху, Божественного утворення форми. Через неї людина підходить ближче до Божественного, ніж вона могла б зробити це без евритмії» [356, 8]. В кожному евритмічному русі Р. Штайнер бачить тричленну природу: по-перше, це сам рух як такий; потім почуття, яке лежить в ньому; і, нарешті, це характер, який виходить з душевного життя і вливається у рух. Він акцентує на тому, що протягом всього шляху формування руху як такого є дещо, що можна описати як вираження людської душі, проявлене через видиму мову [356, 42–43], і що вже в простому евритмічному вираженні певним чином створюються «засади для тієї особливої художньої форми.. – експресіоністичної властивості в мистецтві. Бо ж евритмія у певному сенсі дійсно є експресіоністичною» [356, 19]. Ці ідеї і експерименти Р. Штайнера в галузі його евритмічного мистецтва в Швейцарії в 1910–1920-х рр. могли мати прямий або опосередкований вплив на провідників нових напрямів театрального танцю. Так в своїй вступній промові до презентації «Пролога на небі» він сказав, що «евритмія особливо підходить до драматичного мистецтва, коли душевне

переживання підноситься до надчуттєвого. Натуралістичне сценічне мистецтво виявляється недостатнім для вираження надчуттєвого» [119, 93].

Ідеї В. Кандинського «Про духовне у мистецтві» також сприяли новій мистецькій практиці в Європі. В. Кандинський відчував себе продовжувачем традиції європейської естетичної думки, покликаним 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 [261, с. 34]. У своїй книзі він підкреслював, що будь-який артист, «як дитина свого часу», не може залишатися байдужим до вираження «духу свого часу» [114, с. 58], шукав нові засоби виразності, завдяки яким дух, дематеріалізуючи реальність, мав би говорити безпосередньо через світлові сполучення на полотнах художника. У формуванні теоретичних поглядів В. Кандинського значну роль відіграло знайомство з німецьким і австрійським мистецтвом початку ХХ ст., представленим такими іменами, як Г. Вельфлін, А. Ригль, В. Воррінгер; а також з відкриттям 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» [314, с. 96] – стала цілою програмою для художників. При цьому П. Успенський попереджав, що для того, щоб виключити *зовнішнє зображення речей*, необхідно переводити зовнішній зір у розумовий [314, с. 100].

Логічною складовою неоміфологічної спрямованості світової культури ХХ ст. 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» [153, с. 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 згаданого вище Р. Вагнера («Мистецтво і революція», «Опера і драма», «Мистецтво майбутнього») [29], у яких проблема синтезу була однією з центральних. Музична драма була тією формою, яка могла б стати безпосереднім носієм ідеї синтезу. У роботі «Мистецтво майбутнього» Р. Вагнер стверджує, що саме у драмі, як найвищій формі лірики, кожне мистецтво проявляє свої найвищі можливості. Серед інших і танець у драмі облагороджується і досягає свого найбільш духовного вираження і різноманітності виразності. За образним виразом композитора, «як за вавилонського стовпотворіння, коли змішалися всі мови і народи, позбавлені можливості зрозуміти одне одного, і розійшлися на різні боки, так само і окремі види мистецтва, коли їхня національна спільнота розпалася на тисячу егоїстичних прагнень, «залишили гордо піднесений храм драми». Драма ж може досягти свого граничного розвитку за умови, якщо кожний вид мистецтва буде присутній в ній у власному граничному розвитку. Спроба створення синтетичного твору музичної драми була зроблена Р. Вагнером під впливом «філософії музики» А. Шопенгауера.

В. Кандинський розумів синтетичне мистецтво як єдність першоелементів трьох мистецтв – руху художнього танцю, живописного та музичного рухів, які здатні створити нову метамову «монументального мистецтва» [114, с. 95] на відміну від Р. Вагнера, на думку якого поєднання мистецтв йде «... за принципом паралельної течії. Одне мистецтво ніби підтримує інше, його інтерпретує, акцентує» [115, с. 1]. В. Кандинський вважав, що властивий традиційному театрові принцип «зовнішньої необхідності» слід замінити «внутрішнім звучанням матеріальних форм». Тоді істинна, глибинна цінність форми проявиться у вигляді «внутрішнього звуку елементу» [114, с. 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 неможливо досягти одним мистецтвом» [114, с. 80]. Те ж саме В. Кандинський вважає справедливим і для танцю, підкреслюючи, що майбутній танець має зректися звичної «красивості» і літературно-розповідної основи на користь «внутрішньої цінності кожного руху», і тоді «внутрішня краса замінить зовнішню» [114, с. 94]. Зрештою, він формулює філософсько-світоглядний принцип нового танцю, який (принцип) став основним формоутворюючим чинником для всього танцю «модерн». Необхідні для втілення цього принципу естетичні умови він називає «містичними необхідностями»: відмову від умовностей історичних і

побутових («... головний елемент мистецтва ... не знає ні простору, ні часу») [114, с. 58]; *повну свободу форми* («художник може користуватися для вираження будь-якою формою») [114, с. 60].

А. Дункан у своєму «маніфесті» 1906-го р. проголошує ідеї, які лежать цілком у руслі сказаного вище: «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.)*» [91, с. 24–25].

Все це дає змогу зробити **висновок** і систематизувати виявлені світоглядні ідеї та загальноестетичні засади художньої культури Європи кінця XIX – поч. XX ст. як передумови виникнення нових напрямків театрального танцю на початку XX ст. Ними стали:

– ірраціоналістична модель всесвіту, запропонована філософами на межі XIX–XX ст.;

– відродження міфологічного мислення;

– протиставлення художньої творчості інтелектові;

– народження феномену багатосторонньої, універсальної творчої особистості, виникнення нового типу художньої єдності, нового типу мислення;

– символізм у мистецтві;

– «ідея свободи» в театральній драмі;

– світоглядні ідеї Франсуа Дельсарта; Еміля Жака Далькроза; Р. Штайнера; Василя Кандинського «про духовне у мистецтві»;

– ідеї в маніфесті «Танець майбутнього» Айседори Дункан, 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 [222, с. 3–9].

2.2. Професійні передумови реформування академічного балету та виникнення нових напрямів театрального танцю на початку XX ст.

Культурно-історичною передумовою виникнення нових стильових напрямів театрального танцю можна вважати прояв стилю «модерн» в архітектурі, живописі, музиці та інших видах мистецтва на межі XIX–XX століть.

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 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* [47, с. 401–402].

Однією з професійних передумов реформування академічного балету та виникнення нових напрямів театрального танцю можна вважати «переорієнтацію» музичного мислення наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. Це стосувалося різних сторін музичної культури: естетичної спрямованості, жанрово-стильових ознак, форми музичного вираження, взаємовідносин між композитором і слухачьким середовищем.

Як стверджує В. Конен, «включення до традиційних європейських жанрів незвичайних рис старовинної європейської, або позаєвропейської музики породило характерний для ХХ століття особливий стрій художньої думки, заснованої на синтезі західного і позаєвропейського [128, с. 253].

Це проявлялося, зокрема, у творчості К. Дебюссі, характерною рисою якого стало «переважання вільно-прелюдійних, умовно «імпровізаційних» прийомів формотворчості... і т. ін. [128, с. 252].

На його музику на початку ХХ ст. Вацлавом Ніжинським були поставлені балети у стилі «модерн» «Пополудневий відпочинок Фавна» (1912-й р.) та «Ігри» (1913-й р.).

Слід зазначити той важливий факт, що балетна музика І. Стравінського і М. Равеля визначила театральну практику на цілу епоху. Їхні партитури виходили за рамки балетної естетики, академічних форм, за рамки освоєних балетними академічними танцівниками ритмів.

Для музики нової орієнтації була характерною спрямованість на розкриття таємниць внутрішнього життя явищ, на гіпертрофований внутрішній світ людини, загострено-суб'єктивне світобачення. Формування *музичного експресіонізму* – нової художньої течії, пов'язаної з іменами А. Шенберга, А. Берга й А. Веберна, відбувалося з початку ХХ ст. Проте його витоки можна простежити в операх Р. Вагнера «Трістан і Ізольда», творах Р. Штрауса.

Віхами межі ХІХ–ХХ ст. стали: в живописові – виникнення об'єднань «Міст» і «Синій вершник», в літературі – вихід журналів «Штурм» та «Акціон», в драматургії – поява п'єс О. Кокошки і Р. Зорге. Основним мотивом у творах експресіоністів є трагічне порушення рівноваги між *зовнішнім світом і особистістю*. Для А. Шенберга і 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 [157, с. 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 зумовлені 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» [95, с. 11].

Основоположником світового авангарду в музиці ХХ століття визнаний О. Скрибін [163, с. 7]. Разом із символістами О. Скрибін демонстрував єдиний тип світобачення – тип *«художника – філософа – духовидця»*. Близькими до концепції творчості О. Скрибіна 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 [247, с. 7]. О. Скрябін сповідував ідею «творчого екстазу» як внутрішнього закону музики – руху від напівхаосного стану до екстатичного триумфу.

Висвітлення професійних передумов виникнення нових напрямів танцю в балеті вимагає попереднього екскурсу в історію виникнення театральних танців. За твердженням Г. Вюільє, виток театральних танців межі ХІХ–ХХ ст. стали балети, придумані і поставлені наприкінці ХV ст. кардиналом Ріарі, племінником папи Сикста ІV. Слава облагородження театральних танців належить Бергонзо-ді-Бота, який влаштував чудове свято на честь герцога Міланського, що завершився балетом, виконаним придворними дамами. Сюжетом балету було оповідання про «розумних і нерозумних дів». У результаті величезного успіху цього балету видовища такого штибу увійшли в моду [301, с. 27–28].

Найхарактернішою рисою придворного художнього життя було прагнення розваг, порожньої декоративності. Умовність у відображенні почуттів, перебільшена декоративність, полегшене трактування були типовими для класичних видів придворного мистецтва, таких, як церемоніальна хода, музичний спектакль, балет. Тому, з моменту виникнення в середині століття в Іспанії, Португалії, Франції мандрівних або пересувних балетів, і пізніше, в епоху великих і складних балетів в Італії і Франції ХVІ–ХVІІ століть, танець мав зовнішні декоративні форми.

Спершу подібні веселощі, що вимагали значних затрат, були притаманні виключно імператорському і королівському дворам і влаштовувалися, головним чином, на честь видатних подій: вступу на престол, весілля, коронації і хрестин. А у часи царювання Людовіка ХІV балети у Франції ставилися і у громадських театрах. Мода на них і захоплення ними тривали протягом ХVІІІ і ХІХ ст.

За часів Французької революції балети і вся театральна хореографія втратили свою пишність і розкіш. У республіканських святах балет ніби повернувся до свого початкового вигляду мандрівного, або пересувного балету. Доба Республіки була, як відомо добою повернення до класичного світу, тому лібретисти і балетмейстери вибирали місцем дії своїх балетів античні пейзажі і одягали діючих осіб у грецькі або римські костюми. На першому плані завжди фігурували співаки і танцівники в класичних тогах і хітонах. Танці супроводжувалися співами хору «Інституту музики».

До кінця ХІХ століття еталоном виразності театрального танцю вважалась «прагматична віртуозність».

У праці досліджено, що однією з найважливіших професійних передумов виникнення нових напрямів театрального танцю стала криза європейського академічного балету. За твердженням Г. Добровольської, вона була визнана у 1908 р. всесвітнім конгресом діячів хореографії у Берліні [84, с. 16].

За словами тогочасного практика Є. Монтегю, з часів зникнення священних танців грецького народу, а також ритуальних танців ранніх християн, це мистецтво давно перетворилось «... на тілесну вправу і захоплення для очей. Тільки за звичкою його називають мистецтвом» [300, с. 6–8].

Наприкінці ХІХ ст. розповсюдилась думка, що балетний театр закінчився як вид мистецтва. В країнах з власними давніми балетними традиціями (таких, як Італія і Франція) він втратив популярність. У паризькій Опері балети перетворились на дивертисменти, або короткі вистави перед оперними спектаклями, танцівники були замінені на травесті.

В Італії продовжували готувати балерин, але виступати їм було ніде. В країнах, де не було свого балету, але в ХІХ ст. його знали з гастролей іноземних труп (наприклад, в Англії і США), майже забули про існування цього виду мистецтва, а подекуди балет перекочував до мюзик-холу [295, с. 168].

Вже на початку ХХ ст. класичний балет, що досяг своєї вершини в Росії у хореографії М. Петіпа, переживав кризу, ставши на шлях лицедійства та драматизації, не відповідав новим художнім і громадським запитам.

На думку свідка тих подій балетознавця і історика балету В. Светлова, на межі ХІХ–ХХ ст. змінились вимоги глядача до художньої логіки, етнографічних «подробниць, витримки колориту епохи». Він казав: «Сучасний глядач – імпресіоніст» «йому треба схопити на льоту враження» [265, с. 26].

Причини сучасної йому кризи В. Светлов виводив з історії античного балету, який вважався «класичним примітивом хореографії», звідки шляхом дуже довгої еволюції розвинулася віртуозно-технічна хореографія французько-італійської школи. Техніка танцю італійської школи на кінець ХІХ ст. набула такої складності, що «далі йти стало нікуди, якщо не переступити грань художності ..., не переступити у акробатизм і гімнастику поганого тону» [265, с. 26].

Грецьке античне мистецтво, яке критик позначав об'єднуючим терміном «класицизм», мало два центри розвитку – Афіни і Метілені.

Танці в уявленні еллінів були світлим божественним мистецтвом і пов'язані з культом. Вони були в ті часи одою радості, або печалі, гімном настрою. Але обов'язково настрою, вираженого живою рухливою пластикою. Танці були «емоцією духовного начала... що виливалися в конкретні витончені форми пластичної аттитюди і ритмічного руху, і мали характер безтурботної пластичної пісні» [265, с. 16].

В той час, як у Афінах множилися і здрібнювалися культури, танці ставали більш ритуальними, в Метіленах вони зберігали пісенний настрій, а жителі обожнювали форми людського тіла (за християнським поняттям – «образ і подобу Божу»).

В античному хореографічному мистецтві було багато пластики і мало технічної віртуозності. Руки, згідно фрескам і малюнкам на вазах завжди взаємодіяли з ногами танцівниці, відчувався взаємозв'язок між частинами всієї фігури і виходила «та пластична гармонія танцю, яку віртуозні школи хореографії майже знищили у своєму односторонньому захопленні ногами танцівниць» [265, с. 26].

Видатний балетний критик та філософ початку ХХ ст. Яким Волинський також вважав академічний балет мертвим, бо «балет завжди мертвий там, де танець – це лише ноги і техніка, і немає нічого, окрім вічного свята віртуозності, вічної маніфестації піруету» [49, с. 14]. Незважаючи на те, що Яким Волинський у своїй праці «Книга ликований» [49] зробив 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 митця.

Головним виражальним засобом академічного балетного театру був і залишається класичний танець, який сформувався і виробив засади своєї техніки у Франції, якій і належала першість у галузі танцю з XVII до середини XIX ст.

Спираючись на дослідження Л. Сешана і Л. Блок знаходимо витоки французько-італійської віртуозної техніки класичного танцю у низовому театрі Греції, де професійному танцю митців було відведене місце «на втіху гулянки» [23, с. 63], на відміну від танців ритуальних і культових – справи «як божественної, так і таємничої» [161, с. 16].

Віртуозні танцівники-митці, пізніше названі мімами, володіли настільки видовищною технікою, що підкорили своєму впливу виконавський стиль «театру хороводної комедії і сатиричної драми, що мав значно більше громадське значення» [23, с. 69–70].

Характерними ознаками віртуозного танцю мімів, які вони виробили, практикували і передали акторам комедії і сатиричної драми, стають: техніка, побудована на виворотності ніг; великі батмани; *rond de jambe en l'air*; *echappe*; *jete*; заноски; танець на пуантах; різноманітні стрибки; повороти на глибокому *plie*; акробатичні танці на руках і т. ін. Але найбільш важливим, було те, що це був танець, за твердженням Л. Блок, – «самодостатній, такий, що знаходить свою мету у самій своїй танцювальній формі, подібний до танців кордебалету у класичному балеті» [23, с. 71–73]. «Вони однаково дбають як про силу, так і про спритність частин свого тіла», – говорить Лукіан про віртуозну натренованість танцівників, необхідну для майстерного танка з його «піруетами», «стрибками по колу», «стрибками» і відхиленнями тіла назад» [161, с. 24–26].

Коли впала Римська імперія, а з нею і античний театр, у Візантії міми продовжили офіційне існування у якості придворних танцівників, акробатів, блазнів і музикантів. У Західній Європі в результаті неприйняття церквою [368, с. 179], вони знову животіють «на дерев'яних містках ярмаркових театрів» [62, с. 329].

Ще у 1760-му р. у «Листах про танець та балет Жан Новерр писав: «Жест умовний – поганий до смішного; жест, викликаний почуттям і пристрастю, – 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» [190].

З цієї праці відомого балетмейстера французького, російського, австрійського і вюртембергського дворів з'ясовано наступне. Ж. Новерр стверджує, що механічний бік театального танцю є довершеним, але окремі па, невимушеність, з якою вони змінюють одне одного, точність рухів – це лише механічний бік танцю. Його реформа, спрямована на створення, так званого, «дієвого» театального танцю полягає у необхідності відмовитися від цієї механічної сторони танцю, де він зводиться до руху як такого; і передавати душі глядача свої почуття і пристрасті через «правдиві рухи, жести та міміку» [190, с. 188]. Танець, на думку теоретика, містить в собі все необхідне, «щоб стати найкрасномовнішою з мов, але мало ще знати один лише її алфавіт, щоб нею розмовляти» [190, с. 65].

Для того, щоб додати танцю життя і дії, Ж. Новерр пропонує «менше турбуватися про ноги, ... припинити вправлятися у стрибках, ... зменшити кількість важких па, ... вкладати у своє виконання менше фізичної напруги і більше сенсу» [190, с. 186]. А для цього необхідно припинити «танцювати всупереч рухам власної душі, які не можна

обмежити жорстко встановленою кількістю жестів» [190, с. 189]. Для того, щоб мистецтво театрального танцю могло підвестися до такої високої досконалості, за його словами, танцівникам треба припинити бути схожими на маріонеток, а прагнути до того, щоб рухами тіла керувала душа [190, с. 202]. «Нехай, танцюючи, вони малюють», – казав балетмейстер [190, с. 82].

«Листи» Жан-Жоржа Новерра були опубліковані в Петербурзі (1803–1804-х рр.) і у Франції у 1807-му році. У 1839-му році французький педагог і теоретик сценічного мистецтва Ф. Дельсарт починає навчання власним принципам руху та виразності. Ця дата стає першою у хронології нового стильового напрямку – танцю «модерн» [377].

Попри те, що прямий чи опосередкований зв'язок між теоретичними ідеями «дієвого» театрального танцю Ж. Новерра і практичними дослідженнями у галузі «безумовного» руху Ф. Дельсарта не доведений, є очевидним їхнє спільне світоглядне «підґрунття».

За Ф. Дельсартом формулою виразності людини є тріада: тіло-життя, душа і дух [77, с. 14–15]. Він створив систему на математичній основі, класифікуючи жести і рухи та обґрунтовуючи їхню 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 добирав жести, намагався систематизувати їх за смисловим значенням, за емоційним забарвленням. Нарешті, склав шкалу основних рухів, яка дозволяла нескінченну множину змін завдяки сполученням, діленням та протиставленням рухів рук та ніг. Критерієм *виразності рухів* для Ф. Дельсарта була їхня емоційність. 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.)» [44, с. 3].

Тобто, Ф. Дельсарта не цікавили умовні знаки, які були вироблені людьми. Він протиставляв їм загальні закони виразності людського тіла. Звідси виходить його впевненість, 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 прямо характеризує *індивідуальність людини*. Жест Ф. Дельсарт розумів широко – це могло бути і ледве помітне тремтіння повіки, і рух усього тіла [259, с. 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 *кожний рух визначається тим, у якій зоні він народжується* [22, с. 36].

Згідно з системою, двісті сорок три різновиди жесту і положень тіла та дев'ять основних видів рухів пов'язували людину із зовнішнім світом. Система Ф. Дельсарта мала сприяти опануванню законів ритму, сценічного дійства, метрично точного і виразного руху, що відповідає певній емоції. Його теорія була широко розповсюджена у кінці XIX – початку XX 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 хореографів, які визнані найяскравішими представниками різновидів танцю «модерн» [397, с. 6; 87; 363].

На думку Е. Жака-Далькроза, криза академічного балету на початку XX ст. призвела до того, що:

1. Танцюристи, зайняті виключно своїми акробатичними штуками, своїми «па» і вигинами тіла, не затруднюють себе погодженням 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 «розтріпанними» творами, в яких лібрето, музика і танці не підходять одне 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» [98, с. 109].

Мета танцю, за Е. Жаком-Далькрозом, «... викласти думки у виразних ритмічних фігурах, знайти для них вираження, з ясністю втілити найскладніші поняття» [98, с. 107].

Таким чином, криза академічного балету, яка сприяла виникненню нових стильових напрямів театрального танцю полягала у механічному використанні умовної танцювальної лексики для різних хореографічних образів, що викликало необхідність її оновлення, створення нових форм сценічної хореографії, які спиралися б на інші естетичні і технічні принципи.

Крім того криза академічного балету, без сумніву, полягала у використанні застарілих принципів побудови балетної вистави.

На думку сучасника тих подій В. Светлова на межі ХІХ–ХХ віків стара балетна творчість являла собою «антихудожнє попури, ковдру, зшити з випадкових кольорових клаптиків». Питання планомірності, цілісності задуму, взаємодії музики, хореографії, живопису, «почуття міри і художнього такту геть нікого не цікавили, починаючи з композитора і закінчуючи публікою» [265, с. 51].

Можна припустити, що це було результатом того, що всі балети, а також балетні номери, без яких у ХVІІІ ст. за царювання Людовіка ХV не обходилася жодна опера, склалися за розведеними і шаблонними правилами. При цьому кожний балетний номер в опері починався з пассп'є, у першому акті танцювали лямузет, в другому – ле-тамбурин, в останніх актах – шакон і завершали пассп'є.

Це були раз і назавжди встановлені складові композиції. Більш того, ці танці підкорялись не розвиткові дії в опері, а цілковито стороннім, таким, що не мають жодного відношення до сюжету обставинам, а саме: один танцівник краще за все виконував шакон, інша балерина танцювала краще за все ля-мюзет, а, позаяк, тогочасні солісти мали обов'язково брати участь у кожному балетному номері і виконувати той танець, який був їхньою спеціальністю, то цими обставинами і повинні були керуватися складачі балетів. Автор лібрето і музики, костюмер, декоратор і балетмейстер ніколи не радилися одне з одним, кожний працював окремо, не задумуючись про те, наскільки його робота підходить або доповнює роботу іншого [300, с. 50].

Чітко визначену структуру має і традиційне класичне «*pas de deux*», про виконання яких маються згадування в описах ранніх балетів, починаючи з «Комедійного балету королеви» (1581-й р.) [2, с. 6]. На початковому етапі розвитку балетного мистецтва, будь-який парний танець називався «*pas de deux*». З середини ХІХ ст. композиції класичного «*pas de deux*» приймає п'ятичастинну форму: адажіо, чоловіча варіація, жіноча варіація і кода. Іноді перед адажіо буває антре-вихід танцюючої пари. В коді, зазвичай, партнери виступають по черзі і лише закінчують «*pas de deux*» разом. Таке «*pas de deux*» в старому балеті завжди ставало кульмінацією спектаклю, так як в ньому демонструвалися найсильніші сторони і технічна майстерність провідних танцівників [2, с. 5]. Деякі балетомани, демонструючи повну зневагу до всього балету, з'являлися у ложі саме на момент виконання па-де-де їхніми улюбленими балеринами.

Основні форми класичного танцю в хореографічному театрі ХІХ ст. склалися у творчості Маріуса Петіпа, для котрого умовність танцю була мірилом правди у мистецтві.

Жан Жорж Новерр став першим сміливим новатором балету, його форми і композиції танцю. Він декларував, що «це породжена генієм і

смаком мистецтво здатне набувати чимдалі різноманітніших форм, вдосконалюючись до нескінченності». Історія, міфи, живопис – всі мистецтва об'єдналися для того, щоб вивести свого співбрата з пільми невідомості [190, с. 51–52]. Балет, за його словами, є низка картин, поєднаних між собою дією, що складає сюжет балету. Він вважав, що створення балету є аналогічним написанню картин, а сцена – «це те полотно, на якому викладає свої думки балетмейстер», відповідним підбором музики, декорацій і костюмів [190, с. 50].

Тому теоретик «дієвого балету» рекомендує балетмейстерам відмовитися у композиції танцю від рабського копіювання певного числа па і фігур «якими вже декілька віків докучають публіці», набридливого повторення симетрії у фігурах; не з'являтися на репетицію з головою, зайнятою «комбінаціями фігур», а прагнути перейнятися своїм сюжетом, і тоді розчулена душа «підкаже підходящі малюнки танців, па і жести» [190, с. 82].

Підкреслюючи найтісніший зв'язок між музикою і танцем, Ж. Новерр вважає за необхідне наявність у балетмейстера здібності занурюватися в дух і характер мелодій, проявляти витонченість слуху, вміння правильно вибирати мелодії для танцю [190, с. 90].

Можна сказати, що в своїх рекомендаціях він визначив принцип побудови композиції нових напрямів театрального танцю ХХ століття і передбачив необхідність їхнього подальшого розвитку у синтезі з іншими видами вишуканих мистецтв, позаяк, «є в них вражаючі риси подібності – певна схожість, що знаменує найтісніший взаємний зв'язок і їхню залежність одне від одного, без чого вони не могли б вдосконалюватися, ставати чимдалі прекраснішими і прокладати шляхи подальшого свого руху вперед» [190, с. 92].

В процесі подолання вищезазначених кризових явищ низкою балетмейстерів на початку ХХ ст. здійснюються: 1) окремі експерименти (О. Горський); 2) цілеспрямовані дослідження (Е. Жак-Далькроз) у галузі нової композиції театрального танцю; 3) визначаються основні віхи естетичного і технічного розвитку нових форм російського балету (М. Фокін). Ці вищезазначені чинники також створили передумови реформування академічного балету та виникнення нових стильових напрямів театрального танцю.

Задовго до перших гастролей А. Дункан у Росії О. Горський ставив проблему, так званого, «вільного танцю». У 1902-му р., звертаючись 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 вивчене, 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» [54, с. 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, шукаючи нових форм російського балету, порушував сувору симетрію класичних ансамблів, плував їхні лінії, ускладнював партерні та вводив нові повітряні підтримки, відмовлявся від *розвернутих позицій ніг*, звільняв пластику рук від раз і назавжди даного малюнку «port de bras», від символічного корсету талії та спини танцюристок та надавав їм недозволеної раніше гнучкості. У його лексиці класика та «модерн» зближуються, а приведені нижче режисерські нововведення знайдуть своє місце у творчості балетмейстерів епохи модерну та постмодерну:

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

Таким чином 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...» [160, с. 171].

За словами Н. Чернової, у свій перший варіант редакції «Дон Кіхота» О. Горський увів танець «Сerpантин», 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 вогненних, то чорних кольорових плям, звиваючись, нагадували багаття [341, с. 106].

Е. Жак-Далькроз 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 [97, с. 29]:

– 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.

– 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 еманаций звуку, – чи то спів чи мовлення.

– 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.

– 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.

– 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.

– Досліджував різне тривання розмірених чи плавних кроків.

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

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

– 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.

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

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

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

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

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

– 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.

– Вивчав взаємостосунки поміж об'єднаними в групу індивідуумами і поміж кількома групами індивідуумів.

У основі його техніки рухомої пластики лежать три категорії: 1) простір; 2) час; 3) динаміка. На цьому шляху Е. Жаком-Далькросом була відкрита низка композиційних прийомів, які згодом практично повністю були використані танцем «модерн» та постмодерним танцем:

– ритмічна колористика світла;

– динаміка і її чергування з синхронністю;

– полімотивність, що використовує «тілесні зміщення і присідання, здійснені в стилі «канону» [97, с. 40];

– 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» [97, с. 40];

– будь-яка діяльність тіла – як матеріал виразності;

– «поєднання природних рухів людини з рухами, які проявляють механічне втручання...» [97, с. 40];

– використання феномену природи (рух вітру, хвилі на морі, спокійна лінія горизонту, вир, бризки фонтану, стрибки вогню, діяльність машин та інше) [97, с. 40];

– імпровізація груп людей;

– об'єднання всіх мистецтв в «одну велику симфонію» [97, с. 40].

На думку Е. Жака-Далькросса, 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 *унікати симетричних поз* [98, с. 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.)» [98, с. 83].

На противагу театральній п'есі, пантомімі орхестика (мистецтво танцю) все узагальнює, зображуючи юність, страждання, смирення, екстаз, обожнювання, страх зі всією елементарною 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.)» [98, с. 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 більшої чи меншої виразності. 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» [98, с. 116–117].

Найвищою кульмінацією досліджень Е. Жака-Далькроза в рухомій 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, завібує 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.)» [97, с. 43].

М. Фокін у своїй праці «Проти течії» виділив п'ять естетичних принципів нового російського балету [321]:

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

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

– 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» [321, с. 377].

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

– 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:

– використання можливостей «штучного танцю»;

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

– отримання навичок володіння тілом, відчуття пози та різноманітності ритмів для опанування творчого танцю і вільного імпульсу [321, с. 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 («Шахерезада»); і форму розгорнутої хореографічної сюїти «Шопеніана» (рис. 2.1); і мініатюру-монолог («Лебідь, що вмирає») [341, с. 106].

Балетмейстер розумів балет, як «... найрізносторонніше і за змістом і за формою виявлення життя», «творіння одного творчого мозку» [321, с. 171]. Це була спільна воля однодумців, які працювали над сценарієм, музикою, хореографією, сценографією, виконанням, що згодом стало ідеальним для російського балету типом творчості.

Створення нової школи балету М. Фокіним відбувалося одночасно під впливом А. Дункан і естетичних концепцій представників художнього об'єднання «Світ мистецтва».



Рис. 2.1. Фрагмент з балету «Шопеніана» (хореографія М. Фокіна) у виконанні артистів Ленінградського театру опери та балету імені С. М. Кірова [фото з журналу «Советский балет. 1989. №4]

Поруч з вищезгаданими чинниками, однією з передумов реформування старого балету і виникнення нових напрямів театрального танцю можна вважати «бродіння на користь відродження російського балету» [265, с. 55] у 1890-му році в середовищі художників об'єднання «Світ мистецтва» і вплив їхніх ідей на формування у балетмейстерів, зокрема, М. Фокіна, нового розуміння композиції балетного спектаклю і театрального танцю.

Головними ідеологами цього художнього об'єднання виступили А. Бенуа і С. Дягілев. Об'єднання «Світ мистецтва» прагнуло піднесених духовних і художніх цінностей. Ідеал «чистого» мистецтва поєднувався у них з думкою про те, що художня творчість має естетично змінити навколишню дійсність. Ранній «Світ мистецтва», орієнтуючись на західні європейські угруповання, поєднав художників і літераторів на основі ідей модерну, символізму і т. ін.

Основна мета творчості у розумінні його учасників – краса у суб'єктивному сприйнятті художника.

В той час, як скептики безпідставно вирішили, що російський балет, як і по всій Європі виробився і йому вже ніколи не вдасться піднятися до висоти справжнього мистецтва, художники «Світу мистецтва» побачили, в чому його слабкість і у 1901-му році під час

короткочасного директорства князя Волконського здійснили спробу поставити «Сильвію» Деліба за новими художніми принципами і у нових тонах. Задумана постановка не відбулася. Але завдяки об'єднаній праці художників-одномумців і керівника, ця ініціатива розквітла у 1909-му році в Парижі на сцені Шатле («Chatelet») у антрепризі С. Дягілева і «вийшло те, довго всіма очікуване» «Gesamtkunstwerk» [265, с. 56].

А. Н. Бенуа писав «...у театрі Росії належить заслуга важливого кроку вперед, або, принаймні, цікавих нових пошуків. Росія не лише прочитала «Gesamtkunstwerk» Вагнера, але захотіла з усією притаманною їй щирістю (і наївністю) здійснити цей ідеал. Вона не вдовільнилася рутинною пересічністю професіоналів, але звернулася за допомогою до «справжніх» художників... Почалося це з оперної антрепризи Савви Мамонтова» [15, с. 568].

Художники абрамцевської співдружності В. Д. Полєнов, В. М. Васнецов, М. О. Врубель, К. О. Коровін у своїй декораційній роботі для спектаклів мамонтовського театру відводили першочергову роль кольорові, відповідності кольорового вирішення декорацій душевному станові персонажів опери і емоційному впливові кольору на глядача.

Цим новим мамонтовським художнім принципам оперного спектаклю передувало низка художніх явищ: по-перше, новий національний оперний репертуар, що склався на 1880-ті роки з яскравою і динамічною драматичною дією з глибокою психологічною розробкою сценічних образів і широкими народними сценами (твори М. І. Глінки, О. М. Серова, П. І. Чайковського, композиторів «Могучої кучки»). По-друге, ідеї Р. Вагнера, який висунув ідеал «Gesamtkunstwerk» – сукупного художнього твору, у створенні якого повинні брати участь всі види мистецтва. Прямі висловлювання С. І. Мамонтова про Р. Вагнера не відомі, але з початку 60-х рр. ХІХ ст. вони вже побутували у російській культурі. Цьому сприяла і концертна діяльність Р. Вагнера у Москві і Петербурзі у 1863-му році. По-третє – мамонтовське розуміння оперної сцени сформувалось у спектаклях домашнього театру Абрамцівського гуртка. Е. Пастон цитує твердження французького дослідника історії театрального-декоративного мистецтва Дениса Бабле про те, що у декораціях художників цієї співдружності помітні перші кроки на шляху до розквіту живописної експресивності декораційного оформлення «Російських балетів Сергія Дягілева». На любительській сцені і в гурткові С. Мамонтова, і в гурткові А. Бенуа виникає нове художнє світосприйняття, змінюється саме уявлення про задачі театрального оформлення. Зображене в декорації перестає бути зовнішніми рамками дії, або констатацією факту, але набуває значення символу духу і настрою п'єси [212, с. 25–26].

Новації, що були введені на початку ХХ ст. у імператорському Маріїнському театрі (Санкт-Петербург), і організована С. Дягілевим труппа «Російський балет» стали основою докорінної реформи, здійсненої М. Фокіним. 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, які розвивали ідеї М. Фокіна. Загалом, діяльність російських артистів суттєво вплинула на посилення авангардних тенденцій у європейському балетному мистецтві.

На підтвердження цього у книзі В. Светлова «Современный балет» [265], опублікованій у 1912-му році, зміни у російському балеті прямо пов'язані з заповідями Ж. Новерра.

За словами Ю. Слонімського «Дягілевські сезони» продемонстрували, що Росія дала прихисток ідеям і заповідям забутого у Західній Європі Ж. Новерра, «засвоїла і розвинула їх відповідно до національних інтересів ..., а Новерр, його «Листи» воскресли для нового інтенсивного життя у балеті ХХ століття» [277, с. 19].

Таким чином професійними передумовами реформування академічного балету і виникнення нових напрямів театрального танцю на початку ХХ століття є:

- криза європейського академічного балету на межі ХІХ–Х ст.;
- спроба балетмейстерів подолати зазначені вище кризові явища за допомогою експериментів на початку ХХ ст. (О. Горський); досліджень у галузі нової композиції театрального танцю (Е. Жак-Далькроз); визначення основних віх естетичного і технічного розвитку нових форм російського балету (М. Фокін);
- ідеї художників об'єднання «Світ мистецтва» [231, с. 139–144; 238, с. 40–41, 47–52, 91–95].

2.3. Культурно-історичні передумови виникнення театральних форм джаз-танцю у США на початку ХХ ст.

Джазовий танець, як явище хореографічної культури має афроамериканське коріння і еволюціонував саме в США. Пройшовши шлях від фольклорного ритуального до соціального (побутового), сценічного і різноманітних форм театрального танцю він на початку ХХ ст., у період прагнення до радикального оновлення виразних засобів доби романтизму і класицизму, стає одним з нових стильових напрямів хореографічного мистецтва.

З аналізу джерел [128; 125] виявлено низку культурно-історичних передумов його виникнення у США.

Однією з них стала відсутність у країні до кінця XIX ст. розвиненої аристократичної культури, балетної традиції зокрема, і, як наслідок, – театрів, оперних і концертних залів, консерваторій.

З іншого боку, обмеженість і консервативність світогляду вихідців з «низів» західноєвропейського суспільства з відповідними художніми смаками, що протягом тривалого часу прибували до північних британських колоній.

По-друге, – загальновідома непримирима пуританська атмосфера, що проявлялася у ненависті до світського і церковно-католицького мистецтва, особливої агресивності до театру («храму диявола»). В поєднанні з високим політичним авторитетом і фактичною владою, вороже відношення пуритан до мистецтва набуло форми закону. За колоніального періоду будь-яке мистецтво, що не мало відношення до богослужіння (у якому нічого, крім псалмів і гімнів не допускалося) ставало нелегальним. І навіть тоді, коли установки пуритан втратили свою законодавчу силу, душі американців залишалися під владою їхніх моральних норм.

По-третє, виникнення, так званого, «underworld» («підвального світу») з нищими формами діяльності і загальною бездуховністю, внаслідок територіальної експансії на Захід, південь і Південний Захід, території що дотикалися з латинською культурою. Тут у шинках, кублах, борделях народжувалась особлива художня виразність, яку можна назвати протилежністю виразності «цивілізованого» європейського мистецтва.

По-четверте – підвладність мистецтва законам комерції, яке, відтак, тяжіло до вульгарності, елементарності, а не до вишуканості і складності.

З'ясовано, що на Африканському континенті (за площею він в чотири рази більше США) є безліч різних природних і культурних зон. При всій різноманітності африканських культур у більшості з них є загальні риси, серед яких виділяється особлива соціальна організація, властива племінним товариствам і майже не знайома західній цивілізації. Велика частина людського життя, особливо в США, де так багато говорять про свободу особистості, сконцентрована навколо особистого «я». Африканець фактично не відокремлює особисте життя від суспільного. Багато подій, які ми звикли розглядати як «особисті» або «сімейні»: народження, смерть, одруження, – для африканця пов'язані з життям всього його роду [12, 17].

Є весільні, похоронні, мисливські та сільськогосподарські обряди. Є обряди і для більш звичайних подій, на зразок щоденної молитви або навіть обробки м'яса.

Тому африканська музика, здебільшого, має ритуальний, або громадський характер [128, с. 17].

Існують окремі групи, на які поділяється африканська громада. Це групи, які здійснюють поховання померлих, займаються полюванням, риболовлею і так далі. Кожна така група, зазвичай, має свої «професійні» пісні і танці: похоронні пісні, музику мисливських ритуалів, пісні і танці на честь прийняття в групу нового члена.

Коли протягом трьохсот років, з XVI до XIX століття, чорних рабів везли з Африки в країни Латинської Америки і США, то потрапивши до Америки, вони досить швидко відновлювали свої свята і звичаї. Але, пристосовуючись, замість барабанів, «чорне» населення Америки використовувало плескання в долоні і вибивання ритму ногами. Якщо в Африці звичаї, свята, танцювальні та пісенні ритми були свої в кожного племені, то в Америці вони змішалися в єдине ціле. Так, з одного боку, на колишній латинській землі, яка стала лише у 1803-му році північноамериканським штатом Луїзіана, на площі Конго у Новому Орлеані майже до кінця XIX століття продовжувалося інтенсивне життя африканських танців і музики у їхньому практично первісному вигляді. Пісні і танці, які культивувались на площі Конго вирізнялись непристойним еротичним виглядом. Новоорлеанські «оргії» – «перемога плоті над інтелектом», як характеризує їх дослідник афроамериканської культури Г. Кабель – служили головним джерелом негритянського світського фольклору на Півдні США [404, с. 135].

Одночасно йшов і інший процес. Оскільки основний контингент населення США складався з ірландських, шотландських і англійських переселенців, то танці саме цих національних культур були важливою складовою частиною мистецтва у повсякденному житті. Ці танці можна розділити на дві великі групи. До першої належали, так звані, «кантрі данс», сільські танці, які мали фольклорний характер і виконувалися групою або дуєтом. Ірландські танці «джиг» і «клогі» виконувалися в спеціальному дерев'яному взутті, за допомогою якого вистукували ритм. До другої групи танців, популярних в цей час, можна віднести – менует (XVIII ст.), котильйон, контранс, кадрили і галоп (XIX ст.) [186, с. 5].

Ці два напрямки музичної і танцювальної культури – європейський і афроамериканський – у Новому Світі впливали один на одного та, зрештою, асимілювалися. Цей процес можна вважати однією з передумов зародження сценічного джаз-танцю, що відбувалося на основі афроамериканської культури, ритмів і танців фольклорного

характеру, на які накладалися різні нашарування: етнічні, релігійні, естетичні, геополітичні.

Наступною однією з найважливіших передумов народження художніх форм театрального джаз-танцю стало виникнення у північному Новому Світі в ХІХ – поч. ХХ ст. нових видів музики, так званої, «преджазової епохи». А саме: спірічуелс, музичного театру менестрелів, регтайму і блюзу, що народились із «схрещення негритянського фольклору і чисто американських художніх традицій» [128, с. 36] і були нерозривно пов'язані із різноманітними формами танців імпровізаційного характеру.

Ці попередники джазу і сам джаз, за твердженням В. Конен, «цілком відносяться до позаєвропейських видів музики» [128, с. 38], у яких власна самостійна образна система, свої прийоми формоутворення і композиції, виконавча манера, інструментальне звучання, музична мова.

Так, спірічуел / «Spiritual» (анг. духовний) – архаїчний духовний жанр хорového співу північних афроамериканців. За припущенням походить від одноголосних фольклорних негритянських пісень-гімнів ще на зорі колоніальної епохи, а в ХІХ ст. набуває самобутньої закінченої форми багатоголосся під впливом християнської псалмодії «білих» переселенців. На цій основі склалася концертна різновидність спірічуела – задовго до концертних форм блюзу та інструментального джазу. У негритянському фольклорному спірічуелі виявляються багатохарактерні виражальні засоби і прийоми афроамериканської музики: *імпровізація, лабільне інтонування* та інші, що поєднуються з європейською основою і запозиченою з християнського гімну мелодією. Як і блюз, *спірічуел* вважається одним із *головних витоків джазу* [194, с. 373].

Спів спірічуели супроводжував, так званий, «ринг-шаут» («ring shout») – негритянський релігійний круговий танець екстатичного характеру [194, с. 370].

Згідно опису цього танцю Дж. Колліером «після закінчення офіційної церемонії лави відсуваються до стін, і всі парафіяни – старі й молоді, чоловіки і жінки, франтуваті юнаки та екзотично одягнені сільськогосподарські працівники (жінки – здебільшого у червоних хустинках і коротких спідницях, хлопчачки – у порваних сорочках і батьківських штанах), босоногі дівчата – встають посеред приміщення і з першими звуками спірічуел починають рухатися слідом за «провідним» по *колу*. Їх ноги майже не відриваються від підлоги, рух відбувається ривками, підсьобується вигуками ведучого (шаутера). Стан збудження учасників поступово наростає до такого ступеня, що

невдовзі по їхніх тілах біжать струмки поту. Зазвичай танцюють мовчки, але іноді танцюристи підхоплюють приспів спірічуел і навіть виконують всю пісню цілком. Група з кращих співаків і втомлених танцюристів найчастіше стоїть осторонь, і їхній спів служить «базою» іншим. Співають вони, плескаючи в долоні або ударяючи руками по колінах» [125, с. 29].

З'ясовано, що деякі жанри американської національної музики – менестрелі, регтайм, блюз невід'ємні від самостійного осередку розвитку професійного мистецтва в США – легкожанрового комедійного театру в його естрадних різновидах. Саме цей різновид музичного театру проявився і закріпився у США.

Всі традиції пуританства з його духовними прагненнями, тяжінням до інтелектуалізму виявилися безсилими перед масовим наступом американського пересічного споживача, який вимагав від мистецтва лише легкодоступної розважальності. Через проникнення негритянського фольклору в музику легкожанрового театру і народилося мистецтво менестрелів.

Найбільший американський дослідник мистецтва менестрелів Ганс Нейті вибрав у якості епіграфа до своєї фундаментальної праці рядки з «Мертвих душ»: «дуже сумнівно, щоб обраний нами герой сподобався читачам» [393, с. 11]. Цим посиланням музикознавець оголив саму суть естетики менестрелів, а саме нехтування позитивними ідеями і прагненнями суспільства. У задумах авторів менестрельних комедій не було нічого, крім наміру дати публіці бездумну розвагу з сильним присмаком вульгарності.

За твердженням В. Конен мистецтво чорних менестрелів походить від естетики, характерного кола образів типової музично-драматичної структури баладної опери Англії – єдиного різновиду музичного театру, яка відома як національний зразок англійського мистецтва. На противагу «великій опері», яка мала глибоке аристократичне коріння, баладна опера стала носієм загальнодоступного народного начала і встановила нові принципи, що відповідали психології середнього класу. Найбільше вплинули на художній рівень баладної опери комерційні форми її існування. Вже у 20-х роках XVIII ст. для неї стало характерним:

- 1) зниження стилю порівняно з високою літературою і драмою;
- 2) сатира, карикатура, пародія – як головна художня особливість;
- 3) відсутність наскрізного музичного розвитку;
- 4) композиція театральної п'єси з епізодичними музичними вставками [413].

Саме на англійській сцені другої половини XVIII століття встановилася умовність комедійно-бурлескного трактування негритянського образу [128, с. 47–60; 413].

В цьому ж трактуванні відомі танець дикунів в опері-балеті Ж. Ф. Рамо «Галантна Індія» (1735), опері Рудольфа Крейцера «Павло і Вірґінія» (1791-й р.) та інші у французькому музичному театрі XVII–XVIII ст. [128, с. 47–60; 404].

З'ясовано, що у взаємодії з баладною оперою особливий різновид сценічного мистецтва США під назвою «sights» (видовища) породила особливий американський різновид естради легкожанрового стиля, у рамках якої народилася музика – попередник джазу (продукт африканської і європейської генеалогічної гілки) і форми сценічного танцю – попередники театральних форм джаз-танцю.

До середини XIX століття сформувався стиль американського шоу з грубим гумором і протонародним характером. З проникненням до нього образу чорного невільника народився театр менестрелів.

Так, за В. Ю. Озеровим, Менестрель-шоу/«Ministrel show» (англ. менестрельна вистава) – самобутня форма *американського музичного театру*, яка виникла в першій половині XIX століття під впливом негритянського фольклору. Спочатку це були короткі комедійно-ексцентричні імпровізовані сценки – скетчі, виконувалися мандрівними «білими» музикантами-менестрелями, які, загримувавшись під африканців, пародіювали їх манери, поведінку, мову, пісні і танці. Такі сценки часто вставляли в якості інтермедій між діями в театральних постановках, для розваги публіки під час антрактів. Згодом на їхній основі розвився *особливий тип закінченої багатоактної шоу-вистави* за участю професійних акторських труп і музичних ансамблів. Період найвищого розквіту менестрель-шоу 1840–1870-і рр. Після закінчення громадянської війни в США (1865-й р.) з'явилися негритянські гурти, які продовжували традиції «білих» менестрелів [194, с. 367–368].

З'ясовано, що фактично життя менестрельного шоу почалося у лютому 1843-го року у приміщенні театру «Bowery Amphitheatre» з дебюту гурту Дена Еммета «Вірджинські менестрелі», яка складалася з чотирьох артистів (Еммет, Уїтлок, Пелхем, Брайер). Загримовані під негрів, вони показали незвичайний спектакль з музичних і розмовних сцен у комічній і гротесковій манері. Усі четверо учасників були одночасно авторами-імпровізаторами і виконавцями текстів, музики і танців [412].

Зважаючи на той факт, що перша серйозна праця про музику невільників у США була оприлюднена у 1867 році [Allen W.F. та інші],

а публічне виконання народних негритянських хорових пісень почалися тільки після Громадянської війни, американська публіка на час народження менестрельного шоу не мала уявлення про справжнє мистецтво «чорних», тому була «легенда про нього, створена уявою «білих» [128, с. 76].

Менестрельна естрада, в менестрельних танцях зокрема, досягла гострого комічного ефекту, гіперболізуючи невластиву білим американцям манеру ходи негрів, будову їхнього тіла, жестикуляції і т.п., створюючи гротесково-перебільшений умовний образ (рис. 2.2).



Рис. 2.2. Афіша менестрельної вистави [128]

Особливо символічним був образ під назвою «cakewalk» (кейкуок), що розповсюдився в пізніх менестрельних шоу. Кейкуок народився з негритянських танців на плантаціях, у яких раби насміхалися з манер білих хазяїв. Це були сцени, у яких розцяцьковані негри-денді під руку з модно вдягненими «дамами» передражнявали урочисті недільні прогулянки білих леді і джентльменів. Ці пародії подобалися рабовласникам, а кращі танцюристи одержували нагороду у вигляді пирога.

В менестрельних шоу гротескний танець кейкуок у виконанні «чорношкірого» денді став центральним номером. Верхня частина тіла виконавця трималася непорушно і поважно, а ноги виробляли каскади кроків, замахів, стрибків і поворотів на напівзігнутих ногах імпровізаційного характеру. Основний крок нагадував класичний стрибок «ambuatte».

На думку В. Конен, величезне художнє значення кейкуока полягало в тому, що, виражений у танці і музиці образ «прихованого глузування» відображав взаємовідносини між білими американцями і пригнобленими неграми, які надягли на себе маску дурня [128, с. 87].

Дослідниця вважає, що «деякі форми фольклорної поліритмії тому і закріпилися у кейкуоці, що містили виразні риси, здатні адекватно

передати мовою музики ключову ідею... – глузування, приховану за маскою простодушних веселоців і механічної ляльковості» [128, с. 168].

Лексика і естетика «перекривляння» цього танцю мала сценічне втілення при побудові танців бісів і диявола у «диявольському кейкуоці» [505].

На кінець XIX століття кейкуок перетворився на парний громадський танець. Рухи відповідали рухам регтайма. Танцюристи імпровізували і пристосовували рухи з інших афроамериканських танків. Саме з кейкуока почався американський танцювальний бум початку XX століття. Він дав життя низці нових соціальних танців – грізлі-бер («Grizzly Bear»), бані-хаг («Bunny Hug»), тексас томмі («Texas Tommy»), таркі-трот («Turkey Trot») та ін., які вирізнялися особливою дводольністю кейкуока і його характерним ефектом «гойдання» [128, с. 149].

Їхня еволюція завершилася тустепом («two step») і фокстротом («foxtrot»). Назви майже всіх цих танців пов'язуються з рухами тварин (або птахів): «бурий ведмідь», «заячі обійми», «індичий крок», «лисячий крок».

Менестрельний спектакль Дена Еммета спочатку мав два відділення. Згодом встановилася трьохчасткова композиція концерту, кожний розділ якого мав свої музично-образні акценти. Танцювальна складова вирізнялася особливою віртуозністю виконання в 2-й частині («olio») і фінальною масовою сценою, основою якої були групові швидкі негритянські народні танці «breakdown» (брейк даун), побудовані на вільній колективній імпровізації всіх учасників [194, с. 360].

Розглянемо детальніше танцювальну складову менестрельної естради. На перших порах менестрельна естрада культивувала і пародіювала різні види танців, у тому числі – народні хороводи з Британських островів, танки матросів, річкових вантажників і волоцюг і таке ін. І, вже на ранній стадії розвитку менестрельного мистецтва, репертуар заповнили африканські танці, зокрема, «jubaï» («джуба») і прийоми «breakdown» («брейк дауна»), і, що є особливо важливим, танці часто були представлені у вигляді самостійних сольних номерів. Характерними особливостями менестральних танців стали: 1) гротесково-фарсова направленість; 2) надзвичайно висока віртуозність; 3) підкореність організації сценічного матеріалу.

За словами Нейтн, «на відміну від імпровізованих екстатичних танців невільників, менестрельні танці були суворо продумані і розроблені у відповідності до естетики естради ... Від танцівника вимагалось високе володіння технікою – точність і швидкість рухів, майже акробатична гнучкість ... Він мав умисне підкреслювати моменти клоунади і наївних веселоців...» [393, с. 71].

Стандарт сольного менестрельного танцю, що привів до розриву з традицією був знайдений актором Брауером, учасником «Вірджинських менестрелів». Характерні ознаки цього танцю (який став попередником «Aterp dance» – однієї з театральних форм джаз-танцю ХХ століття) такі: точні синхронні акценти, виконані п'ятою і пальцями ступні, вистукування за допомогою дерев'яних підощ («clog»); біг на п'ятах уперед; човгання («shuffle»), іноді гра рук (плескання по тілу, ритмічні оберти), використання капелюха (рис. 2.3). Різноманітність прийомів цього сольного танцю була надзвичайною. Так танцівник-менестрель Джон Даймонд у своєму танці «Зміїна жига» («Rattle snake Jig») використав більше 120-ти па.



Рис. 2.3. Менестрельні па [128]

В другій половині ХІХ ст. танці, народжені у Новому Орлеані на площі Конго – калинда («calinda»), чакта («chakta»), бабуї («babouille») принесли у народну музику і в естраду ускладнені ритми, які встановилися на менестрельній сцені і, зокрема, визначити ритмічні особливості кейкуока [128, с. 109–112].

У «веселі 90-ті роки» («the day nineties»), як зазвичай називають у США останнє десятиріччя ХІХ ст., відмічене розквітом розважальних установ певного роду, широкою увагою користувався інструментальний жанр танцювального походження «джигтайм», близький за характером до кейкуока і регтайма (до 1897-го року останній і називався частіше «джигтайм»).

Оскільки на менестрельній сцені за будь-яким танцем у супроводі банджо закріпилася ця узагальнена назва, то назва «регтайм», на думку В. Конен, народилася із злиття асоціацій, пов'язаних і з менестрельним танцем, і з глузуванням, і з синкопуванням [128, с. 136].

Регтайм – єдиний вид афроамериканської музики «преджазової доби», який не культивує імпровізаційність. Це музика моторно-фізіологічного типу, пронизана відчуттям танцю і штучною емоційністю [128, с. 134].

Досліджено, що вибух популярності соціальних джазових танців афроамериканського походження імпровізаційного характеру також мав вплив на виникнення сценічних форм джазового танцю.

Ці танці виконувались на джазову музичну форму регтайма і «чарльстон», мали сольну («Black Bottom») [485] і у більшості своїй – дуетну форму («Big Apple», «Two Step», «Drag», «Шиммі», «Black Bottom», «Конго», «Фанкі Бам»). Деякі з них, наприклад, побутовий танець «Big Apple» походив від ритуального рінг-шаут і тому, крім парної, має ще й кругову форму [373, с. 81].

Імпровізаційна лексика цих танців на той час не була різноманітною, але використання імпровізації, як методу творчості, без сумніву, мало потужний вплив на подальший розвиток джаз-танцю та його театральних форм зокрема. Наприклад, «Шиммі» часто використовувався в оперетах, при цьому у його сценічному варіанті побутова форма поєднувалася зі стрибками у arabesques, grand battements, поворотами soutenu, елементами чарльстона і т. інше [454].

А Скотт Джаплен у 1899 році здійснив постановку міні-балету на тему регтайму «Regtime Dance» («танок у стилі регтайму»). Мотиви регтайму також широко представлені у танцювальних епізодах його опери «Three monisha» («Три моніша»).

Із спірічуел і цілої низки негритянських фольклорних жанрів, серед яких уфксонг, холлер і негритянська балада, за твердженням В. Ю. Озерова, розвинувся блюз. Це – традиційний жанр афроамериканської музики, який є єдиним із вищих досягнень негритянської музичної культури. Він тісно пов'язаний з африканськими витоками, представлений безліччю жанрових різновидів в народній музиці негрів Південної, Центральної і Північної Америки. Яскравий і неповторний вигляд блюзу проявляється в характерних особливостях його *інтонаційного ладу, мелодики, гармонії, форми*. Блюзова традиція представлена практично в усіх основних *джазових стилях*; до неї зверталися в своїй творчості провідні академічні композитори ХХ ст. (в тому числі М. Равель, Д. Мійо, Дж. Гершвін, А. Онеггер, та ін.); під її впливом виникло багато форм і жанрів сучасної популярної і танцювальної музики [194, с. 359].

І, якщо тексти спірічуелс майже без виключення тяжіли до біблійної поезії, їхні фольклорні риси і побутова лексика не суперечили її піднесеному настрою і багатій символіці, то блюз є

діаметрально протилежним спірічуелс за своїм задумом. «Це – лемент самотнього страждальця, загубленого в байдужому світі». Виразність блюзової поезії «є принципово цинічною і рясніє «богохульними» зворотами, які свідчать про чисельні асоціації з сучасним життям та повну внутрішню свободу» [128, с. 197–198].

Спірічуели і блюзи відповідного змісту використовують пізніше у ХХ ст. в своїх хореографічних творах, що розповідають про любов і страждання, заспокоєння і звільнення духу Една Гей (30-і рр., «Негритянський театр мистецтв»), А. Ейлі (1960-й р. «Одкровення», 1958-й р. «Сюїта блюзів») та інші. У Європі 1920-х рр. джаз сприймався сучасниками в одному ряду з технічними новинками того часу, асоціюючи його з футуристичною машинною «музикою шуму» [263, с. 14]. Не можна виключати зв'язку між таким сприйняттям джазу і творчістю М. Фореггера та інших експериментаторів – творців, так званих, «танців машин» [226, с. 196–206].

Висновки до другого розділу

1. Виявлені світоглядні ідеї та загальноестетичні засади художньої культури Європи кінця XIX – поч. XX ст. що сприяли виникненню нових напрямів театрального танцю в історії художньої культури. А саме з'ясовано, що на основі нових філософських систем і концепцій ірреалістичного і неоміфологічного спрямування, передусім, «філософії музики» Ф. Ніцше і А. Шопенгауера, інтуїтивізму А. Бергсона, символізму у мистецтві, «ідеї свободи» в театральній драмі, світоглядних ідей Франсуа Дельсарта; Еміля Жака Далькроза; Василя Кандинського «про духовне у мистецтві» народжується феномен багатосторонньої, універсальної творчої особистості, виникає новий тип художньої єдності, новий тип мислення. Цей тип творця, який сповідує ідею мистецтва нових можливостей, мистецтва як типу філософування, а також ідею створення єдиної художньої мови, за допомогою якої був би здійснений глибинний внутрішній художній синтез, описаний у проголошеному А. Дункан маніфесті «Танець майбутнього».

2. Виділені професійні передумови реформування академічного балету та виникнення нових напрямів театрального танцю на початку XX століття:

– прояв стилю «модерн» в архітектурі, живописі та інших видах мистецтва на межі XIX–XX ст.;

– криза європейського академічного балету на рубежі XIX–XX ст., що полягала: по-перше, у механічному використанні умовної танцювальної лексики для різних хореографічних образів та, по-друге, у використанні застарілих принципів побудови балетної вистави;

– наявність таких чинників для подолання вищезазначених кризових явищ як: окремих експериментів балетмейстерів на початку XX ст. (О. Горський): цілеспрямованих досліджень у галузі нової композиції театрального танцю (Е. Жак-Далькроз); визначення основних віх естетичного і технічного розвитку нових форм російського балету (М. Фокін);

– вплив ідей художників об'єднання «Світ мистецтва» на формування у балетмейстерів початку XX ст. нового розуміння композиції балетного спектаклю і театрального танцю.

3. Виділені культурно-історичні передумови виникнення театральних форм джаз-танцю у США на початку XX ст.:

- відсутність у країні розвиненої аристократичної культури;
- непримирима пуританська атмосфера;
- виникнення так званого «underworld» («підвального світу»);
- підвладність мистецтва законам комерції, яке, відтак, тяжіло до вульгарності, елементарності, а не до вишуканості і складності.
- асимілювання у Новому Світі двох напрямків музичної і танцювальної культури – європейської і афроамериканської;
- виникнення у північному Новому Світі в ХІХ – поч. ХХ ст. нових видів музики, так званої, «преджазової епохи». А саме: спірічуелс, музичного театру менестрелів, регтайму і блюзу, що народились із «схрещування негритянського фольклору і чисто американських художніх традицій» і були нерозривно пов'язані із різноманітними формами танців імпровізаційного характеру.

Основні наукові результати розділу опубліковані в працях автора [222; 226; 231; 238].

РОЗДІЛ 3

ФОРМУВАННЯ НОВИХ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦЮ ТА ЇХНІХ РІЗНОВИДІВ У США, ЄВРОПІ ТА ЯПОНІЇ ХХ СТ.

Основні стильові напрями сучасного театрального танцю (танцю «модерн», неокласичного та джаз-танцю) мають характерну спільну ознаку – прагнення до повної свободи форм, безмежна різноманітність яких обумовлена: 1) світоглядом митців (природною несхожістю світосприйняття); 2) різними принципами формоутворення. Звідси специфічна для кожного стилю естетика, якій присвячений наступний розділ. Оскільки зародження і формування цих напрямів відбувалося в США та країнах Західної Європи з наступною експансією, стильова типологізація означених напрямів відбудеться на прикладі творчості хореографів цих країн. Іншими словами, таке дослідження може бути адекватним реальності лише в контексті світової культури, по відношенню до якої українська культура, з урахуванням процесів глобалізації, виступає у ролі субсистеми.

У цьому розділі розглянуто тільки ті творчі експерименти і надбання хореографів-новаторів, які є ключовими віхами етапів виникнення й майбутнього формування того чи іншого стильового напрямку або їхніх різновидів з притаманними їм естетичними особливостями і принципами застосування нової культури руху. Необхідність цієї типологізації власне руху як основного елементу у такій синтетичній цілісності як «театральний танець», без якої (типологізації) останній не буде адекватно представлений, не викликає сумнівів.

3.1. Генезис та характерні ознаки авторського театру танцю Європи та США кінця ХІХ – початку ХХ ст. як генеративної мистецької форми існування нових напрямів театрального танцю

3.1.1. Інновації перших представників «вільного танцю» США та Європи на межі ХІХ–ХХ ст.

Розвиток «вільного» танцю від початку ХХ ст. сприяв широкому розвитку аукторальної функції, яка «зосереджується в одній особі»

[9, с. 153], на відміну від класичного балету, при створенні якого існує розподіл завдань. Тому саме представників «вільного» та інших різновидів танцю «модерн» першими стали називати «авторами танцю» [8, с. 153].

Інновації Айседори Дункан, Лой Фуллер, Рут Сен-Дені, Олександра Сахарова і багатьох інших, з одного боку, та нововведення балетмейстерів «Нового російського балету», з іншого, за твердженням Бальме Крістофера, «зумовили остаточне вивільнення театру танцю з інституціонального зв'язку з оперою». Від 1900-го р. театр танцю розуміють як основну генеративну мистецьку форму, яка відігравала важливу роль у формуванні нових стильових напрямів театрального танцю в першій половині ХХ ст. З'ясовано, що наприкінці ХІХ ст. – поч. ХХ ст. регулярними сольними виступами заявили про себе: А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Сен-Дені, Т. Шон (США); Р. Лабан (Угорщина); М. Алан (Канада); Г. Візенталь (Австрія); С. Йокко (Японія) та інші. Всі вони представили нову форму сценічної хореографії, відмінної від класичного балету, а саме танець «модерн» [237; 377].

Систематизуємо інновації вищеназваних засновників стилю «модерн» в хореографії. Можна вважати, що першою радикальні зміни у композиції театрального танцю здійснила американка Лой Фуллер. Її «візиткою» було майоріння матерії і використання яскравих світлових ефектів, що перетворювали виконавців, костюми та реквізити на рухомі скульптури. У її славнозвісному «Серпантині» (рис. 3.1), який був представлений у 1892-му р. у Парижі під променями різнокольорових прожекторів тонкі тканини перетворювались то на величезні крила, то на язика полум'я, то на клубок змій [87, с. 11].

Л. Фуллер уникала віртуозної танцювальної техніки, звичної для класики. Центром композиції вона робила образ-об'єкт, який створювала тканиною, світлом, декораціями, тінями, використанням оповідання, зберігаючи індивідуальні особливості танцівників та залишаючи за ними вибір широкого спектру рухів без певної системи [364, с. 2]. Таким чином, хореограф динамізувала та дематеріалізувала театральний простір, а театральному танцюві надавала нових ритмів, динамічних ліній.

Після Лой Фуллер, другою американською танцівницею, яка здобула тріумф у Європі і відкрито виступила за оновлення форм театрального танцю була Айседора Дункан.



Рис. 3.1. Лой Фуллер у танці «Серпантин» [301]

О. Сидоров порівнював ім'я А. Дункан з яскравою зіркою. «Пластичний танець» залишився б тільки видовищем, мовою «скульптури під музику», явищем, паралельним тим кольоровим вихорам, які давала Лой Фуллер, але «... владна воля до трагедії» вела вперед Айседору. Вона прагнула повернути танцеві місце між музикою та драмою. Її мистецтво визначається одним словом «монодрама» [270, с. 22].

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 зі сплеском масової зацікавленості гімнастичними і оздоровчими вправами. Вплив ідей Ф. Дельсарта на А. Дункан проявлявся в її перших виступах, які, 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 Йокко (японської танцівниці і акторки) в «Universal Exhibition» в Парижі і дає в Лондоні свій перший публічний концерт [87, с. 6–7; 22, с. 61; 397, с. 2].

Під впливом ідей А. Шопенгауера, Р. Вагнера і Ф. Дельсарта А. Дункан створює свій головний естетичний маніфест – публічну лекцію «Танець майбутнього» [91, с. 17–25].

У ній вона декларує, що рух Всесвіту зосереджується в індивідуальному тілі і проявляється як воля. Тому, за її словами, «істинний танець саме і повинен бути цим природним прагненням волі індивідуума, яка сама по собі є не більше і не менше ніж тяжіння Всесвіту, перенесене на особистість людини» [92, с. 19].

«Танцю майбутнього» Айседора відводить місце «високо релігійного мистецтва, яким він був у греків». При цьому, вважаючи, що, оскільки повернутися до грецьких танців неможливо і марно, «танець майбутнього буде цілком новим рухом, ... плодом всього того розвитку, який людство має за собою» [91, с. 24].

Вважаючи, що існують рухи, які досконало виражають «дане індивідуальне тіло, дану індивідуальну душу» А. Дункан відкрито виступила у маніфесті проти класичного балету, школа якого, на її думку, бореться з «природною волею індивідуума» а рухи є безплідними, неспроможними народжувати нові форми і глибоко суперечать рухам, створеним природою. Тому «рухи нового мистецтва танцю повинні нести у собі зародок, з якого могли б розвиватися всі наступні рухи, а ті, у свою чергу, породжували б у безкінечному вдосконаленні все вищі і вищі форми, вираження вищих ідей і мотивів» [91, с. 19].

Таким чином, в той час, коли вона з'явилась у Європі, і мистецтво танцю знаходилось на найнижчій ступені падіння танцівниця створила культурний феномен, який, по-перше, спрямував мистецтво танцю до його сакральних джерел; по-друге, здійснив вплив на академічний балетний театр.

Вона висловлювала переконання, що великі композитори передають у своїх творах «музику сфер» і природні ритми, які танцівниця відчуває та втілює, знаходячи єдино можливі рухи. Музика і танець не мали для неї історичних, національних та часових особливостей.

Свобода форм, звільнення тіла від умовної лексики класичного балету, підкорення тіла особистому духу і внутрішнім ритмам, про які говорив ще у IV ст. Аврелій Августин, стала повсякчасною проповіддю А. Дункан, яку вона і проголосила у своєму маніфесті: «Танцівниця буде належати не до однієї нації а до всього людства. Вона не буде прагнути зображати русалок, фей і кокетливих жінок, але буде танцювати жінку у її найвищих і найчистіших проявах. ...З усіх частин тіла буде сяяти її душа. ... Її рухи будуть подібними до рухів природи: вони відобразять ... думки людини про Всесвіт, в якому вона живе. ...Її знак – найпіднесеніший дух у безмежно вільному тілі» [91, с. 24–25].

Таким чином, естетичними особливостями нової форми театрального танцю стають спрямованість на вирішення вічних питань буття, найвищого сенсу життя та самопізнання, свобода від умовностей історичних та побутових, повна свобода форм.

Принцип звільненого тіла у танці дорівнюється принципіві чистих фарб імпресіоністів. Таким чином, мистецтво А. Дункан відкриває нові виразні форми та засоби, а символізм стає композиційним методом, що дало можливість одухотворити художні образи нової хореографії.

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 [49]. Тому А. Дункан схилялася до імпровізаційного начала, до емоційного, інтуїтивного втілення музичних творів вільними рухами, які не підлягають академічним правилам руху (рис. 3.2).



Рис. 3.2. «Вільний» танець Айседори Дункан [92]

За свідченням Ф. Блейер, методом Айседори була відмова від формальних, загально визнаних рухів (наприклад, традиційна рука, що кладеться на серце, як символ любові), і вкладання в них свого особистого досвіду, що, безперечно, було кроком до нової хореографії [22, с. 70], без лицедійства.

Вона описувала свої пошуки ключових рухів для таких емоцій, як страх, любов і «перекладала» їх на мову танцю [22, с. 70]. А. Дункан вважала, що джерело людського руху і людського хвилювання розташоване у «душі» [90, 50], що диктувало використання усього тіла

у танці від центру назовні, всупереч класичному периферійному розчленуванню рук та ніг. Вона «одухотворювала» за допомогою рухів хвилі, дерева, цикли природи, шукала «природні» вирази особистого світосприйняття, танцювала босоніж, щоб символічно показати контакт з землею [364, с. 3]. Натхненна глибокими переживаннями, пробудженими музикою Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Й.-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» [270, с. 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.

Використанням симфонічної музики, не створеної для танців (симфонії Л. Бетховена, П. Чайковського, оркестрові епізоди Р. Вагнера і т.п.), Айседора відкрила хореографам 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 спирався не на емоційну сутність музики, а на її ритмічну структуру [87, с. 15]. Тому його система тілесної передачі музичних творів одержала назву ритмопластичної.

Нововведення А. Дункан, на думку доктора Гунхільда Оберцаухер-Шуллера (Австрія), були 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.

З самого початку своєї кар'єри А. Дункан присвячувала вечори 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 утвердитися *«вільному»* танцеві, як особливій формі мистецтва вкупі з іншими, завоювала нові сцени для своїх виступів. Вона залучила нових глядачів, з яких сформувалося нове покоління європейських танцюристів [192, с. 13–14]; відкрила низку шкіл у Європі, у тому числі у Берліні та Парижі.

Гастролюючи у 1902–1904-х 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 служив синонімом поняття *«Ausdruckstanz»*.

Ще у середині XIX 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 незвичними формами мистецтва. До східної екзотики звернулись і танцівниці. А. Дункан надихалася гармонією Греції, ігноруючи Схід і національний фольклор, на відміну від 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 очевидицею 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 підгрунття театального дійства* (рис. 3.3).



Рис. 3.3. Танцює Рут Сен-Дені [391]

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.

Як хореограф і танцівниця, вона презентувала в американській і європейській аудиторії релігійний світогляд, що був пропущений через *персональну інтерпретацію східної езотерики*: Єгипту, Японії, Індії.

Крім трьох граней імпресіоністичного «вільного» танцю у особах А. Дункан, Л. Фуллер і Р. Сен-Дені, європейській аудиторії перед першою світовою війною була презентована творчість Олександра Сахарова. Він, народжений у Маріуполі, залишив Росію у 1903-му році, щоб долучитись до атмосфери паризьких авангардистів, поступово відійшов від живопису і спрямував свій ентузіазм до танцю. Його дебют відбувся в Мюнхені у 1911-му році. Абстрактний танець О. Сахарова (рис. 3.4) народжується в той самий 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» [36, с. 100].

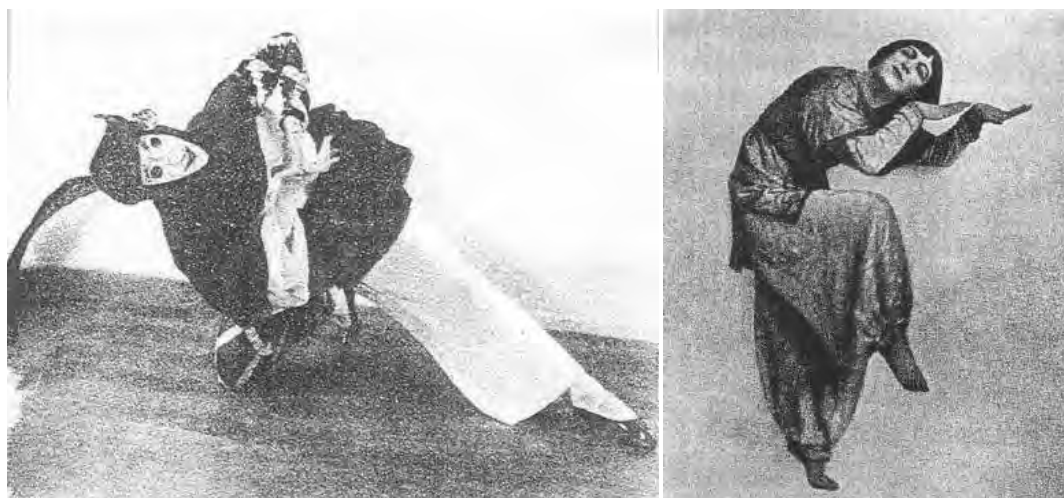


Рис. 3.4. Танцює О. Сахаров (стиль «абстрактна міміка») [270; 36]

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 вневнений у тому, що техніцизм перетворив академічний танець на своєрідну гімнастику. Основою творчості О. Сахарова стає відношення до танцю і руху людини як до філософського мислення. Його танець містив елементи імпресіонізму і експресіонізму. Разом з Клотильдою фон Дерп, яка вважалась кращою серед німецьких танцівниць періоду 1909–1910-го рр. і стала його дружиною, партнеркою та однодумницею, вони створили свій стиль нової хореографії «абстрактна міміка» [36, с. 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» [36, с. 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.

Німецький дослідник Е. Реблінг визначає стиль О. Сахарова як «декоративний еkleктизм, який дозволяє поєднання всіх стилів і прийомів...» [399, с. 246].

Усі персонажі О. Сахарова, такі як король Сонце в «Павана Бояль» («Pavana Boyale»), акробат у постановці «Цирковий каприз» («Capriche de Cirque»), маска, що посміхається у «Бурре Фантаск» («Bouree Fantasque»), мають вигляд абстрактних, а «не характерних і стають заледве не архетипами колективної свідомості» [36, с. 98].

Результатом його співпраці з В. Кандинським стала містерія «Жовтий звук», що зробила значний внесок у становлення *танцю модерн*, особливо його композиції. В цій роботі О. Сахарову випала найскладніша задача – танцювати живопис, уловлюючи закладені художником зв'язки з музикою. Задум та загальна композиція «Жовтого звуку» були характерними для *символічного театру*, і у ній були рішуче переглянуті *принципи взаємостосунків 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 галузь 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, с. 40].

У композиції спектаклю автори користуються 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 живописі ж, як в мистецтві просторовому, за допомогою ритму розташування та взаємодії кольорових плям створюється враження послідовності руху [254, с. 4].

До композиційних знахідок В. Кандинського і О. Сахарова додався ще один важливий елемент – *співтворчість 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*, який сприймає цю дію завдяки зануренню «у сфери ідеального через пробивання кордонів матерії, що змінюють композиції [140, с. 40]. Критик З. Ашкіназі характеризує О. Сахарова як «художника пластики», який, виконуючи танці різних епох, «... будує їх не на механічному відтворенні епохи у її зовнішніх виявах, а зсередини, вживаючись в епоху конгеніальним чуттям художника» [6, с. 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.)» [270, с. 10].

Оскільки для О. Сахарова «будь-яке велике мистецтво є, по суті, шляхом до духовності через красу» [36, с. 99], його танець був позбавлений *дисгармонії, асиметрії* та незавершеності, на відміну від експресіоністичного танцю, який з'являється в цей час у Європі.

Таким чином, інноваціями перших представників «вільного» танцю можна вважати: 1) створення «безумовної» авторської танцювальної лексики при побудові хореографічної композиції; 2) вільний вибір та використання, так званої, «не балетної» музики відомих композиторів; 3) повна свобода форм у розкритті художнього образу; 4) використання інгредієнтів театральної вистави (художнє оформлення, введення текстів і т. інше); 5) глибинний синтез мистецтв; 6) створення нового жанру «монодрами» у хореографічному театрі і, по суті, нової мистецької форми авторського танцтеатру [220, с. 8–14].

3.1.2. Концепція мистецтва танцю і тотального театру («Gesamthustwerh») у творчості балетмейстерів «Нового російського балету» на початку ХХ ст.

Знаходячись під впливом представників «вільного» танцю, перш за все, А. Дункан, російський балетмейстер М. Фокін своїми інноваціями відкрив нову добу у хореографічному театрі. По суті, це було практичним втіленням ідеї згаданого вище тотального театру «Gesamthustwerh».

Для нього балетний спектакль, цей «... найрізносторонніший і за змістом і за формою вияв життя», був продуктом спільної волі

однодумців, які працювали над сценарієм, музикою, хореографією, сценографією, виконанням, «творінням одного творчого мозку» [321, с. 171]. У своїй праці «Проти течії» він виділив п'ять естетичних принципів нового російського балету [321]:

– відмова від складання комбінацій з готових та усталених «па» та необхідність створення щоразу нової виразної форми, що найбільше відповідає сюжету;

– від застосування танцю та міміки у якості дивертисменту або розваги, не пов'язаних з задумом усього балету;

– 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» [321, с. 377];

– необхідність виразності «групи тіл» та «масового танцю усього натовпу»;

– необхідність союзу танцю з іншими видами мистецтва за умови повної рівності та повної свободи, що надавались би художникові та музикантові.

Звідси М. Фокін формулює технічні принципи нової хореографії, деякі з яких співпадають 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:

– використання можливостей «штучного танцю»;

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

– отримання навичок володіння тілом, відчуття пози та різноманітності ритмів для опанування *творчого танцю і вільного імпульсу* [321, с. 411].

Нами систематизовано практичні нововведення балетмейстера. Він: 1) відмовляється від класичного танцю як єдиного і універсального засобу вирішення балетних спектаклів; 2) починає застосовувати різні, нові для кожної теми форми виразності, які відповідали місцю дії, національним особливостям, жанру і характеру задуму; 3) розширює ідейно-технічні горизонти балетного театру 4) балетмейстер стає і автором лібрето; 5) при роботі над спектаклем балетмейстер співпрацює з композитором і художником; 6) вводить

поліфонічні принципи: різні групи танцюристів відповідали різним інструментам у оркестрі (в хореографії «Жар-птиці»); 7) використовує деякі принципи драматичного театру («Петрушка»).

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. Дягілев 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. «Міфоритуальність» у його балетній музиці представлена таким творами, як «Жар птиця», «Петрушка», «Весна священна», «Аполлон Мусагет» [4, с. 5]. 25 червня 1910-го року у Паризькому театрі «Гранд опера» відбувся триумф «Жар-птиці» М. Фокіна на музику І. Стравінського.

О. Карасьов цитує критиків Р. Брюсселя та А. Брюно, які 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» [116, с. 49].

В. Светлов наводить висловлювання критика Жеона про «Жар-птицю», як про чудо «найзахопливішої рівноваги між рухами, звуками і формами» [265, с. 112–113]. Використані М. Фокіним в «Жар-птиці» нові для балетного театру танцювальні форми органічно зливались з музичними. Балетмейстера, у першу чергу, цікавила «вільна» пластика, що виражала б почуття героїв безпосередньо, без специфічних балетних умовностей. Так, Жар-птиця танцювала на пуантах. Її партія була побудована на стрибках та іншій лексиці класичного танцю, яка трансформувалася у бік більшої пластичної свободи і створювала враження польоту у відповідності до завдань образу. Царівни танцювали босоніж [84, с. 16–27]. Персонажі «Поганого царства» були вирішені засобами гротеску: «Чудовиська повзали рачки, стрибали жабами, робили різні «штуки» ногами, сидячи і лежачи на підлозі, висували кисті рук, наче риб'ячі плавці, то з-під ліктів, то з-під вух,

переплутували руки вузлами, гойдалися з боку на бік, стрибаючи навприсядки і т. ін., віртуозні стрибки і обертання були використані при цьому» [321, с. 266].

Новаторським було і декораційне мистецтво А. Головіна. Він створив оформлення як єдину картину, у якій все спрямоване на вираження змісту. М. Фокін згадував, описуючи оформлення «Жарптиці» А. Головіна: «Сад, як перський килим, сплетений з найфантастичніших рослин, замок небаченої зловісної архітектури. Все у похмурих тонах з таємничо мерехтливим золотом».

Подальші пошуки нових виразних танцювальних форм балетмейстер продовжує у балеті І. Стравінського «Петрушка», прем'єра якого відбулась 13 червня 1911 року у театрі «Chatelet». За словами самого М. Фокіна: «Про балет «Петрушка» можна говорити як про драматичний музичний твір І. Ф. Стравінського, що посідає значне місце серед нової музики. Про «Петрушку» можна говорити як про один з кращих творів художника Бенуа. Про «Петрушку» також можна говорити як про фокінську постановку, яка є одним з найповніших звершень його реформи балету» [321, с. 277].

В основі музики до балету І. Стравінський заклав образ «іграшкового танцюриста, який зненацька зривається з ланцюга» [84, с. 23]. Згодом, в музиці «Петрушки» на перший план виходить велика людська трагедія самотності, відсутності розуміння та безсилля.

Нами з'ясовано, що в хореографії до балету М. Фокін виходив з трактування І. Стравінського і по-своєму поглиблював задум композитора. Так, за задумом М. Фокіна: «Балерина має бути гарненькою, дурненькою лялькою... Арап – весь «en dehors», Петрушка – «en dedans»» (рис. 3.5-3.7). За словами балетмейстера, «ці два положення так багато говорять про душу людини» [321, с. 287].

Слідом за І. Стравінським, М. Фокін створює образ Арапа приземленим і важким: ноги вивернуті, груди колесом, пальці розчепірені, рухи на напівзігнутих ногах.

Хореографія «Петрушки» побудована на падіннях на коліна, гарячквій метушні, серії піруетів і скупих виразних жестах рук [183, с. 57]. Пластичні знахідки «Петрушки» – зігнута спина, повислі голова та руки, зведені всередину коліна та ступні, що символізують пригніченість та безнадійні спроби здобути власну гідність.



Рис. 3.5.
В. Ніжинський –
Петрушка у
балеті
«Петрушка» [182]



Рис. 3.6.
Т. Карсавіна – Балерина у
балеті «Петрушка» [182]



Рис. 3.7.
Б. Ніжинська –
Вулична танцівниця у
балеті «Петрушка»
[182]

Натовп М. Фокіна, також як і натовп І. Стравінського втілює образ жорстокої ситої байдужості. В своєму листі англійському критику С. Бомонту балетмейстер писав: «...я вніс негативне ставлення до годувальниць ...Дурна ситість, самовдоволеність, тупість корови ...» [321, с. 498]. Вулична сцена з виходом кучера, няньок, циганок, жебраків, солдат, мужиків являла собою переплетення фрагментів безперервної дії. Цей натовп у «Петрушці» за принципом драматичного театру був порежисерському «розведений». Кожний персонаж індивідуалізований, має самостійну пластичну характеристику, наближену до реального життя, і пластично протиставлений трьом лялькам-маріонеткам, що висять (Арап, Балерина, Петрушка), до яких доторкався Фокусник.

В художньому оформленні балета О. Бенуа строката гамма кольорів яскравих будов, ошатних костюмів, кімнати Арапа відтіняють холодність кімнати Петрушки з її синіми стінами і єдиним предметом – портретом Фокусника [84, с. 23]. Таким чином, М. Фокін надав нового імпульсу старій концепції театрального танцю.

Другим балетмейстером, який стояв біля витоків нових форм театрального танцю зокрема і нових виразних можливостей балету в цілому, є Вацлав Ніжинський. Для нього найважливішою була необхідність виразити ідею через рух, як письменник виражає її словами. Тому різноманітність форм в його концепції мистецтва танцю – безмежна.

Творчий принцип балетмейстера спирався на одухотворений, інтуїтивний, стихійний вияв почуттів. Продовжуючи нововведення М. Фокіна в галузі театрального танцю, він:

1) відмовляється від граційності і всієї класичної техніки, довівши, «що традиційні прийоми – антраша, піруети, *tours en l'air* – можливо виконувати, знищивши всю школу, ґрунтовану на п'яти позиціях. Будь-який рух, який сприяє вираженню головної ідеї, є добрим у танці, але він має ґрунтуватися на якійсь певній виробленій техніці» [183, с. 64];

2) при створенні нових форм театрального танцю створює і нову техніку, на якій базуються рухи у «Пополудневому відпочинку Фавна» і у «Весні священній», «Іграх»;

3) на відміну від театральної хореографії ХІХ ст., яка перебувала під сильним впливом греко-римської спадщини і де драматичну частину балету було віддано артистам пантоміми, В. Ніжинський поєднує драматичну гру і танець. У результаті він розширює потенціал використання прийомів драматичного театру, наприклад, «стоп-кадру» (завмирання) для акцентування руху («Пополудневий відпочинок Фавна»); використання побутового театрального реквізиту (тенісний м'яч в «Іграх»).

Так, принцип руху Фавна був немелодійний, ритмічно-дискретний. Він 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* [55, с. 127; 498]. 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» [55, 128].

4) виробляє новий метод створення танцю, який дозволяє з основної пози кожного нового художнього образу народжувати мову рухів, притаманну лише йому одному. Так, за словами Марі Рамбер, яка танцювала у постановках В. Ніжинського, характерною позою балету «Весна священна» «...була поза, в якій тіло ніби загорнуте всередину. І зігнуте. Запитальна поза. Кисті рук зібрані в кулак... Він називав їх зменшувально кулачком...» [398]. Ніжинський ніби зчепив руку з ногою, зробивши основну позу надзвичайно важкою. У «Пополудневому відпочинку Фавна» «потрібно було танцювати на ногах, що не гнулися з повернутим набік тілом і головою» [323, с. 151–152] (рис. 3.8);

5) розширює тематичний діапазон театрального танцю від стародавніх поетичних легенд до людських почуттів сучасника;



Рис. 3.8. Б. Ніжинська і В. Ніжинський у «Пополудневому відпочинку Фавна» [182]

б) втілює ідею «Gesamthustwerh» в своїх авторських балетах у співробітництві з композиторами і художниками.

Так, другим балетмейстерським доробком В. Ніжинського став балет «Ігри» на музику К. Дебюссі, поставлений у травні 1913-го р. В ньому (молодий чоловік і дівчата) люблять, відчують, грають і засобами танцю передають емоції сучасників балетмейстера початку ХХ століття.

Так, за допомогою нових форм театрального танцю балетмейстер передав дух Стародавньої Греції на музику К. Дебюссі «Прелюдія» до «Пополудневого відпочинку Фавна» (рис. 3.9).

Художнє оформлення було виконане Бакстом сміливо і цікаво. Костюми танцівниць представляли собою газові туніки кремового кольору, розписані світло-блакитними і зеленкуватими візерунками так, що німфи, які танцюють, були схожі на античний фриз. Їхні загримовані біло-рожеві повіки нагадували очі голуба, підшви і пальці босих ніг були нафарбовані, перуки з золотих шнурів-кучерів щільно сиділи на головах. Тіло Фавна щільно облягало суцільне трико світло-кофейного кольору з великими коричневими плямами. Стегна обвивала гірлянда з зелених рослин, яка закінчувалася ззаду маленьким хвостиком, на голові – золота перука з двома скрученими різками [183, с. 71].



Рис. 3.9. Фрагмент з балету «Пополудневий відпочинок Фавна» [фото з каталогу «Балет Петербурга – Петрограда – Ленінграда» / ред. и сост. Н. И. Метелица. Ленінград : Ленінг. гос. муз. Театр и муз. иск-ва, 1989]

Інший приклад. Обрядові рухи балету В. Ніжинського «Весна священна» (рис. 3.10) органічно пов'язані з партитурою Стравінського, в окремих частинах якої простежуються мелодії слов'янських обрядів. В характерних мелодіях «Весняних хороводів», «Витанцювання землі» і «Дійства старців – людських прабатьків», як стверджує дослідниця Мілісент Ходсон, «...легко впізнавані стародавні співи, деякі з яких супроводжувались ритмічними рухами. Сенс танцювальних співів такого роду – у колективному чаклуванні...» [323, с. 153; 435; 443].

Кольорові костюми і декорації до балета створив Микола Реріх: жіночі шовкові сукні і чоловічі просторі білі шати з фланелі були розписані на багато кольорів (фуксину, охри, бірюзи, всі відтінки золотого і зеленого) [435; 443; 323, с. 152].

У «спортивному» балеті на сучасну тематику «Ігри» костюми, у відповідності до задуму балетмейстера, створив не театральний художник, а паризький кутюр'є Пакен – біла теніска і фланелеві штани, які застібалися нижче колін для юнака (В. Ніжинський) і білі фланелеві спідниці і пуловери для дівчат (Т. Карсавіна і Шоллар).



Рис. 3.10. Обрядові рухи «Весни священної» [182]

Все сказане дає змогу зробити висновок, що нововведеннями балетмейстерів «Нового російського балету» М. Фокіна і В. Ніжинського стають: 1) відмова від класичного танцю як єдиного і універсального засобу вирішення балетних спектаклів; 2) використання нових для кожної теми форм виразності і нової техніки, які відповідали місцю дії, національним особливостям, жанру і характеру задуму; 3) розширення ідейно-тематичних горизонтів балетного театру 4) балетмейстер стає і автором лібрето; 5) співпраця балетмейстера з композитором і художником; 6) введення поліфонічних принципів у композицію танцю; 7) використання деяких принципів драматичного театру.

Таким чином, враховуючи інновації перших авторів танцю і нововведення родоначальників сучасного балету на оперно-театральній сцені на поч. ХХ ст. можемо стверджувати, що авторський танцтеатр стає генеративною мистецькою формою існування нових форм і напрямів театрального танцю [225, с. 3–8].

3.2. Різновиди танцю «модерн» ХХ ст.: формування естетичних особливостей та визначення понять

3.2.1. Народний танець, стилізований на принципах танцю «модерн»: генезис, визначення поняття, естетичні особливості

Застосування прийому стилізації народного танцю використовувалось з перших днів існування професійного оперно-

балетного театру під терміном «характерний танець». Так були названі гротескові, комедійні, побутові сценки («entrees») королівських балетів ХVІІ ст. «Entrees» ремісників, жебраків, фальшивомонетників, розбійників та інших, тобто будь-який танець, що потребує рельєфного характеру персонажів, мав назву танцю в характері, в образі – «danse de caractere» [279, с. 5].

З'ясовано, що характерний танець ХVІІ ст. знаходився далеко «за межами відтворення народних танків, але, без сумніву, знаходився з останніми у зв'язку» [279, с. 5] і став однією з мотивацій постанови Людовіка ХІV про відкриття академії танцю у 1661 році з метою охорони «чистоти і благородства танцю», тобто обмеження «грубих» впливів віртуозного професійного танцю «низового театру» (сценічних ярмаркових майданів і балаганів, а також народних танків [279, с. 3].

У ХVІІІ ст. Ж. Новерр впевнений у тому, що у національному танці відображаються характерні риси різних народів, намагається «ушляхетнити нешляхетне» з великою обережністю і тому у власній практиці використовує національний танець та його елементи лише для збагачення класичного танцю. Згідно з програмою Новерра у ХІХ ст. в балет допускаються окремі штрихи народних танків у «профільтрованому» «ушляхетненому» вигляді. У цей період етнічний танець є основним матеріалом для зображення *реального світу* і виборює власні права на сценічне втілення, входить у конфлікт з академічним мистецтвом і здійснює «напівконтрабандний» перехід на балетну сцену. Але романтичний балет 30-тих років ХІХ ст. допускає на академічну сцену *елементи* народного танцю лише у *стилізованому вигляді*. Тобто, з поняттям «стилізації» елементів народного танцю як композиційного прийому ми зустрічаємося ще у творчості героїнь романтичного балету (М. Тальоні, Ф. Ельслер) [158].

За Ю. Слонімським, стилізація протиставляється стилізаторству. *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 [279, с. 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 [279, с. 20].

На нашу думку, ця стилізація в їхній творчості на початку ХХ ст. відбувається з дотриманням усіх принципів танцю «модерн». Таким чином, маємо можливість зафіксувати появу нового явища – стилізованого народного танцю як різновиду танцю «модерн».

Існують два «імпульси», які сприяли виникненню і формуванню естетичних особливостей стилізованого народного танцю: перший – на початку ХХ ст. – у творчості перших представників стилю «модерн» в хореографії світового простору; другий – 20-30-і рр. ХХ ст. – у творчості представників танцю «модерн» радянського простору.

Так, одна з перших авторів танцю, засновниця стилю «модерн» у хореографії Рут Сен-Дені презентувала американській і європейській аудиторії *персональну інтерпретацію Східної езотерики: Єгипту, Японії, Індії* (рис. 3.11). У *всесвітньовідомій школі «Денішон»*, яку вона відкрила разом зі своїм чоловіком Тедом Шоном, навчання 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*.



Рис. 3.11. Рут Сен-Дені і Тед Шон в дуєті з «Egyptian Ballet» (1922-й р.)
[407]

У репертуарі О. Сахарова – античні Орфей і Дафніс, стилізований іспанський танець на музику Пабло Сарасате. В 1910-му р. він здійснив постановку стилізованого грецького танцю (рис. 3.12).



Рис. 3.12. О. Сахаров у грецькому танці (1910-й р.) [36]

Рубі Джиннер, яка надихалася мистецтвом Стародавньої Греції почала свої виступи 1904-го року у Плімуті у «Тіер Ройял», через п'ять років після дебюту А. Дункан у Чикаго [412, с. 224]. На діяльність Рубі Джиннер величезний вплив здійснила 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» [94, с. 50].

Техніку, що підкреслювала такі природні рухи, як ходіння, біг, стрибки вона називала «*відродженням грецьким танцем*», 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 всіх зусиль до того, що б зберегти дух грецької простоти» [94, с. 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 (рис. 3.13). 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 «*підтримуючі*»; набір з одинадцяти композицій, що отримали ім'я «*трикутники*». Всі ці композиції можуть поєднуватися в різних комбінаціях з кроком, бігом, і рухами з підстрибуванням.



Рис. 3.13. Учениці Джиннер-Маверскул, 1930-й р. [94]

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» [94, с. 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 складали 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.

М. Фокін як представник стилю «модерн» у балетному театрі дореволюційної Росії намагався розкрити у сценічному варіанті «сутність» ідеї народного танцю. Тому цікаві його експерименти «у дусі античності»: балет «Аціс і Галатея» (1905-й р.), «Юніс» (1907-й р.), антична фантазія «Евніка», стилізований еллінський танок «Вакханалія» Глазунова. Рання «Евніка», позначена явним впливом А. Дункан, була першим кроком до новацій у галузі відродження «танків стародавнього світу». У «Евніці» шлях пошуків був намічений поки що «пунктирно» («Танець серед мечів», «Танець покривал», діонісійський танок з факелами) [341, с. 9].

Під *стилізацією* балетмейстер розуміє не механічне копіювання «етнографічної точності» і «археологічних вишукувань», а намагання проїнятися епохою, обстановкою і звичками, стилізуватися під них, створити хореографічний твір, який був би наповнений колоритом епохи, хвилюючи закоханого в неї художника – така перша задача, яку поставив собі Фокін.

Пошуки стилізованих форм, характеристик емоційних відтінків етнографічного матеріалу – це основні завдання при створенні композиції народних танців М. Фокіна. У творах живопису і культури Індії, стародавнього Єгипту, Японії, Китаю, Греції балетмейстер 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 «out» – положення, на високих півпальцях, на всій ступні, на каблуках [279, с. 21] протягом одного й того ж номеру.

Балетмейстер робить спроби надати стилізованому народному танцю нової виразності і образності, драматичній насиченості. Він створює багаточисленні екзотичні танці, сюїту на теми іспанських народних танців («Арагонська хота»); будує спектаклі («Шехерезада», «Ісламей», «Стенька Разін», «Половецькі танки»¹) [279, с. 20–22] (рис. 3.14).

¹ Примітка. Слово «танок» використовується як еквівалент російського «пляска», тобто стихійний, пристрасний, вільний, дикий, екстатичний прояв почуттів на відміну від впорядкованого «танцю».

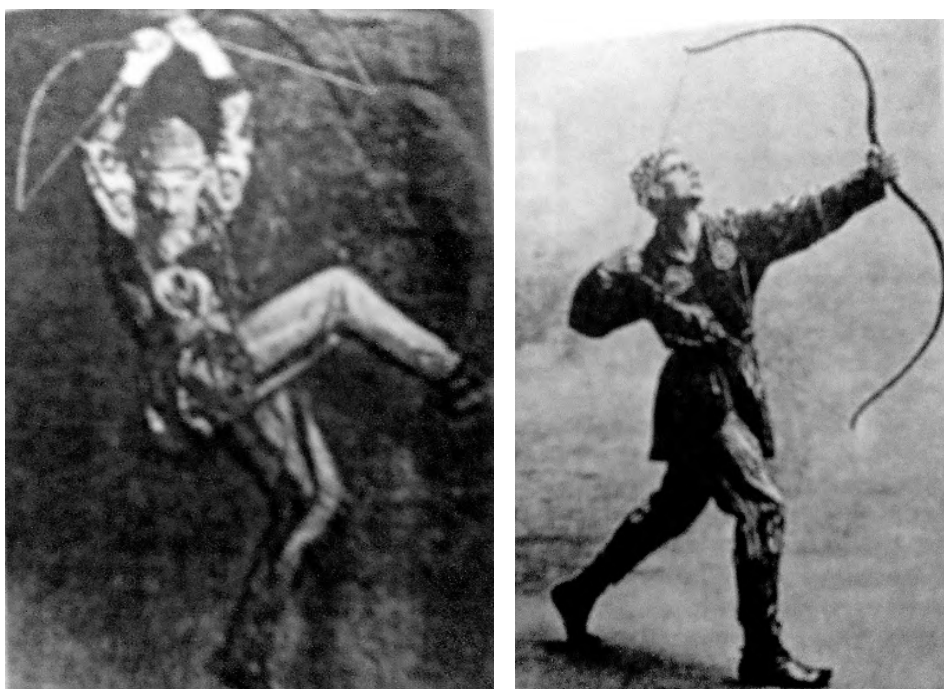


Рис. 3.14. А. Болъм і М. Фокін у «Половецьких танках» [182]

У «Половецьких танках» в опері О. Бородіна М. Фокін втілює свої реформи, основи яких охарактеризовані вище. Тут Фокін досягає значного емоційного розмаху і темпераменту. За словами Ю. Слонімського: «Від віртуозних труднощів чоловічого класичного танцю (партія соліста) до пластичних мережив реформованого руху рук і корпусу у жінок – такий діапазон засобів, використаних Фокінін. Це – вже новий жанр, вільно володіючий технічною зброєю, *нова якість характерного танцю*».

Послідовник М. Фокіна Вацлав Ніжинський спробував *стилізувати ритуальний танець* і у 1913-му р. поставив балет на музику І. Стравінського «Весна Священна», який, за словами С. Волконського, став у постановці В. Ніжинського «не балетом, а ритуалом, стародавнім, обрядовим дійством» [137, с. 141] (рис. 3.15, 3.16).

Ще до відтворення партитури І. Стравінського на сцені, В. Ніжинський разом із С. Дягілєвим 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» [137, с. 137]. Це був перший некрасивий балет у історії балетного театру.



Рис. 3.15. Обраниця в балеті
«Весна Священна»
(хореографія В. Ніжинського)
[Фото зі статті – Э. Рогова.
День пам'яті. *Театр*. 1990.
№ 12]



Рис. 3.16. Марі-Клод П'єтрагалла в
балеті В. Ніжинського
«Весна Священна»
(постановка М. Ходсон і К. Арчером)
[60]

Своєрідність і новизна балету «Весна священна», знаходить своє повне вираження вже в позиціях тіл танцюристів, що виконують авторську сценічну версію язичницького культового ритуалу. Їхні тіла закриті, замкнуті в собі, що підкреслюється «in»-положенням ніг. Важкі, незграбні тіла учасників весняного святкового ритуалу, на думку М. Гваттеріні, виражали іншу естетику – «естетику потворного», протилежну естетиці академічного балету. Ця інша естетика виражалася в потужних, майже звіринних стрибках без *plie*, у стилізованій танцювальній лексиці, побудованій за принципами поліритмії і поліцентрії [60, с. 144–145] положення ніг «in-position» замість академічного «en dehors».

А саме, танцювальна лексика являла собою: тупотіння скоками одночасно на двох ногах по «in»-позиції ніг, що нагадує магичне заклинання; стилізовані положення рук дівчат, стилізовані кроки з каблука, оберти, «pas de basque», приступи в парі, різкі нахили вниз до землі. При побудові композиції танцю В. Ніжинський поєднує хороводну форму танцю з характерними для неї малюнками (коло, до-за-до, лінії, «прочоси» та ін.) з асиметрією груп танцівників, окремими пластичними характеристиками танцівників (при появі старця, визначенні «обраної» та ін.).

Другим після «Весни священної» балетом І. Стравінського, який неможливо було поставити засобами академічного балетного театру стало «Весіллячко» («Свадебка»). За основу лібрето «Весіллячка» композитор взяв стародавній російський обряд з ритуальним заплітанням кіс і плачем Нареченої, із церемонією батьківського благословення й весільним банкетом наприкінці.

Можливість виразити свої погляди у постановці балету випадає у 1923-му р. Броніславі Ніжинській, ім'я якої з'являється на початку ХХ ст. на арені українського танцю «модерн». Її теорія руху («Про рух і про школу руху») містила 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.

Її тісна співпраця у 1919–1920-му рр. з художницею Олександрою Екстер та ідеї авангардного російського живопису відобразилися у композиції танцю. Створюючи авторську хореографію «Весіллячка», Броніслава Ніжинська, як стверджує М. Ю. Ратанова, спиралася на відкриття брата у «Весні священній» – на його спроби «... використати в якості нової абстракції ритуальний жест» [251, с. 20].

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 співвідносився з музикою ритмічно, але відповідав її мелодійному звучанню. «Я зрозуміла, – казала вона, – що хореографія має свій власний «голос» і є ніби самостійною партитурою всередині цілого твору» [394, с. 61].

Першообразом пластики її персонажів послужили не фольклор, а візантійська мозаїка та давньоруська ікона. У візантійських мозаїках, які 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.) [251, с. 23].

Лібрето балету складалось з символічних хореографічних картин, поєднаних за монтажним принципом, що вихоплюють основні моменти весільного обряду: «Благословіння Нареченої», «Благословіння Нареченого», «Проводи Нареченої» й «Весільний бенкет». Тому хореографія балету також узагальнена до пластичних символів. Все обрядове дійство балетмейстер виразила танцем однорідного й безособового кордебалету.

Одночасно, при скупій пластиці Нареченої й Нареченого танець кордебалету передає внутрішній стан молодих з їхньою відособленістю. Архаїчний життєвий склад давноруської селянської громади балетмейстер створює кострубатою стилізованою приземленою пластикою. Чергування масових танцювальних комбінацій й сольних нагадує стилізований ритуальний перепляс. Чоловічий кордебалет друзів Нареченого «... тупотить ногою, немов кінь на прив'язі. Їхні скупі колективні жести повні ледь стримуваної вітальної енергії, войовничої сили. Тут виникає образ чоловіка-воїна, образ чоловіка-будівельника будинку» [251]. Хореографічний текст побудований балетмейстером із застосуванням стилізованої фольклорної лексики: колупалочок, присядок з колупалочками, середніх «*pas de basque*», бігу та стрибків з підігнутими ногами, плескань у долоні.

В хореографії жіночого кордебалету – м'які лінії жіночих фігур, асиметричні побудови за принципом контактної імпровізації. Хореографічний текст складається зі стилізованих припадань, «моталочок», кроків з каблука, низьких «*pas de baque*».

Знайомство з кубізмом й абстрактним живописом, допомогло Б. Ніжинській впровадити принцип абстрактної геометрії до композиції ансамблевого танцю: це – шеренги, каре, або «піраміди» із щільно переплетених тіл, «піраміда» з жіночих голів, на яку опирається голівка Нареченої; руки теремом друзів Нареченого, що вони зводять над ним, діалог-дуель прямокутних блоків кордебалету, їхні перебудови в клини, парну діагональ (рис. 3.17).

Цей принцип, запозичений з образотворчого мистецтва, не просто оновив пластику і композицію, а допоміг виразити зовсім інший зміст, не доступний раніше академічному балетові. Завдяки цьому стало можливим зображення на сцені підсвідомого життя цілого народу, оголення «скелету» та створення образу колективної свідомості [251, с. 26].



Рис. 3.17. Репетиції балету «Весіллячко» артистів трупі «Російський балет» С. Дягілева (хореографія Б. Ніжинської) [182]

У роботі студій танцю «модерн» радянського простору після революції 1917-го року найбільш цікавими можна вважати експерименти Державної студії «музичного руху» (група «Гептахор») С. Руднева, Е. Фіш, В. Бульванкер, Г. Генералова. Так, до 1919 р. виступи «Гептахора» проходили у вузькому колі однодумців. 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, інформація про які почерпалася 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 рр. «Гептахор» співпрацює з Інститутом живого слова, а також з Петроградським і Московським інститутами ритму.

Загнані у «підпілля» у 1920-х роках представники танцю «модерн» у СРСР знайшли для себе вихід у стилізованому народному танці, з відмовою від цитування фольклорного етнографічного матеріалу. Найбільш яскраві постановки здійснюють Касьян Голейзовський і В. Майя.

Інтерес до національних танців виник у К. Голейзовського з самого початку його творчої діяльності. Самі назви танців – іспанський, циганський, східний, китайський говорили про те, що інтерес балетмейстера був зосереджений на характерному танцю у академічному балеті.

За словами Н. Чернової «зі стандартами характерного танцю Голейзовський і вступив у суперечку. Національний характер у Голейзовського народжувався з музики, зі знайомства з іконографічним матеріалом, створювався за національними мотивами... при цьому музична основа для них вибиралася з творів професійної музики на народній основі – Гранадас, Альбеніс» [66, с. 21].

З другої половини 30-х рр. ХХ ст. за твердженням Н. Чернової, К. Голейзовський бачить у автентичному фольклорі в першу чергу «щирість народного танку... і сприймає це мистецтво, як живу поезію» [66, с. 25].

Зображальність фольклору, образне начало кожного з його елементів стає для нього предметом найпильнішої уваги. Але, при цьому, вивчаючи справжній фольклор, балетмейстер з самого початку принципово відмовлявся переносити танець на сцену таким, яким він був насправді. К. Голейзовський висвітлював закладений в ньому образ, театралізував його, надавав йому сценічної форми, зберігаючи структуру, мальовничий вигляд, смисл, характер першоджерела.

Так, в 1926-му році, вперше після Фокіна, К. Голейзовський звернувся до «Половецьких танків» з опери О. Бородіна і, на відміну від варіанту «руського скіфства» М. Фокіна, К. Голейзовський втілює узагальнений танцювальний образ східних народностей.

Прикладом стилізованого народного танцю у творчості К. Голейзовського можуть бути хореографічні фантазії на тему Іспанії і танцювального фольклору Угорщини – композиції «Іспанських танців» і «Рапсодії» Ф. Ліста. 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» [42, с. 3]. За словами Н. Чернової: «іспанський

танок для трьох жінок і одного чоловіка... це було зовсім несподівано... розмашне, повногруде відчуття життя... стихійність і брутальність безпосереднього почуття...» [66, с. 21].

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» [151, с. 30].

В 1941-му році перед самим початком війни К. Голейзовський поставив балет «Ду гуль», який був цілком побудований на національній основі справжніх танців різних соціальних верств населення Таджикистану і Узбекистану. Опрацьовані балетмейстером, вони розкривали особисті емоції героїв і стан натовпу. Спектакль був насичений народними естетичними ідеалами і характерами.

У балеті «Лейлі і Меджнун» (1964-й р.) для пластичної характеристики героїв класичний танець К. Голейзовський поєднує з «вільним» і стилізованим народним танцем [66, с. 8–39].

Навесні 1923-го року К. Голейзовським була створена програма, що іменувалася «*Ексцентричною еротикою*», і являла собою стилізацію бальних танців: *фокстротів, тустепів, танго і таке інше* [307, с. 11].

Професійна піаністка Віра Майя у 1914-му р. стає ученицею Франчески Беати, вихованої на танці Айседори Дункан і теоріях Е. Жака-Далькроза. У 1917-му р. вона відкриває студію, заклавши в основу навчання 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 Й.-С. Баха, М. Римського-Корсакова, О. Скрибіна, 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* «Наше село», «Танці машин», запозичені у М. Фореггера, та інші, за словами критика Віктора Івінга, «клапті прапорів різних таборів» [296, с. 49].

Цікавим є той факт, що після реорганізації навесні 1923-го р. майстерня «Драмбалету» увійшла до складу Московського

державного театрального технікуму імені О. 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 Майї і Франчески Беати. Випускниками цього відділення були Микола Облотов, Микола Холфін, Еміль Мей, Павло Вірський (1928-й р.); учнями – Арусян Ісламов та Йосип Слуцкер – майбутні сподвижники Ігоря Мойсеєва тощо.

Серед представників стилізованої народної хореографії на особливу увагу заслуговує творча діяльність однієї з найбільш популярних у Західній Україні танцюристок Олени Гердан-Заклинської (нар. в 1916-му р., с. Жаб'є, тепер с. Верховина, на Гуцульщині). Вона отримала різнобічну фахову освіту: спочатку в школі Василя Авраменка в Подебрадах (Чехія) та у балетмейстера класичного танцю І. Костіна у Празі; пізніше навчалася у Львові в 3-річній школі М. Ржечицької-Вайдової та школі «виразного» танцю М. Броневської (обидві – за методикою М. Вігман), курсах ритміки О. Федак-Дрогомирецької при Львівському Вищому Музичному Інституті [362, с. 5–9].

У танцях, створених О. Гердан-Заклинською («Золота осінь» на муз. П. Чайковського, «Блищальце» С. Рахманінова, «Колискова» В. Барвінського, «Спомин з гір» Я. Ярославенка – В. Безкоровайного) танцювальна виразність зумовлена ритмом тіла, музика ж слугує настроєвим тлом. Та найбільшим захопленням О. Заклинської був український фольклор: народні легенди, вірування, повір'я, які танцюристка майстерно «одягала» в стилізовані хореографічні форми, вдало використовуючи синтез народних танцювальних традицій і модерної пластики (ансамблева композиція «Коломийка», сольні «Дрібушка», «Мавка»). Так, за словами Р. Яціва, своє завдання Оленка Заклинська «вбачала в максимально артикульованій етнонаціональній платформі «виразового ладу» танцювальних тем, де далькрозівські установки повинні допомогти проявити дух української духовно-культурної традиції. Для цього вже треба було зробити значно більше, аніж стилізувати певний етнічний артефакт» [362, 15].

Як було зазначено вище, авторкою на сторінках наукової праці «Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція» було визначено поняття «танцю «модерн», як певної естетико-філософської та художньо-естетичної практики, що здійснюється у відповідності до сукупності «філософського», естетичних і технічних принципів [237, с. 54–55].

Таким чином, можна підсумувати, що стилізація народного танцю на принципах танцю «модерн» полягає у прагненні безпосереднього пізнання та відкриття «лику» (внутрішньої сутності) етносу засобами руху у відповідності до філософсько-світоглядних переконань митця [237, с. 54–55]. Тому естетичні принципи цього стилізованого народного танцю – відмова від умовностей історичних та побутових і повна свобода форм – проявляються, перш за все, в особливостях стилізації етнічного костюму і обробці етнохореографічного лексичного матеріалу, по-друге – в тому, що нові технічні принципи («колапс», ізоляція та інші) дозволяють трансформувати етнічну танцювальну лексику у бік більшої виразності і символічності, по-третє, – у наявності таких форм як стилізований ритуальний жест та стилізований побутовий танець.

3.2.2. Концепція «Ausdruckstanz» Рудольфа Лабана. Німецький експресіоністичний («виразний») танець: формування естетики, композиції, школи

У 1920-і рр. у США набув вжитку термін танець «модерн», який використовувався для визначення творчості американських хореографів: Марти Грехем, Доріс Хемфрі та інших.

Один з різновидів «modern dance», який втілює у собі основні ідеї експресіонізму, позначався терміном «Ausdruckstanz» («виразний танець») і застосовувався до творчих робіт хореографів Австрії, Німеччини та Скандинавських країн: М. Вігман, Г. Палукки, К. Йосса, Р. Хладек та інших [377, с. VII].

Теорія руху Р. Лабана спирається на свободу від канонів і здатність до танцювальної імпровізації, тобто самовираження. Основою його «теорії форм» став просторовий закон. Характерними естетичними особливостями «Ausdruckstanz» є: 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 точки зору динамізму перешикувать; б) відмінність сценічного танцю від фізкультури і «гармонійного руху».

Є загальновідомим, що експресіонізм був одним з активних театральних напрямів, що виникли наприкінці Першої світової війни. Режисери німецького експресіонізму почали шукати нові засоби театральної виразності, щоб передати нове світовідчуття через пафос гнівного протесту, пафос 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, який 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» [396, с. 27], а також, що танець є чудовим засобом «для зображення внутрішніх attitudes і конфліктів», що диктуються серцем [386, с. 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» [270, с. 61]. Але на початковому етапі Р. Лабан навчав *елементарним навичкам* володіння власним тілом: ході, нахилам, бігові, задаючи музичну схему ритмічними ударами барабану, тамбурину, 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 деінде ритмів, але, передусім, з нашого власного тіла.*

У своїй книжці він сформулював також мистецьке кредо, яке 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 виховувались 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» («Epicche 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 Gankeleri» («Juggleru») – 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) [386, с. 9].

У 1926-му р. з'явилася наступна теоретична робота Р. Лабана – «Хореографія» [386, с. 9]. Основою його «теорії форм» для нової хореографії став просторовий закон, що спирався на ряд елементів:

- рух тіла з точки зору горизонталі та симетрії;
- кут відхилення від вертикалі для просторово-спрямованої дії;
- 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. За словами Курта Йосса, «Лабан став творцем *«нової танцювальної теорії»*, що визнає «існування духовного шляху балету» [386, с. 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. За К. Йоссом, Р. Лабан поєднував два «ворожих табори» академічного танцю і танцю «модерн», використовуючи класику як основу *«вільного»* та *експресіоністичного танцю*, [386, с. 12].

Важливою подією 1926-го р. стало створення у Варзбурзі Хореографічного інституту Р. Лабана, який 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, який 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*.

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

7. «Чиста» композиція є необхідною умовою для розвитку нових форм танцю [386, с. 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 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» [396, с. 40].

Ще у 1921-му р. М. Вігман словами свого вчителя 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» [88, с. 57].

Її «Танець відьми» став культовою роботою і одним із символів «Ausdruckstanz». В ньому почуття героїні відображені «грубими» жестами і рухами «естетики пекла».

Відкрита у 1919-му р. у Дрездені Центральна Школа Мері Вігман стала центром розвитку німецького «виразного» танцю [88, с. 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 [396, с. 32-33].

Грет Палукка, найвідоміша танцівниця «модерну» 1920–1930-х років, 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*, які охоплювали, начебто, весь простір сцени. 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* [191, с. 46].

Сама Мері Вігман у 1920-і рр. перейшла від постановки сольних танців до групових. *1921-го року перша «Чамберс Данс Груп»* в експресіоністичному стилі, який 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*.

У 1928-му р. на II Танцювальному Конгресі М. Вігман представляє ансамблеву композицію «Свято» («Celebration») [387, с. 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 Гертруд Снелл).

У 1928-му р. 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 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 [386, 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»*.

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 [386, 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 «рухомі хори» визначили відмінні особливості професійного і аматорського танців.

З середини 1920-х рр. 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 1920-х рр. 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.

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.

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 «Фольквангшуле» («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 Dancers». За період з 1924-го по 1926-й роки він створює п'ять хореографічних творів великої форми: «Перський балет» (1924-й р.); «Демон» на музику П. Хіндемита (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, які 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, Далькросівської системи експресивного жесту.

Виявлено, що учні М. Вігман і Р. Лабана для реалізації театрального потенціалу «*Ausdruckstanz*» змушені були зробити крок назустріч академічному балетові. Яскравим кроком на цьому шляху стало створення К. Йоссом у 1927-му р. 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 «Танцикола 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 [386, с. 18–19].*

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, яка 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 [397, с. 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 до програм американських педагогічних департаментів та університетів. Завдяки методиці А. Хольм, теорії та концепції М. Вігман вплинули на

виховання цілого 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 [397, с. 85].

Таким чином підтверджуються зроблені вище висновки про характерні ознаки школи німецького «Ausdruckstanz», а також виявляються етапи її формування у 1920-х рр., 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 [229, с. 157–166].

3.2.3. Японський танець «анкоку-буто» як спадкоємець німецького «Ausdruckstanz»

Європейське мистецтво доби модерну значною мірою надихалося культурою Сходу, у якій відшукувалися сакральні першооснови буття. Досліджуючи танець «анкоку-буто», приходиться констатувати унікальний випадок впливу Західної культури на Східну. Сьогодні не існує єдиної наукової думки щодо сутності «анкоку-буто» та визначення місця, яке цей танець посідає серед інших напрямів сучасної хореографії.

Аналіз праць дослідників М. Шкарабана, Д. Андерсона, М. Хірдтера, Л. Швеллінгер [352; 363; 374; 400] дало змогу окреслити соціальні і професійні передумови виникнення цієї форми сучасної хореографії.

Відомо, що ще в середині ХІХ ст. Японія була «закритою» для всього світу країною, і, слідом за будь-якою новизною, або ідеєю, яка випадково проникала до неї ззовні наступав новий період мінімального контактування з іншими культурами. З плином часу японці набули здатності вбирати, імітувати і, нарешті, асимілювати подібні елементи запозиченої культури. Німецько-японські відносини були започатковані 1860-го року візитом посла Пруссії до Японії. Коли 1867-му році з початком Реформи Мейдзі японська «стіна» впала, вже наступного року уряд Японії державним декретом проголосив: «Шукаймо знання у всьому світі!». Японія швидко модернізувалася, часто використовуючи при цьому німецьку модель модернізації, досвід якої японці переймали через інтенсивний культурний та інтелектуальний обмін. Але, 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...» [257, с. 216]. Це торкнулося і театрального мистецтва, хореографічного зокрема.

Так, VI фестиваль танцю у Токіо 1959-го р. вважається відправною точкою для *«анкоку-буто»*. На фестивалі відбулася прем'єра вистави *«Кіндзікі»* (*«Заборонені барви»*) за мотивами однойменного роману японського письменника Юкіо Місіми. Вистава викликала обурення публіки та критики. Її постановник Тацумі Гідзіката казав, що *««Лебедине озеро» не пасує японському тілу»*, [374, с. 24] а його власний танець *«... народився з весняного бруду»* [65, с. 26].

За словами Т. Гідзікати, *«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»* [65, с. 30].

Є фактом те, що здобутки західноєвропейської культури безпосередньо вплинули на становлення японського *«анкоку-буто»*. 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»* [374, с. 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»* [400, с. 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 до Токіо також відкрили студію «виразного» танцю, у якій почав свій шлях Кадзуо Оно, який разом з Тацумі Гідзікатою вважається засновником *«анкоку-буто»*. На кінець 1930-х рр. 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 Гідзікати зійшлися лише у згаданому вище 1959-му році. У цей час Т. Гідзіката називав свій стиль танцю «тайкен буйо» (*«танок досвіду»*). Наступного року він заснував групу *«Dance Experience»* (*«Танцювальний досвід»* або *«Досвід танцю»*) [400, с. 56].

Сама назва індивідуального стилю танцю Т. Гідзікати 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» [88, с. 57].

Послідовниками цієї традиції у Японії і стали Кадзуо Оно і Тацумі Гідзіката. На початку 1960-х рр. 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-буто-га»* (закінчення *«то»* (ступати), на відмінну від – *«йо»* (стрибати) надає особливого значення землі) [352, с. 10]. Таким чином, експресивна естетика японського *«анкоку-буто»* 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»* [195, с. 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 сприйняття 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 для Ітто Моріта «внутрішні відчуття є вирішальними» [177, с. 55]. Міцутака Ішії вірить, що «тіло вплетене у ... рух природи» [111, с. 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» [299, с. 48]. Для нього рух є ідентичним душі. Він вважає, що ніколи не можна зрозуміти рух, якщо ставити себе поруч з ним.

Т. Гідзіката 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» [65, с. 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. Гідзіката 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* [400, с. 105–106; 352, с. 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 ...» [400, с. 112].

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-буто», як і іншим різновидам танцю «модерн», є здатність осягнути (відчутти) у процесі руху образ певної теми, згідно власному світогляду учнів [195, с. 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-буто» довели цей процес майже до абсурду. Саме так виникає поняття «*культурної смерті*» особи, тобто зречення під час танцю всіх культурних нашарувань у свідомості, що, таким чином, 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» [195, с. 36].

Таким чином, з'ясувавши передумови виникнення, проаналізувавши художні принципи творчої діяльності представників традиції «анкоку-буто» та застосувавши стильову типологію танцю «модерн», отримуємо докази належності «анкоку-буто» до цього стильового напрямку хореографічного мистецтва і його прямого зв'язку з європейською традицією танцю «модерн», зокрема, «Ausdruckstanz» [242, с. 125–132; 238, с. 217–221].

3.2.4. «Contemporary dance»: визначення поняття та етапи формування школи

Термін «*contemporary dance*» набув ужитку в Європі у 1960-х рр. З аналізу праць західних науковців Д. Андерсона, І. Парш-Бергсон, Д. Макдонаха і А. Вентинка [363; 397; 388] виводиться два значення цього терміну. У широкому розумінні «*contemporary dance*» – *це європейський варіант терміну «танець «модерн»»* [388, с. 223–226]. Для визначення другого значення виявимо професійні передумови виникнення і етапи формування школи «*contemporary dance*», особливості естетики і техніки якої пов'язані з індивідуальним стилем Марти Грехем, учні якої розповсюдили її традицію у Європі.

Отже, 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», які 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 [388, с. 223–226].

Перед Першою світовою війною згадана вище Рубі Джиннер, яка почала свою кар'єру у 1904-му р. у Плімуті у «Тіер Ройял», 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» [94, с. 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 майданчиках 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.

У 1930-і роки Маргарет Барр (учениця М. Грехем в Америці у 1928-му році) створює школу «Група Танцювальної Драми» («*Dance Drama Group*») в Дартінгтон холї (Англія) [388, с. 224]. У Дартінгтон холї в ці роки переходять від нацистського режиму Курт Йосс і Рудольф Лабан – теоретики німецького «*виразного*» танцю [397, с. 138].

Таким чином, науковий інтерес дослідників 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»*), опосередковано вплинула на виникнення Британського *танцю «модерн»* у 30-х рр. і на розвиток його у 60-і рр. 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*» [363, с. 225–226], де були запроваджені методи навчання та тренінгу Марти Грехем.

Із сорока танцівників, які закінчили школу, Роберт 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 гарну творчу репутацію, як у Великобританії, так і в інших державах світу, де вони гастролювали.

У 1975-му році вісім випускників цієї ж школи під керівництвом Джеффа Повелла з Уельса виступили на Едінбурському міжнародному фестивалі, де мали успіх. Вони назвали себе «*Театр танцювальної імпровізації*» («*Extemporary Dance Theatre*») [305, с. 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 визнанні лондонські трупи. Артисти не тільки виступали, але й проводили «*лабораторії*» (показові заняття) в університетах, школах, художніх центрах, маленьких театрах.

Постановки колективу, підготовленні для малої численності 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, але і вели просвітню діяльність, пояснюючи естетику, техніку танцю «*модерн*». Такі лекції доповнювались показами, в яких брали участь танцівники і музиканти.

З перших днів свого існування трупа постійно прагнула у своїх пошуках до нових танцювальних форм і композицій. І часто при виборі теми, сюжету або типу вистави йшли на ризик. Трупа розширювала склад виконавців та хореографів, прагнучи задіяти володіючих різноманітними системами сучасної хореографії. Але, при цьому, кількість учасників кожного хореографічного полотна «*Театру танцювальної імпровізації*» залишалось незмінним – не більше восьми чоловік. Наприкінці сімдесятих років в ній працювали випускники Бежарівської школи «*Балету ХХ століття*» 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.

Сама Марта Грехем у 1923-му р. стала першою студенткою, котра разом з музичним директором Луїзом Хорстом залишає «Денішон», перший інститут танцю «модерн», який було відкрито у 1915-му році в Лос-Анджелесі Рут Сен-Дені та Тедом Шоном. Саме в «Денішон» зародився американський експресіонізм у танці [365, с. 4; 388, с. 1].

Тут слід звернути особливу увагу на те, що засновники школи були добре обізнані з теоріями та інноваціями Ф. Дельсарта та Е. Жака-Далькроза. Теорію Ф. Дельсарта Рут відкрила для себе ще у 1892-му р. на лекціях Джорджа Стеббінса (G. Stebbins), а Тед Шон – в 1911-му р., завдяки зустрічі з Біс Карман і Мері Кінг (послідовниками Дельсартового американського інтерпретатора Стіла Маккея). Дж. Стеббінс, учень С. Маккея, відкидав у філософії Ф. Дельсарта всі містичні цінності, концентрував власну увагу тільки на, так званому, «практичному Дельсартизмі», тобто «розвитку його системи у співвідношенні з американськими ідеями та потребами» [403, с. 5]. Такий підхід до теорії Ф. Дельсарта не міг не залишити слід на особливостях розвитку американської гілки танцю «модерн».

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

За словами Бартон М'юмо, Тед Шон 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 [376, с. 1].

У методиці навчання танцювальної техніки у «Денішон» переважно використовувався *балетний екзерсис босоніж на середині залу, піруети та різні комбінації glissade і jete, трансформовані в бік більшої свободи та гнучкості, а також партерний екзерсис на розтягування*. 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 «колапс», координація, напруження та релаксація, імпульсна техніка та свінг [376, с. 1–36].

Основу педагогічної методики Теда Шона склали [376, с. 2–50]:

I. Основні *стречеві* положення:

1) вертикальне розтягування і горизонтальне обертання (в цьому екзерсисі вертикальне розтягування йде за горизонтальним, потім використовується *релаксація* як відновлення після *стречевого* положення);

2) «*колапс*» і наступний підйом (цей екзерсис передбачає розвиток гнучкості, плавності обертання, більш комплексну роботу всього тіла, включаючи роботу на підлозі);

3) екзерсис обертання, обертання з трикроковим поворотом (центральною елементом цього екзерсису є сильний вигин торса, що підтримує руки в горизонтальному положенні);

4) вигин з плавним закручуванням;

5) 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.

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.

Незважаючи на еkleктичність, творчість «*Денішон*» була серйозною, професійною та інноваційною, і школа значно вплинула на розвиток танцю у Америці, проіснувавши до 1931-го р. Вона виховала

наступне покоління лідерів американського танцю «модерн»: Марту Грехем, Доріс Хемфрі, Чарльза Вейдмана, Джека Коула [388, с. 45–110] (рис. 3.18).



Рис. 3.18. Рут Сен-Дені з учнями своєї школи «Денішон» (попереду справа – Марта Грехем) [391]

Завдяки турне по США, країнах Сходу та Європи, «Денішон» широко пропагувала альтернативний класичному серйозний концертний танець і стала відомою, як перша труппа танцю «модерн».

У ранніх самостійних роботах Марти Грехем вплив «Денішон» ще відчувався – вона експериментувала, зосереджуючись на структурі та функціях тіла, фізіологічних ефектах дихання, «стискання-звільнення» («*contraction-release*») 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, для рук та 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 ріст техніки та лексики танцю Марти Грехем.

Згідно з її теорією, рухи танцю «модерн» не є продуктом вигадки, а продуктом «душевного впливу» (рис. 3.19).



Рис. 3.19. Марта Грехем в «Letter to the world» [391]

У своїх педагогічних принципах вона виключала імітацію рухів, навчаючи самостійному пластичному мисленню та виразному жесту. Для цього вона використовувала техніку «*contraction*» та «*release*», згідно з якою рух виникає з центру тіла, де зосереджене дихання (діафрагми) [363, с. 177; 391, с. 98]. При видихові 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) (рис. 3.20).



Рис. 3.20. Клас М. Грехем в «Connecticut College» (1950-й р.) [391]

Для М. Грехем саме дихання викликає у тілі розширення та стискання, екстремальні пози, наповнюючи їх значенням – стражданням чи радістю. Вона 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; у композиції танцю використовувала форму тріо, як у першому Нью-Йоркському концерті за участю Евелін Сабін, Тельми Біракрі та Бетті Макдональд. 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, а також більш повне використання простору за рахунок рухів на підлозі (рис. 3.21). Нею відкрита техніка стрибка і танцю, що, на відміну від класичної, не створювала ілюзії відсутності гравітації [407, с. 57].

Перші п'ять років її самостійної творчості вражали інтенсивністю і кількістю постановок. Наприклад, у 1926-му р. вона поставила 29 танців авторської хореографії, а у 1927-му р. – 60 п'єс. Стислість її постановок не зменшувала їхньої композиційної складності. Вирішення конфлікту при побудові кульмінації здавалося значущішим через стислість зав'язки та розвитку. Проаналізуємо найяскравіші роботи, здійснені хореографом у 20-30-х рр. ХХ ст.



Рис. 3.21. М. Грехем і танцювальна група у «*Primitive Mysteries*» [407]

«Повстання» («Revolt», 1927-й р.) – її перша п'єса соціального змісту, у якій розмова авторки з глядачем відбувається за допомогою рвучких, безперервних, сильних, екстремально-експресивних танцювальних рухів.

Хореографічна картинка того ж року під назвою «Гендітність» («Fragility») на музику О. Скрябіна була повною протилежністю попередній роботі своєю естетичною чарівністю і художнім оформленням. Танець виконувався при приглушеному світлі солісткою (Мартою Грехем), одягненою у блакитний прозорий газовий костюм, яка стояла на невеликому підвищенні.

Кожного наступного року хореограф збагачувала свою творчість новою авторською танцювальною лексикою та композиційними прийомами. Так «Імігрант» («Immigrant», 1928-й р.) будувався просто на людських емоціях. В постановці «Поєми 1917» («Poems of 1917») хореограф для передачі крику використала прийом беззвучно відкритого рота з одночасним трясінням рук. З того часу цей прийом неодноразово копіювався і використовувався іншими митцями.

У 1929-му році, на початку Великої депресії у США М. Грехем презентувала 10 постановок, тематика яких відображала втрату соціального оптимізму у суспільстві у зв'язку з масовим безробіттям, бідністю, голодом, втратою життя мільйонів людей. Одним з напрямків «Нового курсу» Франкліна Рузвельта для реабілітації США в той час став розвиток мистецтва, а саме живопису, фотографії, літератури і театру. Однією з авторських робіт М. Грехем цього періоду була «Юність» («Adolescence») на музику П. Хіндеміта. Це був танець-експеримент жестів, почуттів, дослідження можливостей тіла дитини у авторському виконанні Марти, яка сиділа на висоті двох сходинок з підібганими ногами. Кульмінація і, одночасно, розв'язка були витонченими і ефектними. Герой мініатюри крокував уперед до свободи з надією і гордістю після ризикованих спроб скотитися донизу і відступити.

«Видіння апокаліпсису» («Vision of the Apocalypse», 1929-й р.) на музику Германа Ройтера і хорал Й.-С. Баха стало першою спробою здійснення хореографом постановок на біблійні і метафізичні теми. В композиції «Єретичка» («Heretic», 1929-й р.) пластика кордебалету, одягненого в чорне, була побудована на лексичі «механічних танців» з різкими, незграбними жєстами, прямими лініями, геометричними шикунаннями, які символізували силу, що пригноблює особистість (солістку у білому), яка рухалася плавно і поступово (рис. 3.22). Прийом «абсолютної тиші», який символізував порожнечу і нерухомість був використаний М. Грехем у розв'язці, коли солістка падала на землю і натовп обступав її у цій фінальній позі загибелі.



Рис. 3.22. Марта Грехем і ансамбль в композиції «Єретичка» («Heretic», 1929-й р.) [407]

Відома авторська робота М. Грехем «Плач» («Lamentation»), презентована 8-го січня 1930-го р., складалася з серії «горісних» поз, частково грецьких, частково староеврейських. Танцівниця сиділа протягом усієї постановки, ноги були на підлозі, а тіло оберталося в різних напрямках. Трикотажний костюм, що обтягував тіло, руки, голову у вигляді труби робили кожний рух солістки (авторки) схожим на думку, витесану з каменю (рис. 3.23).



Рис. 3.23. «Плач» у авторському виконанні Марти Грехем [407]

Протягом наступних років репертуар театру танцю М. Грехем складався з постановок на теми соціального протесту, суб'єктивістського протесту проти терору, переслідувань у бездуховному суспільстві. Вона винаходила свою авторську хореографічні лексикю – нову і екстраординарну.

Цікавим є факт, що М. Грехем формувала свій ансамбль з різнорідних груп дівчат – інтелектуалок, добре освічених і цікавих до нових ідей, навчаючи їх у своїх класах нової техніки танцю і самостійного пластичного мислення.

В її студії не було дзеркал, що пояснювалось необхідністю «внутрішньої корекції свідомості» [391, с. 88–104].

У 1943-му р. М. Грехем здійснила постановку першої з великих робіт ранніх 1940-х рр. – «Смерть та Вхідження» («Death and Entrances»). Вона була виконана у сюрреалістичній формі, з викладанням подій у психологічній послідовності з нехтуванням законами оповідання. Цей композиційний прийом відобразив захоплення М. Грехем теоріями Карла Юнга. До робіт воєнного періоду 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 «Нічний рейс» («Night Journey», 1947-й р.) Марта Грехем звертається до жіночих образів грецької літератури та міфології, досліджуючи психологічну глибину життя, їхній «внутрішній» світ [397, с. 103]. Нами досліджено, що балет «Доручення у лабіринті» був поставлений М. Грехем у 1947-му р. на музику Дж. Менотті за мотивами грецького міфу про чудовисько Мінотавра, який жив на острові Крит. В своєму балеті М. Грехем замінила Тезея, сина африканського царя, на його дочку Аріадну, яка вирушила всередину лабіринту і вбила Мінотавра. Ніна Аловерт цитує пояснення М. Грехем про те, що «Лабіринт» – це алегорія, «це подорож у глибину своєї душі... це боротьба з чудовиськом, породженим страхами в душі людини» [3, с. 5].

Ідея балету розкрита засобами («виразного») експресіоністичного танцю сольної і дуетної форми: експресивні кроки Аріадни уздовж білої мотузки, що в'ється по підлозі і символізує лабіринт, різноманітні «attitudes» з «contraction» і «release» торса, переكاتи в нижньому рівні, «grand rond jete», «arabesques на 90° en tournant» різноманітні кроки і біг по невиворотним позиціям (Аріадна), різноманітні «drop», «jump», «leap» (Мінотавр) [494] (рис. 3.24).



Рис. 3.24. Марта Грехем у балеті «Errand into the Maze» [407]

Балет «Хроніки» («CHRONICLE») був відгуком хореографа на політичну ситуацію у Європі – дедалі зростаючу загрозу фашизму Прем'єра балету відбулася 20 грудня 1936-го р. у Нью-Йорці.

Скорботний монолог жінки-солістки, який чергується або поєднується з масовими танцями, побудований засобами експресіоністичного танцю: експресивні «tour chaines» за участю торса, «grand battements», «drop» у нижній рівень, «attitudes en tournant», гра з тканиною (чорно-червоною спідницею-драпуванням) і т. інш.

Хореографічний текст ансамблю побудований із експресивних стрибків і кроків, які асоціюються з наступом-маршем та стражданнями людей, як результату цієї події. Для композиції ансамблевого танцю характерні асиметрія і антиунісон, «виразні» рухи торсом і руками, різноманітні «attitudes», «grand rond jete» за участю торса; «grand jete en tournant» з зігнутими у колінах ногами і т. інш. [427].

Засобами «виразних» рухів і жестів побудований і балет «Єретик» («Heretic»). А саме – партія солістки і ансамбля, що символізував непробивну стіну перепон і, одночасно, силу, яка пригноблює особистість [489].

Для розкриття психологічного образу головної героїні у роботі «Нічна подорож» М. Грехем використовує виразні засоби експресіоністичного танцю з використанням трансформованих «*tour chaines*», «*drop*» на спину та у положення «шпагат» у нижній рівень і т. ін.

Таким чином, суб'єктивістський театр танцю М. Грехем в досліджуваний період відмовлявся від зображення на сцені реалій життя, переносючи центр своєї зацікавленості з оповіді (літературного твору) на різноманітні трансформи людського свідомого та позасвідомого. Кожний художній образ відзначався *символізмом*, мав відповідну форму, зокрема, *авторський хореографічний текст*. Бувши обізнаною з концепціями видатних представників світової естетичної думки хореограф послідовно використовувала у художній практиці власні теоретичні і педагогічні ідеї. Крім того, результати аналізу її авторських творів, дає можливість говорити про явище *американського експресіоністичного танцю* в особі М. Грехем. Особливостями композиції театрального танцю М. Грехем є: *різновиди сценічного кроку; більш повне використання простору за рахунок рухів на підлозі (різноманітні кроки і біг по невиворотним позиціям); техніка стрибка і танцю, що не створювала ілюзії відсутності гравітації; різноманітні «attitudes» з «contraction» і «release» торса, переكاتи в нижньому рівні, «grand rond jete», «arabesques en tournant», різноманітні падіння («drop» на спину та у положення «шпагат»), стрибки («jump», «leap»). А також використання прийомів «крику – беззвучно відкритого рота», «абсолютної тиші», асиметрії антиунісону [230, с. 9–13].*

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*» – Ріхард Альстон, Роберт Норт, С. Дейвіс [388, с. 225–226]. На сьогодні трупю «*Театр танцювальної імпровізації*» керує Емілін Клейд, також вихованка Марти Грехем і випускниця Канадської національної балетної школи [305, с. 55].

Таким чином, термін «*contemporary dance*», означає один з різновидів стилю «*модерн*» у хореографії, який зберігає і розвиває естетико-філософську та художньо-естетичну традицію лондонської школи «*Contemporary dance*», заснованої у 1966-му році в Лондоні. Етапами формування школи «*contemporary dance*» є: 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*» [243, с. 241–255; 238, с. 207–209].

3.3. Неокласичний танець: генезис та формування естетичних особливостей

Неокласичний танець, як новий стильовий напрям театрального танцю, виник у процесі реформування класичного балету на початку ХХ ст. і має певні естетичні особливості. Неокласичний танець ще на початку свого стильового становлення не підміняє і не заперечує класичний танець, а навпаки, є самостійним стильовим напрямом, логічним продовженням класики, існує поруч із нею та трансформує класичну танцювальну лексику в бік більшої пластичної свободи й символічності. Окремі науковці та балетні критики зараховують до представників цього стилю таких балетмейстерів, як Джордж Баланчин, Серж Лифар, Уільям Форсайт. Але, у зв'язку з тим, що визначення характерних ознак неокласичного танцю відсутнє, буде проаналізовано найвідоміші твори вищеназваних балетмейстерів, виявлено іманентні передумови їхньої появи в контексті хореографічної культури та естетичні особливості цього стильового напрямку.

3.3.1. Неокласицизм у хореографічних театрах Л. М'ясіна, Б. Ніжинської, Ф. Лопухова як попередник неокласичного стилю у театрі Джорджа Баланчина

Прояви неокласицизму у хореографічних театрах Леоніда М'ясіна, Броніслави Ніжинської, Федора Лопухова передували появі одного зі стильових напрямів театрального танцю – неокласичного, засновником якого вважається Джордж Баланчин.

Перш ніж розглянути естетичні особливості неокласицизму в хореографії на прикладі творчості його найбільш відомих представників, з'ясуємо значення поняття «неокласицизм». Неокласицизм – термін, який застосовується для позначення художніх явищ останньої третини ХІХ та ХХ століть, яким притаманне звернення до традицій мистецтва античності, мистецтва епохи Відродження або класицизму [180, с. 469].

Неокласицизм у хореографії, який передував неокласичному танцю виявився не скороминучою, а достатньо цілісною, хоча й багатогранною у своїх проявах тенденцією, що, зрештою виробила свою художню логіку, про що свідчать наступні матеріали.

Так, у запропонованому С. Дягілеві у 1914-му році балеті на теми «Євангелія», Л. М'ясін почав ставити танці без музики. Рух – дія її шести картин, із яких складався балет, відбувався без музики.

Музика – хор починав звучати лише при опусканні завіси на сцені. А. Гончарова розробила ескізи балету, що отримав назву «Літургія». Ці ескізи є те єдине, що залишилося від балету, не завершеного й так і не показаного публіці. Ескізи А. Гончарової дають уяву про стилістичні особливості хореографії «Літургії», особливо положення рук: пласкі долоні, двоперстя, положення руки з пальцем біля лоба для святих волхвів і самого Христа, хижо скорчені пальці в Іуди і римських воїнів.

Танець будувався на незграбних рухах і позах, із руками, що ніби не гнулися, з розкритими долонями. У сцені ті, що «вознеслися», виконували рухи з піднятими руками, схрещеними кистями, які імітували крила [297, с. 12].

З 1916-го до кінця 1939-го р. ХХ ст. Л. М'ясин поставив велику кількість балетів, у тому числі свої знамениті балетні симфонії («Передвіщення» на музику П'ятої симфонії Петра Чайковського, «Хореартиум» на музику Четвертої симфонії Йоганнеса Брамса, «Фантастичну симфонію» Гектора Берліоза), де торкався філософських тем, головних проблем буття.

У 1938-му році, будучи у Флоренції, Л. М'ясин знову повернувся до біблійної тематики і, разом з композитором Паулем Хіндемітом, здійснив постановку балету про життя святого Франциска Ассизького. П. Хіндеміт звернувся до середньовічної музики, зокрема, до творів французького композитора XIV ст. Гійома де Машо, до пісень трубадурів. Наприклад, однією з основних, по різному варійованих мелодій стала пісня «Cefutenmai» («То було у травні»). Балет отримав назву «Nobilissima Visione» («Достовірне бачення»). У США він виконувався під назвою «Св. Франциск».

У балеті була відсутня традиційна техніка танцю на пальцях, і сам характер рухів був ближчий до «вільного» танцю, ніж до класичного. Л. М'ясин імітував монументальні позування, незграбні рухи (рис. 3.25). В окремих сценах, наприклад, в епізоді із солдатами та сцені селян із вовками, виникали гротескові мотиви, які деяким балетним критикам нагадували експресіоністичний танець Курта Йосса.

Саме ці фінальні епізоди мають опис сценічної дії: «Артисти, які змальовували послідовників святого Франциска, вишикувавшись у декілька рядів, передавали текст хвалебного співу («Cantiquedescreatures») засобами жестів. При цьому білі руки черниць пурхали і тріпотіли на кшталт крил голубок, і цей образ володів, ймовірно, більшою художньо-емоційною силою дії, ніж безпосереднє відтворення слів за допомогою рухів у дусі азбуки глухонімих» [297, с. 13]. У фінальному апофеозі на заднику було намальовано шість рук, пальці яких змальовували мовою глухонімих шість букв – «GLORIA».



Рис. 3.25. Л. М'ясин (Святий Франциск) і Н. Тейлад (Убогість) в балеті «Святий Франциск» [297]

Особливе значення у формуванні неокласичного танцю мали творчі експерименти у хореографічному театрі Ф. Лопухова. Учень М. Фокіна – Ф. Лопухов, ввівши дійсно новаторське з творчості вчителя, затверджував, всупереч йому, безмежні можливості класичного танцю, послідовно доводячи це на практиці. У 20-ті роки він був одним із керівників групи «Молодий балет» Петрограду.

До безперечних значних відкриттів Ф. Лопухова належить його ідея танцювальної симфонії. «Для мене вочевидь», – заявив Ф. Лопухов у 1922-му році, – «що форма так званих балетів, що існують до цих пір, де сам танець є все-таки складовою частиною балету, не є межею, до якої дійшло хореографічне мистецтво» – цитує балетмейстера А. Соколов [283, с. 168–169]. Ф. Лопухов написав це, завершивши роботу над танцсимфонією, яку проголосив новою формою спектаклю.

У своїх спробах пластично втілити симфонічну музику балетмейстер зробив ставку на складність форм танцю, адекватні складності музики. За умовами експерименту з хореографічної інтерпретації симфонічних творів – все інше, окрім танцю, гранично обмежувалося або відкидалося зовсім. У танцсимфонії «Велич всесвіту» відкидався сюжет. Дія переводилася у план узагальненої образності. Ідею і сенс повинен був передати танець, який розвивався за властивими йому законами, спираючись на музику.

Відмовившись у танцсимфонії від сюжету, побутових мотивувань та вчинків, від персонажів, декорацій і костюмів, що уточнюють місце, час та обстановку дії, тобто від умовностей історичних і побутових, Ф. Лопухов здійснив крок до абстрагованих форм та узагальненої образності, продиктованої музикою: боротьби світла й п'їтьми; ствердження етичної краси відчуттів.

Цей експеримент Ф. Лопухова перекликався з дослідями Айседори Дункан, Олександра Горського, Михайла Фокіна, але, як свідчить Ю. Слонімський: «Програма Лопухова, яка мала гучну назву «Велич всесвіту», у багатьох моментах лише по дотичній збігалася із змістом симфонії» [278, с. 32–33]. Якщо у книзі «Пути балетмейстера», що вийшла в 1925-му році, Ф. Лопухов серйозно міркував про те, як він втілюватиме у пластиці свою програму, то через 40 років з мудрістю і спокоєм хореограф писав: «Чим повільніше мені вдавалося відтворити у пластиці музичні думки Бетховена, тим далі я вирушав від теми «Величі всесвіту», що хвилювала мене» [283, с. 171]. Тим не менш композиційні рішення, вигадані Ф. Лопуховим, стали перехідною ланкою до безсюжетної хореографії взагалі й до узагальненої танцювальної образності в балетному спектаклі зокрема.

У танцсимфонії Ф. Лопухова тенденції неокласицизму настільки виразні, що саме цю постановку, за словами А. Соколова: «... варто визнати родоначальницею нового стильового напрямку у світовому балетному театрі» [283, с. 172]. Як відомо, балети Петіпа й Іванова склалися із закінчених номерів, хоча й об'єднаних наскрізною думкою, але чітко розмежованих. Цей кордон існував і в музиці: закінчувався один номер і починався інший, із новим музичним матеріалом, часто іншим ритмом і темпом, при зміненому складі виконавців. Нерідко пауза розділяла номери й підкреслювала їхню самостійність. У танцсимфонії кордони номерів виявилися розмитими. Кожен танцювальний епізод ніби виникав з попереднього та плавно переростав у подальший. Пошуки нескінченної структури, необхідної для втілення мінливого пластичного матеріалу, почала А. Дункан. За нею пішли О. Горський, М. Фокін, В. Ніжинський, Б. Ніжинська та ін. Ф. Лопухов створив власний варіант такої структури. Пластичні теми в танцсимфонії безперервно перетворювалися, ніби відображаючи поступальний хід розвитку. Принцип розвитку, важливий і для хореографів «модерна», Ф. Лопухов трактував по-своєму. У танцсимфонії затверджувалася стійкість урівноваженої конструкції, що має свої опорні теми. Ці теми не втрачали у трансформаціях своєї основи, характеру пластики й образної суті. Пластичне трактування в дусі неокласицизму перевтілювало стилістику симфонії на сучасний

лад. Але це було все-таки ближче до суворої простоти та класичної ясності Бетховена, ніж, наприклад, естетика танцю «модерн». Відстоюючи класичний танець, хореограф прагнув довести, що не всі можливості цього танцю вичерпані й розкриті.

На думку Ф. Лопухова, театр танцю міг оповідати ретельно про все: про складність життя, велич і красу природи, мінливості долі, багатство духовного світу людини, досягнення людського розуму, філософські ідеї, не ілюструючи узяті теми сюжетними колізіями, не конкретизуючи ці теми подіями та вчинками, не зводячи їх із філософських висот і благородної узагальненості думки до подробиць [283, с. 171–173].

Він безпомилково орієнтувався в бетховенській симфонії, вслухався в неї, фіксуючи у пластиці основні етапи розвитку музичної думки, дбайливо зберігаючи в танці імпульси руху, наростання та спади, зміни тональності. На думку А. Соколова, хореографія Ф. Лопухова ніби увібрала в себе напружену таємничість музики «вступу», енергійну контрастність «першого алегро», споглядальну задумливість «адажіо», жартівливі протиставлення «скерцо», що стверджує динамічність фіналу». Кожна частина танцсимфонії Ф. Лопухова була цілісною за задумом та структурно завершеною [283, с. 174–175]. З'ясовано, що Ф. Лопухов прагнув представити танець як безперервний процес створення одних форм і руйнування інших, перехід від простих танцювальних фраз до складніших.

Як було зазначено вище, постановка Лопухова мала «лабораторний» характер, нагадувала експеримент, у якому перевіряється певна гіпотеза. Умови експерименту були жорсткими – відкидався сюжет; дія переводилася у план узагальненої образності; декорації були визнані зайвими, костюми втратили статеві, професійні й інші прикмети, просто повторюючи танцювальну уніформу для повсякденних уроків і репетицій. Ці естетичні принципи дозволяли відтворювати абстраговані форми.

Яким же чином Лопухов відтворив у пластиці повноту життя, настільки ясну в музиці Четвертої симфонії Бетховена? Повторюючи заклик Фокіна: «... кожному творові свої танцювальні форми» [160, с. 244–245], Лопухов хотів відштовхуватися від стрункої форми сонатного алегро, аби відобразити сувору логіку життя та духовний світ людини, котрі, якими б різними гранями не відкривалися, все одно розвиваються за певними внутрішніми законами, схильні до природної гармонії [283, с. 171].

На відмінну від хореографічних вистав у стилі «модерн» О. Горського, М. Фокіна, В. Ніжинського у дореволюційному

балетному театрі Росії, це було повернення до естетики класично ясних форм, але теми й естетичні принципи академічного балету кінця ХІХ ст. відроджувалися в нових історичних умовах оновленими та зміненими – у стилістиці неокласицизму.

На думку А. Соколова, кожна частина танцсимфонії Лопухова цілісна за задумом, структурно завершена, одночасно не замикалася в собі, а перегукувалася з іншими частинами. Під час видимої замкнутості кожної частини та вичерпаності в ній тематичного розвитку, перегукування забезпечували наскрізний рух від частини до частини, композиційну й тематичну єдність танцсимфонії. Тому частина танцсимфонії не була «закінченою мініатюрою», танцювальним номером, який міг би існувати сам по собі, вилучений з постановки, в ізоляції від інших частин. Таким чином, танцсимфонія Лопухова, як задумав її автор, протистояла дивертисменту, де один танцювальний номер можна безболісно замінити іншими [283, с. 174–175]. Ф. Лопухов так і писав, формулюючи загальні естетичні особливості нового жанру, що «... танцсимфонія укладає в собі розвиток якої-небудь думки, яка поступово розкривається в її частинах» [159, с. 49].

У чіткій конструкції танцсимфонії порядок частин не був балетмейстеру байдужий. У міру того, як розгортався музичний матеріал, розгорталась і пластика. Створивши пластичну тему, що відповідає, на його думку, музичній, хореограф трансформував її, розвивав, дробив, зіштовхував з іншою пластичною темою, суворо узгоджував зі змінами в розвиткові музики. Символіка й вигадана Лопуховим програмність виявлялися, попри все, другорядними, поступаючись місцем головному – самому процесові пластичної інтерпретації музики. Лопухов прагнув представити танець як безперервний процес створювання одних форм і руйнування інших, перехід від простих танцювальних фраз до складніших. Цей процес розвивався відповідно до внутрішньої логіки танцю. Направляла його музика.

У своїх експериментальних пошуках Лопухов пережив захоплення акробатикою, гротеском, застосовував у балеті слова та спів. За наявності різних форм головним для Ф. Лопухова залишався класичний танець. Але балетмейстер вводив ці елементи трансформованими, такими, що відрізняються від канонічних. Наприклад, голова була повернена не так, як вимагало «*eraulement*»; п'ята опорної ноги не торкалася підлоги при «*plie*», порушуючи неухильні вимоги класичного танцю; акцентований перехід з ноги на ногу робився не вгору, а вниз. Хореограф використовував у пластичці поривчасті стрибки, головним з яких було «*jeté*», протяжні лінії «*arabesques*» та ін. Пози, однакові для всіх, були виразними, але

«вільними». У фіналі танцсимфонії основу теми складала напористі, енергійні стрибки «en tournante» в повітрі й з дрібними заносками. Класичний танець розкривав свої можливості, демонструючи велику кількість виразних відтінків [283, с. 180–188].

Завершальна статична композиція нагадувала «стоп-кадр»: «...переривчастий хоровод прокреслював лінію уздовж рампи, починаючись фігурами, що стеляться, поступово набираючи висоту; плавно згортаючи в глибину сцени, сильніше закручувався спіраллю, аби завершитися в центрі спрямованою у вись стійкою симетричною групою» [283, с. 188]. Різноманітністю позувань фінальна група нагадувала живописні багатофігурні побудови М. Фокіна композиційною чіткістю – ансамблі Петіпа та Іванова.

Пластичні інтонації балетмейстер передавав різними засобами, але найчастіше за рахунок трансформування рухів класичного танцю і створення на їхній основі безлічі виразних пластичних відтінків. Наприклад, «jete» проходило через танцсимфонію у різноманітні його форм – від маленького стрибка, з ледве помітним відривом виконавця від підлоги, до енергійного «grand jete».

Трансформований класичний танець народжувався в союзі з «вільним» і характерним танцями.

Так, у «скерцо» приземлена і грубувата пластична інтонація утворювалася на рухах характерного танцю, а легка й повітряна – танцю класичного. Конкретні пластичні замальовки пітекантропів, метеликів, пташок допомогли Ф. Лопухову відтворити різні етапи еволюції пластичних мотивів. Пластичні образи мали узагальнений сенс. При музичних повторах головної теми, пластичні мотиви кожного разу поверталися видозміненими й оновленими [283, с. 183–187].

У фіналі танцсимфонії все зливалося в швидкому, невпинному русі. Основу теми складала напористі, енергійні стрибки «en tournante» і заноски. Класичний танець розкривав свої можливості, демонструючи велику кількість виразних відтінків.

Неокласицизм у хореографічному театрі Ф. Лопухова проявився в таких його балетах як «Пульчинела» на музику І. Стравінського (1926-й р.) і «Крижана діва» на музику Е. Гріга (1927-й р.), у яких зміст також розкрився в танцювально-симфонічних формах, а кожний персонаж мав суворо визначений комплекс рухів, котрі розвивались і змінювались, відповідно до музичних тем у симфонії. Фабула, сюжет у цих спектаклях тільки конкретизували зміст танцю, робили його більш театральним і зрозумілим [83, с. 4–5].

У книзі «Пути балетмейстера» Ф. Лопухов, теоретично сформував самобутній зміст танцю, котрий може існувати без

конкретного сценарію: «Мистецтво танцю велике тим, що воно саме через танець здатне передати обстановку реально невидиму, але таку, що відчувається. Чи потрібний танцеві реальний сценічний костюм? Ні. Мистецтву танцю потрібен специфічний танцювальний костюм. Чи потрібні танцеві сценічні ефекти на зразок грому, блискавки та вітру? Ні. Мистецтво танцю яскравіше і сильніше може дати відчутти глядачеві всі ці явища через самий танець. Чи потрібне танцеві освітлення? Світло як допоміжний засіб, як рама для картини, рівне у глядацькій залі і на сцені, змінююче забарвлення в окремих частинах – для танцю потрібне, але не необхідне: я допускаю, наприклад, виконання танцю на відкритому місці. Чи потрібен танцеві оркестр? Я зазначав вище, що мистецтво танцю тісно пов'язане з музикою, і оркестр, як яскравий засіб вираження музичного мистецтва, звичайно, бажаний, але сила передачі танцю не зменшиться від виконання його під рояль» [159, с. 47–49].

Попередником того балетного неокласицизму, який зазнав свого розквіту у театрі Джорджа Баланчина, можна вважати також мистецтво Броніслави Ніжинської [251, с. 44].

На думку М. Ратанової, саме Броніславі Ніжинській належить право називатися піонером «безсюжетного балету». У 1920-му році в революційній Росії вона здійснює у своєму хореографічному театрі постановки: «Дванадцята рапсодія» та Мефістовальс» Ференца Ліста та інші балети «без сценарію». Сергій Дягілев, який ніяк не міг відмовитись від ідеї літературного лібрето, не схвалював цієї ідеї: «Це не балет, – це якась абстрактна ідея, симфонія. Це мені не зрозуміло і є чужим» [395, с. 617–618].

Попри це, Б. Ніжинській з великими зусиллями вдавалося впроваджувати свої погляди на форму балетного спектаклю у тих постановках, які вона здійснювала в його трупі. Її балети не просто відхиляли будь-яку стилізацію, яка заохочувалася та культивувалася у С. Дягілева, але й несли в собі заперечення літературного лібрето, маючи за основу чисту танцювальну форму і пропонуючи нові композиційні рішення.

Чотири епізоди її славетного «Весіллячка» проаналізовані істориками танцю надзвичайно досконально. Відзначено самотній підхід до партитури І. Стравінського (кантати з танцями для чотирьох роялів та ударних): дуже виразна гра контрапунктом з ритмом і фразами. З'ясовано і систематизовано принципи її новаторської хореографії: «різка дробність кроку», нові положення рук і незвичайні тілесні ракурси, «іконність» поз та значна амплітуда рухів, фронтальні просторові переміщення, переплетення пластичних горизонталей із значними у

класиці вертикалями. Це – характерне для Б. Ніжинської сполучення авангардності із неокласицизмом, створення емоційної атмосфери замість традиційного «сюжетного балету», просторова архітектоніка, наскрізний розвиток хореографічних мотивів [251, с. 18–28].

Спектаклі, над якими вона працювала в Росії, разом із «Весіллячком» та «Ланями», створеними для С. Дягілева, послужили основою для її подальшої роботи. Це було початком довгої серії балетів у формі хореографічної симфонії, сонати чи концерту.

Російська тема часто ставала відправною точкою для творчості балетмейстера. Б. Ніжинська поставила такі балети, як «Царівна-лебідь», «Снігуронька», «Картинки з виставки», «Давня Русь», власну версію «Петрушки», не злякавшись конкуренції із славетними спектаклями Михайла Фокіна – Олександра Бенуа.

Систематизуючи вищесказане, можна стверджувати, що естетичними особливостями неокласицизму у хореографічному театрі стають відмова від літературного лібрето і виникнення чистих танцювальних форм – хореографічної симфонії, сонати, етюд; а також трансформування класичної танцювальної лексики та створення нових її відтінків у поєднанні з «вільними» та «виразними» жестами і позами, відмова від традиційної техніки на пальцях. Таким чином, можна вважати, що неокласицизм у хореографічних театрах Л. М'ясіна, Б. Ніжинської, Ф. Лопухова дійсно став попередником виникнення неокласичного танцю у театрі Дж. Баланчина [227, с. 147–156].

3.3.2. Формування естетико-стильових особливостей неокласичного танцю в театрі Джорджа Баланчина

Гене́за неокласичного танцю пов'язана з ім'ям Джорджа Баланчина, який у пошуках власної моделі балетного театру здійснив спробу віднайти новий рівень універсалізму класичного танцю, його нову дієвість.

Так, на думку Р. Левенкова, у балетах Дж. Баланчина неухильно проявлялися окремі фрагменти і загальні риси нового стильового напрямку в хореографії – неокласики, що символізував «...знов віднайдену балетним театром відкритість одне одному сучасності і класичного танцю» [144, с. 7–9].

Важливе значення у формуванні естетико-стильових особливостей неокласичного танцю Дж. Баланчина мали творчі експерименти Ф. Лопухова. Як було зазначено вище, сутність цих експериментів полягала в тому, що хореограф намагався «проникати у

ество природи» танцювального мистецтва, досліджував його коріння й витоки. У пошуках «первородних зерен» балетмейстер розділяв пластику на складові її елементи, безжалісно відкидав те, що здавалось нашаруванням, і, вже потім, відтворював танець в оновленому вигляді, відмовляючись від готових методів, традиційних схем і структурних формул. Такий підхід відкривав дорогу пізнішим музично-поетичним одкровенням Джорджа Баланчина.

У першому ж поставленому Дж. Баланчиним (Г. Баланчивадзе) у шкільні роки (у сезоні 1919–1921 рр.) творі «Ніч» (на музику А. Рубінштейна) визначилися основні риси естетики його індивідуального стилю. «Ніч» не мала конкретного сюжету. Її пластичний малюнок немов довільно виникав з музичної образності, головним тут була чистота форми. Про Жоржа Баланчивадзе відразу заговорили як про багатообіцяючого балетмейстера. Він дуже цікавився експериментами К. Голейзовського, М. Фореггера, аплодував А. Дункан, не пропускав фольклорно-етнографічних вистав, організованих В. Всеволодським, відвідував театр «Народної комедії» С. Радлова, був захоплений від того, що бачив на фабриці «Ексцентричний актор», керованою Г. Козінцевим і Л. Траубергом.

Б. В. Асаф'єв ставився з симпатією до перших дослідів Г. Баланчивадзе, стверджуючи, що «... музика – енергія, більш того, вона енергетична, у неї прекрасні можливості перетворитися з чутного в зриме. Історія високої хореографії – це вгадане сценічне втілення музичної форми» [160, с. 46]. Його думка безпосередньо стосується індивідуального стилю Баланчивадзе, чиї танцювальні образи з'являлися як прямий відгук на музику, набували великої цілісності, чіткої структури, розроблялися «за звуковою підказкою».

Спираючись на мистецтвознавчий аналіз творчості Дж. Баланчина, В. Красовською [138; 139], І. Складєвською [273], М. Гваттеріні [59], Є. Корольовою [130] зроблено спроби визначити стильові особливості неокласичного танцю на початку його становлення у театрі Баланчина.

На думку І. Складєвської, як творець певної моделі й концепції балетного театру, Дж. Баланчин практично у всьому протилежний С. Дягілеву. П'ятирічна співпраця С. Дягілева з юним Дж. Баланчивадзе – Баланчиним ясно показує, як усередині однієї художньої культури зароджувалася інша.

Театр С. Дягілева намагається оголосити все, нічого не втратити, не пропустити, він жадібно хапається за все нове, незвичайне й талановите, безпомилково схоплює і матеріалізує те, що витає в повітрі, він, нарешті, диктує моду. Театр Дж. Баланчина – вже інший

історичний період. І, навіть, символом новизни непомітно виявляється поглиблення. Дж. Баланчин дбайливо зберігав і відновлював у репертуарі багато зі своїх старих балетів. Дягілев знаходить нове на поверхні вже створеного, а Баланчин – усередині. Сучасне, за Дж. Баланчиним, – це, перш за все, нова інтерпретація старої знайомої форми. Одна з основних тенденцій його творчості – виявлення справжньої художньої суті тієї або іншої форми, поступове очищення хореографічного тексту від всього зайвого. І якщо С. Дягілев мислить відчутно-живописними, сюжетними образами, то Дж. Баланчин – ритмом, хореографічною структурою. І якщо С. Дягілев – апологет синтетичного спектаклю, то для Дж. Баланчина балет – це, перш за все, танець, і він, коректуючи свої старі твори, незмінно прибирає з них все, що не є танцем [273, с. 29–31].

Метод ритмічного і пластичного розчленовування класичного танцю і відтворенням з його елементів нової танцювальної матерії Дж. Баланчин використовуватиме все життя. Цей метод підхоплять і розвинуть услід за ним безліч балетмейстерів.

За п'ять останніх сезонів С. Дягілева Дж. Баланчин вигадав для його трупи вісім балетів і два танцювальні антракти. Проте, згодом, у власному вже репертуарі зберіг з них лише два: «Аполлон Мусагет» на музику І. Стравінського, прем'єра якого відбулася 12 червня 1928 р. в Театрі Сарри Бернар у Парижі і «Блудний син» на музику С. Прокоф'єва (1929 р.) [59, с. 152]. Одноактний балет Дж. Баланчина «Блудний син» – яскравий приклад використання сюжету євангельської притчі. У ті роки на Заході спостерігався інтерес художників до біблійних і античних сюжетів, що в балеті, за словами І. І. Мартинова, прийнято позначати терміном «неокласицизм» в широкому значенні [171, с. 274]. До листопада 1928-го р. С. Прокоф'єв закінчив клавір балету.

Лібрето Бориса Кохно було створене на замовлення С. Дягілева для виконання трупю «Російський балет Дягілева». Прем'єра відбулася 21 травня 1929-го року у Парижі в Театрі Сари Бернар. Головну партію в цьому балеті «Російських сезонів» виконав С. Лифар.

«Блудний син» був останньою постановкою в останньому 22-му сезоні трупи і останнім задумом антрепренера С. Дягілева. Згодом, балет неодноразово ставився іншими балетмейстерами [181, с. 288–289].

Ізраїль Нестьєв цитував слова Сергія Григор'єва, російського артиста балету, режисера і адміністратора трупи «Російський балет Дягілева», із книги про балет С. Дягілева («The Diaghilev Ballet. 1909–1929»): «Коли я вперше почув музику [«Блудного сина»], я

пошкодував, що хореографія не доручена М. Фокіну, бо музика, здавалося, надзвичайно пасувала його талантові ... скоряюча людяність і театральна конкретність нової партитури ... мало відповідали манері Дж. Баланчина, схильного до конструктивно-інтелектуальних вирішень» [181, с. 290].

Цей балет має епізодну будову, позбавлений плавного психологічного розвитку. У ньому балетмейстер використовує й епатуючий гротеск – кордебалет бритоголових персонажів, серію механістичних рухів «танців машин» М. Фореггера; і новий для тих років прийом: єдину деталь сценографії, що виявляється то огорожею, то столом, то ганебним стовпом, то галерею.

Це не що інше, на думку І. Склярєвської, як постійний баланчинський принцип використання знайомих мотивів у новій інтерпретації: те, що було сконцентровано, обігралося, у Баланчина виникає миттєвим спалахом. Те, що створювало суть, основу композицій, у його виставах з'являється як відгомін [273, с. 29–31].

У «Блудному синові» окрім загальних принципів виникають пози і рухи, що стали пізніше постійними для балетів Дж. Баланчина. У партії Сирени – зародки «баланчинських» па, на яких, зокрема, побудований балет у 1946 р. «Чотири темпераменти», в дуетах героя і Сирени – специфічний «баланчинський» ритм. Дуже важливе для «Блудного сина» співвідношення темпів, динаміки й статичності. Контраст повільного і швидкого, руху і нерухомості (долучення «рухомої пластики» Е. Жака-Далькроза). Контраст темпів в іншому, вже чисто танцювальному варіанті теж стане одним з важливих композиційних принципів Дж. Баланчина. Незначні лексичні новоутворення Дж. Баланчин створив при побудові хореографічного тексту для спокусниці Сирени: «*battement developpe*» вбік зі зміщенням осі (за участю стегна), кроки на пальцях за VI позицією ніг з «*contraction*» і «*release*» [499].

У «Аполлоні Мусагеті» балетмейстер вперше показав те, чим він займатиметься все життя – класичним «білим» балетом, що здійснений у новому ракурсі.

Балет «Аполлон Мусагет» в хореографії Дж. Баланчина був поставлений ним у 1928-му р. Ідея створення алегоричного балету на сюжет грецького міфу належить Ігорю Стравінському – авторові музики і лібрето. За сюжетом, народжений зі скелі покровитель мистецтв Аполлон Мусагет посвячує Полігімнію, Калліопу і Терпсихору в музику, поезію і танцю і сходиться разом з ними на Парнас.

На думку В. Красовської, «... неокласицизм музики «Аполлона Мусагета», ...неподільно пов'язаний ... з неокласичним танцем» [138,

с. 178]. За її свідченням, в *adagio* і варіаціях Аполлона і муз зник обов'язковий канон округлих ліній класичного танцю, з'являються рухи у видовжених і прямих лініях, незграбні пропорції архаїчної скульптури (рис. 3.26). Наприклад, у танець Полігімнії в знайомі правила академізму впліталися небачені ракурси тіла: у різких, «крикливих» стрибках коліна підкидалися вперед та розверталися в повітрі, вільна рука описувала звивчасті лінії. Три танцівниці, стоячи у профіль до глядача, щільно з'єднували ноги, простягали руки долонями догори на рівні плечей, закидали назад голови. У танцювальній лексиці Аполлона і муз використовується хода на п'ятах. І самий візерунок танцю був розмічений текучою зміною зупинок, подібних акордам [138, с. 178].



Рис. 3.26. Фрагмент з балету «Аполлон Мусагет» [138]

У Пролозі балету посеред сцени – запеленутий бог, і світ зрушує з місця. З'являються богині-служниці. Порожній простір заповнюється танцем. Це ще один характерний композиційний «баланчинський» прийом: від «па» в порожнечі – до танцювального дихання простору.

Перебравшись до США в 1943 р. Дж. Баланчин створив новий варіант балету «Аполлон». Коли балетмейстер був вже керівником балетної школи та трупи, він раптом побачив ще один виразний сенс поставленого ним колись балету «Аполлон»: відношення Аполлона до муз – це його відношення до своїх учениць і балерин. Тоді й викристалізувалася, нарешті, зовнішня форма балету, і костюми придбали сучасний свій вигляд: замість пачок у муз – короткі учнівські

або ж репетиційні сукні. У сценографії усе обмежувалося сходами (рис. 3.27), якими Аполлон підіймався на Олімп, і декількома каменями для сидіння. Приховане значення стало очевидне: Аполлон випробовує учениць і вибирає Балерину.

У кінцівці па-де-де тіла двох танцюристів стикаються, їхні спини прогнуті так, що вони складають єдину фігуру. Всі музи мов зливаються з фігурою Аполлона. Три музи пригорнулися до спини Аполлона, видно візерунків їхніх ніг у позиції арабеск на різних рівнях [59, с. 152–158]. Лексичними новоутвореннями неокласичної хореографії (неокласицизму) Дж. Баланчина в цьому балеті можна вважати: біг за VI позицією ніг на «demi plie»; трансформовані «tour en dedans» з IV позиції ніг; стрибки на пальцях обох ніг за VI позицією ніг з «contraction» і «release» торса; «pas de chat вперед» за VI позицією ніг; піруети з IV позиції паралельної позиції ніг з ногою на невиворотному «rasse»; різноманітні положення тіла і пози з невиворотним положенням ніг; підтримка за обидві руки – «tour en dehors» зі зміною рівнів (закінчується в нижньому рівні) [483].



Рис. 3.27. Фрагмент з балету «Аполлон Мусагет» [138]

«Серенада» на музику П. Чайковського – перший балет, поставлений Дж. Баланчиним в Америці влітку 1934 р. Спектакль планувався для учнів створеною Дж. Баланчиним у Нью-Йорку «Школи американського балету», яка стала пізніше основою для

формування знаменитої трупи «Нью-Йорк сіті балет». Світова прем'єра одноактного балету (в 4-х картинах) на музику Серенади для струнного оркестру П. Чайковського в хореографії Дж. Баланчина і у виконанні трупи «Американський балет» відбулася 1 березня 1935-го року в Нью-Йорці, в театрі Адельфі. Розповідаючи про свій безсюжетний балет «Серенада» балетмейстер поясняв: «...багато хто вважає, що цей балет має прихований сюжет. Це не так. В ньому танцівники просто рухаються під прекрасну музику. Єдиний сюжет балету – музика серенади, іншими словами – це танець при місяці» [501]. Назва балету вибрана Дж. Баланчиним у відповідності до використаної музики. Чотири частини п'єси виконуються у балеті одна за одною: 1) п'єса у формі сонатини: «Andante troppo», «Allegro»; 2) вальс; 3) російська тема: «Andante», «Allegro con spirito»; 4) елегія. Дж. Баланчин вибрав музику, не призначену для балету, однак її танцювальний характер вимагає наявності різних емоцій і ситуацій, і постановка хореографа повинна викликати у глядача вільні асоціації.

Цей балет став першою американською постановкою Дж. Баланчина. При побудові хореографічного тексту балетмейстер, за його словами, використав елементи, «знайдені» під час навчання у класі акторської майстерності у «Школі американського балету», відкритій ним у 1933-му р. в Нью-Йорці разом з Лінкольном Керстайном і Едуардом М. Уорбургом. Наприклад, падіння в класі, запізнення учениці на урок, різна *кількість учнів на уроці в різні дні занять* (що відобразилося на малюнкові танцю); склад учнів (тільки жіночий, або поява чоловічого складу) і т. ін. [501]. Число учасників спектаклю визначалося кількістю присутніх на репетиціях учнів. Вперше на репетицію прийшло сімнадцять дівчат. Дж. Баланчин показав, як це незручне для танцю, неподільне число може ожити в сценічному малюнкові під впливом мистецтва хореографа. На другій репетиції з'явилося дев'ять дівчат, на третій – шість. І кожного разу, імпровізуючи на кількості присутніх, Дж. Баланчин вигадував танцювальні композиції. Поступово в процесі роботи складалося дійство. Так як сюжет не був для Баланчина чимось дуже важливим, у «Серенаді» він прагнув, перш за все, показати, як молоді недосвідчені танцівники, болісно засвоюючи тренувальні вправи, у процесі роботи перетворюються і стають неперевершеними майстрами витонченого класичного танцю. Дж. Баланчина не цікавила творча і людська індивідуальність окремого артиста. Кожна танцівниця і кожен танцівник були для нього лише інструментами єдиного «пластичного оркестру» [130, с. 27]. Безсюжетний танець в неокласичному стилі

вільно і стрімко розвивається у сценічному просторі. Естетичною особливістю його композиції стають «поліфонія» малюнку, асиметричні угруповання, вкраплення антиунісону. Танцювальні комбінації музикальні, прості та емоційно наповнені. Лексичні новоутворення неокласичного танцю з'являються за рахунок «вільної» пластики рук, участі корпусу (емоційного його руху) під час виконання танцювальної лексики, зміщення вертикальної осі танцівниці. Так народжуються: «grand battement jete» зі зміщенням осі; «grand jete» з відкиданням торсу назад; поза «I arabesques» на різних рівнях; «sissonne в I arabesques» з «release» грудної клітини; в дуетній формі – підтримка «grand jete» двома руками за талію з закінченням в позу «III arabesques»; обводка в позі «attitudes» однією рукою за талію з переходом на «demi plie» на пальцях [502] (рис. 3.28, 3.29).

Серенада витримала низку різних редакцій. Балет був перероблений для трупи «Російський балет Монте-Карло» і показаний 17 жовтня 1940-го р. на сцені «Метрополітен-Опера». В 1947-му р. «Серенаду» показала балетна трупа Паризької Опери на вечорі з балетів Дж. Баланчина. 18 жовтня 1948 року балет увійшов до постійного репертуару трупи «Нью-Йорк ситі балет» [501; 502].

Найчастіше, кажучи про сенс або зміст своїх балетів, він порівнював їх із трояндою, прекрасною музикою, з місячним світлом. «Ви захоплюєтеся їхньою красою і ніколи не запитуєте, що означає ця краса», – цитує Дж. Баланчина Е. Корольова [130, с. 27].



Рис. 3.28



Рис. 3.29

Фрагменти з балету «Серенада» Дж. Баланчина [502; 130]

У цьому плані програмним є «Агон» (Аравійського (1957 р.), в якому танець відтворює дане музикою зіткнення старих та нових музичних форм. Штучні «академізми» – положення «en dehors», підтягнутий корпус, видовжені пальці, суворі позиції рук, канонічні підтримки, стрибки та піруети контрастують із акробатикою, гротеском-положення «en dedans», скороченим носком опорної ступні,

зігнутими в кистях та ліктях руками, розслабленим корпусом [139, с. 186].

На думку В. Красовської, часом Дж. Баланчин настільки захоплюється «перекладом» виразних форм одного мистецтва на мову іншого і, намагаючись зримо втілити музику, насправді дає схематичні побудови танцюючих фігур: відображуючи зовнішній малюнок, вони не проникають у суть музики [139, с. 186]. Проте у кращих своїх балетах Баланчин, стикаючись із складною, і, здавалося б, не танцювальною музикою, намагається довести, що, навіть, штучно витончені й надумані ритми можна втілити танцювально. Його витончені фронтальні побудови захоплюють безліччю цікавих ходів, просторових візерунків, ліній, що переплітаються каскадом дрібних рухів.

Таким чином, генеза неокласичного танцю на межі 1920–1930-х рр. пов'язана з іменем Дж. Баланчина, який розвинув ідеї танцсимфонії Ф. Лопухова. Естетико-стильовими особливостями неокласичного танцю у театрі Джорджа Баланчина стають: нові форми вираження змісту, співзвучні сучасності; нова балетна форма – балет-симфонія яка відповідає природі симфонічної музики; безсюжетна танцювальна форма балету; нові композиційні рішення (нові положення рук, незвичайні тілесні ракурси, переплітання пластичних горизонталей із вертикалями, «монтаж атракціонів», «контраст темпів», «тонка графіка» пластичних візерунків); розчленування класичного танцю та відтворення з нього елементів нової танцювальної матерії; метафоричність руху [228, с. 481–490].

3.3.3. Серж Лифар як продовжувач традицій «Нового Російського балету»: неокласичний танець і творчий метод митця

Розглянемо, творчий метод та особливості естетики неокласичного танцю в постановках Сержа Лифаря. Сергій Лифар – танцівник і хореограф трупи «Російський балет» С. Дягілева в Парижі з 1929-го року стає продовжувачем традиції неокласичного танцю «Нового Російського балету» у Франції.

Після його фантастичних тріумфів у ролях Блудного сина в однойменному балеті С. Прокоф'єва (1929-й р.), Аполлона («Аполлон Мусагет» (1928-й р.) у постановці Дж. Баланчина, Царевича («Жар птиця») у постановці М. Фокіна на музику І. Стравінського, С. Дягілев порівнює Сержа Лифаря з Вацлавом Ніжинським, але вважає, що

«...Лифар не схожий на свого попередника і чекає власної слухної години, щоб стати новою легендою» [244, с. 23].

Свідомість романтичного С. Лифаря формувалась під час навчання в Київській консерваторії (клас професора Ф. Блуменфельда), участі у хорі Київського Софіївського собору, навчання співу у регента хору Я. Калішевського. Все це відбувалося під час Першої світової війни і революційних подій, які зруйнували мрію С. Лифаря про фортепіанну кар'єру у зв'язку з пораненням у руку. Під враженням від танців під музику Ф. Шопена учениць балетної студії екс-балерини Маріїнського театру Б. Ніжинської, яку вона відкрила при Київській опері разом зі своїм чоловіком О. Кочетковським (у минулому танцівником московського «Большого театру»), а також «Мефісто танця» у її виконанні С. Лифар відчув незбориме бажання вчитися танцювати. У віці 16-і років він стає учнем (у класі Б. Ніжинської) державної Центростудії міста Києва, яку радянська влада відкрила для широких мас. Б. Ніжинська і О. Кочетковський на той час очолювали балетну трупю Київської опери [293, с. 14–17]. Її книга «Школа руху: теорія хореографії» стала настольною для С. Лифаря. Педагог цінила його наполегливість і працьовитість.

У Києві тих часів його естетичний смак формувався поряд зі сміливими експериментами «Молодого театру» Леся Курбаса, пошуками першого національного оперно-балетного колективу «Українська музична драма», де поруч працювали Л. Курбас і новий (після від'їзду Б. Ніжинської) балетмейстер Михайло Мордкін (у минулому танцівник московського «Большого театру», учасник «Російських сезонів» у Парижі). Ці митці єднали «європейський сценічний досвід із традиціями українського класичного музично-драматичного театру корифеїв» [293, с. 17–18].

Після запрошення восени 1922-го р. С. Дягілевім до роботи у його трупі, С. Лифар вирушає у небезпечну подорож і в січні 1923-го р. прибуває до Парижу. У 1929-му р., танцівник трупи «Російський балет» С. Лифар заявляє про себе у якості хореографа постановкою балету на музику І. Стравінського «Байка про лисицю». З цього моменту йому відкривався у балеті його власний шлях.

У 1929-му р. в Гранд Опера балетмейстер здійснює «революційну» постановку «Прометей» на музику Л. Бетховена. За словами С. Лифаря, він «зادумав сучасну, оригінальну хореографію, підтримувану сильною оркестровкою» [154, с. 41]. Його нововведенням при побудові композиції танцю була спроба задати музичному творові Л. Бетховена іншого (удвічі прискореного) темпу ніж той, який задав композитор. На думку балетмейстера, новий «швидкий, майже уривчастий, як дихання бігуна-

переможця, цей ритм додавав знайомій музиці трагічної нотки» [154, с. 41]. «Прометей» скорив здивовану публіку й був вписаний до програми наступного сезону в Опері.

Пізніше у 1935-му р. С. Лифар у «Маніфесті хореографа» проголошує першість танцю перед музикою у балеті тому, що, на його думку: 1) «єднальна ланка між музикою й танцем» – це ритм; 2) але, «усе ритмічне не обов'язково є танцювальним»; 3) тому «ми не можемо рухами тіла передати будь-який музичний розмір». Отже, «саме музиканту потрібно підкорятися, компонувати, співпрацювати з хореографом» [154, с. 52].

Після «Прометейя» практичним втіленням ідей «Маніфесту» стала презентація балету «Ікар». Цією постановкою С. Лифар ще раз підкреслив своє прагнення «звільнити танець від звичного поняття, ніби він належить музиці і музикантам» [155, с. 219]. Так як, на його думку, будь-яке людське почуття має деякий ритм, як і все живе на Землі, у пароксизмі емоцій людина відчуває необхідність висловлюватися жестами. Отже, будь-яка емоція, оскільки вона містить ритм і жест, – може бути вираженою у танці. Політ, а потім спокутне падіння Ікара (рис. 3.30) могли, за задумом балетмейстера, відлунювати лише тишею, або глухими ударами людського серця. Тому С. Лифар вирішив виконувати «Ікара» без музики.



Рис. 3.30. Ікар Сержа Лифаря [463]

У листі до Артюра Онеггера від 12 травня 1935-го р. С. Лифар розповідає, що під час створення ним хореографічних рухів до балету, піаніст створював певну ритмічну партитуру [155], яку в балеті «Ікар» відтворив ансамбль ударних інструментів.

Переказуючи міф про Ікара, в Акрополі 1932-го р. хореограф розробляв рухи танцю і послідовно занотовував ритм своїх па. У сценічній версії балету С. Лифар поєднав лексику класичного танцю (подвійні піруети, тури у повітрі, «grand jete», тури у великих позах, пози «I arabesques на 90°» з маленькими крилами в долонях) з «вільним» танцем, особливо у пластиці рук, що імітують народження крил; «заносками» класичного танцю, з рухами «крилатих» рук; позами і рухами, що прикрашали старовинні грецькі вази [459; 503].

У своїй версії «Післяполудневого відпочинку Фавна» цього ж 1935-го р. на відміну від версії В. Ніжинського С. Лифар розкриває образ засобами сольної форми «вільного» танцю без німф і без використання реквізиту (флейти, грона винограду і т. ін.) [459].

З 1935-го р. в Паризькій опері він запроваджував реформу руху, техніки й естетики танцю, яка отримала назву «неокласичної» [154, с. 142]. В області техніки танцю С. Лифар запропонував ряд нововведень. А саме:

1. Ввів шосту і сьому позицію ніг, «які дозволяли танцівниці робити пліє, залишаючись на пуантах і не розвертаючи коліна». На його думку, ці позиції додавали рухові особливої грації.

2. Рекомендував при виконанні «plie» на пуантах вигин ступні назовні, для того, щоб вся вага тіла припадала на пуант, а не на підйом.

3. Рекомендував при виконанні «arabesques pique», коліно не витягувати повністю, поки не знайдено рівновагу.

4. Теж саме і при виконанні стрибка «sissonne в I arabesques».

5. Намагався змістити вертикальну вісь танцівниці на пуантах, змушуючи її вільно нахилитись (рис. 3.31), завдяки чому «заклякла поза перетворюється на рух, так само як тиша може бути схожою на музику» [154; с. 142–143].

6. Виключав умовну пантоміму, яка домінувала у балеті ХІХ ст.

Без сумніву, на чолі «неокласичної» реформи танцю також стояв «обожнюваний» представниками стилю «модерн» ритм, і та ж неоміфологічна спрямованість. Так, С. Лифар вважав ритм – регулятором і мірилом всіх життєвих сил, який «створює гармонію, рівновагу руху й управляє порядком речей»; наполягав на його божественній сутності і, перефразовуючи Євангеліє, заявляв: «На початку був рух. Тобто – танець» [154, с. 143].

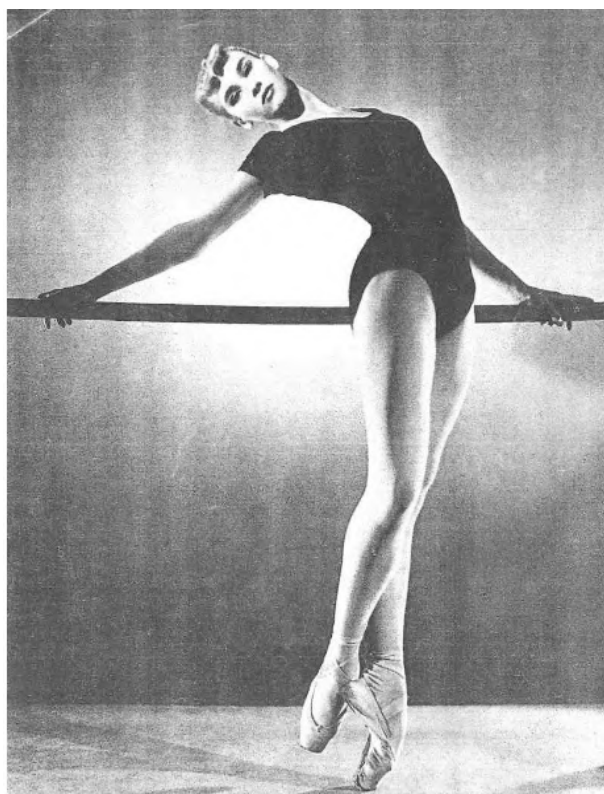


Рис. 3.31. Клод Бессі біля станка (клас Сержа Лифаря) [155]

Оскільки, за його твердженням, через танець «людина підноситься до Світла і в хвилини екстазу ніби розчиняється в ньому; а ця несаможиттєва міць проявляється в усіх поривах людини – в любові до Бога, в коханні і т. інш. – вона танцює. Тому тіло, як логічно скоординована машина майже з необмеженими можливостями, «в русі має передавати душевні пориви» [154, с. 144].

С. Лифар порівнював тіло танцівника з симфонічним оркестром, що гармонійно поєднує різні частини, щоб народилася пластична музика: «руки співають, долоні говорять, ноги відбивають ритм і пишуть ...» лінії (тіла – *М.П.*) – це мелодії танцю, па – пластично акцентовані акорди» [154, с. 144].

Він вважав, що тіло здатне викликати щось на зразок «внутрішньої музики», яка до гармонії рівноваги приєднує гармонію Прекрасного; і що «хореографія, як філософія тіла використовувала рухи для вираження почуттів, пристрасті, інстинктів, поривів духу в безперервному прагненні до ідеалу» [155, с. 263].

За його твердженням, геометрія й емоція – два необхідні взаємопов'язані чинники танцю. Так як геометрія може хвилювати тільки тоді коли вона йде від душевних емоцій, а «сама лише геометрія призводить до академічної сухості». Знехтування геометрією

ліній і захоплення самими емоціями може звести танець до «рівня примітивного «вилиття почуттів», істерії чи сентиментального самовираження» [154, с. 145].

Школа неокласичного танцю народилася в результаті переконання його представників, сформульованому С. Лифарем в тому, що «класичні і неокласичні установлення в їхньому безмежному розвитку ... які створюють красу, викликають емоційне її сприйняття, – це головна умова, без чого театральне дійство не може претендувати на досягнення найвищої мети – стати мистецтвом» [155, с. 262]. Іншими словами, головною метою *неокласичного танцю* проголошується відтворення *гармонії форм класичного танцю*, підкреслюючи саме їхню зовнішню красу, але трансформованих(форм) у бік більшої пластичної свободи.

Ці свої *теоретичні засади* стосовно: 1) виразності жестів і руху людського тіла; 2) емоційного наповнення танцю; 3) співвідношення між танцем і музикою, С. Лифар формулює у книзі «Спогади Ікара» (1983-й р.).

Практичне ж їхнє втілення він здійснює з самого початку своєї балетмейстерської діяльності (з 1929-го р.), і зазначає, що про дієвість цих засад свідчать його постановки: «Прометей» (1929-й р.) на музику Л. Бетховена; «Ікар» (1935-й р.) на музику Ж. Сіфера, С. Лифаря; «Давид» (1937-й р.) на музику В. Рієті, С. Лифаря; «Оріана і Принц кохання» (1938-й р.) на музику Ф. Шмітта; «Лицар і дівчина» (1941-й р.) на музику (Ф. Гобера); «Жоан із Царісси» (1942-й р.) на музику В. Егка; «Сюїта в білому» (1943-й р.) на музику Е. Лало; «Міражі» (1944-й р.) на музику А. Соре; «Федра» (1950-й р.) на музику Ж. Оріка; «Фантастичне весілля» (1955-й р.) на музику М. Деланнуа; «Ромео і Джульєтта» (1955-й р.) на музику С. Прокоф'єва [154, с. 145].

З 1937-го р. з'являється поняття «хореавтор» для позначення створювача рухів. Цей термін був схвалений у Сорбоні на міжнародному конгресі естетики, науки і мистецтва [155].

У своїй книзі «Три грації ХХ ст.» С. Лифар, по-перше, акцентує увагу хореавтора і актора на красі у всіх її формах, яка повинна направляти і вести до необхідної гармонії. По-друге, підкреслює глибинний синтез всіх мистецтв. По-третє, – необхідність натхнення і майстерності при створенні творів мистецтва [384]. Одним з найкращих неокласичних балетів хореавтора С. Лифаря вважається «Сюїта в білому».

Прем'єра «Сюїти в білому» відбулася 19 червня 1943-го року в окупованому німецько-фашистськими загарбниками Парижі. «Сюїта в білому» («Suite en blanc») являє собою безсюжетну хореографічну

симфонічну композицію на музику Едуарда Лало, побудовану у формі низки замальовок засобами різних форм (тріо, дует, масова та ін.) неокласичного танцю. Хореографічний текст цього твору будується на лексиці класичного танцю, трансформованої в бік більшої пластичної свободи згідно хореографічного кредо С. Лифаря. А саме: «вільної» пластики рук і корпусу при виконанні «*pas suivi*», «*soutenu en tournant*», «*balance*», «*pas de chat*» вперед, «*sissonne* у *I arabesques*».

Лексичними новоутвореннями при побудові хореографічного тексту можна вважати: «*grand rond jete*» з просуванням (по колу) і участю корпусу; позу «*I arabesques*» на *demi plie*, що виконується «*en tournant*» у поєднанні з «*grand battement jete fouette*», «*sissonne* в позу *I arabesques en tournant*»; поворот на 360° на *demi plie* на цілій стопі; заноски у поєднанні з позою «*attitudes en face*» зі зміщенням осі; *tour* у повітрі з просуванням (по колу); «*battement developpe*» з просуванням і зі зміщенням осі (відкиданням корпусу назад); зміщення осі при виконанні підтримки у позу «*I arabesques*» однією рукою за талію і за обидві руки; використання стилізованих елементів фольклорного танцю (ключ одинарний і т. ін.).

В композиції танцю використовується антиунісон і асиметричні скульптурні побудови танцівників, що виконують пози класичного танцю носком у підлогу і позу «*I arabesques*» [459].

«Сюїта в білому» продемонструвала чистоту філігранної вишуканої техніки, нерозривно пов'язаної з музикою Е. Лало, якій «властива різноманітна образна палітра (проникливий ліризм, пристрасть, народно-побутові барви, піднесене тріумфальне звучання і оптимізм» [434].

Цей балет, поставлений С. Лифарем на сцені Паризької національної опери для своїх вихованок – зірок французького балету Івет Шовіре, Лисет Дарсонваль, Соланже Шварц та інших – став одним з яскравих зразків неокласичного стилю у світовій хореографії [434].

За твердженням Є. Суриц, фольклор зовсім не цікавив С. Лифаря, а «традиційний характерний танець, культивований у спектаклях ХІХ століття йому був мало знайомий. Не користувався він і вільним танцем ...», а також «тривалий час ігнорував можливості ансамблевого танцю, зводячи його до примітивних еволюцій маси, що акомпанувала солісту» [463].

До цього переліку можна додати нечасте використання «небалетної» музики. У багатьох випадках музика або ритмічний супровід замовлялися згідно визначеного у процесі попередніх репетицій С. Лифарем внутрішнього ритму танцю. А також використання соліста-чоловіка, як центральної фігури хореографічного спектаклю. На відміну від балетів М. Фокіна для В. Ніжинського, герой Лифаря не пасивний, а дієвий: Прометей з'являється, щоб вогнем оживити людей; Ікар єдиний із

усіх, до кого звертався Дедал, вирішив злетіти в небо і рвався вгору до останнього подиху; Давид змагався з ворогами і в кінці сховався на трон і т. ін. Як правило, активний герой С. Лифаря був героєм самотнім, який виділявся серед людей і залишався від них далеким ...» [463].

Тематика балетів С. Лифаря – це головним чином міфи, легенди, найчастіше біблійні, античні, або середньовічні, які зачіпали теми: смерті, яка відступає перед посмертною славою («Ікар», 1935-й р., «Олександр Великий», 1937-й р., «Істар», 1942-й р.); самотності («Енея», 1938-й р.; «Гіньоль і Пандор», 1944-й р.; «Міражі», 1944-й р.). Так в «Міражах» хореограф показав життя як низку помилок. Людина, що неодноразово скорялася ілюзіям, переконалася, що любов знищується смертю, багатство приносить розчарування, а щастя юності мінливе, залишалася наприкінці наодинці зі своєю тінню. Балет «Міражі» був представлений під час гастролей трупі Паризької опери у Радянському Союзі в 1958-му р. [463].

Підсумовуючи, слід зазначити, що характерними особливостями творчого методу та, відповідно, неокласичного танцю С. Лифаря були: 1) використання єдиної танцювальної мови протягом всієї вистави – модифікованого у бік більшої пластичної виразності і свободи інтелектуально-конструктивістським методом класичного танцю (введення шостої і сьомої позиції ніг; зміщення вертикальної вісі танцівниці на пуантах і т. ін.); 2) використання турів і антраша у чоловічому танці; 3) жестів, що мають символічний характер; 4) поз, що мають патетичний і декоративний характер, і створюють відчуття статичності, картинності; 5) замовлення і або ритмічного супроводу згідно визначеного у процесі попередніх репетицій внутрішнього ритму танцю [241, с. 190–196].

3.3.4. Неокласичний танець У. Форсайта та його творчий метод

Яскравим представником нових форм театрального танцю другої половини ХХ ст. є Уільям Форсайт, який для створення необхідних для конкретного образу новоутворень з лексики класичного танцю використовує оригінальний метод. Витоки його новітніх модифікацій класичних форм пов'язані, по-перше, з експресіоністичним танцем Німеччини, а саме з вивченням творчої спадщини Рудольфа фон Лабана; а, по-друге, з навчанням у школі «City Center Ballet» у класі Дж. Ватса, провідного артиста трупі Дж. Баланчина. На початку 1980-х рр. У. Форсайт багато в чому наслідує Джорджа Баланчина, розвиваючи його творчий метод, який полягає у використанні безсюжетної

хореографії і трансформуванні лексики класичного танцю в бік більшої пластичної свободи. Один з його основних шляхів – переосмислення всього балетного доробку, композиції танцю в тому числі.

О. Чепалов цитує висловлювання У. Форсайта про його творчий метод: «Я даю танцівнику думку, а не результат ... техніка імпровізації – не довідник, а відкрита інтерактивна система» [334, с. 13]. Створена У. Форсайтом інтерактивна комп'ютерна інсталяція «Improvisation Technologies» спочатку планувалася як допоміжний засіб для професійного тренінгу артистів балету франкфуртської трупи і, з часом, набула універсальних функцій, що дозволяють аналізувати будь-який рух танцівників. У цьому проекті всі рухи танцюристів вписані у віртуальний простір.

«Технологія імпровізації» («*Improvisation Technologies*») стала основою його творчого методу. Використання ряду технологічних прийомів, а саме: переорієнтація підлоги («*floor reorientation*»); присвоєння лінії («*assignment to a line*»); стиснення часу («*time compression*»); падіння по кривій («*dropping curves*»); паралельний зріз («*parallel shear*»); екзерсис на м'якість частин тіла («*soft-body-part exercise*») [507], дозволяє балетмейстеру створювати безмежну різноманітність лексичних новоутворень.

Несподівані лексичні новоутворення зі словника класичного танцю У. Форсайт створює, починаючи малювати уявні фігури в повітрі, використовуючи всі частини тіла – ноги, руки, голову, коліна, вуха, підборіддя і т. ін. Так він створює різноманітну геометрію танцю, «яка графічними засобами креслить повний об'єм потенціальних рухів людського тіла...» [334, с. 12–13].

У 2009-му р. в Маріїнському театрі у вечорі «Форсайт в Маріїнському» були презентовані три його одноактних балета: «*Steptext*», «*The Vertiginous Thrill of Exactitude*» («Запаморочлива насолода точністю») і «*In the Middle, Somewhat Elevated*» («Всередині, щось підвішене»), які найяскравіше ілюструють творчий метод У. Форсайта. «*Steptext*» – це квартет трьох чоловіків і однієї дівчини, які розігрують історію суперництва, композиційно вирішену антиунісоном сольних і дуетних пластичних характеристик героїв [504].

Хореографічний текст танцівників у дуеті побудований на трансформованих підтримках: двома руками за талію, за дві руки, в «падаючі» пози. Сольні партії чоловіків побудовані на трансформованих «*sissonne*», «*grand jete en tournant*», піруетах в маленьких позах «*Arabesques*» із закінченням у велику позу і т. ін.

В балеті «Запаморочлива насолода» варіації танцівниць в плоских, як картонні круги пачках, і танцівників з відкритою спиною виглядають як глум над так званим, «сталевим носком і вічною маніфестацією

піруету» [49] класичного танцю. Цей балет – частина диптиха, названого автором «Два балета у манері пізнього ХХ століття». В композиції балету – сольні, дуетні форми всередині квінтету, а також тріо різного складу і квітет. Модифікація танцювальної лексики з пластичного словника здійснюється за рахунок зміщення центру ваги з опорної ноги на робочу, використання «contraction» грудної клітини.

Композиція балету «В середині, щось підвішене», на музику Тома Віллемса, створеного у 1988-му р. для Паризької опери виглядає як калейдоскопічне миготіння 4-х соло і 4-х дуетів. Рухи цього балету нагадують налаштований механізм, а голий простір сцени, позбавлений театральних декорацій, крім двох золотих вишеньок під стелею, заповнений гуркотом, скреготом і клацанням цивілізації. Погляд танцівників, на мить падає кудись вгору, на вишеньки, що символізують якийсь прихований сенс і може означати пошук чогось «всередині», тобто в кожному з нас, хто живе за постіндустріальної доби.

Створена Т. Віллемсом музика з чистими шумами, аранжована за допомогою комп'ютерного модифікатора підкреслює «па» людей-машин, використані у танці. В композиції танцю виникає кілька центрів розвитку дії за рахунок використання прийомів асиметрії і антиунісону. При побудові хореографічного тексту «механіка» танцю виходить на перший план. Тіло танцівника знаходиться у стані «колапсу» – технічного принципу стилю «модерн», 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. ін.). Зміщення центру ваги і дестабілізація тіла перетворюється на стратегію «розкриття моментів згасання руху». В дуетній формі танцю є характерною особливістю ясно виражена кругова динаміка і постійна трансформація різних підтримок класичного танцю (двома руками за талію, падаючі пози за обидві руки, за одну руку). При підйомах як швидких так і плавних, звертають на себе увагу «grand battements» і «grand rond de jambe jete» зі зміщенням осі рівноваги [474].

До інновацій У. Форсайта в композиції танцю належить прийом «розсипання» академічних па. Так академічні «sissonne fermee», «пози attitudes», «заноски», «fouette» з закінченням в не виворотне «develope» і т. ін. знаходяться у постійному перетворенні і виникає каскад лексичних новоутворень [490–492].

Балет («The Second Detail» «Другорядна деталь»), поставлений у 1991-му р. також на музику Т. Віллемса теж має прихований зміст (сюжет). Табличку с артиклем «The», яку на початку спектаклю урочисто виставляє на авансцені один з танцівників, перекидають легким рухом ноги у фіналі після того, як солістка, яка з'явилася на сцені у легкому

імпровізаційному танці, падає, оточена щільним «механічним» кільцем людей-маріонеток.

Для композиції танцю характерні антиунісон, асиметрія, модифікація поз класичного танцю, «*sissonne fondu* на 90°», «*I port de bras*», «*pas de bourree*», «*pas assemble*», «*grand pas de chat*» і т. ін. [506].

Аналіз балетів У. Форсайта дозволяє зробити висновок про присутність в них прихованого філософського змісту і сюжету (при зовнішній безсюжетності), які виникають з переплетення всіх елементів і випадковостей, а символічність образів залишає за глядачем свободу асоціацій.

Попри це, використання ним технічних принципів танцю «модерн», а саме: «колапсу», «поліцентрії», «*contraction*», «*release*», імпульсу для створення безперервного потоку рухів людського тіла *лише в межах* трансформування лексики сольного і дуетного *класичного танцю* не дозволяє віднести його до представників стилю «модерн» у хореографії на тій підставі, що в танці «модерн» необхідна для створення художнього образу пластика народжується безпосереднім емоційним поривом за повної свободи форм.

Натомість, імпровізація, що вимагає і свободи володіння тілом, і свободи мислення – є основою його творчого методу роботи з виконавцями. «Покажи мені свою ідею» – вимагає У. Форсайт від танцівника, як згадує роботу з балетмейстером соліст балету Маріїнського театру Костянтин Зверев [474].

Можна вважати, що трансформовані форми класичних «па» народжуються в його постановках за допомогою методу імпровізації, характерного для джаз-танцю.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що, з одного боку У. Форсайт, як послідовник традицій Дж. Баланчина, своєю творчістю розсуває межі композиції неокласичного танцю, діапазон лексичних новоутворень і естетичних особливостей цього стильового напрямку (рис. 3.32).



Рис. 3.32. Модифіковані підтримки в хореографії У. Форсайта [59]

З іншого боку, його творчий метод імпровізації наближає модифікований класичний танець У. Форсайта до джаз-танцю, і можна зробити припущення про зародження однієї з нових форм театрального танцю, названого авторкою дослідження *неокласичним джаз-танцем*. Виявлені характерні особливості творчого методу та естетики театрального танцю Уільяма Форсайта. Ними стають: 1) використання прийомів «Технології імпровізації» (*Improvisation Technologies*) для створення лексичних новоутворень неокласичного танцю («переорієнтація підлоги», «стиснення часу» та ін.); 2) використання єдиної танцювальної мови протягом всієї вистави – класичного танцю, модифікованого у бік більшої пластичної виразності і свободи інтелектуально-конструктивістським методом або методом імпровізації; 3) зміщення осі рівноваги танцівниці на пуантах в сольній формі та в дуетних підтримках і т. ін.; 4) антиунісон і асиметрія сольних і дуетних пластичних характеристик, прийом «розсипання» академічних па, кілька центрів розвитку дії у композиції танцю.

Все сказане про творчі методи і особливості театрального танця в постановках балетмейстерів Дж. Баланчина, С. Лифаря, У. Форсайта дає змогу зробити висновок про те, що термін «неокласичний танець», означає новий стильовий напрям театрального танцю, який виник у процесі реформування класичного балету на початку ХХ ст. і має певні естетичні особливості. А саме: 1) модифікація класичного танцю у бік більшої пластичної виразності і свободи з використанням інтелектуально-конструктивістського методу або імпровізації, шляхом нових композиційних рішень (нові положення рук, незвичайні тілесні ракурси, переплітання пластичних горизонталей із вертикалями, «контраст темпів», «тонка графіка» пластичних візерунків); 2) пластична візуалізація музики як такої; 3) нові, характерні для неокласичного танцю форми презентації: балет-симфонія і танцсимфонія (безсюжетна форма) [240, с. 17–22].

3.4. Театральний джаз-танець ХХ ст.: формування естетичних особливостей

Суспільне мислення індустріальної доби, відмовляючись від позитивізму з його раціоналістичним поділом процесу пізнання на галузі знань було відкритим для всього, що пов'язане з міфом, архаїкою, первісним символізмом. У цьому руслі хореографи – представники танцю «модерн» вдавалися до напруженого філософування з метою повернути собі втрачену цілісність міфологічної свідомості, відновити необумовлений раціональністю «дитячий» погляд на світ. Але був і

інший зразок архаїчного мистецтва, який зберіг у собі всю предковічну цілісність і наївність світосприйняття без жодної філософії. Це був джаз-танець, на принципах якого розвинувся *сценічний джаз-танець*.

Естетичні особливості джаз-танцю, як одного з стильових напрямів театрального танцю тісно пов'язані з культурно-історичними передумовами його виникнення у США. Пройшовши шлях від фольклорного і побутового мистецтва, *сценічний джаз-танець*, що виник наприкінці XI ст. в США, стає одним з нових стильових напрямків театрального танцю, який має власні естетико-стильові особливості, що підтверджується наступною інформацією.

Джаз, як явище афроамериканської музичної культури, заявив про себе на межі XIX–XX ст. у північноамериканському, а, згодом, і європейському мистецтві, і у 60-х рр. XX ст. був визнаний як самостійний музичний жанр і особливий вид мистецтва. В 20-х рр. XX ст. у джазі побачили нову культурну ідею, яка збігалася з основними тенденціями культурного розвитку того часу. Це дозволило джазу прийняти на себе, за словами Ф. Сафронова, «...роль однієї з діючих сил реформи виразних засобів» [263, с. 9].

У проміжку між 1890–1916-і рр. виникає і термін «джазовий танець», який сьогодні, на початку XXI ст., в умовах глобалізаційних процесів і взаємопроникнення культур, як елемент афроамериканської джазової культури «імпортується» на національний ґрунт, використовується як танцювальна складова українських мюзиклів, драматичних вистав, у навчальному процесі. Актуальність проблеми витоків та естетичних особливостей сучасного джаз-танцю як напряму сучасної хореографії, який має різноманітні театральні і соціальні форми, посилюється невизначеністю його стильової типології.

Аналіз праць, присвячених джазу, як явищу музичної культури, показує, що джаз першочергово є музикою афроамериканців – тих, що трудилися на плантаціях, лісорозробках, річкових суднах, тих, хто згодом стали мешканцями гетто великих міст: спочатку Нового Орлеана, а потім Нью-Йорка, Сент-Луїса, Чикаго, Мемфіса, Детройта та інших.

Африканець фактично не відокремлює особисте життя від суспільного. Багато подій, які ми звикли розглядати як «особисті» або «сімейні»: народження, смерть, одруження, – для африканця пов'язані з життям всього його роду [128, с. 17].

За словами етномузикознавця Ернеста Борнемана, у африканців «мова і музика не відокремлені чітко одне від одного» [128, с. 17–18]. У багатьох африканських мовах реальна висота звучання складів у слові визначає його зміст. Наприклад, слово «öko» на мові йоруба означає «чоловік», якщо обидва склади вимовляються високим тоном;

«мотига» – якщо тон першого складу нижче тона другого; «каное» – якщо тон другого складу нижче, ніж тон першого, і «спис» – якщо обидва склади вимовляються низьким тоном. Ця залежність значення слова від тону його проголошення пояснює природу такого широко відомого явища, як мова « барабанів, які розмовляють». Справа не в тому, що барабанщик вибиває щось схоже на азбуку Морзе, а в тому, що він відтворює звуковисотний рельєф певних слів. Видатний фахівець з мовних барабанів йоруба Уллі Бейер каже: «Розгадку того, як барабани можуть говорити, можна знайти в природі мови. Подібно до семітських мов, в яких слова зрозумілі за одними лише приголосними, у багатьох африканських мовах слова можна розуміти тільки завдяки тоновому поданню» [367, с. 5]. Таким чином, мова і музика переплітаються один з одним і навіть утворюють єдність. Людина, описуючи найдраматичніші, і хвилюючі моменти свого життя може перейти на спів. Учасники судової тяжби іноді проспівують частину своїх свідчень. В африканському співі часом використовується мовне інтонування і речитатив [128, с. 18].

Крім того, найбільш загальна характеристика африканської музики полягає в тому, що вона невід'ємна від рухів людського тіла та нерозривно пов'язана з ударами долонь, притупуванням, і, що особливо важливо, зі співом, так як африканська музика – це, передусім, музика вокальна.

Основа африканської музики – це гра з використанням «перехресних ритмів». На думку Л. М. Джонса, одного з провідних музикознавців-африканістів, «...у цьому полягає сутність африканської музики; це те, до чого африканець прагне. У створенні ритмічних сутичок він знаходить насолоду» [371, с. 6]. Частина африканської музики заснована на вільній метриці, тобто не має чіткого ритмічного малюнка, це, насамперед, похоронні пісні і деякі культові заклинання. Але більша частина африканської музики нерозривно пов'язана з ритмічною поліфонією.

Групове відчуття, властиве африканцям, пояснює той факт, що музика, пов'язана з якою-небудь діяльністю, не просто супроводжує її, а є органічним компонентом цієї діяльності. Рухи танцюристів, плескання, удари ланцюгами по землі суть елементи єдиного цілого, яке поєднує в собі рух, музику та інші звуки. Плескання в долоні, удари ланцюгів і, навіть, беззвучні рухи тіла танцюриста сприймаються як перехресний ритм, або безліч таких ритмів, які в даній ситуації анітрохи не менш важливі, ніж гра на барабані. Коли африканський музикант демонструє трудову пісню музикознавцю-етнографу, він завжди імітує звук відсутньої сокири, молота або весла. Попри те, що душа африканської музики – це ритм, в ній, звичайно, є і мелодія.

Як правило, ці ритмічні моделі не імпровізуються. Вони повторюються, іноді протягом тривалого часу, до тих пір, поки ведучий барабан, танцюрист, або хто-небудь інший не подасть сигнал перейти до іншої ритмічної моделі [128, с. 19–20].

Ще одна особливість африканської музики, що з'явилася в джазі, пов'язана з тенденцією до повторення якого-небудь розділу пісні тривалого часу до тих пір поки соліст або виконавець на першому барабані не вирішить перейти до іншого розділу або моделі [128, с. 23].

У більшості африканських культур екстатичний стан або стан трансу є обов'язковою умовою релігійної церемонії. Зазвичай, людина входить в такий стан, танцюючи кілька годин у супроводі безперервного потоку музики. Африканці вважають, що у людину у стані трансу вселяється божество або дух, і тим самим він очищається від гріхів. Безсумнівно, що досягнення екстатичного стану навряд чи можливе без тривалого одноманітного музичного супроводу.

Зв'язок автентичної африканської музики з екстатичним станом відбився пізніше в джазі. Тенденція до повного занурення в музику, яка зазвичай поєднується з тривалим танцем, властива всім видам американської музики, які мають африканські витоки, таким, як джаз, рок, госпел-сонг, свінг.

Таким чином, можна вважати, що естетичні особливості джазового танцю як явища хореографічної культури пов'язані з афроамериканською фольклорною культурою. Перший період еволюції негритянського театрального мистецтва належить до XIX ст. В цей час негритянська творча активність обумовлена характером соціального розвитку негритянського народу, а саме – негрів-рабів на Півдні і вільних – у північних штатах. Серед негрів з рабовласницьких плантацій південних штатів побутували різноманітні форми фольклорного мистецтва, які впродовж тривалого часу не віталися білими. На Півночі США вже з XVII століття існував прошарок вільного негритянського населення, що створювало передумови для виникнення наприкінці XVIII ст. у великих містах ліберальної Півночі музичних шоу для білої публіки, у яких білі виконавці, надівши маски негрів та їх костюми, імітували африканські пісні і танці. Зазвичай, вони не були ідентичні оригіналові, однак екзотичність і гротесковість подібних видовищ були гарною приманкою для публіки. В 1821-му р. виник перший у США професійний негритянський театр «Африкан Гроув» («African Grove Theatre»), заснований Вільямом Олександром Брауном [105, с. 5].

У 1830-му році в театрі міста Луїсвіль Томас Дартмунд Райс поставив спектакль «Мастер Джуба», у якому взяв участь відомий

афроамериканський танцюрист того часу Вільям Хенрі Лейн. Це був перший чорношкірий виконавець, чиє ім'я зберегла історія джазового танцю. «Чорних» акторів почали допускати на сцену тільки після закінчення у 1865-му році Громадянської війни у США. На початку ХІХ ст. коли у США починається швидке зростання промисловості і високоприбуткового плантаційного господарства, на службу збільшення масштабів пригноблення негрів було поставлено ідеологічні інститути США. Офіційна література, мистецтво були зобов'язані обґрунтовувати меншовартість негрів і створювати уявлення про те, що рабство є для них необхідним. Як наслідок, «чорних» труп було дуже мало, і, щоб завоювати симпатії білих глядачів, вони мусили показувати себе тільки в негативно-іронічному стилі, тому в основному отримали розвиток такі жанри сценічного мистецтва, як скетч, водевіль і комедія. Саме в цих сценічних жанрах став розвиватися джазовий танець як танець театральний, що становив єдине ціле зі співом і музикою. Цей шлях розвитку привів у ХХ столітті до появи такого жанру, як «мюзикл» [186, с. 5–6].

Особливий «внесок» у популяризацію стереотипа відданого, безтурботного і задоволеного своєю долею негра, за твердженням дослідника Іванова, «зробив народжений на початку 1840-х рр. новий перший американський театральний жанр – менестрель шоу» [105, с. 6], вже згаданий нами вище. «Чорний» танець залишився пріоритетним в театрі менестрелів, який поступово перетворювався на пишні шоу. У 1880-му році Джеймс Мак-Артур першим почав використовувати у своїх шоу танцювальну техніку афроамериканців. Приблизно в цей же час народилася у Новому Орлеані і джазова музика [186, с. 5].

Африканська культура поступово з'єднувалась з європейською культурною традицією. Особливо інтенсивно цей процес відбувся на початку ХХ століття. Джаз захопив людей у всіх сферах сучасного мистецтва і зачепив багато суспільних інститутів. Розповсюдженню джазу у світі, його впливу на суспільство багато в чому сприяли радіо і телебачення [318, с. 62].

Починаючи з *90-х років і до кінця другої світової війни* – наступний етап розвитку джазового танцю як особливої техніки, зі своєю школою, певним лексичним модулем і системою руху. Саме в цей час джазовий танець мав великий вплив не тільки на театральний і побутовий танець, але і на балетний театр. Взаємовплив «чорного» і «білого» джаз-танцю все зростає, втрачається його фольклорний характер. Все це і обумовлює виділення джазового танцю в окремий напрямок сучасної хореографії.

У проміжку між 1890–1916-м роками відбувається справжній вибух популярності «чорних» танців в області побутового танцю: «Чарльстон», «Блек Боттон», «Ту степ», «Біг Аппл», «Чікен стретч», «Дрег», «Шиммі», «Конго», «Фанкі Бат» змінювали один одного з неймовірною швидкістю. До цього ж часу відноситься поява терміну «джаз» і «джазовий танець» [186, с. 6].

1917–1930-ті роки ХХ ст. – вершина розвитку джазового танцю. «Чорний» танець і музика ставали невід’ємною частиною музичних вистав на Бродвеї і в Гарлемі. Жанр мюзиклу американці вважають своїм внеском у світову музичну панораму ХХ століття. Уже кілька десятиліть на Бродвеї панує справжній культ мюзиклу. Саме тут композитори, режисери, хореографи змагаються у майстерності, а власники театрів – у кількості вистав, які витримає та чи інша постановка.

Запозичення ідей французьких ревію проявилось у діяльності американських постановників початку ХХ ст., однак на Бродвеї твори були насичені ознаками сучасного життя американського суспільства: брутальний гумор, нервовий ритм вулиць, образи реальних людей тощо (ревію «Зігфельд Фолієс», 1907–1932-й рр.). Основою всіх, ревію З. Фолієса стало шоу дівчат (girls – герлс) як втілення американської мрії на сцені, танцювальні номери були «гранично еkleктичними» (А. Сисоева), найсучасніші танці сусідили з балетом. Кілька танцювальних сцен у випуску ревію 1922-го р. поставив М. Фокін [38, с. 6].

Помітний вплив на становлення мюзиклу справив експериментальний «Принцес-Театр», де у 1910-х рр. створено низку шоу, основою яких було лібрето, а не мелодія, що запам’ятовується, вилучені номери «зірок», жарти коміків (лібретист Г. Болтон, автор слів пісень П. Вудхауз, композитор Дж. Керн). Практикою було доведено успішність драматургічної основи для лібрето мюзиклів, що засновані на легких комедіях положень, у яких діють сучасники у заплутаних, але реальних та актуальних обставинах. Так мюзикл «Саллі» («Sally», Бродвей, 1920) з танцювальною зіркою Мерлін Міллер, спровокував хвилю наслідувань сюжету про щасливу долю простої американської дівчини, яка втілила свою мрію, та зростання інтересу публіки до подібних мюзиклів. Помітним також став мюзикл «Плавучий театр» («Show Boat», 1927-й р., композитор Дж. Керн, лібретист О. Хаммерстайн), де діяли реальні люди з яскравими характерами, а не типові казково-ідеальні сценічні герої. Він став першим мюзиклом на Бродвеї, в якому брали участь артисти різних

національностей. Чіткий розподіл функцій між продюсером, режисером, композитором, хореографом при постановці мюзиклів з 1920-х рр. (закріплений у 1924-му р. в США законом про авторські права) прийшов на зміну періоду головування продюсера чи «зірки», сприяв розвитку сценічних жанрів, формуванню «команди» при створенні вистави. Подібна практика постановки мюзиклів існує в США до сьогодні [38, с. 7].

Видатні виконавці того часу – Білл Робінсон, Берт Вільямс, Бек і Баболс були в центрі всіх музичних вистав у «чорному» вар'єте Гарлема – столиці афроамериканського мистецтва і культури, історія якого почалася з 1920-го року.

З шоу « Шафл Елонг» (1921-й р.) почалася традиція «чорних» ревью на Бродвеї. Багато шоу подорожували і по містах Європи, знайомлячи публіку Старого Світу з новими формами танцю і музики. Ел Танер, Евон Лонг, Елвіс Вітман – ці імена були знайомі не тільки глядачам США, але і в багатьох країнах Європи. У 1922-му році на Бродвеї вже було поставлено три «чорних» мюзикли: «Старт міс Ліззі», «Планштейн ревью» і «Лайза».

Як було зазначено вище, джаз, як культурний символ Америки, проникає у Європу, впливаючи на соціальний і культурний розвиток сучасного західного суспільства. Популярна джаз-музика, розтиражована радіо, телебаченням і кіно, стає у ХХ ст. елементом джаз-революції [318, с. 62]. У шоу і музичних спектаклях панували – Жозефіна Бейкер («Чорна Венера», «Шоколадний денді»), Білл Джанглз Робінсон – кращий виконавець степу та інші.

У 1930-і роки інтерес до джазового танцю згасає. Це викликано тим, що «чорне» мистецтво було чисто розважальним. Багато хореографів намагалися створити мовою джазового танцю більш серйозні за темою твори, проте ці спроби не завжди були успішними [186, с. 6].

У 1931-му р. Хемслі Вінфілд заснував «Негритянський театр мистецтв», прима-балериною якого була Една Гей. Вона намагалася танцювати *спірічуелс* і створила нову форму сучасного сценічного танцю, який об'єднав *африканську пластику* і досягнення *танцю «модерн»*.

У 1933-му р. Доріс Хамфрі створила хореографію опери «Біжить, маленькі діти». Це була перша спроба створити серйозний твір на основі негритянського мистецтва.

Справжній успіх принесла постановка у 1935-му році опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс». Хоча роль хореографії у цьому спектаклі була обмежена, він справив величезний вплив не тільки на музикантів, а

й на хореографів, які у своїй творчості стали звертатися до «чорної» теми.

Професіональне вивчення основ техніки джаз-танцю, починається в 1940-х рр. Видатними артистами цього покоління були Жак Колі, Катрін Данхам, Перл Примус [318, с. 62].

Жак Колі, який отримав освіту «модерн» – танцівника в школі «Денішон», розвивав джазові стилі, підкреслював ізольованість техніки джаз – танцю, суворо базуючись на *африканських танцювальних традиціях*.

В ряду великих танцюристів і хореографів 1940-х р. – Перл Примус. У своїй творчості вона заглибилася в історію «чорного» танцю. Полум'яна противниця *шоу і ревію*, у своїх постановках П. Примус зачіпала серйозні політичні питання: «Дивний плід» – (проблема лінчування), «Важкі часи» (проблема умов життя чорних на Півдні), «Ринок рабів» (ставлення до чорного населення).

Але найбільш відомим хореографом, танцівницею, письменником, етнографом і антропологом була *Кетрін Данхем* – людина, якій сценічний джазовий танець зобов'язаний *теорією і методикою*. К. Данхем проводила етнографічне вивчення танцювальних форм населення Карибського басейну, особливо в практиці Гаїтянського Вуду (під керівництвом професорів Чикагського й Північно-Західного університетів) і після широких досліджень і «посвят» вона отримала ранг «мамбо» у синкретичній релігії Гаїтянського Вуду. Глибоко вивчивши історію і конкретно африканські фольклорні танці, вона залучила їхні елементи до своєї хореографії. Танцювальний критик «The New York Times» Анна Кісселгоф назвала К. Данхем «головним піонером в чорному театральному танці» [451].

Письменники і балетні критики США, серед яких Річард Баклі, Артур Тодд, Венді Перрон стверджують, що К. Данхем, яка була обізнана з ідеями Ж. Далькроза і Р. Лабана створила техніку сценічного джаз-танцю («Dunham техніку»), яка є інтегрованим лексиконом африканських і карибських етнічних танців з «технікою класичного і сучасного танцю», і яка, таким чином, вивела африканський танець в русло театального танцю і «серйозного мистецтва» [451].

В 1931-му р. К. Данхем створила одну з перших «чорних» балетних компаній США під назвою «Чорні балети», яка того ж року була розформована і відроджена знову у 1937-му р. Найвідоміші постановки К. Данхем – балет «Тропік смерть», «Пара Тонга і жінка з сигарою», хореографія яких характеризується екзотичною сексуальністю; хореографія для п'єси «Імператор Джонс» и «Barehouse», а, також, композиція «L'Ag'Ya», прем'єра якого відбулася 27-го січня 1938-го р.

в рамках Федерального театрального проекту. Продовжують перелік: «Тропіки і гарячий джаз» (1940-й р.) з підзаголовком «*Vid Гаїті до Гарлема*» з використанням вищезгаданого «кейкуйока» [487]. Змістом спектаклю був шлях «чорного» джазового танцю з Вест-Індії, Нового Орлеана і до Гарлема. Цей балет приніс популярність не тільки Кетрін, а й його першим виконавцям – танцівникам (а в подальшому і хореографам) Арчі Савадт і Теллі Бітті.

Того ж року відбулася ще одна прем'єра – негритянського мюзиклу «*Хатина в повітрі*» з Етель Уотерс і Кетрін Данхем у головних ролях. В мюзиклі «*Хатина в небі*» («*Cabin in the Sky*») К. Данхем брала участь в хореографії Дж. Баланчина доповнюючи її своєю танцювальною лексикою. Потім К. Данхем працювала в Голівуді. В бродвейській постановці «*Тропічне Review*» (1943-й р.) нею були використані у сценічній джазовій інтерпретації танці Латинської Америки, Карибського басейну, танці на плантаціях, американські соціальні танці.

«*Barrelhouse Blues*» (1941-й р.) в хореографії К. Данхем є сценічною джазовою інтерпретацією побутового танцю «*Блюз*» [487].

Фіналом першого акту постановки «*Карибські пісні*» (1945-й р.) – стала сценічна інтерпретація ритуалу Вуду. В 1947-му р. у Північному театрі в Чикаго відбулася прем'єра музичної п'єси «*Windy City*» в постановці К. Данхем. З цього ж часу трупа К. Данхем починає гастролі в Європі, Північній Африці, Південній Америці, Австралії, Східній Азії. В балеті «*Greole*» (1952-й р.) в танцювальній джазовій імпровізації героїня (К. Данхем) бореться із змієм-спокусником [493]. Аналізуючи особливості естетики і техніки її танцю можна виділити головні: гнучкість хребта і всього корпусу, ізоляція кінцівок, поліритмія «центрів», текуча «плавна жіночна хореографія», використання джазових обертів на напівзігнутих колінах, дрібних кроків. У трупі К. Данхем вирости такі відомі танцівники, як Лавінія Вільямс, Арчі Савадт, Теллі Бітті, Жан-Леон Дастін і Уолтер Нікс. Будучи обізнана з теоріями Е. Жака-Далькроза і Р. Лабана, а також з технікою балету, іспанськими, індійськими і балійськими танцювальними формами (педагоги Рут Пейдж і Марк Турбіфілл), К. Данхем у 1945-му р. відкрила школу, де експериментувала в області методики і теорії викладання джазового танцю [186, с. 7]. Програма містила курси танців, драми, гуманітарних наук, культурології і досліджень етнічних танців населення Карибського басейну.

Кетрін Данхем і Перл Пріміос – танцівники і антропологи – включаючи «чорні» оригінальні етнічні теми в свою хореографію, стимулювали також розвиток американського танцю «модерн». Серед

тих танцівників вчителів, хореографів, які досягли згодом видатних результатів, ми бачимо імена студентів і виконавців, що працювали з Ж. Колі, К. Данхем, П. Прімюс в сорокових роках. Це – Мет Меттокс, Гвен Вердон, Керол Хайней, Джордж і Еффіл Мартін, Баз Міллер, Боб Хемільтон, Род Александр, Пол Стівен, Таллі Бріті, Дональд Мак Кейл, Веной Єйкінс [318, с. 62-63].

У 1930–1940-і рр. відбувається процес художньої еволюції мюзиклу. Його тематика стає різноманітною, зростає хореографічне багатство його виразних засобів. Постановниками вистав стають відомі і талановиті балетмейстери: *Дж. Баланчин, Х. Хольм, А. де Міль, Дж. Роббінс* [186, с. 7].

З'ясовано, що з 1940-х рр. бере початок тенденція постановки мюзиклів балетмейстерами, виконання ними режисерських функцій (першим був Дж. Баланчин, який у 1943-му р. поставив на Бродвеї мюзикл «Що трапилося?» Ф. Лоу – А. Дж. Лернера). Відкриття Дж. Баланчина слугували відправним пунктом для інтенсивної «балетизації» мюзиклу, яка досягла апогею в 1970–1980-ті рр. Прикметною стала взаємодія Дж. Роббінса та Л. Бернстайна: композитор переробив музику балету «Вільна фантазія» для мюзиклу «Там, у місті» (1944-й р.). Дж. Роббінс завоював репутацію блискучого режисера-постановника мюзиклів, здійснюючи керівництво всіма складовими спектаклю [38, с. 7].

Хелен Таміріс поставила хореографію для вісімнадцяти бродвейських мюзиклів разом зі своїм партнером Деніелом Нагріном. До їхнього числа входили: «Підйом у Центральному паркові» («Up in Central Park», 1945-й р.), «Енні, дістань свій пістолет» («Annie Get Your Gun», 1946-й р.), «Торкнись й іди» («Touch and Go», 1950-й р.), «Дійсність та фантазія» («Plain and Fancy», 1955-й р.), «Кумедний» («Fanny» 1955-й р.) [469].

Хелен Беккер (Таміріс) – донька російських емігрантів, була одним з американських піонерів стилю «модерн» в хореографії. Її перший концерт відбувся в 1927-му р. В програмі одного з своїх концертів вона виклала свій маніфест, рядки з якого цитує у своїй роботі Stodell E.: «Танець сьогодні має бути динамічним, обґрунтованим, спонтанним, вільним, природним, властивим людині ... Мистецтво інтернаціональне, але артист – продукт національності, і його принциповим боргом перед собою є виражати дух свого роду» [407, с. 60].

Х. Таміріс могла бути першою американською представницею танцю «модерн», яка використовувала джаз-танець у сер'йозному напрямі, про що красномовно свідчать її хореографічні інтерпретації в

«Three Negro Spirituals», які представляли собою групу сольних композицій, у яких вона з симпатією до африканської культури трансформує етнічний матеріал в сценічні форми мистецтва. «Друге з цих соло «Swing Low Swet Chariot» втілювало скорботне, спрагле, повне віри благочестя африканського народу. Повільні, протяжні жести, наповнені божественною енергією пригнобленої раси були здатні передати велику божественну силу» [407, с. 60].

Музична продукція Бродвею потужно вплинула на американський кінематограф, відомі балетмейстери США 1930–1970-х рр. брали участь у створенні мюзиклів на Бродвеї або у Голівуді. А. де Міль поставила на Бродвеї мюзикл «Оклахома» (1943-й р.), в Голівуді одноіменний мюзикл з її танцями режисера Ф. Ціннемана вийшов у 1955-му р. Пластична партитура «Вестсайдської історії» (музика Л. Бернстайна, режисер Р. Уайз, хореограф Дж. Роббінс, 1961-й р.) побудована на соціальних (вуличних) танцях, трансформації побутових рухів. У мюзиклі «Волосся» (режисер М. Форман, балетмейстер Т. Тарп, 1979-й р.) танці органічно поєднувалися з іншими виражальними засобами, були логічно вмотивованими, емоційно наснаженими, відображали сутність пацифістського руху «хіппі» як незгоду з війною США у В'єтнамі [37, с. 8].

У 1950-му році учень К. Данхем Теллі Бітті виступив самостійно як хореограф. Найвідоміша його постановка – «Шлях поїзда Фебі Сноу».

З 1959-го року і до цього часу цей спектакль є частиною репертуару трупи Алвіна Ейлі. Для цієї трупи в 1968-му році Теллі Бітті створив виставу «Чорний пояс».

З 1950–1960-х р. з появою молодих талановитих балетмейстерів – *Г. Чемпіона, М. Кідда, Б. Фосса, Г. Росса, А. Ейлі* та інших, розгорнута хореографічна дія стає художньою основою музичної вистави, а танець – засобом вираження психологічного світу її героїв та мотивуванням їх вчинків [186, с. 7].

Революційною у сфері сценічного та кіномюзиклу стала діяльність хореографа та режисера Б. Фосса. Боб Фосс став одним із найяскравіших представників театрального джаз-танцю. Основним виражальним засобом його мюзиклів був джаз-танець, що сприяло розвитку та поширенню сценічної джазової хореографії в світі. Ознаками стилю Б. Фосса стали: синкоповані ізольовані рухи частин тіла, навмисна обмеженість та повільність пересування по сцені, посилена увага до дрібних рухів очима, бровами, пальцями рук, тазостегнового поясу тощо, підкреслена сексуальність образів. На естетику костюмів акторів Б. Фосса вплинула стилістика Ч. Чапліна

(чорні трико, білі рукавички, ажурні панчохи, цигарки, тростинки, капелюхи). А думку О. Верховенко, постановку «Танцюючи» («Dancin's», 1978-й) можна, вважати перехідною від сформованого жанру мюзиклу до жанру дансиклу («dancical»), де хореограф, за умов традиційного викладення сюжету, виводить на перший план музику та танець [37, с. 8].

У 1960-і р. Б. Фоссом було створено ряд популярних мюзиклів, здійснено постановки хореографічних номерів. Кіномюзикли Б. Фосса «Солодка Чаріті» (1968), «Кабаре» (1972), «Весь цей джаз» (або «Вся ця метушня», 1979) сприймаються як своєрідна трилогія, де відображено різні аспекти жорстокого світу шоу-бізнесу. Авангардні принципи зображення танцю на екрані (експресивність, динамічність, зйомка згори, рух камери за танцівником тощо) зробили Б. Фосса провідником прийомів демонстрації танцювальних епізодів і відеокліпів кінця ХХ – початку ХХІ ст. Хореографія Б. Фосса активно використовується на початку ХХІ ст. (кіномюзикл «Чикаго», 2003-й р., мюзикл «Фосс» на Бродвеї, численні джазові танцювальні композиції у стилістиці Б. Фосса по всьому світу). Один із спектаклів («Мила Чаріті» (Sweet Charity, 1969-й р. за мотивами фільму Ф. Фелліні «Ночі Кабірії») він переносить на екран, користуючись танцями і співом як головним засобом розвитку сюжету і розкриття характерів. Синтез традиційної драматургії і виразних засобів мюзиклу, збагачених стилістикою сучасного балету, приводить Фосса до постановки його кращої картини – «Кабаре» (Cabare 1972-й р. за розповідями К. Айшервуда і на підставі мюзиклу Дж. Кендера і Ф. Ебба, премія «Оскар» за режисуру) [176, с. 104].

Інші його стрічки: «Ленні» («Lenny», 1974-й р.), «Уся ця метушня», «Увесь цей джаз» («All That Jazz», 1979-й р.), «Зірка-80» («Star 80», 1983-й р.) [176, с. 105].

А в 1998-му році скандальне особисте життя англійського письменника Оскара Уайльда стало також предметом бродвейського мюзиклу «Брудна непристойність» [176, с. 105].

До кінця 1960-х років джаз-танець міцно зайняв своє місце в ряду нових напрямків театрального танцю. Його застосування було досить широке: у театрі, кіно, і нарешті, у хореографічних виставах, створених мовою джазового танцю. Будучи відкритою системою, джазовий танець у своїх шуканнях звертається до засобів виразності інших систем і напрямків танцю, вбираючи в себе досягнення танцю «модерн», класичного танцю, фольклорної хореографії та інших форм танцювального мистецтва. У результаті почався процес злиття цих технік сценічної хореографії.

Крім того, за своєю природою джаз-танець є відкритим художнім феноменом, а його просторовою характеристикою є мобільність. Ці характеристики сприяють не лише розвитку його хореографічної мови, але й здатності до переміщення та адаптації в іншому культурному просторі.

Імпровізація як «метод творчості у різних видах мистецтва, що передбачає створення твору у процесі вільного фантазування, експромтом» [194, с. 364], стає характерною ознакою та формотворчим чинником сценічного (театрального) танцю. Типи і засоби імпровізаційної техніки у джаз-танці надзвичайно різноманітні, що зумовлено світоглядом хореографа, потенціалом його технічної підготовки, культурним рівнем, естетичними уподобаннями, специфікою характерних для джазу музичних форм та жанрів.

Мистецтвознавство характеризує імпровізацію як результат прагнення до максимального самовираження художника, причому у тих формах, які є неможливими в інших, неімпровізаційних естетичних і психологічних контекстах [126, с. 6].

Таким чином, механізм імпровізації у джаз-танці побудований на тому, що у певній ситуації приводиться до дії мова, яка зберігається у пам'яті танцівника, і якою він користується у процесі імпровізації. Емоційне забарвлення виконання авторського твору змінюється у залежності від різних чинників – миттєвого настрою, реакції публіки і т. ін. Таким чином, індивідуальний стиль кожного виконавця джаз-танцю має багато варіацій і поєднань різноманітних танцювальних технік різних стильових напрямків і форм: класичного, стиля «модерн», фольклорного, побутового та інших танців.

З аналізу хореографічних вистав, що використовують різноманітні форми джаз-танцю, авторкою виокремлені наступні різновиди імпровізації: сольна і ансамблева, вільна і обмежена, колективна гра, брейк, або імпровізація на задану тему. Музична основа джаз-танцю – як правило, джазова музика. Однак, різноманітність тематики і індивідуалізації джаз-танцю вимагає використання музичних творів різних стильових напрямів.

До відмінних особливостей сценічного джаз-танцю можна віднести такі його властивості, як чуттєвість та емоційність. На думку Б. Феліксадала: «Душа» у джаз-танці живе разом з тілом, в одному ритмі, одному настрої. Хтось хоче розважатися, хтось прагне передавати таємничі незбагненні, життєві перипетії, третій захоплюється чистим рухом, композицією, ритмом. Все це і є джаз-танець» [316, с. 62].

Таким чином, зважаючи на вище сказане, ми вважаємо, що *джаз-танець*, як явище хореографічної культури, має африканське фольклорне

коріння і є вираженням міфологізованої свідомості стародавніх народів, які ще не поєднували мистецтво з формально-логічним мисленням. Це мистецтво танцю, формотворчим чинником якого є, зазвичай, прояв пристрасних поривів та тваринних інстинктів. Пройшовши шлях від фольклорного і побутового мистецтва, *сценічний джаз-танець*, який виник наприкінці XIX ст. в США, стає одним з нових стильових напрямків театрального танцю, творчим методом якого є імпровізація у різноманітності її різновидів, що зумовлює певні естетико-стильові особливості: повну свободу форм, породжену імпровізацією як головним формотворчим і художнім методом; активне пересування виконавців у просторі (по горизонталі і вертикалі); ізольовані рухи окремих частин тіла; використання ритмічно ускладнених та синкопованих рухів; ритмічна поліфонія танцю; комбінування і взаємопроникнення музики і танцю; імпровізаційні форми у різноманітності їх різновидів (сольної, ансамбльової, вільної, обмеженої); необмеженість у виборі музичного супроводу.

Без сумніву, естетичні особливості різноманітних форм джаз-танцю тісно пов'язані із світоглядом хореографів і виконавців, а також їхньої індивідуальною виконавською манерою. Так, вищеназвана Хелен Таміріс була першою американською танцівницею, яка застосувала джаз для серйозної тематики, здійснивши постановку декількох хореографічних творів сольної форми, поєднаних загальною назвою «Three Negro Spirituals». Катрін Данхем, поєднувала в собі чарівність, і блискучий гумор, сміливість і гостре почуття допитливості, проникала в маловивчений світ традиційних африканських ритуалів і обрядів та перетворювала результати своїх досліджень у хвилююче театральне видовище.

А дитячі спогади *Алвіна Ейлі* (1931–1989-й рр.), хореографа і танцівника, який представляв так зване «чорне» хореографічне мистецтво США, будучи частиною загальноамериканської культури, пов'язані з відвідуванням недільної школи та баптистського Союзу молоді, де на уроках музикування виконувалися блюзи, спірічуели, релігійні гімни, які ввібрали в себе особливості афроамериканської вокальної культури. Саме ці враження щиро втілились у композиціях балетмейстера в «Сюїті блюзів» і його найвизначнішій і найвідомішій роботі – балеті «Откровення», який початково замислювався як продовження дослідження негритянського музичного і культурного спадку, розпочатого у «Сюїті блюзів». Його мистецтво базувалося на *африканській фольклорній спадщині* і на традиціях американської гілки танцю «модерн». Під впливом вистав російського балету і трупи Катрін Данхем, а також свого вчителя

Лестера Хортон Алвін Ейлі органічно трансформує техніку афрокарибського традиційного танцю, що є основою його індивідуального хореографічного стилю, поєднуючи її з технікою індивідуальних стилів танцю «модерн» Л. Хортон і М. Грехем, а також вплітаючи в пластичний малюнок елементи класичного і джаз-танцю.

А. Ейлі протягом своєї діяльності в Американському театрі танцю здійснює з його артистами близько вісімдесяти постановок, багато з яких і нині визнані класичними. Це такі твори, як «Одкровення» (1960-й р.), «Сюїта блюзів» (1958-й р.), «Пейзаж» на музику Бели Бартока (1981-й р.), «Нічне істота» на музику Дюка Еллінгтона (1975-й р.), «Чарлі Паркеру, на прізвисько «Пташка», – з любов'ю» на музику Ч. Паркера (1984-й р.), монолог «Крик» (1971-й р. у виконанні партнерки і послідовниці – видатної танцівниці Джудіт Джемісон, яка наприкінці 1960-х рр. підкорила Нью-Йорк силою впливу на глядача, експресією передачі сценічного образу, високою технічною майстерністю [274, с. 39]. Хореограф і педагог, почесний доктор кількох університетів, лектор, постановник балетів в багатьох трупях Америки та Європи, Джудіт Джемісон з 1989-го року очолила Американський театр танцю Алвіна Ейлі і школу Американського танцювального центру Алвіна Ейлі.

Проаналізуємо окремі, найбільш відомі хореографічні вистави А. Ейлі. На блюз «спирається» хореографія «Сюїти блюзів». На думку Ю. Скота, «... вона сприймається як танцювальний «колаж», винахідливо виконаний, що дає аудиторії миттєве задоволення [274, с. 39]. Сюїту-рондо танцює вся трупа і кожен має свою характерну партію, веде власну драматургічну лінію: дружина лас чоловіка, кокетка «водить за ніс» кавалера, люди сперечаються, гуляють, танцюють, закохуються. Яскравим прийомом «стоп-кадру» вихоплюються з ансамблю виконавці, яким дається право сольної репліки у поліфонічному малюнку. У жанрових сценках використані джайв і суінга, регтайм і елементи «кантрі данс», вкраплені в техніку танцю «модерн». Виконання всіх артистів відрізняє незвичайна музичність і повна свобода танцювальних форм як засіб вираження будь-якого емоційного стану. Наприклад, тріо (Епріл Беррі, Дебора Маннінг, Деборг Чейс) сумне і драматичне, розповідає про долю дівчини: «Моя сестра поїхала далеко ..., чи повернеться додому? Навколо так багато спокус і горя, злиднів і безправ'я...» [274, с. 39–40] ця сумна тональність змінюється гострогротесковим епізодом комічної бійки.

У якості музичної основи «Revelations» («Одкровення») А. Ейлі взяв серію вибраних спірічуелс и госпелс, оброблених Brother John Sellers (рис. 3.33). Цей спектакль приніс славу не тільки постановнику, але і всьому колективу і виконавцям, зокрема, Джудіт Джемісон. У «Одкровеннях» – одвічна ідея спільності і самотності, покаяння і прощення. Тексти не ілюструються, вони лише привід для танцю, втілення його ідеї. Ця постановка особливо наочно показує, можливості акторського самовираження [480; 274, с. 40]. Балет є серією хореографічних картин, що торкаються негритянських релігійних обрядів: групова молитва («I've Been Buked») з використанням групової імпровізації і різноманітних групових скульптурних побудовань; церемонія ритуального хрещення («Wade in the Water»), насичена пластикою ритуальних танців (пульсуючими «contraction», обертами и т. ін.), а два блакитних рушника, розтягнуті між кулісами, падаючи і здіймаючись, створюють ефект бурхливої течії річки. Чуттєвий і ліричний дует «Узри мене, Ісусе» («Fix Me, Jesus»), насичений різноманітними підтримками у «падаючі» пози, «tour lent» у позах, «tour channe» за участю торса, закінчується підтримкою «поза у I arabesques» на коліні партнера з молитовними руками – зверненням до Бога. Монолог – покаяння «Я хочу бути готовим до смерті» («I've Been Buked») підноситься до філософських узагальнень духовного очищення. Композиція танцю розвивається меланхолічно и поступово. Хореографічний текст побудований зі зміною рівнів: пози «arabesques» і «attitude» у верхньому рівні переходять в молитовну пластику в нижньому рівні. Фінальна картина, що виражає щастя жити і бути на Землі, здійснюється під урочистий спів євангелія «Rocka My Soul in the Bosom of Abraham» [274, с. 39–40; 467; 480].



Рис. 3.33. Фрагмент з балету «Одкровення» [фото з буклету «Американский театр танца под руководством Алвина Эйли. Гастроли в Советском Союзе». Госконцерт СССР. 1970]

У виставі «Нічна істота», коли туманна громада нічного міста (спроектована на заднику), ніби готова поглинути людей, відступає і розчиняється, група танцівників починає своє повільне розгойдування: чоловіки і жінки, яких «згуртували» їх прикrostі і радості, права і безправ'я. Скульптурна структура розпадається – танцівник, танцівниця, пара за парою, кожен розповідає про своє засобами джаз-танцю – ця своєрідна сюїта, поставлена в 1975-му році на музику реформатора джазу Дюка Еллінгтона, заснована на блюзі і спірічуелс (рис. 3.34).



Рис. 3.34. Фрагмент з балету «Нічна істота» [274]

В 1971-му р. Е. Ейлі поставив танцювальне соло «Плач» («Сгу») на музику Е. Колтрейна, Л. Ніро, Ч. Гріффіна, присвячене негротянським жінкам «особливо матерям» [274, с. 40]. Використана виконавицею довга біла тканина створює широкий асоціативний ряд символів. Хореографічний текст сольної композиції побудований з трансформованих піруетів «attitude», «grand jete en tournant», поз «arabesques» у другій частині являє собою джазову танцювальну імпровізацію з елементів африканських ритуальних танців (пульсуючі «contraction» торса, ритуальні оберти, робота з багатошаровою білою спідницею, притупи) [481]. У ліричній роботі «Пейзаж» на музику Третього фортепіанного концерту Б. Бартока, в композиції танцю балетмейстер використовує прийом «ансамбля, що розпадається». Ансамблеві конструкції розпадаються на соло, тріо, кuartети і групи,

які «перебудовуючись створюють відчуття барвистості настроїв, примх природи, окремих доль» [274, с. 39].

Вистава «For Bird – With Love» («Пташині – з любов'ю») на оригінальну джазову музику Coleridge-Taylor Perkinson, присвячену історії життя музиканта-саксофоніста, вирішена повністю засобами театрального джаз-танцю.

В результаті аналізу найвідоміших творчих робіт А. Ейлі можна зауважити, що, використовуючи досвід піонерів танцю «модерн», А. Ейлі, водночас, яскравіше за інших використовував естетику афро-негритянського мистецтва і створив власний хореографічний стиль. Виявлені характерні особливості естетики театрального танцю Алвіна Ейлі. Ними стають: 1) *трансформування техніки афрокарибського традиційного танцю*, що є основою його індивідуального хореографічного стилю, у поєднанні її з технікою *індивідуальних стилів танцю «модерн» Л. Хортон і М. Грехем* і елементами класичного і джаз-танцю; 2) амплітуда, динамічність рухів у сполученні з текучою пластичністю; 3) використання *групової імпровізації і різноманітних групових скульптурних побудовань; сольних реплік у поліфонічному малюнку; пластики ритуальних танців; джазової танцювальної імпровізації з елементами африканських ритуальних танців* (пульсуючі «contraction» торса, ритуальні оберти, робота з багатошаровою білою спідницею, притупи); використання прийому «ансамбля, що розпадається» у композиції танцю. Крім того, творчий метод роботи А. Ейлі з виконавцями, який дозволяв їм привносити свій власний унікальний стиль у запропоновану хореографію дає можливість прирівняти А. Ейлі до джазового режисера і співвіднести його хореографію з такими формами афроамериканського мистецтва, як біг-банд, або джаз [369].

Поєднання цього творчого методу с естетичними засадами танцю «модерн» (символізм, неоміфологічна спрямованість, синтез мистецтв) і одночасне збагачення естетики американського танцю «модерн» виразними засобами африканського джаз-танцю дозволяє зробити припущення про те, що зародження одного з різновидів танцю «модерн» в 1970-х рр. – «модерн-джаз-танцю» пов'язане з творчістю Елвіна Ейлі [235, с. 3–7; 233, с. 44–50].

3.5. Естетичні ідеї Мерса Каннінгема як підґрунтя естетики постмодерного танцю

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 [365; 363].

Історії розвитку американського постмодерного танцю та сутності його перших течій присвячені праці зарубіжних дослідників С. Бенз, Д. Макдонаха і М. Вентинка.

Безумовно, перехід від парадигми модерну до постмодерну пов'язаний з економічними суспільними трансформаціями в західному світі та обумовлений розвитком суспільства від індустріального до постіндустріального.

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 [169].

У пізніх 40-х рр. і ранніх 50-х рр. ХХ ст., за словами Джила Джонсона, настала нагальна потреба у новому сучасному танці, тому що «старий реально виглядав на свій вік» [365, с. 4].

Численні представники молодого покоління хореографів – учнів М. Грехем, М. Вігман, Д. Хемфрі, А. Хольм, 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 трупі М. Грехем (1939–1945-й рр.). Починаючи з 1944-го р., він виступав з концертами, що радикально відрізнялися від «традиційного» танцю «модерн» (рис. 3.35).

М. Гваттеріні в своїй книзі «Азбука балету» цитує слова М. Каннінгема: «Танець має божественне начало, і тому намагатися дати йому пояснення неможливо – він не піддається поясненню. Але ми можемо зрозуміти його сутність, якщо присвятимо все своє життя любові до нього і будемо підкорятися правилам, які він диктує» [59, с. 223].

Потрапивши під вплив музичного авангардиста Джона Кейджа, М. Каннінгем втілює свої сценічні ідеї, використовуючи багато з робіт композитора протягом з 1942–1992-го рр.



Рис. 3.35. Мерс Каннінгем в «Changeling» (1957-й р.) [409]

В особі Дж. Кейджа, балетмейстер знайшов натхнення для своїх досліджень в області руху і хореографії [59, с. 228]. Заперечуючи традиційні аксіоми стилю «модерн» у хореографії, він почав деконструювати танець, звільняти його від гармонії, від зв'язку музики і рухів, від драматургії.

З самого початку 1940-х років фрагментарність була ключовою характеристикою праць М. Каннінгема. У його танці різні частини тіла рухались якби незалежно одна від одної, перехід між рухами був різким, що порушувало текучість і ритм. Особливо провокативними аспектами хореографічної теорії М. Каннінгема стали: 1) використання випадковості та невизначеності; 2) ставлення до простору сцени як до відкритого простору; 3) схильність розглядати компоненти танцювальної постановки як самостійні сутності. Бажаючи, щоб його танці мали частину непередбачуваності самого життя, балетмейстер почав використовувати метод «випадковостей». Як правило, він заздалегідь готував безліч можливостей руху, а потім використовував їх в будь-якому випадковому порядку при створенні хореографічного твору. Балетмейстер вважав, що метод «випадковості» може відкрити хореографу способи поєднання рухів, про які не міг би подумати раціональний розум.

Як теоретик М. Каннінгем переглянув поняття простору у танці. У композиції його танцю центром дії могла стати будь-яка точка сцени, без дотримання принципів симетрії і фронтальності (рис. 3.36). А також характерною особливістю стає одночасне розгортання подій на різних частинах сцени.

Нарешті, хореограф розглядає компоненти сценічної постановки – рух, музику, декорації – як співіснуючі незалежні сутності, які просто займають однаковий простір та час. Хореографія не ілюструє задум сценічного твору [363, с. 185–186].



Рис. 3.36. Мерс Каннінгем та артисти його трупи у балеті «Van'jio» (1953-й р.) [389]

Так, згідно з його твердженням (М. Каннінгема):

- будь-який рух може бути матеріалом для танцю;
- будь-який спосіб дії може бути допустимим композиційним методом;
- будь-яка частина тіла може бути використана у танці з урахуванням природних обмежень;
- музика, костюм, декорація, освітлення та танець підкоряються власній логіці;
- будь-який танцівник у трупі може бути солістом;
- будь-який простір може бути використаний для танцю;
- танець може бути про що завгодно, але в своїй техніці він повинен спиратися на рухи людського тіла, починаючи з ходіння [365, с. 5; 389].

Так, 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*. У 1953 році М. Каннінгемом була заснована танцювальна труппа «Merce Cunningham Dance Company». Балетмейстер став автором більш ніж 200 танцювальних композицій, які поставлені в найбільших театрах США і Європи. Його знаковими постановками є спектаклі «Дощовий ліс» («Rainforest»), «Літній простір» («Summerspace»), «Зимові обійми» («Winterbranch»), «Квартет» («Quartet»), «Океан» («Ocean»), «Двухгранний» («Biped») та інші.

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. Так, за словами Дж. Андерсона, плаваючі срібні подушки у якості декорації Енді Вархола до вистави «Дощовий ліс» здаються доречними. Вистава «Зимові обійми» містить у собі стільки образів боротьби і пригнічення, що нагадує глядачам жах і війни. Композицію «Звучання» («Sounddance») можна вважати хореографічним криком. «Квартет», не зважаючи на свою назву, є танцем для п'яťох, у якому одна стороння людина даремно намагається приєднатися до групи з чотирьох людей, що асоціюється з явищем соціального остракізму або прірвою між поколіннями [363, с. 187].

Ці праці ілюструють його художні принципи, які він створив і на які спирається у своїй творчості з 1950-х рр. А саме: абстрактна хореографія, яка позбавлена емоційної насиченості, танцювальна лексика нагадує викривлені елементи академічного танцю: «tour chaines» з головою, піднятою до стелі; кроки на розставлених циркулем ногах з втягнутими колінами, які нагадують «pas suivi». Витончені форми відсутні, складна координація в рухах правої і лівої рук та ніг. А головне, порядок рухів і їхні комбінації у хореографічному тексті визначаються вищезазначеним «випадковим» методом «кинутої монетки»; не враховуються стать і індивідуальність танцівників; з'єднання звуку і руху відбувається в останній момент.

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* (рис. 3.37).

Його хореографія нібито покінчила зі знайомим комфортом та передбачуваністю танцювального руху. Його численні композиції нагадують рухомі абстрактні картини. Найяскравіше про це свідчить його один з найвеличніших балетів «Океан», прем'єра якого відбулася 18 травня 1994-го року в Королівському цирку Брюсселя [59, с. 224].



Рис. 3.37. Хореографія М. Каннінгема [59]

«Океан» – балет, який не має сюжету. Музичний супровід являє собою суміш різного тріску, плескоту хвиль, реву морських тварин, металевих звуків. Хореографічний текст складається з «fouette» зі зміщенням осі танцівника, «tour lent» зі зміною поз, різноманітних поз «attitudes» зі складною координацією корпусу і рук, виворотних «passe» і таке інше [497].

У 1991-му році він почав використовувати у своїй хореографії комп'ютерну програму під назвою «Life Forms» («Форми життя») [448], за допомогою якої можна «оживляти» фігуру і створювати танець. Результатом таких експериментів можна вважати постановки

балетмейстера «Beach Birds for Camera» (1991-й р.) з жорсткими та незграбними рухами рук та ніг і «Viped» (1999-й р.).

Балет «Viped», складається з двох частин: живе виконання хореографічної партитури танцівниками і відеопроєкція, яка варіювалася від абстрактних фігур до анімованих відео з мальованими танцівницями. Для створення анімації на трьох виконавиць навішували сенсори, які фіксували відеокамери. Всі рухи переводились у 3D моделі людських силуетів, а потім виводились на сцену, де з ними взаємодіяли живі перформери.

Танцівники-перформери виконують модифіковані «tombee», «tour» з зігнутою попереду ногою, різноманітні «attitudes» з «flat back», «tour chaines», «grand battements», акробатичні підтримки в позу «I arabesques» (3 партнера і 1 танцівниця) і т. ін. [495].

Основне завдання балетмейстера – створення хореографії, де кожний виконавець має авторський рух і власний ритм. Характерними особливостями естетики його танцю стають: пряма з зімкнутими пальцями долонь, зміна площини торсу при виконанні положень «passe», «attitudes», «release» торса при виконанні «jump» у положенні «attitudes» обох ніг, «attitudes» вперед з «contraction» та ін. До його технічних інновацій належить використання *паралелей (паралельні ноги і аттитюд, скошені арабески)* [59, с. 227]. Для техніки М. Каннінгема є характерним, що ноги діють у якості сенсорів (чуттєвих органів у просторі) і у побудові фігур. Будь-яка «порожнеча» 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.

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 [365, с. 6; 389]. Його програма допускала *імпровізацію* танцівників, але кожного разу досягнуті позиції точно закріплювались, бо швидкість виконання і складність лексики Мерса робили б певні ситуації фізично небезпечними.

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*.

Таким чином, можна вважати, що М. Каннінгем став фігурою, яка з'явилась на межі модерного та постмодерного танцю, а його естетичні ідеї стали підґрунтям естетики постмодерного танцю з такими її особливостями як: відмова від диктату балетмейстера і перенесення уваги на спонтанність та імпровізаційність; зближення з побутовою пластикою; орієнтація на красу асонансів та асиметрії; дисгармонійну цілісність як естетичну норму; відмова від фронтальності та центричності; некласичне трактування класичних традицій і таке інше [223, с. 3–7].

Сформований таким чином і описаний в цьому розділі комплекс естетичних ідей, втілених в танцювальні форми, об'єднаних певною субкультурою і світоглядом, були сприйняті українськими хореографами в цілому з подальшими спробами його застосування на національному ґрунті, чому і буде присвячений наступний розділ.

Висновки до третього розділу

1. Виявлені основні нові напрями театрального танцю у балетному театрі ХХ ст., обумовлені культурно-історичними процесами та тенденціями еволюційного розвитку: танець «модерн», неокласичний, джаз-танець; та окремі різновиди танцю «модерн» ХХ ст. (експресіоністичний («виразний») танець, «contemporary dance», «модерн-джаз-танець», «стилізований народний танець», «анкоку-буто»).

2. Простежено генезис та процес формування таких нових стильових напрямів театрального танцю як неокласичний танець і джаз-танець на початку ХХ ст., а також різновидів танцю «модерн» ХХ ст. (експресіоністичний танець, «contemporary dance», «модерн-джаз-танець», «стилізований народний танець», «анкоку-буто»).

3. Визначений зміст поняття «неокласичний танець», що означає новий стильовий напрям театрального танцю, який виник у процесі реформування класичного балету на початку ХХ ст. і має певні естетичні особливості. А саме: 1) модифікація класичного танцю у бік більшої пластичної виразності і свободи інтелектуально-конструктивістським методом або методом імпровізації, шляхом нових композиційних рішень (нові положення рук, незвичайні тілесні ракурси, переплітання пластичних горизонталей із вертикалями, «контраст темпів», «тонка графіка» пластичних візерунків); 2) пластична візуалізація музики як такої; 3) нові, характерні для неокласичного танцю форми презентації – балет-симфонія і танцесимфонія (безсюжетна форма).

4. Досліджено, що *джаз-танець*, як явище хореографічної культури, має африканське фольклорне коріння і є вираженням міфологізованої свідомості стародавніх народів, які ще не поєднували мистецтво з формально-логічним мисленням. Це мистецтво танцю, формотворчим чинником якого є, зазвичай, прояв пристрастних поривів та тваринних інстинктів. Пройшовши шлях від фольклорного і побутового мистецтва, *сценічний джаз-танець*, який виник наприкінці ХІХ ст. в США, стає одним з нових стильових напрямків театрального танцю, має власні естетико-стильові особливості: повну свободу форм, породжену імпровізацією як головним формотворчим і художнім методом; активне пересування виконавців у просторі; ізольовані рухи окремих частин тіла; використання ритмічно ускладнених та синкопованих рухів; ритмічна поліфонія танцю; комбінування і взаємопроникнення музики і танцю; імпровізаційні форми у

різноманітності їх різновидів (сольної, ансамблевої, вільної, обмеженої) і т. ін.; необмеженість у виборі музичного супроводу.

5. Простежено етапи формування школи «contemporary dance» протягом ХХ ст.

6. Уточнено значення терміну «contemporary dance».

7. Досліджені характерні естетичні особливості «Ausdruckstanz», як різновиду танцю «модерн»: 1) філософський узагальнений символізм у зображенні почуттів людини і сутності явищ; 2) акцент на тематичну експресію; 3) емоційна наповненість хореографічної лексики і тексту, яка яскраво розкриває сутність явищ. Засадами створення танцювальних творів «Ausdruckstanz» за Р. Лабаном 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 точки зору динамізму перешикувань; 6) відмінність сценічного танцю від фізкультури і «гармонійного руху».

8. Простежено етапи формування школи німецького «Ausdruckstanz» у 1920-х рр.

9. Доведений прямий зв'язок танцю «анкоку-буто» з європейською традицією танцю «модерн», зокрема, «Ausdruckstanz». Тобто танець «анкоку-буто» є різновидом танцю «модерн», що розвинувся на ґрунті німецького експресіоністичного танцю наприкінці 1950-х рр. у Японії і має естетичні особливості, продиктовані японським менталітетом, насамперед, принципом відмови від усіх культурних надбань людини з моменту народження (так званий, «танець трупа, що ожив»).

10. Надане стисле визначення поняття «стилізований народний танець, як різновид танцю «модерн»». Крім того можна вважати, що існують два осередки зародження стилізованого *народного танцю*: 1) початок ХХ ст. – у творчості представників стилю «модерн» у хореографії США та Європи; 2) 1920–1930-ті рр. – у творчості представників стилю «модерн» СРСР.

11. Досліджено, що зародження одного з різновидів танцю «модерн» в 1970-х рр. – «модерн-джаз-танцю» відбулося в результаті збагачення американського танцю «модерн» виразними засобами афроамериканського джаз-танцю. Зроблене обґрунтоване припущення, що Елвін Ейлі перший застосував цей прийом, започаткувавши даний різновид танцю «модерн».

12. Досліджені особливості композиції нових напрямів театрального танцю в балетному театрі ХХ–ХХІ ст.: асиметрія; антиунісон; контрапункт; «стоп кадр»; використання голосу актора з-поза сцени; мелодекламація; використання феномену природи, ефекту контрастів, побутових рухів і жестів; прийому «ансамбль, що розпадається»; паралельність розгортання подій та ін.

13. Обґрунтовано, що «танцтеатр» є мистецькою формою існування нових стильових напрямків театрального танцю у балеті, яка призвела до виникнення безмежної різноманітності індивідуальних балетмейстерських стилів, що, в свою чергу, вплинуло на виникнення нової танцювальної лексики (лексичних новоутворень), нововведень у композиції цих нових напрямів театрального танцю, його сценографії, художнього оформлення.

14. Виявлені такі форми танцтеатру ХХ–ХХІ ст.: моновистави, літературно-хореографічні сюїти; танцсимфонії та ін.

15. Встановлено, що теоретичні погляди та естетичні ідеї Мерса Каннінгема є тим фундаментом, на якому базуються естетичні норми постмодерного танцю і постмодерного танцтеатру.

Основні наукові результати розділу опубліковані в працях автора [220; 223; 224; 225; 227; 228; 229; 232; 233; 234; 235; 238; 240; 241; 242; 243].

РОЗДІЛ 4

НОВІ НАПРЯМИ ТАНЦЮ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ. У КРОС-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

4.1. Шляхи запозичення й асиміляції західних здобутків у сфері танцю «модерн» в українському балеті в першій половині XX ст.

Культура руху, яка лежить в основі нових напрямів театрального танцю України коріниться у двох базових світоглядних системах, характерних для: 1) перших представників танцю «модерн»; 2) афроамериканського джазу. Результати асиміляції вищезазначених мистецьких практик спостерігаються і в інших країнах (країнах Європи, Великобританії, Японії, Росії). Таким чином відкриваються певні крос-культурні паралелі у *розповсюдженні і асиміляції* нової хореографії в різних середовищах. Спробуємо дослідити шляхи такого розповсюдження, а саме *способи засвоєння естетики, шляхи впровадження, форми їхньої презентації в українському балеті, схожість та розбіжність результатів асиміляції*. Оскільки простежити все багатоманіття зв'язків і подій у рамках цієї наукової розвідки не є можливим, ми розглянемо найхарактерніші факти з тих, які були доступні нам у процесі дослідження.

Коли перші представники танцю «модерн» (А. Дункан та ін.) вже заявили про себе регулярними виступами в країнах США, Європи, Канади, Японії, а балети М. Фокіна і В. Ніжинського, презентовані у Європі «Російськими сезонами» С. Дягілева демонструють введення танцю «модерн» до оперно-театральної системи, балетне життя України кінця XIX – початку XX ст. розвивалось неквапливо. Нечисленні та неоднорідні за виконавськими здібностями балетні трупи при театрах Києва, Харкова і Одеси обмежувались 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.

Розглянемо *приклади першого знайомства* українських митців з танцем «модерн». 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 князя С. М. Волконського [353, с. 14].

У результаті діяльності знаменитих російських митців *Б. Ніжинської і О. Кочетковського* у Київській опері (1915–1916-й рр.) відбулося істотне якісне та кількісне поповнення репертуару, у тому числі найновішими зразками модерної хореографії (наприклад, фрагмент з балету «Петрушка» І. Стравінського).

У цей час в лютому 1919-го р. у Києві з'являється хореографічна студія «Школа руху» *Броніслави Ніжинської*. Її новаторські ідеї не могли не вплинути на світогляд *С. Лифаря* під час його навчання у вищеназваній студії. Вже в ті роки, за свідченням А. Смирнової-Іскандер, за кілька років до широкого європейського визнання, Б. Ніжинська мала репутацію хореографа-новатора, яка «різко протиставила своє мистецтво хореографії тим балетам, які йшли у Київському оперному театрі. Пластика у її студії була небалетна. Різні рухи... поза класикою, поза пуантами» [251, с. 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 театрального училища співпав з добою фокінських реформ і її погляди на балет формувалися під сильним впливом останніх.

Танцівниця «з перших рук» сприйняла ідеї, які зароджувались у фокінському балеті і творчо опрацювала 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» [251, с. 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» [251, с. 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* [251, с. 13–16].

Одне з основних положень теорії Б. Ніжинської – 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 професійно оформити фокінську балетну реформу з технічного боку.

Композиційні прийоми Б. Ніжинської позначені ідейним впливом авангардного російського живопису, зокрема цьому сприяла її тісна співпраця з художницею Олександрою Екстер у 1919–1920-му рр.

У 1920-і рр., коли у США набуває вжитку термін танець «модерн», який використовувався для визначення творчості американських хореографів (М. Грехем, Д. Хемфрі, Ч. Вейдмана та ін.) [377], відбувається формування різновидів та становлення шкіл танцю «модерн» в різних країнах світу, подальша доля представників цього напрямку Росії та України була визначена репресивною культурною політикою російського режиму 1917–1925 рр. Так, 1924-й р. став вирішальним для долі багатьох студій танцю «модерн», які виникли у Москві та Петрограді після гастролей А. Дункан. Одні були ліквідовані, інші увійшли до складу театральних інститутів, зокрема, Московського театрального технікуму імені А. В. Луначарського, у якому навчався *Павло Вірський*.

З цього часу починаються презентації творчих робіт зарубіжними митцями і, одночасно, спроби засвоєння естетики і техніки танцю «модерн» в Україні. А. Дункан прийняла пропозицію відвідати з гастролями кілька українських міст лише на початку 1924-го року. Поїздку було відкладено на два тижня у зв'язку з жалобою після смерті В. Леніна. А. Дункан включила до програми концертів два поховальні танці – один «Слов'янський марш» на музику улюбленого Леніним революційного маршу, другий – на пісню «Ви жертвою впали...». Ними і розпочалися її тріумфальні гастролі у Харкові. У Києві у переповненому залі театру Л. Курбаса «Березіль» вона виступала вісімнадцять вечорів поспіль.

У лютому цього ж 1924-го р. у Харкові і Києві, побував з гастролями «Московський камерний балет» під керівництвом К. Голейзовського.

У 1926-му р. на сцені Одеського оперного театру, а у 1928-му р. – Харківського К. Голейзовським був поставлений авторський балет «Йосип прекрасний» і «У сонячних променях» (хореографія С. Василенка).

У 1927-му році на Одеській сцені «прозвучали» оригінальні композиції К. Голейзовського на музику С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, О. Скрябіна, К. Дебюсі, Ф. Ліста, М. Метнера, стилізовані іспанські та угорські танці [289, с. 45].

З'ясовано, що випускник Петербурзького 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 у своїх ранніх дослідах передреволюційної доби прагнув до революційного перетворення академічного балету і завдавав нищівної критики академічному репертуарові. У балетмейстері бачили лідера авангарду 1920-х рр.

К. Голейзовський шукав нових танцювальних сценічних форм, 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* [311, с. 51]. *Допоміжними були: естетика театру, історія еволюції театру, історія еволюції танцю, історія еволюції костюму і т. ін.*

Сам К. Голейзовський вважав, що його пошуки викликані особливим інтересом до внутрішнього світу людини. Розірвавши з Большим театром, він стає «загальноновизнаним головою московського танцювального модерну» [350, с. 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» [250, с. 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» [21, с. 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» [70, с. 4] (рис. 4.1).



Рис. 4.1. Концертний номер (хореографія К. Голейзовського) [342]

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» [70, с. 4].

Визнаючи класичний танець необхідною основою, балетмейстер трансформував його лексику в бік більшої пластичної свободи, підносячи у неочікуваному ракурсі, поєднуючи у незвичайній послідовності, створюючи 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 [162, с. 6] (рис. 4.2).

У постановках К. Голейзовського простежуються витоки тих традицій танцю «модерн», що проявилися у 1960-х рр. у творчості американського балетмейстера Пола Тейлора (танець, побудований на вільному кроці і бігові). П. А. Гусев так описував пластику К. Голейзовського: «...ламана, округла, розм'якла, не силова..., не акробатична, а вишукано витончена, з настійливою відмовою від усього схожого на класику» [296, с. 182].



Рис. 4.2. Фрагмент постановки «Мимольотність»
(хореографія К. Голейзовського) [342]

Балетмейстер відкривав можливості чистої танцювальної форми у нових, неакадемічних композиціях масового танцю, нетрадиційних хореографічних структурах, а головне – 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» [70, с. 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 [258, с. 101].

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

Це була абсолютно утилітарна конструкція, що не претендувала на те, щоб щось «зображати». Її сходи і майданчики давали можливість побудови своєрідних вертикальних угруповань. Але глядач, домислюючи, міг уявити пагорб, зелені схили і спекотне сонце [296, с. 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 натовпу [258, с. 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» [69, с. 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 [296, с. 175].

Балет був позбавлений чітко вираженої зовнішньої дії і будувався 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 «небалетну» 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. Скрябіна («Десята соната», «Перша симфонія», «*Flammes sombres*», «*Desir*», «Гірлянди», етюди, прелюди).

Працюючи з малими формами, балетмейстер створив цикли мініатюр у стилі «модерн» на музику згаданих вище композиторів: «Мимольотності» на музику С. Прокоф'єва, «Поєма 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» [151, с. 30].

Так, композиція «Сонати» на музику О. Скрябіна (її різні назви – «Десята соната», «Соната смерті і руху», «Біла месса») йшла під акомпанемент роялю, який звучав з п'єти. 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 [296, с. 174].

У взаємостосунках з музичним текстом балетмейстер дотримувався традицій Айседори Дункан, виражаючи у пластиці настроїв та емоцію, породжену музикою. Першоосновою хореографічної постановки він вважав *зоровий ряд* – музика повинна була допомагати емоційному сприйняттю.

Про символічну систему композиції танців К. Голейзовського свідчать наступні приклади. Так, балет «Йосип Прекрасний» був спектаклем про Красу і в естетичному і у змістовному її розумінні. К. Голейзовський розповів про те, що краса є однією з вічних рушійних сил світу. «Де б не був Йосип, його завжди можна відрізнити від оточення ... тому що він, втілений у таку красу, є важливішим за інших», – пояснює балетмейстер [67]. Кінець балету був тривожний і світлий. Йосип добровільно залишав Світ, який у особі Тайях хотів примусити його служити собі. «Я пристосовую легенду до сучасного ока», – стверджував К. Голейзовський [296, с. 195]. І доля Йосипа читається сучасними істориками балету як боротьба за свою людську гідність. Два типи мислення у «Йосипі Прекрасному» балетмейстер розкриває у двох сферах пластики. В хореографічному тексті Тайях переважають акробатичні прийоми, що символізували своєрідну утилітарність [66, с. 8–16].

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» [296, с. 173]. Це був дует, на музику М. Метнера, у якому чоловік у червоному вбранні, яке майоріло, ніби крила, вів за собою жінку, підносив її до неба. Незвичайно високі на той час підтримки сприймалися не як силовий трюк, а як спрямованість угору. За їхньої допомоги 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» [358, с. 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, втрата яких спричинила сім смертних гріхів. Оскільки така символіка не схвалювалася ідеологами «соцреалізму», дехто з дослідників, наприклад О. Суриц, заперечувала зв'язок твору з євангельською історією [296, с. 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 [296, с. 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» [21, с. 9].

В своїх постановках балетмейстер «... умів узрити душу речі під оболонкою» [151, с. 30], що яскраво проявилось у його стилізаціях етно-хореографічного матеріалу.

На характер пошуків нових виразних засобів у революційному театрі 1920-х рр. також 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 мистецтва, що побували за кордоном: В. В. Маяковський, І. Г. Еренбург, О. М. Брік, О. О. Екстер, В. Я. Парнах [328, 17].

Наприкінці 1920-х рр. повернувся на Україну режисер Микола Фореггер, який на початку 1920-х рр. активно експериментував у Москві. З 1929-го року, опинившись в Харківському театрі опери і балету почав здійснювати свої оригінальні режисерські і балетмейстерські задуми [40, с. 21].

К. Я. Голейзовський на початку 1920-х років визначив працю Фореггера як «продукт творчості драматичного режисера, що розковує драматичного артиста» [68, с. 12].

М. Фореггер, один з найрішучіших противників «старого балету», обмежував і принижував роль музики, відводячи їй роль метронома, вважав танець механічним ілюструванням музичного такту, заперечував декоративний живопис. Він намагався створити власну систему танцювально-фізичного тренування актора – «*тафіятренаж*», що заміняв емоції на механічну роботу важелів та машин [302, с. 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 позитивними поняттями: «пролетаріат», «соціальна і технічна революція» (рис. 4.3).

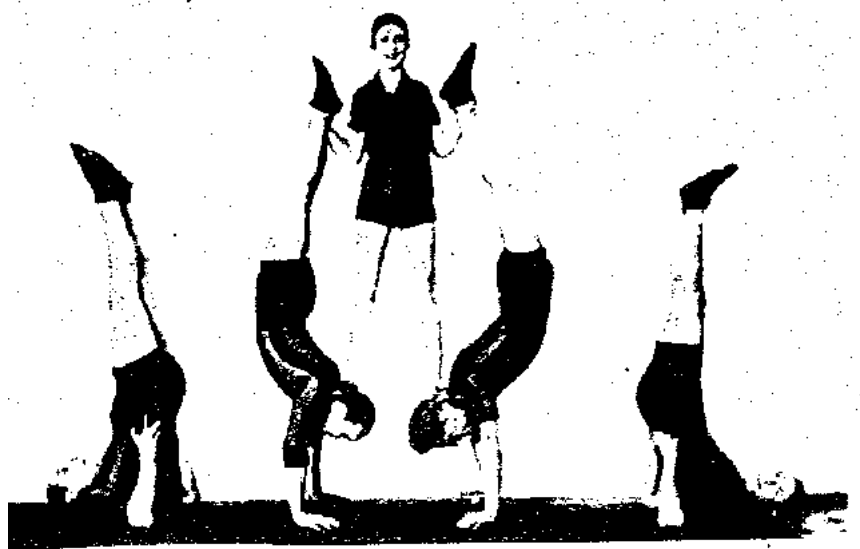


Рис. 4.3. «Танці машин» (1925-й р.).

Фото з книги «Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзик-холы (1917–1945)». – М.: Искусство, 1985. С. 111

7 лютого 1930-го р. на харківській сцені був представлений спортивний балет М. Фореггера «Футболіст» на музику В. А. Оранського. Сюжет балету був приводом до чисельних дивертисментних номерів. Алгоричні танці Урожаю, Нафти, Вугілля, Води, ніжні й вірні почуття Футболіста і Прибиральниці, пари Дами і

Франта були вирішені засобами «виразного» (експресіоністичного) танцю з елементами акробатики [472].

При цьому «...негативні персонажі балету характеризувались ритмо-пластичними лейтмотивами «шиммі» і «чарльстона». Пластика «позитивних» героїв – Прибиральниці і Футболіста – була вільна та енергійна» [333, с. 41].

На початку 1930-х рр. за словами Г. Веселовської, «до інтелектуального, психологічного і, водночас, дуже експресивного за формою театру» наближався ще один український режисер Лесь Курбас [40, с. 22], який реалізував у своїх виставах новітні музично-пластичні та сценографічні прийоми. Ще на початку 1920-х рр., підживлений естетикою вистав німецьких експресіоністів Л. Курбас сформував свій «Молодий театр», у якому він під впливом Б. Ніжинської і хореографа Надії Шуварської використав можливість людського тіла розмовляти засобами руху.

Режисер створював сцени з десятків тіл, які рухались як одна гігантська істота, що нагадує ритмо-пластичні побудови Е. Жака-Далькроза. Використання музики у формуванні образу вистави, за твердженням Н. Єрмакової, на довгий час визначило підхід Л. Курбаса до побудови сценічної дії. Тому важливим педагогічним завданням він вважав виховання у своїх учнів здатності «мислити музичними образами [96, с. 22], і ще на початку 1920-х рр., опрацьовуючи масові сцени, він значною мірою спирався на закони побудови музичного твору.

Так, учасники вистави «Газ» згадували: «Ми робили вправи, ... рухаючись по музичних нотах, виконуючи у русі цілі ноти, чверті, восьмі, синкопи, триолі та інші музичні знаки. Всі ці вправи виховували в нас як музичні, так і сценічні ритми та використовувалися ... не механічно, а органічно» [51]. Дійові сцени із масою людей, за словами З. Пігулович, звучали «як оркестр, що виконує симфонію» [51]. Одночасно символічна ритмопластична характеристика акторів, побудована засобами «виразного» руху, дає можливість зрозуміти їхнє перевтілення з одного образу в інший (робітники → машини → газ → вибух газу → жертви вибуху). Продовжуючи музично-просторові експерименти Аппія-Крега діяв у виставі Л. Курбаса «Цар Едіп» (1918-й р.). Жести «виразного» танцю, хору у білих туніках несподівані шумові ефекти, накладання на декламацію стогонів, зітхань, вигуків, драматичного шепоту і шурхотіння костюмів були характерними для композиції танцю «модерн» [442; 129, с. 251–332]. Взаємодія умовної хореографічної естетики класичного балету і архітектурних декорацій (композиції з

білих колон, кубів і сходів на тлі грубих сірих полотен), нові звукопластичні мелодії створювали нову театральну естетику.

В ці роки Л. Курбас палко виступав проти «українофільства», «хуторянства», «малоросійщини» старого театру [142].

У створеному в Українській муздрамі під його керівництвом у 1919 спектаклі «Потопельниця» (режисер М. Бонч-Томашевський, диригент М. Багриковський, художник А. Петрицький, балетмейстер М. Мордкін) і у наступній постановці «Гальке» режисер відмовився від етнографічно-побутових деталей сільських картин і пейзажів, а зосередив увагу на «співакові-акторові, на ритмопластичному малюнкові вокально-сценічних образів...» [289, с. 20].

А балетмейстер М. Мордкін, спираючись на фольклорні записи, разом з Л. Курбасом розробив пластичні лейтмотиви – характеристики персонажів, «сплітаючи» їх у пластичну картину експресіоністичного танцю, поєднуючи «ритмічно організовані стилізовано-експресивні рухи і жести з ритмом і настроєм музично-вокальних фраз» [289, с. 20].

У 1930-і рр. відбувається становлення шкіл танцю «модерн» США та Європи, зокрема, Нью-Йоркської школи М. Вігман на чолі з А. Хольм (1931-й р.), Школи Йосса – Лідер (Дартінгтон Хол, 1934-й р.), Німецького Інституту танцмейстерів (Берлін, 1936-й р.); а на III Танцювальному конгресі (Мюнхен, 1930-й р.) були сформульовані вимоги про злиття технік академічного балету і танцю «модерн» та його інтеграції до оперно-театральної системи, включення до шкільних навчальних закладів [237, с. 152–176]. Однак, з моменту встановлення нацистської ідеології у Німеччині балет піддався обмеженням за нечисленними виключеннями у Берліні. Програми муніципальних театрів, які підтримувались фашистським урядом, обслуговували масову аудиторію, відповідаючи гаслу: «до бадьорості через радість», яке було сформульоване самим Гітлером [397, с. 111]. Так, після завершення у 1936-му р. Олімпійських ігор у Берліні хореографів масової вистави їхнього відкриття Г. Кройцберга, Г. Палукку, М. Вігман міністром пропаганди було віднесено до категорії «дегенеративних артистів», позаяк вігманівська версія танцю боротьби зі смертю («Totentanz») у експресіоністичному стилі суперечила ідеології Третього Рейху.

Одночасно, у СРСР на межі 1920–1930-х років панували настрої, пов'язані з рядом соціально-політичних, естетичних, професійних передумов, що спонукали на пошуки *нової тематики, нових форм та виразальних засобів хореографічного мистецтва*. Думки рецензентів і російської театральної громадськості сходилися на тому, що балетний театр повинен іти іншим шляхом. У пресі раз по раз виникали дискусії

й диспути стосовно нового хореографічного театру. Наприклад, учасники дискусії «У балеті як і раніше не благополучно» на сторінках журналу «Робітник і театр» ратували за оновлення не лише тематики спектаклю, але й виразних засобів хореографії, оскільки радянський балет, на їхню думку, не повинен був користуватися «... вихолощеними, такими, що втратили всякий сенс і значущість формами старого класичного балетного спектаклю, який запозичив свою хореографічну мову з придворно-аристократичного і салонного етикету» [288, с. 4–5].

Так у 1930-му р. ХХ ст. відомий російський театрознавець і музикознавець І. Соллертинський писав: «Класичний танець безповоротно розвінчаний... Зараз навряд чи хто – за виключенням, хіба, якихось позаштатних дідусів-балетоманів, які зітхають за нетлінною красою, та двох-трьох архівних хлопців з породи «радянських естетів», – навряд чи хто візьме на себе непосильне завдання захищати актуальність класиків у наші дні. Це – музейний інвентар» [285, с. 8–9].

Того ж часу, після реформи 1924-го р., що змінила долю пластичних та ритмопластичних студій Росії, 23 квітня 1932-го р. було прийнято постанову ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» [248, с. 407–408], а у 1934-му р. Всесоюзний з'їзд письменників сформулював положення про соціалістичний реалізм, як творчий метод радянської літератури та мистецтва. Для танцю «модерн» наступає доба «виживання» в умовах монометодології соцреалізму. Нові форми сценічної хореографії намагаються 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, *вивчають фольклор, йдуть у спорт*.

Яскравим прикладом є доля *Олександри Семенової-Найпак*, яка 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 (заснована у 1934-му р. при Інституті фізичної культури імені Лесгафта) та стала однією з співзасновниць художньої гімнастики. Прибувши до Харкова Олександра Михайлівна заснувала нині відому на весь світ українську школу художньої гімнастики, яка дала у майбутньому сімох чемпіонів світу, у тому числі Ірину Дерюгіну, Олександрю Тимошенко і Оксану Скалдіну. Паралельно с художньою гімнастикою О. Семенова-Найпак довгі роки керувала хореографічними колективами першого в Україні

Харківського Палацу піонерів, здійснивши постановки більш ніж десяти дитячих балетів. Її вихованців можна було зустріти у професійних колективах П. Вірського, І. Мойсеева, у різних театрах. Наприклад, Віктор Гудименко тривалий час був прем'єром Харківського театру опери та балету імені Лисенка, балетмейстером і художнім керівником трупі [179, с. 60].

В 1936-му р., за два роки після Ленінграду у Дніпропетровську російський балетмейстер Ф. Лопухов поставив балет Л. Деліба «Коппеліус».

Для молодого театру приїзд ленінградського балетмейстера-експериментатора був великою подією, оскільки для більшості артистів Ф. Лопухов став не тільки балетмейстером конкретного спектаклю, але і вихователем з величезним потенціалом знань у галузі хореографічного мистецтва. На той час до складу балетного цеху входили випускники Одеського музично-драматичного технікуму, балетної студії «Школа руху» і Центру-студії Броніслави Ніжинської, студії І. Чистякова. І лише для Ленінградського хореографічного училища Надії Виноградової Ф. Лопухов поставив класичну варіацію.

А. Тулянцев цитує висловлювання Ф. Лопухова: «Ми, – писав Ф. Лопухов, – наважилися перебудувати сюжет і дію. Коппеліус, запозичений у Гофмана, просто незрозумілий: чи це персонаж містичного плану, чи божевільний старий. А у нас Коппеліус – найзвичайніший, веселий і кмітливий власник мандрівного балагану і театру ляльок...» [310, с. 27].

Друге, що зробив Ф. Лопухов у всіх варіантах своєї «Коппелії», повернувся (згідно бажанню старих лібретистів Ш. Нюїттера і А. Сен-Леона) до зображення життя містечка у Галичині.

Хитрого спритного старого виконав Ю. Розанов. Місцевих жителів – мешканців цього краю (гуцулів, бойків, лемків кордебалет зображав засобами стилізованого та українського танцювального фольклору (tombee, pas de chat; soutenu, оригінальні підтримки, акробатичні елементи), що надавало дії національного колориту [426].

Ще наприкінці ХІХ ст. у музично-драматичні та музичні вистави національного театру широко увійшли сценічні форми українського народного танцю. На думку В. Пастух, кристалізація його стильових особливостей і форм передбачала ускладнення його лексичних засобів і композиції, введення елементів класичної хореографії, пластичної поліфонії тощо [214, с. 8].

Аналіз постановок різних хореографів першої половини ХХ ст. показує наявність *«яскравої театралізації народного танцю»* [289, с. 16].

Так, Ф. Ніжинський, відштовхуючись від фольклорних зразків, ускладнював його віртуозними рухами, запозиченими з класичної хореографії («Козак» в «Катерині» М. Кропивницького). П. Вірський ускладнив фольклорні композиції і «вплив» у національні візерунки елементи класичної хореографії у балетмейстерській роботі в героїчному «козачкові», в «Тарасі Бульбі» (1937).

Балетмейстер В. Литвиненко під час роботи над хореографією «Пана Каньовського» (1931-й р.) у відповідних сценах та епізодах (наприклад, вишколу кріпачок-балерин) використовував можливості па-де-де, варіацій та інших танцювальних форм класичного балету [21, с. 11].

Аналіз пластичних образів головних героїв балету Любини Бондарівни та козака Яроша Ярмулочка засвідчив синтезування елементів класичної та української народної хореографії. Чоловічий танець, побудований на високих стрибках і стрімких обертаннях, поєднався з різноманітними формами класичних варіацій. Для танцювального дуету були характерні «переінтоновані класичні пози, ... поєднання елементів традиційного па-де-де з структурними особливостями народного парного танцю» [72, с. 13, 20].

Цей синтез класичного і українського народного танцю поглибила балетмейстер Г. Березова у балеті «Лілея» (1940-й р.) (композитор К. Данкевич) [289, с. 77].

Аналіз постановки дає можливість виявити, що, застосовуючи цей синтез, хореограф зуміла створити одночасно і психологічні і яскраво національні характеристики героїв. Танцювальні варіації будувалися на основі, що нагадувала українські дрібушечки, підкинуті на пуанти; на обертаннях, припаданнях, каблучних елементах, тощо, підказаних народним танцем.

Балет мав численні сценічні редакції: Г. Березової (1945-й р.), В. Вронського в Одесі (1945-й р.), Львові (1946-й р.), Києві (1956-й р.), А. Шекери у Львові (1964-й р.) і в Києві (1976-й р.) [101, с. 31]. Однак, вони не внесли докорінних змін до початкової концепції. «Сполучення автентичних народних елементів художнього мислення з стилістикою балетної романтики» [101, с. 34] являє собою і хореографічний текст балету «Лісова пісня» (1946-й р.) постановника С. Сергеева (лібретистка Н. Скорульська, композитор М. Скорульський).

Літературне джерело балету – одноіменна драма-феєрія Лесі Українки пронизане міфологізмом і хореографічні партії головних героїв (Мавки, Лукаша, Калини) символічно забарвлені або лірико-романтично, або народно-побутово. Також символічно відтіняють розвиток стосунків Мавки і Лукаша танцювальні картини різних пір

року («Танець квітів», «Танець снігу»). Таке режисерське вирішення балету наближає його до характерного для стилю «модерн» філософського осмислення людських характерів, гами душевних почуттів і переживань.

В 1945-му році по закінченню війни К. Голейзовський переніс до Львова балет «Бахчисарайський фонтан», в якому балетмейстер пластичну характеристику Марії вибудував на лексиці класичного танцю з польськими інтонаціями; а для партії Зареми він театралізував справжні фольклорні номери, фарби і образи Сходу [66, с. 27]. Пізніше у 1967-му р. П. Вірський у балеті «Жовтнева легенда» Л. Колодуба також розробив хореографічний текст на основі лексики класичного танцю, збагаченого «народно-танцювальними фарбами» [215, с. 10].

Таким чином, в українському балеті першої половини ХХ ст. відбувається поглиблений пошук якісно нової хореографічної мови яка б поєднувала танцювальну лексику класичного і народного танцю та збагачувала б за рахунок цього умовну лексику класичного танцю новими пластичними інтонаціями. Але ці спроби залишилися на етапі лише зовнішньої колоритизації до появи одного з різновидів танцю «модерн» – стилізованого народного танцю, у рамках якого здійснюється спроба створення деякої візуальної позачасної суперреальності, у якій загострюються всі значущі риси народного образу, народженого у танці стихійним проявом почуттів.

Окремим унікальним культурним осередком була українська Галичина. 1920–1930-і роки стали періодом швидкого зростання популярності танцю «модерн» у Галичині та підвищеної уваги до нього українських дослідників. У галицькій періодиці з'являється низка статей, що торкаються цієї проблеми [50; 53; 80–82; 75; 133; 202–211].

Низка статей М. Пастернакової [202–211] у галицьких періодичних виданнях, що мали пізнавально-інформативний характер дають змогу ознайомитися з творчістю представників стилю «модерн» в хореографії цього регіону. Але, стилістичні особливості танцю «модерн» Галичини періоду 1920–1930-х рр. та їх систематизація залишаються поза межами існуючих розробок.

Одним з потужних чинників, що сприяли творчій активності місцевих хореографів, стали гастролі західноєвропейських представників різноманітних течій танцю «модерн», значна кількість яких припадає на кінець 1920–1930-х рр.

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»), Й.-С. Баха («Паж»), І. Брамса («Бідермайер»), а також Л. Бетховена, М. Клементі, Л. Деліба [213, с. 8–9].

Гастрольні виступи інших представників європейського «виразного» танцю – Рут Сорелл, Георга Гроке [208, с. 8], учнів М. Вігман (1933-й р.; 1937-й р.), Валески Герт (1935-й р.) [203, с. 3], Курта Йосса (березень 1937-й р.) [204, с. 8] сприяли прискоренню розвитку експресіоністичної моделі танцю «модерн».

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 [213, с. 10–11].

Найпоширенішою формою сценічної презентації модерних танцювальних напрямків у Галичині стали показові виступи. Вони відрізнялись широким спектром різновидів та форм танцю «модерн», включаючи «вільний», *ритмопластичний*, «виразний» *танець*, *стилізований народний танець*. 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 [213, с. 22]. Цей публічний виступ преса назвала «видатним хореографічним явищем» у театральному житті Львова [50, с. 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 [50, с. 4–5]. Композиція «Хмари» на музику В. Прісовського виконувалась під мелодекламацію.

У своїх постановках В. Вольська використовувала *синтез художнього слова, музики та жесту*. 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 [325, с. 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 Висневська [213, с. 29].

1930-і рр. стали періодом створення і активного функціонування у Галичині спеціальних хореографічних шкіл, які 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 [213, с. 28].

Всі школи спирались на методику, 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 методику, 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» [213, с. 29–30], танці у драмі «Лісова пісня» на сцені Львівського театру [164, с. 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 Й.-С. Баха, гротесково-сатиричних композицій, стилізації народних танців [213, с. 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.) [213, с. 31], «Діти-дітям» (1938-й р.) були представлені хореографічні композиції на музику Н. Ніжанківського, Й.-С. Баха, Р. Шумана, А. Дворжака, Е. Жака-Далькроза, інсценована казка «Чари весняної квітки» О. Бігун [53, с. 8; 81, с. 8; 82, с. 97]. Юні далькрозівці – учні О. Федак-Дрогомирецької успішно виступали у театральних виставах, наприклад, у опері «Ноктюрн» М. Лисенка (рис. 4.4).



Рис. 4.4. Учениці О. Федак-Дрогомирецької [210, 195]

Оксана Федак-Дрогомирецька не лише глибоко розуміла всі тонкощі Далькрозівської методології танцю, але й коректно адаптувала її щодо львівських реципієнтів, вкладаючи в навчальні вправи і «образочки-таночки до народної музики і творів українських композиторів» (Нестора Ніжанківського, Василя Барвінського, Миколи Колесси) [210, с. 196]. Вочевидь, це мало вирішальне значення для формування творчої індивідуальності вихованок її школи – О. Заклинської, Дарії Кравців і Ганни Голубовської-Балтарович.

У філіалах Вищого Музичного Інституту імені М. Лисенка у Львові 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 [80, с. 10], курси Ірини Паславської-Хомишинець у Стрії [133, с. 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 [213, с. 30] і школа експресіоністичного танцю М. Броневської, учениці М. Вігман [207, с. 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 1920–1930-х рр. 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 [213, с. 32].

Таким чином, оригінальний хореографічний стиль 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 [209, с. 5]. Для її хореографічних композицій була характерна різноманітна тематика («Індійський танок», «Новелета» Р. Шумана, «Венеція» С. Палмгрена) [213, с. 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) [75, с. 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 Вищому Музичному Інституті імені М. Лисенка у Львові, а згодом у власній школі поєднала методіку 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») [213, с. 17–20].

Яскравими творчими індивідуальностями «виразного» танцю серед галицьких хореографів у цей період можна вважати Дарію Кравців-Ємець, Ірину Голубовську-Гогульську, Олену Гердан-Заклинську (рис. 4.5), 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» [202, с. 7]. Після закінчення Варшавської студії Рут Сорелл Д. Кравців-Ємець створює цикл танцювальних інтерпретацій віршів Ірини Наріжної у супроводі слів.



Рис. 4.5. «Спомин із гір» (хореографія О. Гердан-Заклинської).
Фото з книги Р. Яціва «Оленка Гердан-Заклинська (1916–1999):
життя у мистецтві». Львів : Растр-7, 2015. С. 12

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 (рис. 4.6).

Оксана Федак-Драгомирецька у своїх сольних виступах («Прелюдія» Й.-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.

Вся творча діяльність вищезгаданої О. Гердан-Заклинської тісно пов'язана з українською історією та фольклором. Велика заслуга танцюристки в тому, що вона сприяла якісному розвитку національної хореографії – український народний танець з тісних рамок етнографізму поступово підноситься до вершин сучасного сценічного мистецтва.



Рис. 4.6. Рома Прийма-Богачевська у танку.
Фото з книги Р. Яціва «Оленка Гердан-Заклинська (1916–1999):
життя у мистецтві». Львів : Растр-7, 2015. С. 60

Красномовним свідченням високої майстерності О. Заклинської, а також – зростаючого виконавського рівня українського хореографічного мистецтва, є той факт, що в травні 1939-го року на Міжнародному конкурсі танцю в Брюсселі (Бельгія), в якому брали участь 125 учасників та кілька груп, танцюристку було нагороджено дипломом за сольні танці: «Колисанка» (рис. 4.7) і «Метелиця» (муз. В. Барвінського), «Дорога» (муз. З. Лиська), «Дрібушка» (муз. М. Колесси). Це була не тільки справа її особистого успіху, це мало й загальноукраїнське значення, оскільки О. Заклинська виступала як українка та виконувала танці авторської хореографії на музику українських композиторів. До складу журі конкурсу входили здебільшого представники класичного танцю (зокрема, видатний танцівник і балетмейстер Серж Лифар і балетмейстер Брюссельської опери Владислав Карнецький), що, можливо, певною мірою відтворилось у їхніх вимогах і уподобаннях. На жаль, через хворобу під час перебування в Бельгії та обмежену кількість нагород, присуджених «державним» танцюристам (Почесну нагороду королеви Бельгії здобула росіянка Т. Степанова, 1 місце посіла італійка

Дж. Пенці, II та III місця – польки С. Покшивінська (класична танцюристка) і Д. Квапішевська («вільний танець»), О. Заклинська не отримала медалі. Але вона зробила більше – гідно репрезентувала українську культуру на міжнародному форумі.



Рис. 4.7. О. Заклинська у танці «Колисанка» (Львів, 1939).
Фото з книги Р. Яціва «Оленка Гердан-Заклинська (1916–1999):
життя у мистецтві». Львів : Растр-7, 2015. С. 16

На фестивалі народних танців, що відбувся одразу після конкурсу, (в парі із бельгійським українцем з Лієжу Романом Степаняком) О. Заклинська виконала коломийку й козачок, які брюссельська публіка мала нагоду бачити, мабуть, вперше, і котрі були підготовлені всього за декілька репетицій.

Після перебування в таборі для інтернованих в Інсбурзі у 1948-го року Олена Заклинська переїжджає до Канади й у місті Вінніпег закладає власну школу українського танку при Вищих освітніх курсах. Крок за кроком вона почала програмувати свою діяльність у Канаді, а пізніше у США. Вершиною її творчої діяльності того часу можна вважати авторську постановку «Плач Ярославни» на музику М. Лисенка. За словами Р. Яціва, «шукаючи Україну у світах, повсякчас бажаючи вибудовувати своїми танцями і креаціями знаково-символьні ідентифікати власного етнонаціонального походження, танцівниця знайшла в цій темі відповіді на цілий ряд сутнісних

моментів української історії, а через неї – і загальнолюдських духовно-етичних проблем» [362, с. 23–31]. Окрилена успішним турне по Канаді і США та резонансом її виступів серед творчої еліти вона продовжує популяризацію свого мистецтва серед українців діаспори і 1956-го року переїздить до Нью-Йорка, прийнявши запрошення вести свій клас в створеному Українському Музичному інституті [362, с. 38].

На думку В. Пастух, є очевидним той факт, що постановки Д. Кравців, О. Заклинської, В. Вольської, Г. Голубовської-Балтарович, О. Горгули-Щуратової, О. Федак-Драгомирецької 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 [231, с. 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). «Прелюдія» Й.-С. Баха, «Крейслеріані» Р. Шумана, «Нарис» С. Рахманінова, «Ризолютто» Е. Жака-Далькроза у виконанні О. Федак-Драгомирецької та її учнів скорили глядачів «ніжною музикальністю, ясною концепцією орнаменту й формами руху» [202, с. 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 – «Коломийка»). Вона була найбільш запрошуваною учасницею різноманітних концертів, імпрез та свят. Артистизм і високу

виконавську культуру продемонструвала Г. Голубовська-Балтарович («Венеція» на музику С. Палмгрена) [213, с. 23–27].

Так у *Галичині* міжвоєнного періоду оригінальний балетмейстерський стиль формувався на основі об'єднання досвіду західноєвропейських хореографічних шкіл і традицій українського національного мистецтва і театральний танець був представлений такими ж різновидами танцю «модерн»: «вільний», «виразний», ритмопластичний, стилізований фольклорний танець, зокрема, український, що спиралась на методики Е. Жака-Далькроза, А. Дункан, М. Вігман. Стилiстичними особливостями танцю «модерн» означеного регіону стали: використання синтезу художнього слова, танцювального жесту і руху на музику Р. Шумана, Й.-С. Баха, А. Дворжака, В. Барвінського та ін.; національних танцювальних традицій і модерної пластики; сакральний підхід до сценічного танцю.

Таким чином, у зазначений період одним із способів засвоєння естетики нових напрямів театрального танцю, а саме танцю «модерн» стає використання режисерами і хореографами драматичних театрів техніки танцю «модерн» (ритмопластичного, «вільного», експресіоністичного, «танців машин»). По-друге, – це гастрольні виступи А. Дункан, К. Голейзовського, західноєвропейських хореографів (Галичина). По-третє, – постановки балетів авторської хореографії на українських сценах зарубіжними митцями.

Формами презентації танцю «модерн» на українській сцені зазначеного періоду стають: хореографічні вечори; балетні вистави; оформлення драматичних вистав (ритмопластичні побудови масових сцен; пластичні лейтмотиви – характеристики персонажів) [230, с. 150–155; 224, с. 123–127; 238, с. 111–112; с. 170–174].

4.2. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті другої половини ХХ – поч. ХХІ ст.

З 1960-х рр., як було зазначено вище, у різних країнах світу виникають нові різновиди танцю «модерн» («contemporary dance», модерн-джаз-танець, «анкоку-буто»). Також у США виникає таке явище, як постмодерний танець.

Окрім цього, з 1920-х рр. на балетних сценах Європи і США закріплюють свої права на існування у якості театрального танцю неокласичний і джаз-танець. У другій половині ХХ ст. на території СРСР до 1990-х рр. з певними послабленнями продовжує панувати методологія соцреалізму, в рамках якої змушені працювати балетмейстери і хореографи радянського простору, зокрема в Україні.

Сама сучасна тематика українських балетів означеного періоду стимулювала використання нових виразних засобів, зокрема, пластичних. Перш за все, це стосувалося балетів «узагальнено-символічного змісту» [101, с. 42] і переважного звернення до симфонізованої музики. В цей час українські митці вдавалися до окремих спроб впровадження нових напрямів танцю у балетному театрі. Так, хореографічні характеристики символічних персонажів балету А. Шекери на музику Л. Дичко «Досвітні вогні» (1967-й р.) відрізнялися новою танцювальною лексикою і характерним для нових стильових напрямів театрального танцю вільним пластичним малюнком.

Експресіоністичний танець і експресивні пластичні композиції були використані П. Вірським у балеті «Жовтнева легенда» (1967-й р.) на музику Л. Колодуба.

Трансформований класичний танець стає виразним засобом одноактного балету Генріха Майорова «Світанкова поема», створеного на основі фортепіанних п'єс В. Косенка, поставленого в 1973-му р. у Київському академічному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка.

Мовою *експресіоністичного танцю*, а саме виразними засобами, «запозиченими з скульптурної і живописної пластики» [101, с. 45] були створені символічні хореографічні образи у балеті-трилогії «В ім'я життя», поставленому в Києві у 1975-му р. балетмейстерами А. Шекерою і Г. Майоровим. Музичною основою трилогії стали твори симфонічного жанру («Партизанські картини» А. Штогаренка, поема «Воз'єднання» Б. Лятошинського, фінал П'ятої симфонії Д. Шостаковича).

У 1970-х рр. оформляється особливість застосування українськими балетмейстерами різної стилістики в рамках одного твору. Синтез мов віртуозного класичного та експресіоністичного танцю використовується балетмейстером Г. Майоровим при створенні пластичних характеристик героїв і кордебалету балету-казки «Чиполіно», прем'єра якого відбулася в 1974-му році у Київському академічному театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка. В цьому балеті, за словами балетмейстера, «у кожного персонажа своя говірка... Якщо у Чиполіно – зухвала хореографія, то у Вишеньки – елегантна...» [484].

При відтворенні хореографічного тексту головними героями (Чиполіно, Принц Лимон та інші) має місце індивідуальне пластичне прочитання» (імпровізація) літературного образу.

З 1963-го року і протягом наступних двох десятиліть на сцені харківського театру опери та балету, за свідченням О. Чепалова, вперше з'являються балети, позначені пошуками нових виражальних

засобів, нових форм, зокрема, театрального танцю. Це: «Кам'яна квітка», «Попелюшка», «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (постановники О. Дадішкіліані, М. Арнаудова, А. Панतिकін); «Прометей» Э. Аристакесяна, «Дон Жуан» В. Губаренка, «Легенда про кохання» (постановник М. Арнаудова), «Панянка і хуліган» Д. Шостаковича (постановник К. Боярський); «Створення світу» і «Берег надії» А. Петрова (постановник М. Газилев); «Пригоди Нільса» І. Ковача (постановники В. Попов, В. Гудименко); рок-балет «Орфей та Еврідіка» на музику А. Журбіна (балетмейстер Н. Боярчиков); вечори балету у постановці Н. Риженко і М. Лієпи (зокрема, «Танці для Айседори» з хореографією Х. Лимона, «Видіння троянди» з хореографією М. Фокіна); балети І. Стравінського «Жар-птиця» (балетмейстер А. Асатурян); «Петрушка» і «Весна священна» (балетмейстер А. Рубіна) [338, с. 26–29].

Так, використання нових форм театрального танцю в образно-пластичному вирішенні своїх вистав 60–70-х рр. ХХ ст. характеризує творчість балетмейстера Харківського театру опери та балету Маргарити Арнаудової. У 1972-му р. відбулася прем'єра її авторської версії балету «Прометей» на музику вірменського композитора Е. Арістокісяна [170, с. 170]. В авторському хореографічному прочитанні міфу М. Арнаудової кожний хореографічний образ поетично символічний. Вона створює «яскравий образ богоборця», стверджує «ідеї перемоги добра і світла над силами зла і темряви» [152, с. 3]. Сцена кузні Гефеста, танець орла, який мучить Прометея та сцена пекла, де Прометея оточують зловісні фурії побудовані з використанням «виразного» танцю.

В цьому ж році відбулася ще одна прем'єра М. Арнаудової. Це був спектакль «Дон Жуан» на музику харківського композитора В. Губаренка, в основу якого було покладено драму Лесі Українки «Кам'яний господар» [170, с. 170]. Авторська версія М. Арнаудової у співпраці з композитором і лібретистом була близькою до ідейно-філософського змісту драми. Насичена психологічним змістом музика характеризувала кожний образ. Балетмейстер використовує засоби *танцю «модерн»* для авторських пластичних знахідок у хореографічному відтворенні фабульних драматичних ліній, знаходить свою хореографічну лексику, яка відрізняє один персонаж від іншого (принцеси, Долорес, циганку, слугу та ін.).

Так, за твердженням М. Загайкевич, найвигідніше у порівнянні з «Кам'яним господарем» А. Шекери у варіанті балету М. Арнаудової виглядали характерні стильові форми «балетмейстерського почерку», що призвело до «переконливого образно-танцювального відтворення

фабульних драматичних ліній, логічно спрямованих на розкриття основного соціально-психологічного конфлікту» [102, с. 45].

У балеті «Панянка і хуліган» (балетмейстер К. Боярський) на музику Д. Шостаковича за одноіменним кіносценарієм В. Маяковського відбулася у Малому академічному театрі опери та балету (м. Ленінград) у 1962-му р. Дія відбувається у 1920-х роках. Пластичні характеристики діючих осіб вибудовані засобами танцю «модерн». Хореографічний текст вуличних хуліганів являє собою незграбну приземлену танцювальну лексику з віртуозними стрибками, падіннями, акробатичними елементами боротьби та іншими ознаками *експресіоністичного танцю*. Засобами цього ж танцю з елементами акробатичних підтримок, трансформованої пальцевої техніки вирішені дуети офіціантки і відвідувача ресторану, проститутки, ватажка хуліганів. Мовою *класичного танцю* балетмейстер характеризує душевні якості юної вчительки. Стосунки Хулігана і Панянки виразно розкриті за рахунок прийому «*безконтактний дует*», побудованого на різних пластичних характеристиках головних героїв, а також з використанням сформованого в СРСР дуетно-класичного танцю і техніки падінь. Життя вуличних шинків охарактеризоване соціальними (бальними) танцями, виконаними у гротесковій манері. У композиції танцю використані прийоми «*стоп-кадру*», *асиметрії*, *антиунісону* і т. ін. [431].

У 1980-х рр. у Харківському державному ордену Трудового Червоного прапора Академічному театрі опери та балету ім. Н. В. Лисенка балетмейстером Н. Боярчиковим була здійснена постановка опери-балету авторської хореографії «Орфей та Еврідіка» на музику О. Журбіна. Античний міф, що мав в історії балету багато інтерпретацій, став для хореографа джерелом нового змісту і нової танцювальної мови. Темою балета стало моральне переродження творця-людини у творця-ідола, оточеного галасливою славою і його повернення до істинних цінностей.

Оригінальна музика зонг-опери О. Журбіна передувала появі рок-балету. Композитор не написав нової редакції для балету і у спектаклі була використана фонограма рок-опери у виконанні вокально-інструментального ансамблю Ленконцерту «Співочі гітари» у поєднанні з живим звучанням симфонічного оркестру. Прем'єра рок-балета О. Журбіна відбулася у 1975-му році у Ленінграді [327, с. 16]. Сучасна інтерпретація сюжету античної міфології була здійснена засобами нових форм театрального танцю. А саме: «*вільного*» (Еврідіка і Птах); *експресіоністичного* (Фортуна, Харон); *модерн-джаз-танцю* (Зонги) та ін. Цей *синтез* різновидів *танцю «модерн»* доповнювався елементами акробатики і пантоміми.

Так, пластика Птаха, що символізував душу Орфея, чуйно реагувала на внутрішні колізії співака. Наприклад, духовна спустошеність героя характеризувалася втратою Птахом здатності літати і приземленістю його танцю. Пластична характеристика Фортуни являла собою різкі рухи, експресивні пози, раптові переходи від нерухомих статичних поз до складних комбінацій. «Цей образ викликав асоціації то з хижим птахом, то з невтримним полум'ям» [24, с. 34]. Трійця співаків, що змагалися поруч з Орфеєм, після його перемоги перетворювалися у своєму експресивному танці «на якихось жерців ревучого натовпу» [24, с. 35].

У 1980–90-х рр. у Київському дитячому музичному театрі балетмейстер Георгій Ковтун продовжує експерименти Генріха Майорова, який у 60–70-х рр. *поєднував* у своїх постановках *класичний танець, танець «модерн», акробатику і побутові жести*.

В 1990-х рр. у цьому театрі Г. Ковтун презентує свої авторські балети «Ромео і Джульєтта» на музику С. Прокоф'єва, «Мауглі» і «Распутін» на музику А. Градського. Сучасна авторська пластична версія відомих сюжетів також вирішується балетмейстером засобом синтезування різних хореографічних мов для пластичних характеристик різних символічних персонажів.

Так, у балеті «Распутін» усі сцени з Вождем являють собою роботизовано жести «народу» (*«танці машин»*); хореографічна партія Распутіна (Сергій Бондур) побудована на *експресіоністичному танці* зі «скорпіонячими» позами і складними гімнастичними і акробатичними трюками (рис. 4.8). Імператорська сім'я (цар, цариця, чотири доньки і спадкоємець) «схарактеризовані за допомогою *класичного танцю*, і кожна їхня поява супроводжується світлою, поетичною музичною темою» [165, с. 26]. Для пластичної характеристики чекістів хореограф використовує джазовий стиль – *«брейк»*, а у хореографічній характеристиці Царя, навпаки, переважає статичне чергування поз, створюючи образ слабохарактерної людини.

Пластичні характеристики органічно вплітаються у композицію масових сцен, що зображають різні пласти життя Росії в часи першої світової війни і вирішених поліфонічною побудовою мізансцен. Так, одна з них, за свідченням Н. Мазур – «на сцені осяяною червоним світлом Привид революції поганяє «запряжений» покірний натовп, страчені підіймаються із безіменної могили і дивляться на країну, залиту кров'ю» [165, с. 27]. Музика А. Градського поєднує розмаїття тем, що характеризують епоху (від «Солдатушки, браво ребятушки» до «Прощання слов'янки»).



Рис. 4.8. С. Бондур (Распутін) і О. Сторожук (Цариця) у балеті «Распутін» [165]

У Дніпродзержинському музично-драматичному театрі у 1980-х рр. балетмейстер Анатолій Бедичев (випускник Пермського хореографічного училища та Державного інституту театрального мистецтва А. В. Луначарського) здійснює ряд авторських постановок, що претендують на відродження жанру *пластичної драми 1920-х рр.*

Ним були поставлені одноактні балети та балети-пантоміми (сім новел на музику Й.-С. Баха, К. Пендерецького, Д. Тухманова); «Весняні чари або танцюємо Вівальді»; на музику «Пори року» (А. Вівальді); «Роздуми» (п'ять п'єс для гітари) і «Марсій» на музику И. Рехіна; авторська версія «Петрушки» на музику І. Стравінського. Також були поставлені спектакль на музику Чака Манкїоні – «Така нескінченна неділя» и вечори одноактних балетів – «Контрапункти» і «Фатум» в традиціях пластичної драми 1920-х рр.

У своїх авторських роботах А. Бедичев використовує такі прийоми композиції танцю «модерн»:

– *контрапункт зорових та звукових образів* («Контрапункти», «Людина та її тінь», «Чо попало», «Дріада та Циклоп», «Двоє на березі») (рис. 4.9, 4.10);

– *контрапунктування драматургії* – поєднання кількох смислових ліній, кожна з яких несе свою індивідуальність і виразність («Контрапункти»);



Рис. 4.9. Сцена з вистави
«Двоє на березі» [294]



Рис. 4.10. А. Бедичев і
А. Конькова у композиції
«Дріада і Циклоп» [294]

– «*монтажні стики*» – різкі перепади у пластиці; *крупні та дрібні плани* (балет-пантоміма «Перевертень»);
– «*накладення кадрів*» (балет-пантоміма «Перевертень»);
– «*стоп-кадри*» (балет-пантоміма «Перевертень»);
– «*сповільнена зйомка*» (балет-пантоміма «Перевертень»);
– використання засобів масової культури – лексики фільмів жаху, еротичного театру, східних бойових технік («Фатум», «Перевертень» та ін.)

Метафоричність хореографічного тексту в мініатюрах балета «Контрапункти» (1987-й р.) вирішена мовою експресіоністичного танцю, якою балетмейстер розповідає про страх перед самотністю, розчарування, розбиту віру, любов («Двоє на березі»); абсурдність життя («Чо попало»); єдність і боротьбу протилежностей («Дріада і Циклоп»).

Три композиції балету «Фатум» – «Вовкулака» (на музику К. Пендерецького), «Проповідник» (на музику М. Жарра) і «Фатум» – вкрай різні за змістом, мають і вкрай різне пластичне вирішення з використанням прийомів композиції танцю «модерн».

Так, «Вовкулака» – це *балет-пантоміма*, у якому «контрастний зигзаг станів вовкулаки та жінки» [294, с. 8] вирішений за допомогою вищезазначених прийомів: «монтажних стиків», «крупних та дрібних планів», «напливів», «накладення кадрів», «уповільненої зйомки», «стоп-кадрів».

«Проповідник» – це *мімодрама*, яка відроджує на сцені ідеї Достоевського, теми совісті, віри, пошуків Бога, спокуси. «Виразний» (експресіоністичний) танець Блудниці має «іноді не завжди коректну хореографічну форму» [294, с. 8].

Ідея шоу «Фатум» про шлях людини у матеріальному світі (народження, пізнання, любов, спокуса, смерть) вирішена вищеназваними засобами масової та побутової «вуличної» культури, у тому числі «брейк-данса», що диктувалося необхідністю адекватного втілення. Пластичні характеристики символічних персонажів Пречистої Диви (Диви Марії), Феї Май (Королеви Сну) та ін. побудовані на позах, жестах, гримасах.

В жанрі авторського танцтеатру у 1990-му р. балетмейстер здійснює постановку «Сліпі» М. Метерлінка. Наталія Степаненко наводить слова А. Бедичева, який визначив жанр своєї праці як «пластичну версію драми» [294, с. 8]. У спектаклі немає розгорнутих хореографічних сцен, а сценографія у вигляді тернового вінка, або огорожі з колючого дроту створює статичний замкнутий простір. Пластичність спектаклю створюється прийомом «інтонаційного жесту», який відповідає внутрішньому станові героїв. Настроєві, образкові, сенсові і ритмові слова відповідає певний жест рук і пальців, положення корпусу і т. інше, що свідчить про застосування композиційного прийому одного з різновидів танцю «модерн» – *аедопластики*. «Музична лінія» спектаклю вибудована з фрагментів творів І. Габелі, Дж. Б. Перголезі, Й.-С. Баха, М. Чекаліна, І. Леня, С. Грюнберга, А. Вівальді.

Приєм «інтонаційного жесту» балетмейстер А. Бедичев використовує і при створенні пластичних характеристик героїв казки «Соловей» Г.-Х. Андерсена (постановка А. Ваніна, сценографія О. Комарницької) [294, с. 6–9].

З 1970-х – 1980-х рр. у результаті входження України у складі СРСР до глобалізаційних процесів відбулося зростання поінформованості радянських хореографів у галузі нових напрямів театрального танцю та *активізація* їхніх творчих зусиль *по засвоєнню зарубіжних надбань* у цій галузі. Це проявлялося в *участі вітчизняних балетмейстерів у міжнародних фестивалях та семінарах і відвідуванні гастрольних виступів зарубіжних танцтеатрів* і балетних труп на території колишнього СРСР: «Гранд-опера» під керівництвом С. Лифаря, англійського королівського балету, балетної трупи «Нью-Йорк сіті балле» (неокласичний танець); американського театру танцю А. Ейлі, бельгійської трупи Моріса Бежара «балет ХХ століття», американської балетної трупи Пола Тейлора, шведської Королівської опери, польського Великого театру, Празького камерного балету Павла Шмока, «Еллінської хореодрами», Ралу Ману, «авторського театру» Жозефа Руссільйо (танець модерн).

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 Спеаро; 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 *фестивали 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.) [73, с. 59; 271, с. 26–27].

Крім того деякі зарубіжні балетмейстери здійснювали власні постановки в українських театрах. Знаменним моментом стала спроба відтворення на українській сцені балетмейстерської версії Альберто Алонсо «Кармен-сюїти», що була написана композитором Родіоном Щедріним за мотивами опери Бізе «Кармен» для Майї Плісецької. Ця копія вистави А. Алонсо, що народилася на сцені «Большого» театру в Москві, була перенесена до Харкова, Одеси та Києва. За словами балетмейстера, центральним місцем дії у балеті була вибрана арена у червоному кольорі для бою биків – коррида, яка «має велике символічне значення і має багато спільного з тим, що відбувається у житті» [446]. Декорацію Б. Мессерера доповнюють стільці з високими спинками по периметру бар'єра «як на інквізиції».

В пластичній характеристиці Кармен використовуються «плоска» і скорочена ступня, невиворотне положення ніг, що підкреслює зухвалий характер головної героїні. Її сольні і дуетні партії побудовані засобами трансформованого класичного танцю з елементами «виразного» танцю. В експресіоністичній манері побудована партія Тореодора і кордебалету. Орієнтація на індивідуальні якості виконавців позначилась на варіативності здійснених постановок «Кармен-сюїти» у різних театрах. Таким чином, через «повтор-інтерпретацію» [199, с. 8] відбувається опанування і впровадження зарубіжного досвіду в галузі нових напрямів театрального танцю в українському балеті.

У 1990-і роки зарубіжні митці, серед яких був, зокрема, хореограф Х. Мюллер з Німеччини, здійснювали постановки балетів на сцені Харківського театру опери і балету (балет «Наші вуста виповнюють радістю») [338, с. 28–29].

У сезоні 2003–2004-го рр. дружина й спадкоємиця С. Лифаря Ліллан Алефельд подарувала киянам балет «Сюїта в білому». За її

сприяння балет поставили в Національній опері України учні балетмейстера – Крістіан Влассі та Жільбер Майєр.

Багато хто з сучасних хореографів створював твори, присвячені А. Дункан: Кеннет Макміллан («Айседора»), Фредерік Аштон («П'ять вальсів Брамса у стилі Айседори Дункан»), Моріс Бежар («Айседора», у виконанні Майї Плисецької), Хосе Лимон (балет «Танці для Айседори»).

Цей балет, поставлений Х. Лимоном в 1971-му році, балетмейстер Наталія Риженко перенесла на сцену Харківського театру опери і балету. Засобами американського танцю «модерн» різні танцівниці зображують моменти найвищої напруги, крайнього душевного підйому, коли підсвідомість керує діями А. Дункан у різні періоди її життя: ранньої творчості, материнства, кохання, захоплення революційними ідеями Радянської Росії.

Виконавицями харківської постановки стали Т. Бекетова, А. Болотникова, Т. Зоріна, І. Хованова. Шлях танцівниці до вічності і, одночасно, її безсмертя виражає її повільний рух уздовж сцени у промені потужного прожектора з довгим шарфом на шиї [329, с. 13].

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 [255, с. 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 нових напрямів театрального танцю в Україні*; відкриттю кафедр сучасної хореографії та впровадженню у навчальний процес відповідних дисциплін у Вищих навчальних мистецьких закладах I–IV рівнів акредитації; виникненню різноманітних студій.

Так, коли у 1990-х рр. децентралізація художнього життя змушувала українські театри виборювати своє право на автономію різними шляхами, *пожвавлюється експериментаторство, активне опанування нових стильових напрямів театрального танцю (танцю «модерн» і неокласичного)*, з'являються нові роботи молодих постановників, що презентують «*нові форми сучасної вистави*»: оперу-балет «Незраджена любов» на музику Л. Колодуба (Донецьк, балетмейстер І. Колюбакіна); оперу-балет «Вічне ім'я твоє» на музику Г. Жуковського (Харків, хореограф В. Шулько); музично-хореографічну містерію «Герніка» на музику Я. Фрейдліна (Одеса, балетмейстер А. Шевельова) та оперу-балет на музику В. Губаренка «Вій» (балетмейстер В. Смірнов-Голованов) [199, с. 12].

Так опера-балет «Вій» здобула сценічну долю на сцені Одеського національного академічного театру опери та балету у серпні 1984 року. Над постановкою працювали: режисер Артур Почиковський, диригент Борис Афанасьєв, балетмейстер Віктор Смирнов-Голованов, художник Євген Лисик. Ця постановка пройшла більш ніж 200 разів [268, с. 32].

Наприкінці життя (2000-му р.) композитор В. Губаренко на основі музики опери-балету написав хореографічні сцени і через 30 років було прийняте рішення поєднати ці два самостійні твори [460].

Так, нова постановка опери-балету «Вій» В. Губаренка на цій самій сцені відбулася у вересні 2014-го р. (режисер і хореограф Г. Ковтун). Для хореографічного почерку Г. Ковтуна характерна індивідуальна пластична мова – самобутній сплав «виразного» танцю, складних акробатичних трюків, народно-сценічного танцю з елементами стилізації (у масових сценах ярмарки), трансформованого класичного танцю для вирішення різних характерів персонажів. Жанр опери-балету розділив персонажів на вокальну та танцювальну групи. У пластиці танцю розкривали сутність своїх героїв Гоголь і Панночка. Хореографічний текст Гоголя, який плів мереживо сюжету, побудований балетмейстером на лексиці «contemporary dance».

Пластична характеристика Панночки в сольних і дуетних формах (з Хомою) наближається до «виразного» танцю [438].

Наприкінці 1990-х рр. в Києві починає свої перші експерименти у галузі нових напрямів театрального танцю балетмейстер Аніко Рехвіашвілі (на той час завідувач першої в Україні кафедри сучасної класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв, з 2013-го року художній керівник балетної трупи національної опери України), лауреат Міжнародного конкурсу артистів балету ім. С. Лифаря в номінації «Хореографи».

Наприкінці 1990-х рр. на базі створеного нею колективу «АНІКО Балет» хореограф здійснює ряд авторських постановок, головним виразним засобом яких стають нові форми театрального танцю. А саме: експресіоністичного танцю – хореографічна мініатюра «Крик» за мотивами однойменної серії експресіоністичного живопису Е. Мунка (1996-й р.) з використанням експресивних стрибків у чоловічій партії [423]; «Марна розмова» (1996-й р.); неокласичного танцю – мініатюра-замальовка «Чекання» (2014-й р.) [425]; «Ave Maria» на музику Джуліо Качині (1999-й р.); одноактні балети «Рондо» (1997-й р.) на музику Джованні П'єро Ревербері [424] і «Болеро» на музику Моріса Равеля (1998-й р.).

Ще в 1928-му р. М. Равель створив музику для балету «Болеро» на замовлення балерини Іди Рубінштейн. Прем'єра балету відбулась 22 листопада 1928-го р. у Паризькій опері з хореографією Б. Ніжинської і декораціями Олександра Бенуа. Згідно сюжету цієї першої постановки «Болеро», відвідувачі іспанської таверни розповідають історії про складне переплетення темних пристрастей. «М. Равель трансформувал іспанський танець «болеро» кінця XVIII ст., витриманий у потрібному помірному ритмі, – у мотив, що монотонно повторюється, а у фіналі досягає розпеченого пароксизму» [61, с. 194–195].

Наступні постановки «Болеро» були створені С. Лифарем, Антоном Доліним, Авреліо Мілошем, Морісом Бежаром, останнім – у стилі «модерн».

У балеті «Болеро», А. Рехвіашвілі що є репрезентацією психологічних стосунків між чоловіком і жінкою, індивіда та суспільства, виразні засоби неокласичного танцю синтезуються з стилізованим іспанським народним танцем.

Балет «Рондо» на музику Дж. Ревєрбері, що складається з декількох хореографічних картин («*Visioni di Venesia*», «*Ultimo Incontro*», «*Note Venesiana*», «*Venti d'Oriente*», «*Accademia*») [424] балетмейстер засобами дуєтної форми неокласичного танцю розповідає про різні грані відносин між коханими чоловіком і жінкою: про молодість і початок відносин, гармонію і спокій, розставання, вічний рух, пошук, відкриття. Хореографічний текст персонажів балету побудований на швидких «*tour chaines*», обертах у позах «*I arabesques*» і «*attitudes*», кроках, бігові, партерних, а іноді повітряних підтримках однією та двома руками за талію.

У 1991-му році учень новатора Федора Лопухова по Ленінградській консерваторії Ашот Андрійович Асатурян (балетмейстер з Вірменії), запрошений на роботу до Харківського театру опери та балету, представив свої перші в Україні спектаклі «Жарптиця» і «Орфей» на музику І. Стравінського. Засобами неокласичного танцю А. Асатурян у балеті «Орфей» показав внутрішню боротьбу Художника з самим собою, а у «Симфонічних танцях» С. Рахманінова (1997-й) «відчувалася ... туга у пластичних інтонаціях Художника, якого залишала Муза, але вітала Батьківщина» [335, с. 13].

У 2000-му р. Київським центром сучасної хореографії був організований фестиваль «Танець XXI століття». У роботі цього фестивалю взяла участь балетмейстер 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 експресіоністичного танцю Генрієти Горн (школа «Folkwangshule») та інших представників європейської гілки танцю «модерн».

У 2010-му р. у Дніпропетровському Академічному театрі опери і балету відбулася прем'єра балету «Закулісся» авторської хореографії Д. Омельченко на музику П. Чайковського, А. Дворжака, Е. Елгара, М. Равеля, поп-ритмів. Джерелом постановки для балетмейстера став підвищений інтерес глядацької аудиторії до того, що криється за таємничою «завісою». Авторкою виділені режисерські прийоми, характерні для жанру танцтеатру, які балетмейстер використав при постановці балету. А саме: одночасне розгортання подій; використання голосу помічника режисера з поза сцени; зміни декорацій під час вистави. І, головне, використання різноманітних пластичних характеристик для різних персонажів. А саме: 1) побутової пластики; 2) акторської гри; 3) використання різних стильових напрямів театрального танцю для розкриття різних образів і відносин між героями вистави. Це – класичний танець з вкрапленнями неокласичного в дуетах Юної танцівниці; особливо яскраво побудований на техніці «contemporary dance» хореографічний текст сольних форм головної героїні і прибиральниці; засобами джаз-танцю – монтувальників сцени.

26 листопада 2013-го р. на сцені Київського муніципального академічного театру опери та балету був представлений авторський балет «Пори року» на музику Олександра Родіна. Хореографія і постановка – соліста групи «Київ модерн-балет» Олексія Буська у виконанні постановника і солістки тієї ж трупі Анастасії Харченко. Цей одноактний балет, розбитий на чотири картини, у кожній із яких звучить соло одного з інструментів струнного квартету «Post Skriptum» (перша скрипка, друга скрипка, альт, віолончель). Вони символізують пори року і відносини головних героїв, які візуалізовані засобами дуетної форми «contemporary dance» і контактної імпровізації. Цей твір про любов, яка зароджується весною і може не пройти випробувань восени, а зимою залишити лише спогади від цього почуття. Хореографічний текст побудований з використанням повітряних підтримок, «drop», танцювальної лексики у нижньому рівні [417].

Балет «Натхнення» на музику Лесі Дичко, присвячений художниці Катерині Білокур був поставлений у 2014-му році А. Рубіною. Вистава являє собою зміну символічних хореографічних картин з життя героїні при відсутності загальноновизнаного лібрето.

Кожному персонажу балетмейстер підбирає властиві йому пластичні характеристики засобами «вільного», експресіоністичного, стилізованого народного танцю, класичного танцю, трансформованого у бік пластичної свободи (душа Квітки, Фортуна). Образи Матері і батька розкриті на грубій пластиці пантоміми і фольклорного українського танцю. Пластична характеристика Катерини-дівчини побудована на ігровій «вільній» пластиці; символічний образ Душі Катерини – засобами «*contemporary dance*».

Постановником хореографічної композиції на музику К. Дебюссі «Два фавни», присвяченої Вацлаву Ніжинському і Сержу Лифарю став Д. Клявін. У виконанні учнів Київської муніципальної академії ім. Сержа Лифаря вона була презентована на концерті з нагоди 15-річчя цього навчального закладу у 2017-му р. Пластичні характеристики дієвих осіб композиції побудовані виразними засобами різних стильових напрямів театрального танцю за мотивами відомих творів М. Фокіна, В. Ніжинського, С. Лифаря. А саме: Фавна і Петрушки – в стилі «*модерн*», кордебалета – у стилі *неокласичного танцю* [477].

З нагоди 75-річчя прем'єри «Сюїти в білому» у Паризькій національній опері Київська муніципальна академія танцю імені С. Лифаря підготувала і показала в Національній опері України одноактний балет «Лифар-сюїта», прем'єра якого відбулася 30 червня 2018-го р. на ту ж саму музику маловідомого балету «Намуна» французького композитора Е. Лало. Балетмейстер-постановник, лауреат міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря, заслужений артист України Дмитро Клявін здійснив власну постановку «Лифар-сюїти» за мотивами «Сюїти в білому» С. Лифаря в естетиці неокласики. За задумом авторів лібрето (Д. Клявін і А. Лягущенко) у фабульній схемі центральне місце посіли дві балетні зірки – «Чорна» – досвідчена прима-балерина Паризької танцювальної трупи і «Біла» – та, що має довести свою придатність для ролі нової зірки («чорна» і «біла» етуалі). Композиція «Лифар-сюїти» являє собою сольні «монологи»; адажіо; варіації; ансамблеві хореографічні картини; комбінування статичних поз артистів кордебалету з танцювальними епізодами різних груп, які одночасно утворюють «поліфонічну» сценографію. Хореографічний текст балету побудований Д. Клявіним з використанням вищеназваних лексичних новоутворень і композиційних прийомів С. Лифаря [428].

17–18 березня 2018 р. на сцені Національної опери України відбулася світова прем'єра одноактного балету «Діти ночі» («*Children of the Nigth*»). Постановка хореографа і артиста «*Staats balett Berlin*» Олександра Абдукарімова. У балеті використана музика Антоніо

Вівальді і Макса Ріхтера. У головних ролях – Катерина Кухар і Олександр Стоянов.

Хореографічний текст спектаклю про міфічних істот андрогінів, які поставили себе нарівні з Богом і були покарані розділенням на дві частини (чоловічу і жіночу) побудований з використанням нових напрямів театрального танцю. В основному – *неокласичного танцю* (у дуетних формах), з вкрапленнями «*contemporary dance*» (чоловічий кордебалет на музику А. Вівальді «Пори року – зима»; чоловічий дует в кінці балету); *стилізованого побутового танцю* в епілозі.

«Ukrainian Dance Theatre» – перший в Україні проектний театр нових форм театрального танцю, який використовує відомі у всьому світі сучасні танцювальні техніки. Театр заснований танцівницею та хореографом Ганною Герус, яка проходила стажування у компаніях «NDT» і «Batsheva». Перший спектакль «Варіації життя» був поставлений Г. Герус весною 2017-го р. Цей балет-притча, який являє собою філософські хореографічні роздуми про безперервну течію життя, був поставлений на техніках *неокласичного танцю* і «*contemporary dance*» з використанням дуже виразних візуальних ефектів [471].

На сьогодні театр формує основний репертуар, синтезує у постановках різні нові напрями театрального танцю, відкритий до експериментів та пошуку нових засобів виразності. Так, в постановці «Порятунок Архонта» кийського хореографа Олени Вертегел хореографія орієнтована більш на пластичну, ніж на танцювальну образність.

Одночасно в українському балетному театральному просторі кінця ХХ – поч. ХХІ ст. з'являються приклади використання нових форм театрального танцю у *фольк-балетах* і *фольк-операх-балетах*. А саме: у фольк-опера-балеті «Цвіт папороті». Є. Станковича (балетмейстер А. Рубіна), у виконанні хореографічної групи Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки, фольк-балеті-містерії «Обранець сонця» О. Шимка (хореографія А. Рубіної), у виконанні фольклорно-етнічного академічного ансамблю «Калина»; балеті «Майська ніч» Є. Станковича (хореограф-постановник А. Рубіна); балеті «Ніч перед Різдвом» на музику В. Калиновського (хореограф-постановник О. Ніколаєв); балеті «Княжна Ольга» Є. Станковича (балетмейстер О. Ніколаєв); балеті «Натхнення» Л. Дичко (балетмейстер А. Рубіна); фольк-опера-балеті «Колиска життя» Є. Станковича (автор лібретто балетмейстер О. Ніколаєв) за одноіменною оперою «Цвіт папороті»; опери-феєрії «Коли цвіте папороть» (балетмейстер Сергій Наєнко та Артем Шошин).

Ще в 1977-му році Євген Станкович отримав пропозицію про написання масштабного сценічного твору від французької імпресарської

фірми «Алітека» для Народного академічного хору ім. Г. Верьовки. Фольк-опера «Цвіт папороті» стала зразком, так званої, «нової фольклорної хвилі» – сутність цього напрямку полягала у такому відношенні композитора до фольклору, коли прадавні народні мелодії чи інтонаційні тембри поєднуються в авторських творах з модерними принципами композиторської техніки [436]. Безпосередньо історія прем'єри, яка так і не відбулася у палаці «Україна» в 1979-му р. складається з ряду абсурдних обставин: «ідеологічних закидів, закулісних інтриг, цензурних заборон, нездійснених постановок» [475]. У повному аутентичному варіанті «Коли цвіте папороть» так і не було поставлено.

У фольк-опері-балеті «Цвіт папороті» Алли Рубіної та Анатолія Авдієвського балетмейстер поєднала різноманітні обряди й уявлення стародавніх слов'ян і втілила їх виражальними засобами танцю «модерн» [123, с. 12].

У Дніпропетровському Академічному театрі опери і балету за однойменною оперою «Цвіт папороті» на музику В. Калиновського автор лібрето і балетмейстер Олег Ніколаєв створив авторську версію під назвою «Колиска життя». Велика балетна форма у його інтерпретації складається з восьми завершених епізодів. Кожен з них сповнений яскравих метафор. За словами А. Тулянцева, «балетмейстер О. Ніколаєв об'єднав всі танці в розгорнуту композицію, користуючись сучасними досягненнями танцювального симфонізму і поліфонії» [308, с. 67]. Поступово розвиваючи один за другим хореографічні малюнки від асиметрії до хороводу, ускладнюючи і збагачуючи їх різними танцювальними формами, балетмейстер при побудові хореографічного тексту різних хореографічних картин використовує стилізований народний танець у дуетних і масових формах народного гуляння («pas de basque» високий, колупалочка, вистукування чоловічого кордебалету, стилізований стрибок кільцем та ін.); неокласичний танець – в купальських хороводах; модерн-джаз-танець в хореографічній характеристиці ковалів; «вільний» танець у «колисковій»; в фінальній сцені оплакування («материнський плач»).

Для львівської (театр ім. Соломії Крушельницької) прем'єри 2017-го року опери-феєрії «Коли цвіте папороть», за словами Ю. Чекана, «композитор модифікує жанр, створюючи багатовимірне полотно, де жорстка фабула поступається місцем вільній асоціації, де індивідуалізовані образи-характери заміщуються узагальненими образами-символами» [475].

Таким чином, при побудові хореографічного тексту різних хореографічних картин фольк-опері-балету «Цвіт папороті» на музику

Є. Станковича українські балетмейстери використовують такі різновиди танцю «модерн» як «вільний» танець, стилізований народний танець, модерн-джаз-танець; а також неокласичний танець.

В 2010-му році О. Ніколаєвим була поставлена його авторська версія балету «Княгиня Ольга» на музику Євгена Станковича. З дозволу композитора диригент Юрій Пороховник скомпонував свою музичну версію балета, додавши до партитури фрагменти з інших творів Станковича – «Вікінгів» і «Літургії». Нове лібрето, де події життя однієї людини є віхами історії всієї держави Київської Русі, обумовило хореографічний стиль спектаклю. Балетмейстер зосереджується на розкритті характерів історичних персонажів – Ольги, князя Ігора, сина Святослава, пластичні характеристики яких в сольних і дуетних формах побудовані виразними засобами *«contemporary dance»*. Різноманітний лексичний матеріал балетмейстер використовує для: слов'янських хороводів, що імітують язичницьку обрядність; войовничого танка кочівників-печенігів; експресивних дикунських рухів підступних древлян. Пластична характеристика жіночого кордебалету побудована засобами неокласичного танцю з вкрапленнями «вільного» і стилізованого народного танцю. «Вільний» танець чоловічого кордебалету також поєднується з елементами стилізованого народного танцю («*pas de basque*», бедуїнський в парі і т. ін.) [419–421].

На межі ХХ – поч. ХХІ ст. цікавим є посилення інтересу до перших зразків *танцю «модерн» на оперно-театральній сцені*. Так у репертуарі Національної опери України вагоме місце *посідають балетні вистави «Російських сезонів»* С. Дягілева в хореографії М. Фокіна, серед яких роботи у стилі «модерн» – «Петрушка» І. Стравінського (постановка В. Яременко); хореографічна мініатюра «Лебідь» К. Сен-Санса, а також неокласичні балети «Шопеніана» на музику Ф. Шопена в оркестровці О. Глазунова і «Видіння троянди» на музику К.-М. Вебера у постановці Д. Матвієнка.

Свої авторські версії балету «Весна священна» на музику І. Стравінського після В. Ніжинського протягом ХХ ст. презентували Моріс Бежар (1959-й р.), Анхелен Прельжокаж, Піна Бауш (1975-й р.). Хореографічний текст цих версій був побудований засобами експресіоністичного) і модерн-джаз танцю.

Перша постановка цього балету в Україні була здійснена Аллою Рубіною на сцені Харківського театру імені Н. Лисенка в 1998-му році. Стрижнем постановки стало лібрето Н. Реріха і язичницький обряд, який балетмейстер відтворює через предковічні пластичні символи [326, с. 24–25].

Особливістю авторської версії балету «Петрушка» А. Рубіної на музику І. Стравінського (2000-й р.) є використання прийому «живої декорації» у композиції танцю [269, с. 14], яка створена на сцені півколом танцівників у барвистих костюмах. На відміну від статичного декораційного живопису в балеті М. Фокіна, декорація А. Рубіної стає рухомою за рахунок пластики, міміки і жестів виконавців.

У червні 2014-му р. театр «Київ-модерн-балет» представив одноактну прем'єру «Видіння Рози» соліста групи і хореографопочатківця Олексія Буська. За його словами, на задум нової вистави «Видіння Рози» надихнув легендарний балет «Російських сезонів Дягілева» «Видіння троянди» («Le Spectre de la roze» за мотивами поеми Т. Готье на музику Карла Марії фон Вебера.

Карл Марія фон Вебер був одним із перших композиторів, який об'єднав декілька вальсів в одну п'єсу, поєднану загальним сюжетом. За його задумом, ця музика – спогади дівчини про перший бал. Ідею балета сформулював французький поет Жан-Луї Вадойе на основі декількох рядків вірша Теофіля Готье. Сам балет був поставлений М. Фокіним у 1911-му р. Прем'єра відбулася 19 квітня 1911-го в Монте-Карло, у Залі Гарнье у виконанні Вацлава Ніжинського і Тамари Карсавіної.

Авторська версія О. Буська на музику Олександра Родіна – це історія з розгалуженим сюжетом про невиліковно хвору дівчину на ім'я Роза, її хворобливі стосунки з матір'ю, які артистки – Анастасія Харченко і Олена Долгих передають пластикою «виразного» танцю [500].

На відміну від версії О. Буська, хореографія романтичного дуету закоханої дівчини і юнака-троянди у балеті «Російських сезонів» побудована М. Фокіним на лексиці неокласичного танцю з м'якою пластикою рук, трансформованих «*tour lent*» соліста, вільним корпусом при виконанні «*pas suivi*» солістки і т. інш.

У пошуках нової тематики для авторських робіт українські балетмейстери звертаються до розповсюдженого прийому – сценізації літературних творів. Оновленню лексики театрального танцю спонукали сучасні музичні твори – прочитання літературних аналогів. Іншими прикладами стають: балет «Материнське поле», поставлений у Дніпропетровському театрі за мотивами повісті Ч. Айтматова на музику К. Молдобаксанова. Балет був створений у 1975-му р. в Киргизькій РР, а у 1976 році поставлений в багатьох театрах союзних республік колишнього СРСР і за кордоном. А також, балет «Медея» на музику Р. Габічвадзе (Львів), у якому пластичними виражальними засобами є «вільний» танець (кордебалет) і неокласичний (Медея).

Ще у 1937-му р. відбулася прем'єра сценічної кантати Карла Орфа для хору, солістів і оркестру у Львівському оперному театрі. У 2005-му р. – у цьому театрі була поставлена опера «Карміна Бурана», а у 2008-му р. оновлена постановкою авторської хореографії Сергія Наєнко.

Карміна Бурана («Carmina Burana») – це рукопис віршів і драматичних текстів, яка вважається знайденою у 1803-му році у бенедиктинському монастирі в Баварії. В 1935-му році німецький композитор Карл Орфф створив сценічні кантати на основі 24-х віршів середньовічної збірки. Сюжет кантати асоціативний. Вибір охоплює широке коло тем, знайомих як у ХІІІ так і в ХХІ столітті: непостійність вдачі і багатства; ефемерність життя, радість повернення весни і т. ін., що торкаються всіх ланок життя. Основним філософським стрижнем кантати є роздуми про мінливість і могутність людської долі [468].

Хореографічні картини, що розкривають зміст вибраних автором лібрето віршів, які створені балетмейстером С. Наєнко засобами танцю *«модерн»* і *неокласичного танцю*. А саме: *«вільного»* і *стилізованого народного танцю* (картина «весна») дуетної и хороводної форми з використанням стилізованих притупів, каблучних елементів, «колупалочок», обертів, pas-de-back (високих); «contemporary dance» (картина п'яної гулянки) у виконанні чоловічого кордебалету з трансформованими «tour lent», «leap», «hop» з закінченням в нижньому рівні; «вільного» і неокласичного танцю (картина «повернення весни»); експресіоністичного танцю дуетної форми (картина «розпусти»); експресіоністичного танцю масової форми (картина «Апокаліпсису») [447].

А. Рехвіашвілі, поставила у Національній опері України свої інтерпретації відомих балетів. А саме версії вистав в стилі «модерн»: «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля (хореографія М. Фокіна, 1912-й р.) про кохання пастуха і пастушки за однойменним романом давньогрецького письменника Лонга, та вистави «Дама з камеліями» (неокласична хореографія Джона Ноймайєра на музику Ф. Шопена, 2008-й р.).

Як зазначалося вище, на початку ХХ ст. синтетичне мистецтво балету отримало могутній стимул до розширення музично-пластичних засобів виразності у зв'язку з новаціями у сфері самої балетної музики. Цей процес, за твердженням О. Зінич, «пов'язаний, насамперед, з іменами І. Стравінського, М. Равеля, С. Прокоф'єва, Б. Бартака, в балетній творчості яких переплелися такі тенденції, як відродження традицій античності, фольклору ... народного танцю і водночас ускладнення музичної драматургії ...» [103, с. 9]. За жанром «Дафніс і

Хлоя» М. Равеля – це симфонічна поема. За словами композитора, у цьому творі він задумав «дати велику музичну фреску, у якій не стільки прагнув відтворити справжню античність, скільки закарбувати Елладу ..., близьку до тих уявлень про стародавню Грецію, які втілені у творах французьких художників і письменників кінця XVIII ст.» [249, с. 194–195].

Тісне спілкування М. Равеля з М. Фокіним відіграло важливу роль у процесі роботи над лібрето балету. Античний танець, його пластику (пози, рухи, лінії танцювального малюнку, принципи композиційної побудови сцен, розташування груп танцівників) М. Фокін реконструював за пам'ятками античного образотворчого мистецтва – вазовим живописом, рельєфами, фризами, скульптурою.

У фіналі вистави «Дафніс і Хлоя» балетмейстер використав прийом, який додав сцені експресії та динаміки. А саме: поділив танцівників на кілька окремих груп, кожна з яких вступала на нову музичну фразу. За його словами, «кожному учасникові доводилося «вивчати тільки свою невелику танцювальну пробіжку... з глибини сцени з одного боку на інший» ... усі разом злітали «у вихорі спільного танцю» [321, с. 168].

До сюжету «Дафніса і Хлої» після М. Фокіна звертались балетмейстери різних балетних театрів світу, серед яких Ф. Аштон, С. Лифар, Дж. Кранко, Дж. Ноймайер, М. Мурдмаа та ін. [76, с. 178].

У своїй версії балету «Дафніс і Хлоя» А. Рехвіашвілі презентує власне пластичне бачення Давньої Греції згідно нової сценічної трактовки балету, яка, як сказано в буклеті, є сучасним поглядом на класичний твір, а «давньогрецька історія слугувала лише натхненням для постановників, адже фабула суттєво змінена ... автори балету зосередилися лише на почуттях юних закоханих» [99, с. 7]. Кожному з восьми персонажів надана своя пластична характеристика. Так хореографічні характеристики Пана і Німфи вирішені у стилі «модерн» – «вільним» танцем. Партія молодого волопаса Доркона у виконанні Ярослав Ткачука – «виразним» танцем з використанням великих експресивних стрибків («grand jete en tournant», «jump en tournant» з підігнутими ногами, «drop» і т. інш.). Образи головних героїв Дафніса і Хлої у виконанні Анастасії Шевченко і Яна Вані розкриті засобами класичного і неокласичного танцю сольної і дуетної форми. Так, у Хлої хореографічний текст побудований з використанням «pas de bourree», поз «I arabesques», «fouette», поз «attitudes на demi plie», «grand fouette efface», «jete entralance» з м'якою «вільною» пластикою рук і корпусу. У Дафніса на традиційних класичних великих стрибках, обертаннях і подвійних турах у повітрі і т. ін.

У 2014-му році в Національній опері України відбулася прем'єра хореографічної драми «Дама з камеліями» за твором О. Дюма у постановці А. Рехвіашвілі в тісному співробітництві з директором-постановником Олексієм Бакланом і художником Наталією Кучерею.

У світовому балетному театрі існує декілька вистав за сюжетом «Дама з камеліями». Найбільш відомими серед них є «Маргарита і Арман» (1963-й р.) Фредеріка Аштона на музику Ф. Ліста (1963-й р.) і вищеназвана «Дама з камеліями» (2008-й р.) балетмейстера Джона Ноймайєра на музику Ф. Шопена (2008-й р.).

Постановку Дж. Ноймайєра можна умовно назвати «дуєтною виставою» за переважання в ній дуєтної форми класичного і неокласичного танцю головних героїв і кордебалету.

В першому акті – дует зустрічі Маргарити і Армана; у другому акті – любовний дует; у третьому акті – дует спочатку «сварки», а потім пристрасних відносин, вирішені засобами неокласичного танцю з використанням трансформованих підтримок у «падаючі пози», партерних і повітряних підтримок, обводок з «вільним» корпусом і «вільною» пластикою рук.

Трагічна доля куртизанки ХІХ ст. протягом усього балету перекликається з долею куртизанки ХVІІІ ст. Манон, хореографічний текст, що розкриває її художній образ, і образ її численних залицяльників побудований на лексиці класичного танцю.

У композиції цієї вистави Дж. Ноймайєр використовує виразні засоби танцютеатру. А саме: пластичну гру акторів у сцені аукціону, влаштованого у квартирі померлої куртизанки Маргарити Готьє, на якому розпродаються меблі і особисті речі хазяйки, а також у сцені візиту мес'є Дюваля до Маргарити; *прийом «театр в театрі»* в сцені присутності Маргарити на виставі балету «Манон Леско», у якому відома куртизанка ХVІІІ ст. обманює Де Гріє з численними залицяльниками (ця історія є лейтмотивом усього спектаклю). У композиції танцю: *прийом «стоп кадру»*, коли головні герої Маргарита і Арман поєднуються в «дзеркальній позі» з героями балету «Манон Леско», що посилює асоціації глядачів стосовно перенесення долі танцівників на головних героїв; *прийом асиметрії і антиунісону під час одночасності розгортання подій: паралельного* (Маргарита танцює у парі на фоні діючого танцювального ансамблю або Герцог шукає Маргариту на фоні ансамблю танцюючих на балу) і *контрастного* (Прюданс і Гастон у живому романтичному танці показують захопленість один одним, а Маргарита і Арман ведуть спокійну бесіду) [418].

У Київській версії «Дами з камеліями» балетмейстера А. Рехвіашвілі герої названі іменами прототипів: Марі, Олександр-молодший, Олександр-старший, а їхні образи розкриті на музику із творів 6 композиторів: Л. Бетховена, Й. Брамса, Й. Пахельбеля, Г. Форе, Е. Елгара, І. Стравінського [440].

«Enigma Variations» Е. Елгара використана балетмейстером як передвістя кохання, що зароджується; третя симфонія Й. Брамса – у жіночому дуеті Марі і юної Кларіс; Канон Й. Пахельбеля – для сцен зустрічі Марі і молодого Олександра; музика із «Симфонії в трьох частинах» І. Стравінського в сцені різких домагань Герцога де Гіза. «Реквієм» Г. Форе – у епілозі балету. Музика Бетховена оркестрована М. Скориком.

Мова одного з нових напрямів театрального танцю, а саме – неокласичного, використовується балетмейстером-постановником для пластичної характеристики відносин між головними героями, головним чином в дуетах і сольних «вкрапленнях» в загальний хореографічний текст. Це: неокласичні стрибки (трансформовані «*jete en tralance*» та ін.), що чергуються з пантомімою у сцені сварки молодшого Олександра і Герцога де Гіза; дует Марі і Герцога де Гіза, який закінчується експресіоністичним соло Марі; соло Марі в неокласичному стилі і її дует зі старшим Олександром у сцені написання прощального листа з використанням трансформованих партерних і повітряних підтримок, обводок, «*tours chaines*»; прощальне «*Adagio*» Марі і Дюма-молодшого, яке насичене неокласичними підтримками у падаючі пози та повітряними підтримками, ніжною неокласичною «вільною» пластикою рук і корпусу головної героїні. Окрема неокласична лексика дуетів нагадує елементи хореографічного тексту з балету Дж. Ноймайера [414; 415].

Світова прем'єра балету «Крик» за мотивами філософського роману Олександра Зінов'єва «Іди на Голгофу» відбулася у травні 2014-го р. на сцені Одеського національного академічного театру опери та балету. Хореограф-постановник і виконавець головної ролі – Андрій Меркур'єв (заслужений артист Росії, соліст «Большого» театру). Інтернаціональна постановочна група об'єднала у єдиному просторі культурні традиції Франції, Росії, Німеччини, України.

Автори лібрето, музики, хореографії, сценографічного вирішення, костюмів і артисти Одеського оперного театру створили спектакль у стилі «модерн». Сама тема обумовила вибір стилю з відмовою від умовностей історичних і побутових. Хореографія на музику композиторів Сержа Упена, Жерара Вандербрука, Ервана Меллека, Джованні Солліма, Макса Ріхтера, Ріхарда Вагнера та ін. являє собою

сплав різних пластичних систем сучасного балету для розкриття художніх образів: «contemporary dance» і експресіоністичний танець; контактна імпровізація (головний герой і Антипод); стилізований побутовий танець і пластична імпровізація (кордебалет), «вільний» танець (Богиня) [482].

28 жовтня 2014-го р. в Києві відбулася прем'єра балетного проекту «Great Gatsby» («Великий Гетсбі») на музику К. Меладзе, яку виконував колектив національного симфонічного оркестру України під керівництвом Володимира Сіренка. Цей міжнародний проект очолив Денис Матвієнко. Він же виконав головну роль Гетсбі. Виконавцями ролей також стали артисти балету: Сергій Сидорський і Катерина Кальченко (Київський і Одеський оперний театри), Дарія Павленко, Олександр Сергєєв і Максим Зюзін (Маріїнський театр, Санкт-Петербург), Кліффорд Уільямс (США, «Complexions»). «The Great Gatsby Ballet» – це одноіменна постановка роману американського письменника Френсіса Фіцджеральда, розказана у танці. Це історія про кохання і мрію, зраду і смерть. Тому сама постановка, як і роман, повна внутрішніх переживань і драматичних ліній, вирішених засобами нових напрямів театрального танцю американським режисером-хореографом Дуайт Роденом. Як цитує Д. Роден О. Чепалов «Ця історія зроблена у стилі ф'южн...», – заявляє Д. Роден [332, с. 11]. А зміст хореографічних картин і почуття героїв вистави розкриті засобами: експресіоністичного танцю (соло Гетсбі), «contemporary dance» (сольні та дуетні форми головних героїв, великі форми кордебалет); неокласичного танцю (дует головного героя і героїні); а також джаз-танцю (вечірки в будинкові Гетсбі).

Підсумовуючи, можна казати, що представниками нових напрямів театрального танцю (танцю «модерн» і неокласичного танцю) другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є: Г. Майоров, П. Вірський, А. Шекера, М. Арнаудова, Г. Ковтун, А. Бедичев, А. Рубіна, О. Ніколаєв, А. Рехвіашвілі, Д. Клявін, С. Наєнко, О. Бусько.

Способами *первинного засвоєння і опанування естетики* танцю «модерн» українськими хореографами другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є: а) гастролі зарубіжних балетних труп С. Лифаря, М. Бежара, П. Тейлора, П. Шмока, шведської Королівської опери, польського Великого театру, театрів танцю А. Ейлі, Р. Ману, Ж. Руссільйо у другій пол. ХХ ст.; б) ознайомлення з творчістю зарубіжних представників нових напрямів театрального танцю під час участі українських балетмейстерів у міжнародних фестивалях і семінарах 80-х рр. ХХ – поч. ХХІ ст. («Американський фестиваль танцю», «Міжнародний тиждень танцю» у Празі, «Танець ХХІ століття» у Києві та ін.); д) постановки балетів авторської хореографії і хореографії відомих балетмейстерів (М. Фокіна, Х. Лимона) – представників нових напрямків театрального

танцю на українських сценах зарубіжними митцями (М. Лієпа, М. Боярчиков, К. Боярський, Х. Мюллер, А. Меркур'єв, К. Власі, Ж. Майєр, Д. Матвієнко, О. Абдукарімов).

Шляхами впровадження естетики стилю «модерн» в хореографії і неокласичного танцю в українському балеті другої половини ХХ – початку ХХІ ст. є: а) цитування або повтор авторської хореографії відомих балетмейстерів («Танці для Айседори» Х. Лимона; «Видіння троянди» М. Фокіна, «Кармен-сюїта» А. Алонсо) – представників нових напрямків театрального танцю; б) створення українськими балетмейстерами авторських версій відомих творів світового сучасного балету («Петрушка», «Весна священна» – А. Рубіна, А. Бедичев; «Жар-птиця» на музику І. Стравінського – А. Асатурян; «Ромео і Джульєтта» на музику С. Прокоф'єва – Г. Ковтун; «Дафніс і Хлоя», «Дама з камеліями» – А. Рехвіашвілі; «Видіння Рози» О. Бусько); та оригінальних авторських творів засобами нових напрямків і форм театрального танцю; зокрема, шляхом діалогу різних стильових напрямків в середині одного твору.

Пошуки нової хореографічної мови в українському балеті першої половини ХХ ст. які обмежилися на той час колоритизацією умовної лексики класичного танцю елементами українського народного танцю («Лілея», «Лісова пісня» та ін.), в другій половині ХХ ст. завершилися постановками фольк-балетів, створення яких стало одним з шляхів впровадження стилізованого народного танцю, як різновиду танцю «модерн» в українському балеті.

Формами презентації танцю «модерн» і неокласичного танцю на українській театральній сцені зазначеного періоду є: хореографічні вечори; балетні вистави; опери-балети; фольк-опери-балети; фольк-балети; балети-пантоміми; так звані «пластичні версії драми» [236, с. 20–43; 237, с. 195–205].

4.3. Танцтеатр Радуги Поклітару: особливості естетики авторських творів

Як було зазначено вище, постмодернізм у танці зароджується у США наприкінці 1950-х рр.

Нове розуміння взаємовідношень руху і простору, руху і музики, відкрило дорогу хореографічному авангарду ранніх 1950-х рр., представники якого (Джеймс Уорінг, Ейлін Пасслофф, Енн Халпрін) відхилились від традицій у пошуках власних шляхів розвитку танцю «модерн», вплинувши на постмодерністів 1960-х рр.

Порушуючи принципи «класичного» танцю «модерн» і навіть авангарду 1950-х рр., постмодерні хореографи йдуть власними

шляхами, висуваючи на *перший план* «засоби танцю», але не його значення [365].

Оскільки, сьогодні ідеї постмодерних хореографів поступово просотуються в театральний простір України, звернення авторки до означеної теми є досить вчасним і актуальним. Це посилює інтерес науковців до даної теми. Так, Є. Яніна-Ледовська на сторінках свого дослідження торкається особливостей хореографічного трактування Р. Поклітару балету І. Стравінського «Весна священная» [360]. О. Сергієва зазначає, що у постановці Р. Поклітару «Весни священної» є «показовою принципова незбіжність з первинним текстом балету» [269, с. 12], і його нова сюжетно-хореографічна версія «утворюється накладенням нового «сюжетно-постановочного тексту» ... на оригінальний «музичний текст» балету». Дослідниця називає цей ефект «текст над текстом» [269 с. 11]. І. Ільєнко згадує про внесок Р. Поклітару у розвиток безсюжетних балетів [110]. С. Дункевич – торкається постмодерністських тенденцій сучасної сценічної хореографії в культурі України [93].

Матеріали низки статей Ю. Бенті, О. Маншиліна, О. Чепалова містять опис сюжету окремих постановок Р. Поклітару [14; 167; 337]. Але поза межами існуючих розробок залишається виявлення особливостей естетики і характерних ознак індивідуального балетмейстерського стилю Раду Поклітару та типологізація його авторських творів, що і є метою даної наукової розвідки.

Представником постмодерного танцтеатру в Україні є танцівник і хореограф Раду Поклітару, який народився у Молдові, навчався у Пермському державному хореографічному училищі (закінчив у 1991-й р.) та Білоруській державній академії музики (за спеціальністю «балетмейстер»).

В 1991–2001-му рр. він працював артистом балету Національного академічного «Большого» театру Республіки Білорусь, у 2001–2002-му р. – головним балетмейстером Національної опери Молдови.

На сьогодні хореограф є автором понад тридцяти одноактних вистав, здійснених на різних сценах пострадянського простору, серед яких Большой театр Росії, Маріїнський театр, Російський камерний балет «Москва», Національні театри опери і балету Білорусії, Молдови, Латвії, України.

Найвідомішими постановками балетмейстера на цих сценах є: «Поцілунок феї» І. Стравінського (Національний академічний «Большой» театр Республіки Білорусь, Мінськ, 1999-й р.); «Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедріна (Одеський державний академічний театр опери і балету, 2002-й р.); «Картинки з виставки» на музику

М. Мусоргського (Національна опера України ім. Т. Шевченка, Київ, 2002-й р.); «Весна священна» І. Стравінського (Національна опера України ім. Т. Шевченка, Київ, 2002-й р.); «Вальс» на музику М. Равеля (Національна опера Молдови, Кишинів, 2003-й р.); «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва спільно з англійським режисером Д. Доннеланом (Большой театр Росії, Москва, 2003-й р.); «Палата №6» на музику А. Пярта (там же, 2004-й р.); «Le forte del destino» («Сили долі») – опера-балет (проект Фонду мистецтв Володимира Філіпова, Київ, 2005-й р.); «Попелюшка» О. Ходоска (Національна опера Латвії, Рига, 2006-й р.); «IN PIVO VERITAS» на ірландську народну музику та музику доби Ренесансу (2011-й р.); «Геревень» В. Ніколаєва – спільний проект «Київ модерн-балету» та Пермського театру опери і балету імені П. І. Чайковського (2012-й р.); «Перехрестя» на музику М. Скорика – спільний проект «Київ модерн-балету» та Національної опери України ім. Т. Шевченка (2012-й р.).

У 2006-му році Р. Поклітару створив авторський проект «Київ-модерн-балет» Фонда мистецтв в Україні. Після першої прем'єри балету «Кармен ТВ» за підтримкою мецената Володимира Філіпова був створений театр, спочатку у вигляді антерпризи, а, згодом, від 2009-го р. трупя «Київ Модерн-Балет» входить до складу Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва.

Як вважає і сам балетмейстер Радю Поклітару, в Україні немає такого репертуарного театру сучасної хореографії, як «Київ-модерн-балет», «який ставив би повноцінні і повнометражні спектаклі, ... з декораціями і костюмами» [244, с. 37].

У трупі «Київ Модерн-Балет» Р. Поклітару були здійснені постановки балетів: «Кармен ТВ» на музику Ж. Бізе (2006-й р.); «Веронський міф: Шекспіриненти» на музику П. Чайковського, Г. Ф. Генделя та доби Ренесансу (2007-й р.); «Болеро» М. Равеля (2007-й р.); «Дош» на музику народів світу та Й.-С. Баха (2007-й р.); «Лускунчик» П. Чайковського (2007-й р.); «Underground» на музику П. Васкса (2008-й р.); «Палата №6» на музику А. Пярта (2008-й р.); «Двое на гойдалці» на музику Й.-С. Баха та Ч. Варгас (2009-й р.); «Квартет-а-тет» на музику А. Мааса (2010-й р.); дивертисмент «Contutti instrumenti» (2010-й р.); «IN PIVO VERITAS» на ірландську народну музику та музику доби Ренесансу (2011-й р.); «Перехрестя» на музику М. Скорика (2012-й р.); «Геревень» В. Ніколаєва (2012-й р.).

«Київ Модерн-Балет» гастролював у Франції, Іспанії, Нідерландах, Бельгії, Португалії, Румунії, Таїланді, Білорусі, Молдові, Росії та багатьох містах України, а також приймав участь у конкурсах і

фестивалях: «Гоголь fest» у Києві (2008-й, 2009-й, 2010-й рр.); «Нові горизонти» Маріїнського театру у Санкт-Петербурзі (2010-й р.); «Дягілевські сезони» у Пермі (2011-й р.); I Міжнародному Планонівському фестивалі у Воронежі (2011-й р.); Міжнародному фестивалі сучасної хореографії у Краснодарі (2013-й р.); Міжнародному фестивалі «Час кохати» у Біарріці (Франція, 2008-й р.); Міжнародному фестивалі сучасної хореографії (IFMC) у Вітебську (Білорусь, 2010-й, 2011-й, 2012-й рр.); Міжнародному фестивалі музики і танцю в Бангкоку (Таїланд, 2010-й р.); Міжнародному фестивалі «Біргітта» у Талліні (Естонія, 2010-й р.); Міжнародному фестивалі-конкурсі хореографічного мистецтва у Лодзі (Польща, 2011-й, 2012-й рр.); учасник поза конкурсної програми Національної театральної премії Росії «Золота маска» у Москві (2009-й, 2010-й, 2013-й рр.) та інших [458].

Характерною рисою індивідуального балетмейстерського стилю Р. Поклітару стає невизначеність ідейно-тематичної лінії, яка викликає у глядача багатошарові асоціації.

Наприклад, у спектаклі за В. Шекспіром «Веронський міф: Шекспірименти» на відміну від постановки «Ромео та Джульєтти» на сцені «Большого» театру, група молодих людей «просто намагається зіграти спектакль у своєму невеликому театрі. Вони переодягаються у світські костюми, грають, і, самі того не помічаючи, опиняються на місці персонажів. І все, що відбувається з їхніми персонажами, відбувається у їхньому реальному житті» [245, с. 37].

У 1961-му р. у Брюссельському Королівському театрі «де ла Монне» відбулася прем'єра балету Моріса Бежара «Болеро» на музику М. Равеля. Якщо «Болеро» М. Бежара просякнуте духом східного і екстатичного танцю, то «Болеро» Р. Поклітару вирішене засобами експресіоністичного танцю з криком, плачем, сміхом і хрипом з використанням прийомів контактної імпровізації. У своїй авторській версії балетмейстер розповідає «про безперервну, «сізіфову» боротьбу індивідуумів за право на власне «Я», за свою «несхожість», за свободу проти ... спрута на ім'я «натовп» [4]. Прем'єра вистави відбулася у 2007-му р. і разом із виставами «Веронський міф: Шекспірименти», «Дош» та «Лускунчик» була удостоєна премії «Київська пектораль – 2007».

«Дош» – філософське оповідання у формі хореографічної сюїти про людські долі, поєднані одним часом і простором. В центрі уваги – люди, почуття, сама течія життя, про що балетмейстер і виконавці розповідають мовою експресіоністичного танцю, індивідуальної пластичної імпровізації і контактної імпровізації.

Авторських хореографічних версій балету П. Чайковського «Лускунчик» за 120 років сценічного його існування було більше, ніж будь-якого з інших класичних балетів (Федір Лопухов, Василь Вайнонен, Юрій Григорович та ін.) Авторські версії засобами нових напрямів театрального танцю були представлені Морісом Бежаром (1998-й р.), Джоном Ноймайєром (1971-й р.), Дж. Баланчиним (1954-й р.), Метью Борном, Марком Моррісом (1991-й р.) та іншими.

Нова сюжетно-хореографічна версія «Лускунчика» Р. Поклітару на оригінальний музичний текст про дівчинку-жебрачку, яка замерзає на вулиці, і ніхто її не помічає, крім самотньої миші, вирішений балетмейстером засобами експресіоністичного танцю з яскраво вираженою депресивною інтонацією. Це стосується і масових сцен і дуету Дівчинки та Принца.

18 травня 2012-го року у Національній Опері України відбулася прем'єра балету-триптиха «Перехрестя» у виконанні артистів «Київ-модерн-балету» (хореографія Р. Поклітару) на музику Мирослава Скорика. Це філософська історія про перехрестя життів, долі, бажань, почуттів. Хореографічний текст основного колективного персонажу (безволоса, розграфлена істота) побудований на механічних рухах «танцю машин», дуетної і групової контактної імпровізації, лексиці експресіоністичного танцю протягом усього балету. «Вільна» пластична імпровізація оголеної незахищеної Людини, народженої в муках, переходить в дуетну форму контактної імпровізації Божества і людини, яка завершується скиданням Божества і смертю Людини.

У прем'єрній програмці 22 червня 2013-го р. до балету «Лебедине озеро» на музику П. Чайковського, балетмейстер заявив, що спектакль зроблений не як звичайна казка про Принца, який зустрів і покохав дівчину, перетворену злим чаклуном на Лебедя. А задуманий, як балет-притча, балет-роздум про неможливість жити, зраджуючи своїй істинній сутності. Існування у чужій подобі автор спектаклю вважає «страшним присудом». Він пропонує глядачам поринути у світ екзистенційних уявлень про світ, який людина пізнає у боротьбі, стражданнях, і, нарешті, смерті. Філософські побудовання, задекларовані авторським лібретто Р. Поклітару, запозичені з естетики танцю «модерн». Натомість, на сцені ми бачимо яскраві прояви постмодерного мистецтва, а саме: іронічне відношення до класичної спадщини; цитатно-пародійне поєднання знаків культури; естетизація асонансів і дисгармонійної цілісності; композиційна безструктурність.

Цей ряд прикладів продовжує спектакль «Жінки в ре-мінорі» – одноактний балет на музику Й.-С. Баха, поставлений вперше Р. Поклітару у Одесі в 2001-му р. Натхненням для балету стала п'єса

Федеріко Гарсія Лорки «Дім Бернарди Альби». Балетмейстер показує трагічну історію про неіснуючу жіночу дружбу.

У підґрунті його «майже тваринної чуттєвості лежить... багатofігурний ритуал, де пристрасті, що роздирають кожного зсередини примножуються багатократно від дотику до оточення» [14, с. 48]. Почуття заздрості, осуду, пліток, брехливої дружби, агресивності балетмейстер передає «виразним» танцем, хореографічний текст якого побудований на експресивній пластиці рук, тваринних стрибках у партері, бігові на місці, «grand jete en tournant» і піруетах з падіннями, безглуздими стрибками «тримаючись за руки» по 3–4 чоловіка і т. ін.

Як було зазначено вище, в 2004-му р. разом з англійським режисером Декланом Донелланом Р. Поклітару створив і поставив у «Большому» театрі Росії спектакль «Ромео та Джульєтта». У 2015-му р. на Новій сцені «Большого» театра відбулася їхня світова прем'єра балету «Гамлет».

Тема «Гамлет» – не нова для балетного театру. До неї звертались Броніслава Ніжинська (для Паризької опери, 1934 р.), Серж Лифар («Гамлет, або Благородний безумець; 1957 р.), Моріс Бежар. Джон Ноймайєр для різних труп і у різні роки поставив аж чотирьох «Гамлетів», у тому числі і «Гамлета», у підґрунті якого не лише В. Шекспір, але і середньовічні хроніки Саксона Граматика про підступного принца, який прикидався божевільним і холоднокрівно винищував усіх, хто стояв на його шляху до трона. Балет «Російський Гамлет» став авторською версією Бориса Ейфмана [478].

«Гамлет» А. Доннелана і Р. Поклітару – це балет про втрати: герой втрачає обіцяний рай – власне дитинство, батька, матір, кохання і врешті-решт життя. Хореографія цього балету являє собою послідовні і нанизані на нитку сюжету вибудовані мізансцени, вирішені мовою «contemporary dance».

На техніці «contemporary dance» також побудовані дуети «Сарабанда» і «Дівчина з харчевні»; на техніці джаз-танцю мініатюри «1+1+1» і «Прості речі».

Але, попри філософсько-світоглядні заяви Р. Поклітару, його творчості бракує віри у позитивний сенс навколишнього життя, характерної для митців стилю «модерн». Підсумовуючи, слід казати, що характерними ознаками більшості авторських хореографічних творів Радю Поклітару стають: відмова від символізму та «приземлення героя», його соціалізація; іронічне відношення до класичної спадщини; пародійне поєднання знаків культури; естетизація дисгармонійної цілісності; зближення з побутовою пластикою; свідомий еkleктизм, що

живить гіпертрофовану надлишковість художніх засобів та прийомів і головне, відмова від основного «філософсько-світоглядного» принципу танцю «модерн» – пошуку кінцевої істини. Всі ці ознаки є характерними для останнього періоду розвитку американського постмодерного танцю, названого його дослідницею С. Бенз періодом «відродження змісту», що розпочався в США у 1980-х рр. [365; 238, 192–201]. І, таким чином, дають можливість віднести його окремі авторські хореографічні твори до категорії постмодерного танцтеатру з використанням нових форм театрального танцю, а саме, переважно, експресіоністичного танцю [239, с. 95–101].

4.4. Театралізовані форми джаз-танцю в балеті українського музичного театру ХХ – початку ХХІ ст.

На початку ХХ ст. у США, як було зазначено вище, відбувся вибух популярності побутового джаз-танцю; а з 1917-го р. джаз-танець у цій країні стає невід'ємною частиною музичних вистав на Бродвеї і в Гарлемі.

З 1940-х рр. бере початок тенденція постановки мюзиклів балетмейстерами, а з 1950–1960-х рр. розгорнута хореографічна дія стає художньою основою музичної вистави, а танець в ній – засобом вираження психологічного світу її героїв.

Різноманітні форми джаз-танцю стають в ХХ ст. невід'ємною складовою виразних засобів і в українському музичному театрі і розвиваються одночасно з розвитком жанру «мюзикл».

Характерною особливістю українського театру впродовж його розвитку до початку ХХ ст. був яскраво виражений музичний елемент. А музичний театр України, існуючи у надрах драматичного театру, став самостійним лише у 1919-му р., коли був створений національний оперний театр України.

У 1929-му р. в Харкові виставою «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха відкрився Перший театр оперети. А 14-го грудня 1935-го р. було відкрито Київський державний український театр музичної комедії [344, с. 219].

У цих 20–30-х рр. ХХ ст. у Східній Галичині, так само, як і у Європі зростала популярність легких жанрів оперети та рев'ю, в хореографічних фрагментах яких балетмейстери класичної школи використовували джаз-танець. Так, С. Фалішевський, Й. Цесельський, Я. Цесарський та ін. «модернізували танцювальні сцени типового репертуару, або ж оздоблювали вистави власними хореографічними

вставками» [214, с. 9], використовуючи в опереті популярні на той час *джазові побутові танці: фокстрот, танго, чарльстон, шиммі*.

Отже, *перше використання джаз-танцю на українських сценах* відбувалося у традиційних на той час театральних виставах. Провідні позиції щодо кількості і художнього та технічного рівня опереткових спектаклів посідали Львівські міські театри (Великий, Малий, театри Новини і Розмаїтостей).

Хореографічні постановки з використанням різних стильових напрямків, зокрема джаз-танцю, постійно супроводжували дію й у драматичних театрах. Побудовані як характерні сценки з міні-дією, такі танцювальні фрагменти відзначались оригінальністю творчих вирішень у постановках Я. Давидовича, З. Лозинської, С. Фалішевського, Т. Буркої, Я. Бжежанської у Станіславському театрі імені С. Монюшка [214, с. 10].

Українська оперета радянського часу розвивалась у руслі загальних тенденцій, притаманних музично-театральному мистецтву того історичного періоду. На початок 1960-х років стала відчутною певна творча криза жанру. Оновленню режисерських, музичних і хореографічних рішень у виставах українських музичних театрів сприяли *постановки мюзиклів зарубіжних авторів*. Так у 1960-і рр. в українських театрах музичної комедії ставили мюзикли «Моя прекрасна леді» Ф. Лоу та А. Дж. Лернера, «Квітка Міссісіпі» Дж. Керна (м. Одеса), «Цілуй мене, Кет» К. Портера (м. Одеса, м. Харків), «Тригрошова опера» Б. Брехта (м. Харків) і К. Вайля (м. Київ) [344, с. 219] та ін., в хореографічних вкрапленнях яких був використаний джаз-танець. А саме: в сцені «Пісня Елізи» («Моя прекрасна леді»); «tap dance» – у дуеті гангстерів і танці тореадорів з плащами («Цілуй мене Кет»), а також – у виконанні головного героя («Тригрошова опера») та ін. [473].

У 1970-і рр. творчі *пошуки українських митців у музичному театрі*, зокрема у хореографічному оформленні вистави, відбувалися синхронно із загальноєвропейськими тенденціями розвитку жанру мюзиклу, але не активно.

В більшості європейських країн в цей період активізуються постановки американських мюзиклів, з'являються власні зразки. Мюзикл сприймається, перш за все, як жанр, відкритий до експерименту, синтезу елементів різних мистецтв, сучасної тематики, що зумовило використання нових форм театрального танцю, і, перш за все, *джаз-танцю*.

З цього часу розпочинається *виникнення і використання різноманітних сценічних форм джаз-танця у власне українських*

мюзиклах, рок-операх, рок-балетах і балетах. Так В ряді українських музичних вистав тих часів композитори, драматурги і режисери поступово відходили від жанрових канонів оперети.

Це простежується у творах «Пригоди на Міссісіпі» (1967-й р.); «Місто закоханих» (1968-й р.); «Я люблю тебе» (за п'єсою В. Розова «У день весілля», 1975-й р.) на музику Л. Колодуба; «П'ятий зайвий» (за п'єсою О. Каневського, 1971-й р.) на музику О. Красотова; «Вечірня серенада» (за мотивами п'єси О. Арбузова «Цей милий старий дім», 1975-й р.); «Товариш Любов» (за п'єсою К. Треньова «Любов Ярова», 1977-й р.) на музику В. Ільїна; «Ніч чудес» (1979-й р.) на музику І. Карабиця [344, с. 221].

У 1980-х рр. у виставах під назвою «мюзикл» досить складно вдавалося подолати ознаки опереткової традиції, у якій *джаз-танець* не міг бути рівноцінним компонентом, від якого залежить цілісність сюжету. Більшою творчою свободою позначилися українські *рок-опери і рок-балети*, які з'явилися у ці роки. Серед них: на музику С. Бедусенка рок-опера «Суд» (за поемою Б. Олійника «Сім»), прем'єра якої відбулася у 1988-му р. в Київському театрі естради; арт-рок-містерія «Адам і Єва» та рок-балет «Чайка Джон Лівінгстон», у яких *джаз-танець* або доповнює вокальні партії, або пластично розкриває образи героїв (Ліліт – жінка муза; Джон Лівінгстон) [462].

Продовжує цей перелік рок-опера «Біла ворона» на музику Геннадія Татарченка, створена в 1989-му р. на основі драматичної поеми у віршах Ю. Рибчинського про життя і героїчну загибель Жанни д'Арк. На думку дослідника О. Н. Чуніхіна, «цей твір безпосередньо продовжує традицію жанрової тематики, що бере свій початок у рок-опері «Ісус Христос Супер-зірка» Е. Ллойда-Уеббера: головним героєм стає неординарна історична особистість, драматична життєва історія якої містить глибокий філософський зміст» [344, с. 227].

«Білу ворону» автори створили у двох версіях – російськомовній та україномовній. 1990-го р. була записана платівка російською мовою на студії «Аудіо Україна». 16 березня 1991-го р. відбулася прем'єра «Білої ворони» в Академічному драматичному театрі ім. Івана Франка (україномовна версія). У 2005-му р. рок-опера була відтворена театральною компанією «Бенюк і Хостікоєв». Хореографи-постановники – Світлана Новіковська і Дмитро Каракуц.

Також як і у музичній характеристиці героїв і подій композитор використовує різні стильові ознаки, так і пластична характеристика героїв і подій побудована засобами різноманітних форм *джаз-танцю*.

Так, народні масові сцени насичені інтонаціями французької народної музики, а пластична характеристика народу на весільному

гулянні побудована з використанням *імпрізованого танка із стилізованими рухами народних побутових танців*.

Образи Столітньої війни та бургундців, вирішені засобами хард-року, супроводжуються *джазовою пантомімою* насилля бургундців з використанням *масової пластичної імпрізації*.

Засобами *джаз-танцю* вирішена картина «Аукціону»-розпродажу корони, меча і латів Ж. д'Арк, також як і пластична характеристика катів (роботоподібні рухи) [433].

На початку 2000-х рр., коли жанр мюзиклу став активно поширюватись і розквітати в Європі, на Україні з'явилися митці, які спробували здійснити постановку *мюзиклу за бродвейською моделлю функціонування жанру*.

Ця спроба пов'язана з мюзиклом «Екватор» на музику Олександра Злотника (драматург Олександр Вратарьов, режисер Віктор Шулаков, сценограф В. Одуденко). Продюсерами нового мюзиклу стали бродвейський підприємець Алан Холлі і продюсерський центр «Арт-Проект» на чолі з Сергієм Герасимовим. Темою мюзиклу стала історія життя відомого мандрівника-дослідника, етнографа Миколи Миклухо-Маклая. Прем'єра «Екватора» відбулась 31 жовтня 2003-го року на спеціально оформленій сцені у приміщенні Київського театру оперети [344, с. 233].

Хореографом-постановником мюзиклу став керівник балету «Аб» Андрій Єрьомін. Виявлено, що його сучасне хореографічне рішення звертає на себе увагу різноманітністю форм *сценічного джаз-танцю* з включенням трюків циркових повітряних гімнастів та акробатів. Використаний ним *«break dance»* передає «розгойдування» морського корабля, якій є центральним елементом вистави як символ далеких мандрів у невідомість. Засобами джаз-танцю балетмейстер торкається колоніальної тематики. У фрагментах дії, що відбуваються в Німеччині, використовується *джазова стилізація німецьких фольклорних побутових танців*. Атмосфера Нової Гвінеї створена завдяки характерним музичним ритмам, введенню національних інструментів, а також стилізованих національних танців. Цікаве використання джаз-танцю *на різних рівнях сценічного простору* [455].

У 2008-му р. у Київському «Metropolitan Holl «Split» відбулася презентація *танцювального мюзиклу «Аб на Бродвеї»*, поставленого балетом «Аб» на основі найкращих бродвейських шоу американського хореографа, сценариста і кінорежисера Боба Фосса. Режисер-хореограф Надія Атанасова поєднала у виставі сюжети «Мила Чаріті» («Sweet Charity», 1969-й р.) «Кабаре» («Cabaret», 1972-й р.), «Вся ця суєта» («All That Jazz», 1979-й р.) з джазовим вокалом Лани Меркулової.

Хореографічний текст цього танцювального мюзиклу побудований на лексиці різноманітних сценічних форм джаз-танцю сольної, дуетної і масової форм. Для пластичної характеристики героїв хореограф використовує брейк-данс (*«break-dance»*); побутовий джазовий танець, індивідуальну джазову імпровізацію, сценічні форми джаз-танцю з використанням джазових обертів, різноманітних стрибків груп *«hop»*, *«leap»*, *«jump»* [452].

23-го травня 2008-го року на сцені Національного театру імені Івана Франка відбулася прем'єра мюзикла «Едіт Піаф. Життя в кредит». Драматург – Юрій Рибчинський, режисер – Ігор Афанасьєв, музика – виконавиці головної ролі Вікторії Васалатій. В хореографічних «вкрапленнях» цього мюзиклу балетмейстер А. Рубіна для пластичної характеристики героїв та їхніх взаємовідносин (самої Е. Піаф, дует Білої Леді і Піаф та ін.) також використовує виразні засоби *джаз-танцю*.

У грудні 2017-го р. з ініціативи Посольства США в Україні у рамках святкування 25-річчя дипломатичних відносин був організований україно-американський мистецький проект «Шлях до Бродвею / «Broadway Bound». У ньому взяли участь представники вашингтонської театральної «Company E»: співачка і викладач Амікейла Гастон; музикант і композитор Кліфтон Брокінтон; хореографи Філіп Бараойдан, Еббі Літхарт, Пол Емерсон; танцюристи і керівник компанії Пол Гордон Емерсон. Для участі у мюзиклі із Дніпропетровська, Маріуполя, Краматорська, Запоріжжя, Харкова, Черкас, Волновахи, Слов'янська були відібрані близько 70 артистів. Крім кастингів і підготовки шоу в Дніпропетровську, Харкові і Краматорську проходили безкоштовні майстер-класи для танцівників і вокалістів.

Шоу «Шлях до Бродвею» було створено у формі ревію одних із найяскравіших номерів з популярних бродвейських мюзиклів: «Чарівник країни Оз», «Рента», «Ті, що співають під дощем», «Зла», «Поргі та Бесс», «Чикаго», «Піжамна гра», «Вестсайдська історія», «Звуки музики», «Моя прекрасна леді», «Піппін», «Кордебалет».

Покази мюзиклу пройшли у ХНАТОБ імені Н. В. Лисенка у супроводі оркестру театру під керівництвом головного диригента театру Дмитра Морозова.

У танцювальному оформленні фрагментів мюзиклу «Вестсайдська історія» хореографічний текст сценічних форм *джаз-танцю* побудований з джазових кроків, *«kick»*, *«battemens»*, імпровізаційних піруетів, джазових стрибків (*«hop»*, *«jump»*).

У фрагменті мюзиклу «Моя прекрасна леді» використовується джазова імпровізація побутового танцю.

У фрагменті мюзиклу «Поргі та Бесс» – дуетна форма джазового танцю зі стрибками «hor», падіннями «drop», джазовою імпровізацією партнерів, трансформованими підтримками в позу «I arabesques» [456].

У 2000-і роки активізується інтерес українських митців до мюзиклів з підсиленням танцювальним елементом.

Так, у 2005-му році в Дніпропетровському академічному театрі опери та балету відбулася прем'єра *лірико-драматичного балету* «Це танго у червні», присвяченого пам'яті поколінь людей Великої Вітчизняної війни 1941–45 рр. Автор ідеї, лібрето і хореограф-постановник – заслужений артист України Олег Ніколаєв. Хореографія персонажів вистави побудована ним засобами сценічного джаз-танцю під музичний супровід на тему танго (I частина) і популярних романсів 1930-х років та естради фронтових років (II частина).

У I частині балету балетмейстер низкою хореографічних замальовок розкриває почуття закоханої пари, відносини «злодюжок», двірничихи, поліцейського, подружньої пари, п'яних молодиків, пари закоханих старшокласників, сімейного «тріо», «непманів». У II частині балету перед нами – долі цих персонажів у період Великої Вітчизняної війни.

Хореографічний текст, що характеризує різні почуття героїв вистави, створений засобами різноманітних форм сценічного джаз-танцю (сольної, дуетної, масової), являє собою *джазову обробку лексики класичного* («arabesques», піруети) і *побутового танцю* в дуетах зустрічей і розставань. Елементи «tap-dance» і джазові стрибки використовуються в пластичній характеристиці солдат і т. інші [476].

Джаз-танець став головним виразним способом танцювального мюзиклу «Па» (режисер-постановник Олена Коляденко) за мотивами класичного сюжету «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра. Прем'єра відбулася в 2007-му р. в Київському концерт-холі «Freedom». Головні ролі виконали Влад Яма і Олена Шоптенко.

Продовжує цей перелік *танцювальний мюзикл* 3D-шоу «Барон Мюнхгаузен», презентація якого відбувалася у Києві з 3 грудня 2010-го р. до 27 березня 2011-го р. Твір заснований на п'єсі Григорія Горіна «Той самий Мюнхгаузен». Режисер-постановник авторського мюзиклу – хореограф Костянтин Томільченко [344, с. 237]. За його словами, він використав найкращі ідеї французького музичного театру, російських мюзиклів та ін. [466]. Частина декорацій вибудована за рахунок 3D-технологій. *Джаз-танець*, як один з виразних засобів, використовується у цьому мюзиклі на різних рівнях сценічного простору (у парі: партнерка у повітрі, партнер – у партері). Хореографічний текст мюзиклу будується на *трансформованій лексиці*

класичного танцю, стрибків і піруетів зі зміною рівнів, елементах джазового соціального танцю [465; 429; 430].

Використання батутів для акробатичних стрибків, повітряної пластики у виконанні повітряних гімнастів доповнюють перелік виразних засобів мюзиклу. Це перша в Україні і на світовій сцені постановка даного твору у форматі танцювального шоу на музику композитора Романа Суржа [457].

В 2015-му р. у Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Н. В. Лисенка була презентована нова версія балету «Снігова королева» на музику київського композитора Олександра Шимка. Вона була створена на замовлення бельгійської продюсерської компанії «Classical Production» за сприяння її керівника Патріка Лєво. Автором лібрето і хореографом-постановником стала балетмейстер Алла Рубіна [357, с. 32–33].

Авторкою проаналізовані пластичні характеристики головних героїв казки Герди і Кая, а також численних дійових осіб, які вирішені яскраво і індивідуально також виразними засобами сценічного джаз-танцю сольної, дуетної і масової форм.

Хореографічний текст Злого Тролля і його учнів побудований з використанням джазових стрибків; танець розбійників – джазових стрибків та підтримок двома руками за талію, акробатичних елементів; соло Лапландки – засобами пластичної імпровізації за мотивами шаманських ритуалів; Принца і Принцеси – побутового джазового танцю рок-н-ролла; казкаря в образі міма – засобами пантоміми з елементами «вільної» імпровізації. Джаз-танець двох Круків насичений джазовими підтримками. Образ Снігової Королеви характеризується А. Рубіною засобами неокласичного танцю.

Розвиткові різноманітних форм сценічного джаз-танцю сприяло виникнення в Україні хореографічних професійних колективів – *своєрідних «лабораторій танцю»*. Так 4 грудня 1976-го року розпочався творчий шлях Харківського театру «Мадригал», який з 1999-го року отримав статус професійного недержавного театру. Художній керівник театру – Олексій Олексійович Настаченко. Для хореографічного оформлення постановок цього театру широко використовується *джаз-танець різноманітних сценічних форм*. А саме у: рок-опері «Вогнище»; молодіжній драмі «Дихай» (балетмейстер Євгенія Ледовська); трагікомедії «Королівські сіри» (балетмейстер Олег Єгоров), «Дім, який побудував Свіфт» (балетмейстер Є. Ледовська), мюзиклах «Легенда», «Король і блазень» (балетмейстери Є. Ледовська, Володимир і Яна Павленки); «Дон Жуан» (балетмейстер Є. Ледовська).

Так, у мюзиклі «Король і блазень» балетмейстер використовує *джазову імпровізацію історико-побутового танцю*, що візуалізує брехливість відносин при дворі короля. В мюзиклі «Легенда» – *джазову імпровізацію* на мотиви східних танців. В мюзиклі «Кастинг» хореографічний текст *сценічного джазового танцю* побудований з використанням «grand jete» з переходом в нижній рівень, джазових кроків, стрибків «hop» в позі «attitude» і т. ін. [450].

Інший колектив – «Життя» І. Мазур, колишньої танцівниці джаз-балету Мануели Шварц у Німеччині, був заснований у м. Львові у 1986-му р. За ці роки активної концертної діяльності балет «Життя» перетворився на унікальну хореографічну «лабораторію» нових форм театрального танцю: стилізованого народного танцю, танцю «модерн», джаз-танцю, соціальних («вуличних») технік. Кожна хореографічна композиція колективу наповнена елементами драматургії. Авторами всіх постановок є Ірина Мазур та її син Володимир Мазур. Знаковими для колективу були проекти, реалізовані з Вроцлавською оперою «Super widowisha», робота з солістами італійського театру «La Scala» в межах цього проекту.

У репертуарі театру танцю за останні роки постановки, у яких *сценічні форми джаз-танцю масової і дуетної форм* є головним виражальним засобом у поєднанні зі співом і вербальним коментуванням самих танцівників-виконавців. Це: «Опівночі у Львові», «Два кольори», арт-кабаре «Love SORRY», «Тюремне танго», «Спогади ватри», арт-кабаре «Deка Dance – XXI» (2018-й р.), історично-музичний перформанс «Ремінісценції. Уа», у якому у сучасній сценічній формі розповідаються глядачам маловідомі факти і сторінки історії та культури нашої країни. Його прем'єра відбулася у травні 2015 року [461].

Проявами нових форм театрального танцю можна вважати використання джазової стилізації українського автентичного фольклорного танцю в таких роботах як «Дерево роду», «Козацька дума», «Кобзарі», «ETNOЕволюція» (2016-й р.). Це мікс українських образів та символів, розказаних метафорично [441].

Досліджено, що для цього явища *джазової стилізації фольклорного танцю* характерні: стилізація автентичного костюму людини або знаків культури (лялька-княгиня і таке ін.), використання стилізованих окремих лексичних елементів фольклорних українських танців без заглиблення у внутрішній зміст використаного матеріалу, на відміну від стилізованого народного танцю, як різновиду танцю «модерн».

Використання в якості головного виразного засобу мови *бального танцю в синтезі з джаз-танцем* є *особливістю Севастопольського*

Театру танцю, створеного у грудні 1999-го р., і зобов'язаного своїм народженням народному артистові України, заслуженому діячеві мистецтв Автономної Республіки Крим В. А. Єлізарову.

У репертуарі театру спектаклі: «Кармен», «Нотр Дам де Парі», «Пігмаліон», «Аргентинське танго», «Фуєте», «Історія любові» [253, с. 1–271].

Класична драматургія з яскравою сюжетною канвою в єднанні з музикою відомих композиторів (А. Пьяцолла в «Аргентинському танго»; ритмічна основа Р. Щедрина на музику Ж. Бізе в «Кармен» та ін.) дозволили створити цікаві хореографічні версії відомих творів, а також авторські спектаклі. Головний балетмейстер театру – заслужена артистка України Н. Б. Маршева.

Підсумовуючи, слід сказати, що найвідомішими українськими балетмейстерами і хореографами – представниками театрального джаз-танцю ХХ – поч. ХХІ ст. є: С. Фалішевський, Й. Цесельський, Я. Цесарський, С. Новіковська, Д. Каракуц, А. Єрємін, А. Рубіна, О. Ніколаєв, Н. Атанасова, К. Томільченко, Є. Яніна-Ледовська, І. Мазур, В. Єлізаров. У процесі аналізу їхнього творчого доробку у цієї галузі виявлені шляхи впровадження естетики джаз-танцю на українській театральній сцені зазначеного періоду: а) цитування або повтор авторської хореографії відомих балетмейстерів американських мюзиклів (Б. Фосса та ін.) б) створення українськими балетмейстерами хореографічного оформлення авторських мюзиклів українських режисерів, у тому числі, створених за бродвейською моделлю функціонування жанру («Екватор») та мюзиклів з підсиленням танцювальним елементом («Па», «Барон Мюнхаузен»). Також досліджено форми презентації театрального джаз-танцю на українській сцені: а) хореографічне оформлення і доповнення вокальних партій в мюзиклах; б) лірико-драматичні балети; в) танцювальні мюзикли; г) хореографічні оформлення драматичних вистав (танцювальні сценки з міні-дією, пластичні характеристики героїв). Крім того, авторкою виявлено та визначено сутність явища *джазової стилізації фольклорного танцю*, для якого є характерною стилізація автентичного костюму людини або знаків культури; використання стилізованих окремих лексичних елементів фольклорних українських танців без заглиблення у внутрішній зміст використаного матеріалу, на відміну від стилізованого народного танцю, як різновиду танцю «модерн» [221, с. 158–166].

Висновки до четвертого розділу

1. Конкретизовані імена українських балетмейстерів – представників нових напрямів театрального танцю (танцю «модерн» і неокласичного танцю) ХХ – поч. ХХІ ст. та досліджено їхній творчий доробок у цій галузі: Б. Ніжинська, Н. Шуварська, Г. Майоров, П. Вірський, А. Шекера, М. Арнаудова, Г. Ковтун, А. Бедичев, А. Рубіна, О. Ніколаєв, Д. Клявін, С. Наєнко, О. Бусько, А. Рехвіашвілі.

2. Виявлені українські балетмейстери і хореографи – представники театрального джаз-танцю (ХХ – поч. ХХІ ст.) та досліджений їхній творчий доробок у цій галузі: С. Фалішевський, Й. Цесельський, Я. Цесарський, С. Новіковська, Д. Каракуц, А. Єрємін, А. Рубіна, О. Ніколаєв, Н. Атанасова, К. Томільченко, Є. Яніна-Ледовська, І. Мазур, В. Єлізаров.

3. Способами *первинного засвоєння і опанування естетики* танцю «модерн» українськими хореографами протягом ХХ – поч. ХХІ ст. є: а) гастролях зарубіжних представників у першій третині ХХ ст. (А. Дункан, сестер Візенталь, М. Гremo, К. Левандовської, В. Герт, Г. Гроке, Р. Сорелл, К. Йосса) і балетних труп С. Лифаря, М. Бежара, П. Тейлора, П. Шмока, шведської Королівської опери, польського Великого театру, театрів танцю А. Ейлі, Р. Ману, Ж. Руссільйо у другій пол. ХХ ст.; б) здобуття освіти або удосконалення майстерності танцівників Східної Галичини у школах танцю «модерн» Польщі (Я. Мечинської, П. Ніренської, Р. Сорелл, Г. Гроке, І. Прусницької, І. Шиманської та ін.) на поч. ХХ ст.; в) здобуття освіти в спеціальних хореографічних школах (Б. Ніжинської, М. Броневської, С. Фалішевського та ін.) та курсах при вищих навчальних закладах (Львівський Вищий Музичний Інститут імені М. Лисенка, його Тернопільському і Золочівському філіалах, музичній консерваторії у м. Станіславіві та ін.) на поч. ХХ ст.; г) ознайомлення з творчістю зарубіжних представників нових напрямків театрального танцю під час участі українських балетмейстерів у міжнародних фестивалях і семінарах 80-х рр. ХХ – поч. ХХІ ст.; д) постановки балетів авторської хореографії і хореографії відомих балетмейстерів на українських сценах зарубіжними митцями.

4. Шляхами впровадження естетики стилю «модерн» в хореографії і неокласичного танцю в українському балеті ХХ – поч. ХХІ ст. є: а) цитування або повтор авторської хореографії Х. Лимона;

М. Фокіна, А. Алонсо; б) створення українськими балетмейстерами авторських версій відомих творів світового сучасного балету та оригінальних авторських творів засобами нових напрямків і форм театрального танцю; зокрема, шляхом синтезу різних стильових напрямків в середині одного твору.

5. Оригінальний балетмейстерський стиль представників танцю «модерн» Галичини 1920-х – 1930-х рр. формувався на основі об'єднання досвіду західноєвропейських хореографічних шкіл і традицій українського національного мистецтва.

6. Пошуки нової хореографічної мови в українському балеті першої половини ХХ ст. шляхом поєднання класичного і українського народного танцю.

7. Формами презентації танцю «модерн» і неокласичного танцю на українській театральній сцені є: хореографічні вечори; балетні вистави; фольк-балети та інші.

8. Виявлені шляхи впровадження естетики джаз-танцю на українській театральній сцені: а) цитування або повтор авторської хореографії відомих балетмейстерів американських мюзиклів (Б. Фосса та ін.) б) створення українськими балетмейстерами хореографічного оформлення авторських мюзиклів українських режисерів, у тому числі, створених за бродвейською моделлю функціонування жанру та мюзиклів з підсиленням танцювальним елементом.

9. Виявлені форми презентації театрального джаз-танцю на українській сцені.

10. Характерною ознакою джазової стилізації фольклорного танцю є спрямованість на знаки культури (лялька мотанка, деталі автентичного костюму, окремі лексичні елементи) без заглиблення у внутрішній зміст використаного матеріалу. В цьому її відмінність від стилізованого народного танцю як різновиду танцю «модерн».

11. Досліджено характерні ознаки окремих авторських хореографічних творів Раду Поклітару, що дає можливість віднести їх до постмодерного танцтеатру з використанням нових форм театрального танцю, а саме, переважно, експресіоністичного танцю.

Основні наукові результати розділу опубліковані в працях автора [221; 224; 230; 236; 237; 238; 239].

ВИСНОВКИ

У монографії проведені теоретичні узагальнення, які стосуються функціонування нових напрямів театрального танцю у балеті ХХ–ХХІ ст., українському зокрема.

Запропоноване дисертаційне дослідження є першою спробою здійснити комплексне дослідження історико-культурних передумов, визначення стильової типології, виявлення крос-культурних зв'язків нових напрямів театрального танцю ХХ – поч. ХХІ ст. та відтворити картину їхнього функціонування в українському балеті зазначеного періоду.

В результаті дослідження:

1. У результаті опрацювання наукової літератури з досліджуваної теми з'ясовано, що в різномірних матеріалах (монографії та статті з проблем художньої культури, театрального, в тому числі хореографічного мистецтва, творчості окремих персоналій балетмейстерів і хореографів тощо) нагромаджено значний емпіричний матеріал, фонд ідей та спостережень, вивчено окремі проблеми, що стосуються нових стильових напрямів театрального танцю ХХ ст. – початку ХХІ ст. Водночас їхнє концептуально-цілісне осмислення, пояснення в культурно-історичному контексті (включаючи спеціальний аналіз філософських, естетичних, власне фахових передумов їхнього виникнення), здійснення стильової типології, узагальнення ознак основних, виділених у цій роботі стильових напрямів, визначення відповідних понять [неокласичний танець, джаз-танець, різновиди танцю «модерн» – експресіоністичний, модерн-джаз-танець, «contemporary dance», стилізований народний танець (як різновид танцю «модерн», що функціонує на основі його принципів), анкоку-буто], цілісне розкриття шляхів проникнення, способів засвоєння, форм презентації в Україні вказаних нових напрямів відсутні. Саме на дослідження вказаного кола проблем на основі опрацювання існуючих джерел історії хореографічної культури, систематизації і узагальнення даних наукової літератури, власних спостережень та досвіду хореографа у сфері танцю «модерн» було зосереджено увагу у запропонованій роботі.

2. Вивчено історико-культурні передумови реформування академічного балетного театру та виникнення нових напрямів театрального танцю на межі ХІХ – поч. ХХ ст.: а) загальноестетичні засади та світоглядні ідеї художньої культури Європи кінця ХІХ –

поч. ХХ ст. («ідея свободи» в театральній драмі; ірраціоналістична модель всесвіту запропонована філософами на межі ХІХ–ХХ ст.; відродження міфологічного мислення; нові філософські системи і концепції ідеалістичного спрямування кінця ХІХ – поч. ХХ ст., які прийшли на заміну позитивізму, символізм у мистецтві; народження символічною культурою феномену багатосторонньої, універсальної творчої особистості, виникнення нового типу художньої єдності, нового типу мислення; світоглядні ідеї Франсуа Дельсарта; Еміля Жака Далькроза; Василя Кандинського «про духовне у мистецтві»; маніфест «Танець майбутнього» Айседори Дункан, 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); б) професійні передумови (криза європейського академічного балету на межі ХІХ–ХХ ст., наявність окремих експериментів балетмейстерів на початку ХХ ст. (О. Горський): цілеспрямованих досліджень у галузі нової композиції театрального танцю (Е. Жак-Далькроз); визначення основних віх естетичного і технічного розвитку нових форм російського балету (М. Фокін); вплив ідей художників об'єднання «Світ мистецтва» на формування у балетмейстерів початку ХХ ст. нового розуміння композиції балетного спектаклю і театрального танцю; прояв стилю «модерн» в архітектурі, живописі, музиці та інших видах мистецтва на межі ХІХ–ХХ ст.

3. Підсумовано культурно-історичні передумови виникнення театральних форм джаз-танцю у США на початку ХХ ст.: однією з них стала відсутність у країні до кінця ХІХ ст. розвиненої аристократичної культури, зокрема, балетної традиції; загальновідома непримирима пуританська атмосфера; виникнення, так званого, «underworld» («підвального світу») з такими формами діяльності і загальною бездуховністю; підвладність мистецтва законам комерції, яке, відтак, тяжіло до вульгарності, елементарності; асимілювання у Новому Світі двох напрямків музичної і танцювальної культури – європейської і афроамериканської; виникнення у північному Новому Світі в ХІХ – поч. ХХ ст. нових видів музики, так званої, «преджазової епохи», а саме: спірічуелс, музичного театру менестрелів, регтайму і блюзу.

4. Простежено генезис та процес формування таких нових напрямів театрального танцю ХХ ст. – ХХ ст. як неокласичний, джаз-танець та окремих різновидів танцю «модерн» (експресіоністичний танець, «contemporary dance», «модерн-джаз-танець», «стилізований народний танець», «анкоку-буто»).

Обґрунтовано, що «танцтеатр» є мистецькою формою існування нових стильових напрямів театрального танцю у балеті, яка призвела до виникнення безмежної різноманітності індивідуальних балетмейстерських стилів, що в свою чергу вплинуло на виникнення нової танцювальної лексики (лексичних новоутворень), нововведень у композиції (асиметрія; антиунісон; контрапункт; «стоп кадр»; використання голосу актора з-поза сцени; мелодекламація; використання феномену природи, ефекту контрастів, побутових рухів і жестів; прийому «ансамбль, що розпадається»; паралельність розгортання подій та ін.) цих нових напрямів театрального танцю, його сценографії, художнього оформлення. Виявлені такі нові форми танцтеатру ХХ–ХХІ ст.: моно вистави, літературно-хореографічні сюїти; танцсимфонії та ін.

5. Визначений зміст поняття «неокласичний танець», що означає новий стильовий напрям театрального танцю, який виник у процесі реформування класичного балету на початку ХХ ст. і має певні естетичні особливості. А саме: 1) модифікація класичного танцю у бік більшої пластичної виразності і свободи інтелектуально-конструктивістським методом або методом імпровізації, шляхом нових композиційних рішень (нові положення рук, незвичайні тілесні ракурси, переплітання пластичних горизонталей із вертикалями, «контраст темпів», «тонка графіка» пластичних візерунків); 2) пластична візуалізація музики як такої; 3) нові, характерні для неокласичного танцю форми презентації – балет – симфонія і танцсимфонія (безсюжетна форма).

6. Досліджено, що *джаз-танець*, як явище хореографічної культури, має африканське фольклорне коріння і є вираженням міфологізованої свідомості стародавніх народів, які ще не пов'язували мистецтво з формально-логічним мисленням. Пройшовши шлях від фольклорного і побутового мистецтва, *сценічний джаз-танець*, що виник наприкінці ХІХ ст. в США, стає одним з нових стильових напрямів театрального танцю, який має власні естетико-стильові особливості: повну свободу форм, породжену імпровізацією як головним формотворчим і художнім методом; активне пересування виконавців у просторі (по горизонталі і вертикалі); ізольовані рухи окремих частин тіла; використання ритмічно ускладнених та синкопованих рухів; ритмічна поліфонія танцю; комбінування і взаємопроникнення музики і танцю; імпровізаційні форми у різноманітності їхніх різновидів (сольної, ансамблевої, вільної, обмеженої) і т. ін.; необмеженість у виборі музичного супроводу. Досліджено, що зародження одного з різновидів танцю «модерн» в

1970-х рр. – «модерн-джаз-танцю» відбулося в результаті збагачення американського танцю «модерн» виразними засобами афроамериканського джаз-танцю. Обґрунтоване припущення, що Алвін Ейлі перший застосував цей прийом, започаткувавши даний різновид танцю «модерн».

7. Простежено етапи формування школи «contemporary dance» протягом ХХ ст.: теоретичні ідеї Ф. Дельсарта і Е. Жака-Далькроза → школа танцю «модерн» «Денішон» → індивідуальна школа танцю «модерн» М. Грехем → Лондонська школа «Contemporary Dance» → європейські школи «contemporary dance».

Уточнено значення терміну «contemporary dance», як 1) європейський варіант терміну «танець «модерн»» (у широкому розумінні); 2) як один з різновидів стилю «модерн» у хореографії, який зберігає і розвиває естетико-філософську та художньо-естетичну традицію лондонської школи «Contemporary dance», заснованої у 1966-му році в Лондоні.

8. Систематизовано наявні в науковій літературі та доповнено власними напрацюваннями відомості про характерні естетичні особливості «Ausdruckstanz» як різновиду танцю «модерн»: 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 точки зору динамізму перешикувань; 6) відмінність сценічного танцю від фізкультури і «гармонійного руху».

Простежено 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.

9. На основі даних наукової, мемуарної літератури, відеоджерел вивчено зв'язки танцю анкоку-буто з європейською традицією танцю «модерн», зокрема *Ausdruckstanz*. Відтак обґрунтовано думку про те, що танець анкоку-буто є різновидом танцю «модерн», що розвинувся на ґрунті німецького експресіоністичного танцю наприкінці 1950-х рр. у

Японії і має естетичні особливості, продиктовані японським менталітетом, насамперед, принципом відмови від усіх культурних надбань людини до моменту народження танцю (так званий, «танець трупа, що ожив»).

10. Запропоновано тлумачення поняття «стилізований народний танець, як різновид танцю «модерн»». Філософський принцип цього різновиду полягає у прагненні безпосереднього пізнання та відкриття «лику» окремого етносу засобами руху у відповідності до світоглядних переконань митця. А естетичні особливості проявляються в стилізації етнічного костюму і етно-хореографічного лексичного матеріалу, трансформуванні етнічної танцювальної лексики у бік більшої виразності і символічності, у наявності таких *форм* стилізованого народного танцю як стилізований ритуальний жест і танець та стилізований побутовий танець. Крім того, можна вважати, що існують два осередки зародження стилізованого *народного танцю як різновиду танцю «модерн»*: 1) початок ХХ ст. – у творчості представників стилю «модерн» у хореографії США та Європи; 2) 1920–1930-і рр. – у творчості представників стилю «модерн» у СРСР.

Виявлено та визначено сутність явища *джазової стилізації фольклорного танцю*, для якого характерна стилізація автентичного костюму людини або знаків культури; використання стилізованих окремих лексичних елементів фольклорних українських танців без заглиблення у внутрішній зміст використаного матеріалу, на відміну від стилізованого народного танцю, як різновиду танцю «модерн».

11. На основі даних інтерв'ю у М. Каннінгема, наукових праць зарубіжних авторів, відеоджерел досліджено вплив естетичних поглядів М. Каннінгема на формування моделі постмодерного танцтеатру та естетики постмодерного танцю, зокрема, з такими її особливостями як: відмова від диктату балетмейстера і перенесення уваги на спонтанність та імпровізаційність; зближення з побутовою пластикою; орієнтація на красу асонансів та асиметрії; дисгармонійну цілісність як естетичну норму; відмова від фронтальності та центричності; некласичне трактування класичних традицій; відмова від символізму та «приземлення героя», його соціалізація; іронічне відношення до класичної спадщини; пародійне поєднання знаків культури; естетизація дисгармонійної цілісності; свідомий еkleктизм, що живить гіпертрофовану надлишковість художніх засобів та прийомів. Особливості цієї естетики є характерними для окремих авторських хореографічних творів Раду Поклітару і дають можливість віднести ці твори до постмодерного танцтеатру, позначеного використанням нових форм театрального танцю, переважно, експресіоністичного.

12. Систематизовано наявні у творчій практиці та науковій літературі відомості про те, що такі нові стильові напрями театрального танцю як неокласичний танець, джаз-танець, танець «модерн» у різномаїтті його різновидів (експресіоністичний, модерн-джаз-танець, «contemporary dance», стилізований народний танець) як крос-культурне явище, мали різноманітні способи *первинного засвоєння і опанування їхньої естетики* українськими хореографами протягом ХХ – поч. ХХІ ст. Узагальнено дані творчої практики й різнорідної літератури про форми презентації цих напрямів: хореографічні вечори; балетні вистави; опера-балет; фольк-опери-балети; фольк-балети; балет-пантоміма; так звана «пластична версія драми»; оформлення драматичних вистав (ритмопластичні побудови масових сцен; пластичні лейтмотиви – характеристики персонажів); хореографічне оформлення і доповнення вокальних партій в мюзиклах; лірико-драматичні балети; танцювальні мюзикли. Пошуки нової хореографічної мови в українському балеті першої половини ХХ ст. які обмежилися на той час колоритизацією умовної лексики класичного танцю елементами українського народного танцю («Лілея», «Лісова пісня» та ін.), в другій половині ХХ ст. завершилися постановками фольк-балетів, створення яких стало одним з шляхів впровадження стилізованого народного танцю, як різновиду танцю «модерн» в українському балеті.

13. Досліджені крос-культурні зв'язки нових стильових напрямів і форм театрального танцю дозволили виявити особливості їхньої асиміляції на українському ґрунті у порівнянні зі США та Європою. Це є поєднання різних напрямів в межах одного твору для створення різних хореографічних картин або пластичних характеристик різних персонажів, що є продовженням нововведень М. Фокіна на початку ХХ ст. Тоді як авторські твори балетмейстерів США та Європи побудовані, як правило, в єдиному стилі. Також виявлений значний розрив у розвитку нововведень в українському балетному театрі (1924-й – 1989-й рр.) у зв'язку з особливостями культурної політики радянської влади, що призвело до ситуації, так званого, «перескоку» від доби соцреалізму до постмодерну. За цей час у США та Європі відбулося формування та становлення шкіл означених напрямів.

На завершення зауважимо, що в умовах глобалізаційного інформаційного суспільства, коли відбувається розмивання ціннісних систем, стирається національний «лик», нова культура сценічного руху – це лише інструмент для майбутнього формування української школи нових напрямів театрального танцю. І цей процес, який потребує

певного часу і значних духовних зусиль, може піти двома шляхами: розчинитися в глобальних трендах споживацької псевдокультури, або використати силу глобалізаційної хвилі для піднесення власних унікальних цінностей, як це зробили Оленка Гердан-Заклинська, Ірина Голубовська, Дарія Нижанківська-Снігурович, замкнувши у Новому світі крос-культурне коло естафети того вогню, який був запалений Айседорою Дункан і вручений нею усьому світові.

Проведене дослідження дозволяє авторові висловити рекомендації щодо використання матеріалів дисертації:

1. Результати дослідження становлять певну методичну базу для подальшої розробки вузлових моментів теорії та історії світової і української сучасної сценічної хореографії.

2. Матеріали та результати дослідження сприятимуть створенню нових методик навчання мистецтву балетмейстера та мистецтву виконання різноманітних технік сучасного театрального танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Александриди Д. Алвин Эйли: «Не важно, какого цвета наша кожа...». *Танец в Украине и мире*. 2014. №1(7). С. 24.
2. Алексидзе Г. Д. Школа балетмейстера: учебное пособие. Москва : Российская академия театрального искусства, 2011. 104 с.
3. Аловерт Н. Лабиринты души. *Танец в Украине и мире*. №1(7), 2014. С. 5.
4. Аракелова А. О. Творческие принципы И. Стравинского в свете неомифологизма культуры России нач. XX века : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 2002. 20 с.
5. Аристотель. Метафизика. Сочинения в 4-х т. Москва, 1976. Т.1. С. 63–369.
6. Ашкинази З. Олександр Сахаров. *Ежегодник императорских театров*, 1913. В.5. С. 71–76.
7. Баканурський А., Корнієнко В.В. Театрально-драматичний словник ХХ ст. Київ : Знання України, 2009. 319 с.
8. Бальме Крістофер. Танець в театре: балет і театр танцю. *Вступ до театрознавства* / пер. з нім. В. Кам'янця. Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. С. 154.
9. Бальме Крістофер. Елементи танцювального твору. *Вступ до театрознавства* / пер. з нім. В. Кам'янця. Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. С. 155–157.
10. Барановская Т. Г. Музыка в мировоззрении А. Ф. Лосева : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филос. наук : 24.00.01. Гродно, 2003. 19 с.
11. Бежар М. Мгновение в жизни другого (книга 1). Чьей жизни (книга 2) : мемуары / перевод с франц. Л. Зониной, М. Зониной. Москва : АО «Русская творческая палата», 1998. 240 с.
12. Безклубенко С. Д. Театр. Теорія культури учб. посібник. Київ : КНКіМ, 2002. С. 218–219.
13. Безклубенко С. Д. Художній стиль. *Загальна теорія та історія мистецтва*. Київ, 2003. Розд. 9. С. 198–249.
14. Бентя Ю. Киев-модерн-балет: как Феникс из пепла. *Танец в Украине и мире*. 2014. №2(8). С. 48.
15. Бенуа А. Н. Участие художников в театре. *Речь*. 1908. 25 февраля.

16. Бенуа А. Мои воспоминания : В 5 кн. / подгот. Н. И. Александрова и др. Рос. АН ; под ред. Д. С. Лихачева. Москва : Наука, 1993. Кн. 1; 2; 3. 749 с.
17. Бергер Л. К постижению гармонии мира. *Музыкальная жизнь*. 1993. №6. С. 15–16.
18. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с франц. М. Булгакова, А. Баулер, С. Банковского, В. Флеровой, И. Гольденберга. Минск : Харвест, 1999. 1408 с.
19. Березкин В. И. Искусство сценографии (от истоков до начала XX века) : автореф. дис. на соискание учен. степени док-ра искусств. : 17.00.01. Москва, 1987. 90 с.
20. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 2005. 20 с.
21. 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. : 17.00.01. Київ, 2004. 18 с.
22. Блейер Ф. Айседора: Портрет женщины и актрисы / пер. с англ. Е. Гусевой. Смоленск : Русич, 1997. 560 с.
23. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность / вступ. ст. В. М. Гаевского. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
24. Бортник К. В. Опанування нової стилістики танцю в контексті сучасної інтерпретації античного міфу (на прикладі постановки рок-балету О. Журбіна «Орфей та Еврідика» в ХАТОБ. *Вісник ХДАК*. 2008. №15. С. 31–37.
25. Бортник К. В. Рецепції культурних героїв у постановках українських хореографів другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 26.00.04. Харків, 2011. 20 с.
26. Бродская Г. Ю. В. Я. Брюсов и театральные искания начала XX века (1902-1908) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.01. Ленинград, 1976. 21 с.
27. Брюсов В. Ключи тайн. *Весы*. 1904. №1. С. 20.
28. Бычков В. В. Модерн. Модернизм. *Лексикон неоклассики: Худож.-эстет. культура ХХ в.* Москва : РОССПЭН, 2003. С. 304–307.
29. Вагнер Р. Избранные работы / пер. И. Каценэленбогена, А. Винтера, С. Гиждеу и др. Москва, 1978. 695 с.
30. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары: В 4 т. Т. 3. Моя жизнь. Мемуары / Р. Вагнер / пер. Г. А. Ефрона. Санкт-Петербург : Грядущий день, 1912. 301 с.

31. Ванслов В. В. Хореографическая лексика. *Балет: Энциклопедия* ; под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва, 1981. С. 563.
32. Ванслов В. В. Хореографический текст. *Балет: Энциклопедия* ; под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва, 1981. С. 564.
33. Ванслов В. В., Суриц Е. Я. Балет. *Балет: Энциклопедия* ; под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва, 1981. С. 42–45.
34. Варковицкий В. А. Танец. *Балет: Энциклопедия* ; под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва, 1981. С. 503–504.
35. Величие мироздание. Танцсимфонія Федора Лопухова. Санкт-Петербург : изд. Г. Любарского, 1922 г.
36. Вероли П. Александр Сахаров и его система модернистского танца. *Театр*. №11. 1993. С. 95–100.
37. Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... к-та мист-ва : 26.00.01 / Київськ. нац. ун-т культ. і мист-в. Київ, 2013. 202 с.
38. Верховенко О. А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2013. 16 с.
39. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. 152 с.
40. Веселовська Г. І. Новаторські мистецькі напрямки і течії в театральному процесі України першої третини ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мист-ва : 17.00.02. Київ, 2007. 31 с.
41. Вихрева Н. А. Запись танца. Элементарные основы записи движений по системе Рудольфа Лабана. *Labanotation* ; под. ред. Энн Хатчинсон Гэст. Москва: Голос-Пресс, 2006. 192 с.
42. Вл. М. Балет Касьяна Голейзовского. «*Коммунист*». Харьков, 1924. 14 февраля. С. 3.
43. Власов В. Г. Модерн. Стиль модерн. *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства*. Санкт-Петербург : Азбука – классика, 2006. Т.5. С. 556–577.
44. Волконский С. М. Князь. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста по Дельсарту. Санкт-Петербург : изд. Аполлон, 1913. 60 с.
45. Волконский С. Художественные отклики. Санкт-Петербург, 1912. 50 с.
46. Волконский С. Человек и ритм. Система и школа Жака Далькроза. *Аполлон*. 1911. №6. С. 33–50.
47. Володина Т. И. Модерн. *БСЭ*. 3-е изд. Москва : Советская энциклопедия, 1976. Т. 16. С. 401–402.

48. Волчукова В. М. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Харків, 2002. 19 с.
49. Волынский А. Книга ликований. Азбука классического танца / вступ. ст. В. П. Гаевского. Санкт-Петербург : АРТ, 1992. 297 с.
50. Вороний М. Пластичний вечір Варвари Вольської. *Громадський вісник*. Львів, 1922. Ч. 104. С. 4-5.
51. Воспоминания об Александре Степановиче Курбасе. ДМТМКМ. Архів Л. Курбаса. Од. Зб. 10032.
52. Вульф В. От Бродвея немного в сторону: 70-е годы. Очерки о театральной жизни США. Москва : Искусство, 1982. 264 с.
53. Г. Л.К. Діти дітям (Заходом В. Муз. Інституту ім. Лисенка й Захоронки). *Нова хата*. Львів, 1938. Ч. 15-16. С. 8.
54. Габович М. Статті. Воспоминания о М. М. Габовиче. Москва : Искусство, 1977. 238 с.
55. Гаевский В. Дивертисмент. Судьбы классического балета. Москва: Искусство, 1981. В 2 т. 640 с.
56. Гаевский В. Парадиз Пины Бауш. *Балет*. 1996. №6. С. 52–53.
57. Галдин Л. О. Африканская музыка. *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1973. Т.1. С. 162.
58. Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре / пер. с англ. Д. Соколовой. Москва : Иностранная литература, 1959. 255 с.
59. Гваттерини М. Азбука балета / пер. с ит. Ю. Лисовского. Москва : БММАО, 2001. 240 с.
60. Гваттерини М. Весна священная. *Азбука балета* / пер. с ит. Ю. Лисовского. Москва : БММАО, 2001. С. 139–149.
61. Гваттерини М. Болеро. *Азбука балета* / пер. с ит. Ю. П. Лисовского. Москва : БММ АО, 2001. С. 192–197.
62. Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. История европейского театра. Античный театр. Театр эпохи феодализма. Москва-Ленинград: Academia, 1931.XVI, 696 с.
63. Герасимов Ю. К. Русская театральная мысль конца XIX – начала XX века : автореф. дис. на соискание учен. степени док-ра искусств. : 17.00.01. Ленинград, 1977. 59 с.
64. Гершуни Е. Рассказываю об эстраде ; под ред. и послесл. А. Беймена. Ленинград : Искусство, 1968. 254 с.
65. Гідзката Тацумі. Мій танок народився з бруду. *Філософія буття* / пер. з нім. М. М. Шкарабана. Київ : Nascentes, 2001. С.23–30.
66. Голейзовский К. Я. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. Москва : ВТО, 1984. 676 с.

67. Голейзовский К. «Иосиф Прекрасный». 1925. Архив балетмейстера.
68. Голейзовский К. О гротеске, чистом танце и балете. *Зрелища*. 1923. № 23. 6-12 февраля. С.12.
69. Голейзовский К. Обнаженное тело на сцене. *Театр и студия*. 1922. №1-2. С. 36–38.
70. Голейзовський К. Я. Старое и новое. Письма о балете. *Экран*. 1922. №32, 15-23 мая. С. 3–4.
71. Гончарова В. С. Донецький Національний академічний театр опери та балету імені А. Б. Солов'яненка в культурно-мистецькому просторі Донеччини 1932-2012 років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд-та мистецтва : 26.00.01. Київ, 2014. 19 с.
72. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-і роки ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд-та істор. наук : 17.00.01. Київ, 2004. 18 с.
73. Горшкова Я. Дебют камчатского коллектива. *Советский балет*. 1990. №2. С. 59.
74. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук : 09.00.08. Київ, 2002. 38 с.
75. Гургула-Щуратова О. Ритміка, пластика, мистецький танок. *Нова хата*. Львів, 1936. Ч. 20. С. 3.
76. Дафнис и Хлоя. *Балет: Энциклопедия* ; под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 178 с.
77. Дельсарт Франсуа. Система виразності людини / пер. з фран. та рос. М. Шкарабана. Київ, 1998. 28 с.
78. Дементьева Н. Ф. Ростислав Захаров и проблемы балетной режиссуры 30–40-х гг. : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.01. Москва, 1993. 20 с.
79. Джаз. *Энциклопедический музыкальный словарь* ; под ред. Г. В. Келдыша. Москва : Большая советская энциклопедия, 1959. С. 70.
80. Дитячі імпрези. *Нова хата*. Львів, 1934. Ч. 7-8. С. 10.
81. Діти-дітям. *Діло*. Львів, 1938. Ч. 120. С. 8.
82. Діти-дітям. *Українське докiлля*. Львів, 1938. Ч. 5-6. С. 97.
83. Добровольская Г. А. Балетмейстер Якобсон. Ленинград : Искусство, 1968. 125 с.
84. Добровольская Г. Н. «Жар-птица» и «Петрушка» И. Г. Стравинского. Ленинград : Гос-е муз-е изд-во, 1963. 56 с.
85. Добровольская Г. Н. Федор Лопухов. Москва : Искусство, 1976. 320 с.

86. Добровольская Г. Н. Характерный танец. *Балет: энциклопедия* ; под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 558.
87. Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.01. Санкт-Петербург, 1992. 17 с.
88. Домрина Н. Страницы календаря. *Советский балет*. 1986. № 6. С. 51–60.
89. Дункан Изадора. Движение – жизнь. Москва : Издание школы Дункан, 1921.
90. Дункан А. Моя исповедь. Минск : Універсітэцкае, 1994. 222 с.
91. Дункан А. Танец будущего. *Айседора Дункан* [сост. Снежко А. П.] / пер. с англ. Н. Филькова. Київ : Мистецтво, 1989. С.17–25.
92. Дункан А. Моя жизнь : мемуары / пер. с англ. Н. Филькова. *Айседора Дункан* / сост. Снежко А. П. Київ : Мистецтво, 1989. С. 27–217.
93. Дункевич С. Сучасна сценічна хореографія в культурі України: філософський аналіз : дис. ... к-та філос. наук : 26.00.01 / Нац. педагог. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2012. 198 с.
94. Дэвэро Т. Приникая к миру Древней Эллады. *Советский балет*. 1988. №4. С. 48–50.
95. Еременко Г. А. Экспрессионизм и творчество композиторов новой венской школы 1910-х гг. : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.02. Ленинград, 1987. 25 с.
96. Єрмакова Н. Про музичний аспект педагогіки Леся Курбаса. *Український Театр*. 2008. №1. С. 22–23.
97. Жак-Далькроз Е. Природа і цінність ритмічного руху. Техніка «рухомої» пластики / пер. з англ. за ред. М. Шкарабана. Київ, 1998. С. 15–44.
98. Жак-Далькроз Э. Ритм и его воспитательное значение для жизни и для искусства. Шесть лекций / пер. с нем. Н. Гнесина. Москва : Театр и искусство, 1912. 120 с.
99. З історії створення балету «Дафніс і Хлоя» // Вечір одноактних балетів. Балетні сюїти А. Понкієллі «Танець годин» з опери «Джоконда», Ш. Гуно «Вальпургієва ніч» з опери «Фауст», М. Равель «Дафніс і Хлоя». Балет на 1 дію / Буклет [Київ] : Вид-во Нац. опери України ім. Т. Г. Шевченка, 2014. – 8 с.
100. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.

101. Загайкевич М. П. Украинское балетное творчество. Проблемы драматургии и развития жанра : автореф. дис. на соискание науч. степени док-ра искусств-ния : 17.00.02. Киев, 1981. 49 с.
102. Загайкевич М. «Дон Жуан» Виталия Губаренко. В полемике с канонами. *Танец в Украине и мире*. 2014. №2(8). С. 44–45.
103. Зінич О. В. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд-та мистецтвозн-ва : 17.00.03. Київ, 2004. 17 с.
104. Зінич О. В. Пластичність у балетній музиці М. Равеля : монографія. Київ : ІМФЕ, 2009. 231 с.
105. Иванов В. М. Эволюция негритянского театра США : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.01. Ленинград, 1981. 26 с.
106. Иванов А. Последний стиль. Модерн как способ мышления. *Театр*. 1992. № 3-4. С. 155–158.
107. Иванов В. Искусство и символизм. *Борозды и Межи. Опыты эстетические и критические*. Москва : Мусовет, 1916. С. 119–187.
108. Йешке К., Хатчинсон-Гест А. Новое о Нижинском / пер. с нем. и англ. Н. Тарасовой. *Советский балет*. 1989. №3. С. 30–35.
109. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. Москва : Интрада, 1998. 255 с.
110. Ільєнко І. М. Художній простір європейського балетного театру XVII–XX століть: музично-хореографічні взаємодії : дис. ... к-та мист-ва : 26.00.01 / Нац. акад-я керів-х кадрів культ-ри і мист-в. Київ, 2013. 186 с.
111. Ішиї Міцутака. Про було, Європу та було-терапію. *Філософія було* / пер. з нім. М. М. Шкарабана. Київ : Nascentes, 2001. С. 38–43.
112. Кабачок. Н. Л. Феномен неокласики в хореографічний культурі ХХ ст. (на досвіді Дж. Баланчина) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд-та мистецтвозн-ва : 26.00.01. Харків, 2012. 17 с.
113. Каминский А. Л. Майоров Генрих Александрович. *Балет: энциклопедия* ; под. ред. Ю. Н. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.: веб-сайт. URL: <https://dancelib.ru/baletenc/item/f00/s01/e0001698/index.shtml> (звернення 10.10.19).
114. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Москва : Архимед, 1992. 107 с.
115. Кандинский В. В. О методе работ по синтетическому искусству. ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1 ед. хр. 198. С. 1–2.
116. Карасев О. И. Стравинский. *Советский балет*. 1989. № 5. С. 45–52.

117. Карп П. М. Балет и драма : автореф. дис. на соискание учен. степени док-ра искусств. : 17.00.01. Ленинград, 1981. 99 с.
118. Карп П. М. Балет и драма. Ленинград: Искусство, 1980. 246 с.
119. Киселева Т. Эвритмическая работа с Рудольфом Штайнером / пер. с нем. Т. Ушаковой. Киев : НАИРИ, 2010. 304 с.
120. Классичный танец. *Большая советская энциклопедия* ; под ред. А. М. Прохорова. Москва, 1973. Т. 12. С. 276.
121. Клековкін Ю. ТНЕАТРИСА: Морфологія. Лексикон / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Економі, 2011. 446 с.
122. Коваленко Є. І. Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 рр.: виконавські традиції, творчі постаті, вистави : автореф. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. : 17.00.02. Київ, 2017. 22 с.
123. Козинко Л. Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. : 17.00.02. Київ, 2012. 19 с.
124. Кокто Ж. Портреты – воспоминания. Москва, 1985. С. 105.
125. Коллиер Дж. Становление джаза. Популярный исторический очерк / пер. с англ. А. Медведева. Москва: Радуга, 1984. 390 с.
126. Колосов А. С. Театрализованные формы джазовой импровизации : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.01. Москва, 1990. 24 с.
127. Комаров Г. А. Танец модерн. *Балет: энциклопедия* ; под ред. Ю. Н. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 505–508.
128. Конен В. Рождение джаза. Москва: Сов. композитор. 1990. 320 с.
129. Корниенко Н. Театральная эстетика Л. Курбаса. *Український театр*. 2008. № 1. С.251–332.
130. Королёва Е. С надеждой на возвращение. *Советский балет*. 1991. № 3. С. 26–27.
131. Косаковська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2009. 19 с.
132. Кохан Т. Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтв : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 2002. 19 с.
133. Кравців М. Вклад Стрийщини у розвиток української музики. *Стрийщина. Історико-мемуарний збірник*. Нью-Йорк-Торонто-Париж-Сідней : Комітет Стрийщини, 1990. Т. 2. С. 244–247.

134. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра. Санкт-Петербург : Лань, 2008. 320 с.
135. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Преромантизм. Ленинград : Искусство, 1983. 432 с.
136. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм. Санкт-Петербург : Лань, 2008. 512 с.
137. Красовская В. М. Нижинский. Ленинград : Искусство, 1974. 207 с.
138. Красовская В. М. Новаторство и традиции. *Статьи о балете*. Ленинград, 1967. С.122–249.
139. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Ленинград : Искусство, 1971. 526 с.
140. Крылова М. Кандинский и Сахаров: Поиски нового искусства. *Балет*. 1993. №3. С. 25–27; № 4. С. 38–41.
141. Куликова И. С. Экспрессионизм в искусстве. Москва : Наука, 1978. 183 с.
142. Курбас Л. На грани. *Мистецтво*. Київ, 1919. № 3.
143. Курицын В. Книга о постмодернизме. Екатеринбург, 1992. 128 с.
144. Левенков О. Р. Джордж Баланчин на рубеже 1920-х – 1930-х гг. Европейские традиции и влияния. Личность художника : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва, 1996. 15 с.
145. Левенков О. Р. Джордж Баланчин. Пермь : Книжный мир, 2007. 384 с.
146. Левинсон А. Балет, живопись, музыка. *Балет*. 1998. сентябрь–декабрь. С. 16–17.
147. Левинсон А. Лой Фуллер и ее школа. *Аполлон*. 1911. № 6. С. 65–66.
148. Левинсон А. Статьи о театре. 1913–1930. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2017. 544 с.
149. Левчук Л. Т. Інтуїтивізм і питання художньої творчості. Київ : Мистецтво, 1969. 93 с.
150. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 2003. 20 с.
151. Ли (А. Черепнин) Диалектика балета. *Жизнь искусства*. 1927. №34. С. 30.
152. Липчанська В. Прометеїв вогонь. *Вечерній Харків*, 1970. 27 жовтня. С. 3.

153. Литературная теория немецкого романтизма ; под ред., со вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковського ; пер. Т. И. Сильман и И. Я. Колубовського. Ленинград : Изд-во писателей, 1934. 335 с.
154. Лифар С. Спогади Ікара / пер. з франц. Ганна Малець. Київ : Пульсари, 2007. 192 с.
155. Лифарь С. Мемуары Икара / пер. с фр. Беляевой Г. С. Москва : Искусство. 1995. 358 с. ил.
156. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 5-6. С. 16.
157. Лобанов А. В. Экспрессионизм в западноевропейском музыкальном театре первой четверти XX века : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1979. 24 с.
158. Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И. Основы характерного танца. 3-е изд. Санкт-Петербург : «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2007. 344 с.
159. Лопухов Ф. Пути балетмейстера. Берлин : «Петрополис», 1925. 173 с.
160. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера] / лит. ред. и вст. ст. Ю. Слонимского. Ленинград : Искусство, 1971. 367 с.
161. Лукиан. О пляске / пер. А. И. Малеин. *Ежегодник петроградских государственных академических театров. Сезон 1918–1919*: сборник под ред. А. С. Полякова. Петроград, 1920. С. 7–53.
162. Львов Н. Голейзовский и Лукин. *Эрмитаж*. 1922. № 11, 23-31 июля. С. 6.
163. Лю Сімей. Культура символізму та її виявлення в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : 17.00.03. Одеса, 2006. 15 с.
164. М.Н. «Лісова пісня». *Жінка*. Львів, 1936. Ч. 10. С. 7.
165. Мазур Н. Спектакль, поставлений «для себя». *Советский балет*, № 4, 1991. Из-во: Известия. С. 26–27.
166. Максимович О. В. Філософські аспекти модернізму в контексті українського соціокультурного дискурсу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : 09.00.03. Львів, 2007. 16 с.
167. Маншилин А. Скрипка в предчувствии Апокалипсиса. *Танец в Украине и мире*. 2012. № 2(4). С. 12–13.
168. Манько С. Б. Мюзикл у художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. : 26.00.04. Харків, 2014. 19 с.
169. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 346 с.

170. Марков Л. В. Творчий шлях Маргарити Арнаудової (1960-і – початок 70-х років). *Вісник ХДАДМ*, 2011. №5. С. 169–171.
171. Мартынов И. И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 560 с.
172. Мартынова О. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Москва : ВТО, 1984. 60 с.
173. Мацаберидзе Н. В. Стил ь модерн в музыке и специфика его преломления в творчестве белорусских композиторов 1960-90-х гг. : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.09. Минск, 2004. 22 с.
174. Митриковская Л. С. Музыка в культурных образах мира : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.02. Нижневартовск, 2004. 20 с.
175. Моисеев И. А. Народный танец. *Балет : энциклопедия* ; под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва : Сов. Энциклопедия, 1981. С. 363.
176. Мокрій Р. С. Хореографія театрів Брюдвеею та її вплив на формування сучасного хореографічного мистецтва. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді* : матеріали Міжн. наук-практ. конф., 19-21 жовтня 2012 р. Львів : ЦТДЮГ, 2012. С. 100–106.
177. Моріта Іто. Зауваження щодо *буто*. *Філософія *буто** / пер. з нім. М. М. Шкарабана. Київ : Nascentes, 2001. С. 49–50.
178. Моріта Іто. Постановка (хореографія) танку *буто*. *Філософія *буто** / пер. з нім. М. М. Шкарабана. Київ : Nascentes, 2001. С. 51–54.
179. Найпак В. Архитекторы гимнастические соборов. *Балет*. 1992. № 1. С. 59–62.
180. Неоклассицизм. *Большая советская энциклопедия* ; под ред. А. М. Прохорова. Москва : Советская энциклопедия, 1974. Т. 17. С. 469–470.
181. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева ; под ред. И. Прудникова. 2-е перераб. и доп. Москва : Советский композитор, 1973. 663 с.
182. Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. / пер. с англ. И. В. Груздевой; предисл. М. Ю. Ратановой; коммент. Е. Я. Суриц. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1. 350 с., Ч. 2. 319 с.
183. Нижинская Рамола. Вацлав Нижинский / пер. с англ. Н. Кролик. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2004. 393 с.
184. Нижинский В. Ф. Чувство: тетради. Москва : Вагриус, 2000. 251 с.
185. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец в системе хореографического воспитания актера музыкального и драматического

театров. дис. ... к-та искусств-я : 17.00.01 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. Москва, 1996.

186. Никитин В. Ю. Модерн-джаз-танец. История. Методика. Практика. Москва : ГИТИС, 2000. 440 с.

187. Ницше Ф. Несвоевременные размышления. Санкт-Петербург : Лениздат, 2014. 416 с.

188. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Санкт-Петербург : Азбука, 2012. 208 с.

189. Ницше Ф. Человеческое слишком человеческое. Москва : «Э», 2016. 352 с.

190. Новерр Ж. Письма о танце и балетах / пер. з франц. А. Г. Мовшенсона / за ред. Ю. Слонимского. Ленинград-Москва : Искусство, 1965. 376 с.

191. Новодворская И. Из последних могикан. *Балет*. 1993. № 5-6. С. 45–46.

192. Оберцаухер-Шюллер Г. Пластика тела и духовная жизнь человека / пер. с нем. М. Таранчевой. *Балет*. 1996. № 4. С. 13–14.

193. Образцова А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. Москва : Наука, 1984. 333 с.

194. Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов. *Становление джаза: популярный исторический очерк* / Джеймс Линкольн Коллиер. Москва : Радуга, 1984. С. 357–377.

195. Оно Кацуо. Думки про мою роботу. Мертві починають бігати. *Філософія буто* / пер. з нім. М. М. Шкарабана. Київ : Nascentes, 2001. С. 31–36.

196. Остроухова Н. В. Хронологічні та жанрово-стильові параметри діяльності Одеського національного театру опери та балету: до проблем музикознавчої праксеології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса, 2010. 20 с.

197. Отзывы и впечатления от искусства Айседоры Дункан. Омск : изд. Московского ансамбля студии имени Айседоры Дункан, 1930. С. 2–14.

198. Паві П. Театр (Танцювальний). *Словник театру* / пер. з франц. М. Якуб'як. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 510–512.

199. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн.-ва : 17.00.01. Київ, 2005. 19 с.

200. Панасьє Ю. История подлинного джаза / пер. с франц. Л. А. Никольська. Москва : Музыка, 1978. 128 с.

201. Паппе В. М. Мьюзикл. *Балет: Энциклопедия* ; под ред. Ю. Н. Григоровича. Москва, 1981. С. 360.

202. Пастернакова М. Вечір танку, музики та співу. Львів, 1936. Ч. 262. С. 7.
203. Пастернакова М. Давня й сучасна пантоміма. *Назустріч*. Львів, 1936. Ч. 1. С. 3.
204. Пастернакова М. Балет Курта Йосса. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 60. С. 8.
205. Пастернакова М. Душа і танок. *Назустріч*. Львів, 1935. Ч. 10. С. 3.
206. Пастернакова М. Жак Далькроз і ритмічна руханка. *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 9. С. 3.
207. Пастернакова М. На службі Терпсихори. *На зустріч*. Львів, 1936. Ч. 33. С. 4.
208. Пастернакова М. Рут Сорель і Георг Гроке. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 33. С. 8.
209. Пастернакова М. Слідами Ізадори Дункан. *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 19. С. 5.
210. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег, Едмонтон, 1963. 217 с.
211. Пастернакова М. Що нового в танковому мистецтві? *Нова хата*. Львів, 1939. Ч. 3. С. 7.
212. Пастон Э. В. Художественные принципы Мамонтовского театра. *Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX вв. : 17-19 апреля 1987 г.* Материалы научной конференции. Пермь: Пермское книжное издательство, 1989. С. 17–29.
213. Пастух В. В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20-30-ті роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. 41 с.
214. Пастух В. В. Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 1999. 20 с.
215. Пасютинская В. М. Жанровое многообразие украинского советского балета (1917–1975 гг.) : автореф. дис. на соискание науч. степени кан-та искусств-ния : 17.00.01. Москва, 1977. 25 с.
216. Платон. Государство : сочинения в 3-х т. / пер. с древнегреч. ; под ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. Москва : Мысль, 1971. Т. 3, Ч. 1. С. 89–455.
217. Платон. Протагор : сочинение в 3-х т. / пер. с древнегреч. ; под ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. Москва : Мысль, 1968. Т. 1. С. 187–255.
218. Плахотнюк О. А. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури : дис. ... к-та мист-ва : 26.00.01 / Прикарпат. нац. ун-т ім. Вас. Стефаника. Івано-Франківськ, 2016. 295 с.

219. Погадаєва С. І. Архитектура сцены и режиссерские искания в немецком театре середины XIX – первой трети XX вв. : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 18.00.01. Москва, 1988. 25 с.
220. Погребняк М. М. Авторский театр танца модерн: сакральные корни и характерные признаки. *Norwegian Journal of development of the International Science*. Oslo, 2017. № 6, Ч. 1. С. 8–14.
221. Погребняк М. М. Джаз-танець в українському музичному театрі ХХ – поч. ХХІ ст.: шляхи впровадження та форми презентації. *Humanities Science current issues*. 2020. № 28. Том 5. С. 158–166.
222. Погребняк М. М. Загальноестетичні засади та світоглядні ідеї художньої культури Європи кінця XIX – поч. ХХ ст. як передумови виникнення нових напрямків театрального танцю. *Sciences of Europe*. 2020. Vol. 4. № 53. С. 3–9.
223. Погребняк М. М. Эстетические идеи Мерса Каннингема как основание эстетики постмодерн-танца. *Norwegian Journal of development of the International Science*. Oslo, 2020. № 44. С. 3–7.
224. Погребняк М. М. Композиційні хореографічні знахідки Касьяна Голейзовського (20-і роки ХХ ст.). *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал. 2012. № 1. С. 123–127.
225. Погребняк М. М. Концепція мистецтва танцю і тотального театру («Gesamthustwerh») митців «Нового російського балету» на поч. ХХ ст. *Sciences of Europe*. 2020. Vol. 3. № 52. С. 3–8.
226. Погребняк М. М. Культурно-історичні передумови виникнення театральних форм джаз-танцю у США на початку ХХ ст. *Українське мистецтвознавство Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України: матеріали, дослідження, рецензії* : збірник наукових праць / гол. ред. Г. Скрипник. 2019. Вип. 19. С. 196–206.
227. Погребняк М. М. Неокласицизм в хореографічних театрах Л. М'ясіна, Б. Ніжинської, Ф. Лопухова як сходинка до неокласичного стилю в театрі Джорджа Баланчина. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16(2). С. 147–156.
228. Погребняк М. М. Неокласичний танець: генеза та формування його естетико-стильових особливостей у театрі Джорджа Баланчина. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2013. Вип. 12. С. 481–490.
229. Погребняк М. М. Німецький експресіоністичний («виразний») танець: формування естетики, композиції, школи (20-і рр. ХХ ст.). *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2019. Вип. 19. С. 157–166.

230. Погребняк М. М. Перші кроки танцю «модерн» на українській сцені першої половини ХХ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 34. С. 150–155.

231. Погребняк М. М. Професійні передумови реформування академічного балету та виникнення нових напрямків театрального танцю на початку ХХ ст. *Вісник НАКККіМ*. 2020. № 3. С. 139–144.

232. Погребняк М. М. Стилізований народний танець: генеза, визначення поняття та естетичні особливості. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*: зб. наук. праць. 2012. – Вип. 20-21. – С. 286–298.

233. Погребняк М. М. Сценічний (театральний) джаз-танець: витоки та естетичні особливості. *Молодий вчений*. 2018. № 2.2(54.2). С. 44–50.

234. Погребняк М. М. Суб'єктивистський театр танца Марты Грехем. *Norwegian Journal of development of the International Science*. Oslo, 2020. № 46. Ч. 2. С. 9–13.

235. Погребняк М. М. Творчий метод і модерн-джаз танець Алвіна Ейлі. *Sciences of Europe*. 2020. Vol. 3. № 54. С. 3–7.

236. Погребняк М. М. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті другої половини ХХ ст. *Theoretical and practical aspects of the development of the European Research Area: monograph / edited by authors*. 4th. Ed. Riga. Latvia: «Baltija Publishing», 2020. С. 20–43.

237. Погребняк М. М. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті ХХІ ст.: шляхи асиміляції та форми презентації. *Humanities Science current issues*. 2020. № 30. Т. 1. С. 195–205.

238. Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 312 с.

239. Погребняк М. М. Танцтеатр Радуги Поклітару: особливості естетики, класифікація авторських творів. *Студії мистецтвознавчі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*. 2020. № 1/2 (69/70). С. 95–101.

240. Погребняк М. М. Творчий метод і неокласичний танець У. Форсайта. *Humanities Science current issues*. 2020. № 32. Т. 2. С. 17–22 (Index Copernicus International, категорія «Б»).

241. Погребняк М. М. Творчий метод і театральний танець Сержа Лифаря як продовжувача традицій неокласичного танцю балетмейстерів «Нового Російського балету». *Humanities Science current issues*. 2020. № 31. Т. 1. С. 190–196.

242. Погребняк М. М. Японський танець «анкоку-буто» як спадкоємець німецького «Ausdrucktans». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*: зб. наук. праць. Серія: «Мистецтвознавство». 2011. Вип. 25. С. 125–132.
243. Погребняк М. М. «Contemporary dance»: поняття та етапи формування школи. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe*. Rzeszow: Uniwersytet Rzeszowski, 2014. № 2. С. 241–255.
244. Позняк-Хоменко Н. Ікар з берегів Дніпра. *Директор школи*. 2004. № 24. С. 23–24.
245. Поклитару Раду. Мысли вслух. *Танец в Украине и мире*. 2011. № 1. С. 37.
246. Полянська Г. М. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка : монографія. Ніжин : видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 328 с.
247. Поспелова Н. И. Скрябин и символизм : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1989. 19 с.
248. Постановление ЦК ВКП(б) О перестройке литературно-художественных организаций 23 апреля 1932 г. *Коммунистическая партия СССР в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1988)*. 9-е изд. Москва : Политиздат, 1984. Т. 5, 1929–1932. С. 407–408.
249. Равель М. Краткая автобиография. *Равель в зеркале своих писем. 2-е изд.* Ленинград : Музыка, 1988. С. 193–197.
250. *Рампа и жизнь*, 1918. № 6-7. С. 9.
251. Ратанова М. Ю. Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате. В кн. *Б. Ф. Нижинской «Ранние воспоминания»*: в 2 т. / пер. с англ. И. В. Груздевой. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1, 1999. С. 5–61.
252. Ревалд Дж. Постимпрессионизм. От Ван-Гога до Гогена. Т. 1. / пер. з англ. А. Н. Изергиной. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. 436 с.
253. Решетило В. Театр танцю Вадима Єлізарова. К. АДЕФ-Україна, 2008. 271 с.
254. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. статей ; ред. коллегия: Б. Ф. Егоров (отв. ред.) и др. Ленинград : Наука, 1974. 299 с.
255. Розанова О. Ленинградцы делают первый шаг. *Советский балет*. 1990. № 2. С. 55–56.
256. Ростоцкий Б. И. Модернизм в театре. *Русская художественная культура конца XIX – нач. XX века*. Москва : Наука, 1968. Кн. 1. С. 177–218.

257. Рубель В. А. Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність. Київ : Аквілон-Прес, 1997. 216 с.
258. Русский балет и его звезды ; под. ред. Е. Суриц. Москва : Большая Российская энциклопедия; Борнмут: Паркстоун, 1998. 208 с.
259. Рутберг И. Пантомима: Опыты в мимодраме. Москва : Советская Россия, 1977. 111 с.
260. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. Москва : Искусство, 1989. 293 с.
261. Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время. Москва, 1994. 174 с.
262. Сафронов Ф. М. Джаз и родственные ему формы в пространстве центральной Европы 1920-х годов : дис. ... к-та искусств-я : 17.00.02 / Москов. гос. конс-я им. П. И. Чайковского. Гос. ин-т искусств-ния. Москва, 2003. 215 с.
263. Сафронов Ф. М. Джаз и родственные ему формы в пространстве центральной Европы 1920-х годов : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2003. 18 с.
264. Свасьян К. А. Эстетическая сущность интуитивной философии Бергсона. Ереван, АН АрмССР, 1978. 120 с.
265. Светлов В. Современный балет. Санкт-Петербург : изд. Т-ва Голик и Вильборг. 1911. 133 с.
266. Святелик Ю. В. Ритм у хореографії: історичні та мистецькі виміри : автореф. дис. на здобуття наук ступеня к-та мист-ва : 26.00.01. Київ, 2013. 16 с.
267. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. на здобуття наук ступеня к-та мист-ва : 26.00.04. Харків, 2019. 20 с.
268. Сергейчук Людмила. На пути творческих исканий. *Украине и мире*, 2015, № 1(9). С. 32–33.
269. Сергієва О. В. Структура і функції тексту в ранніх балетах І. Стравінського : автореф. дис. на здобуття наук ступ. кан-та мистецтв-ва : 17.00.03. Київ, 2008. 19 с.
270. Сидоров А. Современный танец в России. Москва : Первина, 1922. 63 с.
271. Сикалов В. Танец ХХІ века плывущего на восход солнца. *Art line*. 1998. № 4. С. 26–27.
272. Сірополко О. Школа Дункан. *Нова хата*. Львів, 1935. Ч. 20. С. 5.
273. Складарская И. Парный портрет Дягелев и Баланчин. *Советский балет*. 1991. № 1. С. 29–31.

274. Скотт Ю. Американський театр Алвина Ейли. *Советский балет*. 1991. № 3. С.8–40.
275. Слонимский Ю. Джорж Баланчин. Начало пути. *Советский балет*. 1989. № 2. С. 41–46.
276. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века. Москва : Искусство, 1977. 344 с.
277. Слонимский Ю. Жан Жорж Новерр и его «Письма». *Письма о танце и балетах* ; под ред. Ю. И. Слонимского. Ленинград-Москва: Искусство, 1965. С. 7–36.
278. Слонимский Ю. Пути балетмейстера Лопухова (вступительная статья). В кн. А. Лопухова *Шестьдесят лет в балете*. Москва : Искусство, 1966. 368 с.
279. Слонимский Ю. Путь характерного танца. В кн. А. Лопухова, А. Ширяева, А. Бочарова «*Основы характерного танца*». Ленинград : Международная книга, 1939. С. 3–33.
280. Слонимский Ю. Чудесное было рядом с нами. Заметки о петроградском балете 20-х гг. Ленинград : Советский композитор, 1984. 264 с.
281. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 14. Критические статьи, очерки, письма / В. Гюго. Москва : Художественная литература, 1956. 766 с.
282. Соколов А. А. Пертградський балет начало 1920-х годов и Ф. Лопухов : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : 17.00.01. Ленинград, 1975. 22 с.
283. Соколов А. А. Симфония танца. *Музыка и хореография современного балета. Сборник статей*. Ленинград : Музыка, 1974. С. 168–189.
284. Соколов А. А. В. Ф. Лопухов и его симфония танца. *Музыка и хореография современного балета. Сборник статей*. Ленинград : Музыка, 1974. С. 161–167.
285. Соллертинский И. Влево от шпагата. *Рабочий и театр*. 1930. № 8. С. 8–9.
286. Соллертинский И. Статьи о балете / предисл. М. Друскина. Ленинград : Музыка, Ленинградское отд-ние, 1973. 208 с.
287. Соловьев В. С. Критика отвлеченных начал : Сочинения: В 2 т. ; под общ. ред. и сост. А. Б. Гулыгина, А. Ф. Лосева и др. ; АН СССР, Ин-т философии. Москва : Мысль, 1988. Т. 1. С. 581–832.
288. Споры вокруг госбалета. *Рабочий и балет*. 1929. № 51. С. 4–5.
289. Станишевский Ю. А. Режиссура и балетмейстерское искусство в украинском советском музыкальном театре (1917–1941) :

автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусств. : 17.00.01. Київ, 1974. 89 с.

290. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України (1925–1985): шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с.

291. Станішевський Ю. О. Балетний театр України. 225 років історії і національного професійного хореографічного мистецтва 1778–2003 рр. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.

292. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 735 с.

293. Станішевський Ю. Українець Серж Лифар – зірка світового балету. Київ : Видавнича група «Сучасність», 2009. 92 с.

294. Степаненко Н. Творчество – вопреки апатии. Советский балет. 1991. № 3. С. 6–9.

295. Суриц Е. Я. «Русский балет» Сергея Дягилева и мировая хореография XX века. *Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX вв.* : 17-19 апреля 1987 г. Материалы научной конференции. – Пермское книжное издательство, 1989. С. 167–174.

296. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов: Тенденции развития. Москва : Искусство, 1979. 358 с.

297. Суриц Е. Леонид Мясин: спектакли на темы «Евангелия». *Балет*. 2000. Июль-август. С. 12–13.

298. Сурміна Г. Ю. Ціннісно-сміслові репрезентації функціонування й розвитку театру опери та балету України : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд-та соціол-х наук : 22.00.04. Запоріжжя, 2016. 20 с.

299. Танака Мін. Мій танок прагне ставити питання. *Філософія було* / пер. з нім. М. М. Шкарабана. Київ : Nascentes, 2001. С. 44–49.

300. Танцы, балетъ. Ихъ исторія и мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ. Санкт-Петербургъ : издание А. С. Суворина, 1886. 230 с.

301. Танцы, ихъ исторія и развитие съ древнихъ временъ до нашихъ дней / по изданию Г. Вюилье. Санкт-Петербургъ : типографія А. С. Суворина, 1902. 121 с.

302. Тейдер В. В. Становление советского балетного театра и проблем хореографии 20-х гг. : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.01. Москва, 1979. 26 с.

303. Тейдер В. Касьян Голейзовский. Иосиф Прекрасный. Москва : Наука, 2001. 232 с.

304. Тейдер В. Русский балет на переломе эпох : монография. Москва: ГИТИС, 2014. 304 с.

305. Тейлор Б. Л. Лондонский «Данс тиэтр». *Советский балет*. 1986. № 4. С. 54–55.
306. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. Київ : Музична Україна. 1989. 208 с.
307. Трувит (А.И. Абрамов) Впечатления. *Зрелища*. 1923. № 28, 13-19 марта. С. 11.
308. Тулянецв А. А. Балет «Княгиня Ольга» та фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 3. С. 66–69.
309. Тулянецв А. А. Творчий шлях Дніпропетровського робітничого оперного театру і проблеми становлення українського оперно-балетного мистецтва (1920–1940) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02 / НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 192 с.
310. Тулянецв Андрей. Девушку с голубыми глазами Лопухов вернул в Галицию. *Танец в Украине и мире*. № 2. 2011. С. 27.
311. Тумащева И. Я безумно хочу жить. *Балет*. 1992. №1. С. 50–51.
312. Уварова Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945) : автореф. дис. на соискание учен. степени докт-ра искусств. : 17.00.01 Москва, 1984. 99 с.
313. Уварова Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917–1945) : монография. Москва : Искусство, 1983. 320 с.
314. Успенский П. Д. Tertium organum. Ключ к разгадкам мира. 2-е изд. Петроград : Таберо, 1916. 322 с.
315. Федорова Л. Н. Африканський танець. Москва : Наука, 1966. 40 с.
316. Феликсдал Б. Ритм, тело и душа. Школа джаз-танца. *Балет*. 1995. № 4-5. С. 62–63.
317. Феликсдал Б. Ритм, тело и душа. Школа джаз-танца. *Балет*. 1992. № 2. С. 46–47.
318. Феликсдал Б. Современный джаз-танец в Европе. *Балет*. 1996. № 1-2. С. 62–63.
319. Філософія було. (Тацумі Гідзіката, Кацуо Оно, Міцутака Ішіі, Мін Танака, Іто Моріта) / переклад Миколи Шкарабана. Київ : Nascentes, 2001. 56 с.
320. Флоренский П. Храмовое искусство как синтез искусств. *Избранные труды по искусству* / сост.: Игумен Андроник

(А. С. Трубачев) и др. Москва : Изобраз. искусство: Центр изуч., охраны и реставрации наследия св. П. Флоренского, 1996. С. 199–215.

321. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. 639 с.

322. Фокин М. Новый балет. *Аргус*, 1916. №1. С.32.

323. Хадсон М. В поисках «Весны священной». *Театр*. 1990. №12. С. 149–158.

324. Холодинська С. М. Проблема синтезу в контексті видової специфіки мистецтв (на матеріалі міжвидової інтерпретації «Лісової пісні» Лесі Українки) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2008. 15 с.

325. Центральний державний історичний архів України у Львові. Ф.835. Оп. 1.Спр. М60. 34 арк.Ч. 1. 1999. 350 с.

326. Чепалов А. И. «Весна священная: весна балета XX века». *Танец в Украине и мире*, 2013. № 1(5). С. 24–25.

327. Чепалов А. И. Опера-балет «Орфей и Эвридика» А. Журбина в Харьковском театре оперы и балета; хореограф Н. Боярчиков; худож. А. Коженкова; использована фонограмма ленинградского ВИА «Поющие гитары». *Советский балет*. 1983. №1. С. 16.

328. 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. : 17.00.01. Ленинград, 1987. 23 с.

329. Чепалов А. И. Танец Айседоры: назад, в будущее. *Танец в Украине и мире*, 2014. №1(7). С. 12–13.

330. Чепалов А. Свободен тот, кто к чему то привязан. *Танец в Украине и мире*. 2014. №1(7). С. 9.

331. Чепалов А. Боб Фосс: «Танец выражает радость лучше, чем что-либо другое». *Танец в Украине и мире*. №1(7), 2014. С. 10.

332. Чепалов А. Зеркало для героя. *Танец в Украине и мире*. 2015. № 1(9). С. 10–11.

333. Чепалов А. Николай Фореггер «инженер танца». *Танец в Украине и мире*, 2011. №2. С. 40–41.

334. Чепалов А. Сага о Форсайте. *Танец в Украине и мире*. №2(10). 2015. С. 12–13.

335. Чепалов А. Украинская песнь армянского «Орфея». *Танец в Украине и мире*. №2. 2011. С. 12–13.

336. Чепалов О. «Щелкунчик». История мечты для детей и взрослых. *Танец в Украине и мире*. 2013. №1 (5). С. 32–33.

337. Чепалов О. Hamlet эпохи домашнего видео и спецназа. *Танец в Украине и мире*. 2015. №2 (10). С. 34–37.

338. Чепалов О. Харьковский балет в зеркале истории. *Танец в Украине и мире*, 2012. №2(4). С. 26–29.
339. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2008. 344 с.
340. Черкашина О. В. Театр оперы та балету і державна консерваторії у Вінниці як феномени національної культури першої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Київ, 2012. 19 с.
341. Чернова Н. Заметки очевидца. *Театр*. 1993. №5. С. 101–112.
342. Чернова Н. Век нынешний и век минувший. *Театр*. 1992. №3-4. С. 100–117.
343. Чистякова В. В. Балетмейстер Ролан Пети : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.01. Ленинград, 1975. 24 с.
344. Чуніхін О. Н. Історія мюзиклу: навч. посіб. ; за ред. канд. миств. О. В. Гармель. Київ : НАКККіМ, 2012. 256 с.
345. Чуприна П. Я. Творча діяльність національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991–2001) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 2005. 19 с.
346. Шабаліна О. М. Модерний танець жінок балетмейстерів Заходу ХХ ст.: Культурологічний аспект : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Харків, 2010. 18 с.
347. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60–90 років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.
348. Шариков Д. Авторський неокласичний театр сучасної хореографії «Сузір'я Аніко»: стилістика, формально-технічні засоби репрезентації. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич: ДДПУ імені І. Франка. Вип. 13, 2015. С. 161–168.
349. Шариков Д. І. Сучасна хореографія, як феномен художньої культури ХХ ст. : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2008. 190 с.
350. Шереметьевская Н. Е. Танец на эстраде. *Русская советская эстрада 1917–1929. Очерки истории* ; под ред. Е. Д. Уваровой. Москва : Искусство, 1976. С. 240–280.
351. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. Москва : Искусство. 1985. 416 с.
352. Шкарабан М. «Буто». *Філософія буто*. Київ : Nascentes, 2001. С. 4–22.

353. Шкарабан М. М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 2006. 20 с.
354. Шопенгауер А. Мир как воля и представление : сочинения в 4-х т. Москва : Наука, 1993. Т.1. С. 125–502.
355. Шопенгауер А. Внутрішня сутність мистецтва. *Філософія і музика: Шопенгауер, Вагнер, Ницше* ; за ред. Г. Макаренка. Київ, 2004. С. 106–108.
356. Штайнер Р. Евритмия как видимая речь / пер. с нем. О. Коллюхової. Київ : Наїрі, 2012. 336 с.
357. Шубина О. «Снежная королева» балетного царства. *Танец в Украине и мире*. 2015. №2(10). С. 32–33.
358. Энтелис Л. Ставит Голейзовский. *Советская музыка*. 1965. №7. С. 78.
359. Эстрада в России: XX век : энциклопедия ; под ред. Е. Д. Уваровой. Москва : Олма-Пресс, 2004. 862 с.
360. Юдкин-Рипун И. Н. Культура романтики. Киев : ИИФЭ НАНУ, 2001. 481 с.
361. Яніна-Ледовська Є. Культурна обумовленість хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського «Весна Священна» : автореф. дис. на здобуття наук ступеня к-та мист-ва : 26.00.01. Харків, 2017. 24 с.
362. Яців Р. Оленка Гердан – Заклинська. Життя і творчість: біографічний нарис. Львів : Інститут народознавства НАН України; Львівська національна академія мистецтв, 2013. 60 с.
363. Anderson J. Ballet. Modern dance. A concise history. New Jersey : Princeton Book Company, Publishers, 1992. 235 p.
364. Arnaud, Angélique. Francois Del Sarte : ses decouvertes en esthetique, sa science, sa methode... Paris : C. Delagrave. 1882. 258 p.
365. Benes S. Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. Boston : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. 270 p.
366. Bernad A., Wessel B. Taniec jazzjwy. Warszawa : ISKRY, 2000. 40 с.
367. Beseru A. The Talking Drums of the Yoruba. *Journal of Africaommusic Society*. 1954. №1. P. 15–17.
368. Chambers E. K. The mediaevel stage: in 2 vol. Oxford : Clarendon Press. 1903. Vol. 2.
369. DeFrantz, Thomas F. Dancing Revelations: Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture. Oxford : Oxford University Press, 2004. 320 p.
370. Duncan I. Duncan Dancer: An autobiography. Middletown, Connecticut : Wesleyan University Press, 1966. 368 p.

371. Goner A.M. *Studies in African music*. London, 1959. 60 p.
372. Graham M. *Blood memory*. Washington : Washington Square Press, 1991. 279 p.
373. Hazzard-Gordon K. *Jookin: the rise of social dance formations in African-American culture*. Philadelphia : Temple University Press, 1992. 248 p.
374. Heardter M., Kawai S. *Tradition, Moderne and Rebellion. Butoh. Die Rebellion des Körpers*. Berlin : Alexander Verlag, 1998. S. 11–24.
375. Hodgson J. *Mastering Movement: The Life and Work of Rudolf Laban*. London : Methuen Drama, 2001. 300 p.
376. Hutchinson Guest A. *Shawn's Fundamentals of Dance*. Durham : Duke University Press Durham, 1987. 75 p.
377. *International dictionary of modern dance* ; Ed.: Taryn Benbow Pfalzgraf with a pref. by Don Mcdonagh. Detroit ect. : St. James press, cop. 1998. 891 p.
378. Kealiinokomoku J. W., Blacking, J. *The performing arts: music and dance*. Walter de Gruyter, 1979. 344 p.
379. Kirstain L. *Four centuries of ballet Fifty masterworks*. New York. : Praeojer, 1970. 290 p.
380. Laban R. *Die Welt des Tanzers: funf Gedankenreigen*. Stuttgart : V. Seifert, 1926. 314 c.
381. Leatherman L. *Martha Graham. Portrait of the Lady as an Artist*. New York : Alfred A. KNOPP, 1966. 180 p.
382. Levinson A. *La dance au theatre. Esthetique et actualiti meeles*. Paris : Librairie bloud & gay, 1924. 287 c.
383. Lewis D. *The illustrade Dance technique of Jose Limon*. Horizon Book Promotions, 1984. 208 p.
384. Lifar S. *Les Trios Graces du XXe siecle: Legendes et Verite*. Paris : Editions Buchet, Correa, 1957. 349 p.
385. Macdougall A. R. *Izadora. A Revolutionary in Art and Love*. New York, 1960. 290 p.
386. 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.
387. Mannings S. A. *Ecstasy and the demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*. University of California Press. London, 1993. 190 p.
388. McDonagh D., Wentink A. M. *The Complete Guide to Modern Dance*. Washington : Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Mcdonagh, 1976. 639 p.

389. Merce Cunningham: dancing in space and time: essays 1944–1992 / by Jack Anderson ; edited by Richard Kostelanets. Chicago : Chicago Review Press, Incorporated, 1992. 243 p.
390. Mibmahl I. Jazztanz. Training. Technic. Taktik. Mit Fotos von Horst Lichtl. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1983.
391. Mille A. Martha, the life and work of Martha Graham. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. Random House, New York, Copyright 1956, 1991. 476 p.
392. Morgenroth Joyce. Dance improvisation. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1987. 132 p.
393. Nathan H. Dan Emmet and the rise of early Negro minstrelsy. Oklahoma : University of Oklahoma Press. 1962. 496 p.
394. Nijinska B. Creation of «Les Nocer». *Dance Magazine*. 1974. December. P. 61.
395. Nijinska B. Reflections about the production of «Les Biches» and Hamlet in Marcova – Dolin Ballets. *The Dancing Times*. 1937. Februaru. P. 617–618.
396. Partch-Bergsohn I. Laban. *Modern dance in Germany and the United States. Grasscerrents and Influences*. Harwood : Harwood Academic Publishers. cop. 1994. P. 12–21.
397. Partsch-Bergsohn I. Modern dance in Germany and the United States. *Grasscerrents and Influences*. Harwood : Harwood Academic Publishers. cop. 1994. 167 p.
398. Rambert M. Quicksilver: The autobiography of Mary Rambert. London. New York : MacmillanSt. Martin's Press, 1972. 231 p.
399. Rebling E. Ballett gestern and heute. Berlin : Henshelverl, 1961. 420 s.
400. Schwellinger L. Die Entstehung des Butoh. Munchen : Judicium, 1998. 140 s.
401. Sechan L. La danse grecque antique. Paris: Paris De Boccard, 1930. 369 pp.
402. Shawn T. Every Little Movement. A Book About Delsart. Princeton: Princeton Book Company, 1976. 127 p.
403. Siegel, Marcia B. Days on Earth: The Dance of Doris Humphrey. New Haven, Conn. : Yale University Press, 1987. 353 p.
404. Sonneck O. G. The musical quarterly. London : Forgotten Books. 1921. 686 p.
405. Sorell Walter. Dance in its Time. Garden City, New York : Anchor Press-Doubleday. 1981. p. 318.
406. Southern E. The Music of Black Americans: A History (Third Edition). Norton : W. W. Norton & Company. 1997. 704 p.

407. Stodelle E. Deep Song. The Dance Story of Martha Graham. New York : Books a Division of Macmillan Inc. 1984. 319 p.
408. Terry W. Izadora Duncan. Her Life, her Art, her Legacy. New York, 1964.
409. The Dancer and the dance. Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lessehaeve. New York, London : Marrion Boyars Publishers. 1985, 1991. 238 p.
410. The notebooks of Martha Graham. New York, 1973. P. 25–27.
411. Traguth F. Modern Jazz Dance 2. Raum. Form Bewegung. Berlin : Henschelverl. Kunstu. Ges. 1988. 260 p.
412. Wittke C. Tambo and bones: A history of the American minstrel stage. Durham : Duke University Press. 1930. 269 p.
413. Анастасія Шевченко «Дама с камелиями» Anastasiia Shevchenko : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/kDdqaMW2Pto> (дата звернення 4.01.2020).
414. Анастасія Шевченко, Денис Недак. «Дама с камелиями» адажио Александра и Мари : веб-сайт. URL: https://youtu.be/cKRVUNSt_SO (дата звернення 4.01.2020).
415. Анастасія Шевченко, Дмитрий Чеботарь. «Дама с камелиями» : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/cdYomLwPAoO> (дата звернення 4.01.2020).
416. Балет «Весна священная» в Одессе : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/tsbDSCI21a4> (дата звернення 2.02.2020).
417. Балет «Времена года». А. Родин. Promo : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/oiW3AdX6dvw> (дата звернення 5.10.2019).
418. Балет «Дама с камелиями» : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/wcauULQwP7w> (дата звернення 5.01.2020).
419. Балет «Княгиня Ольга» (Акт 1 часть 1) : веб-сайт. URL: https://youtu.be/EpCc-H1d_2A (дата звернення 18.10.2019).
420. Балет «Княгиня Ольга» (Акт 2 часть 1) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/Z4DrKSjLQYM> (дата звернення 18.10.2019).
421. Балет «Княгиня Ольга» (Акт 2 часть 2) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/XOfDEbAYL4c> (дата звернення 18.10.2019).
422. Балет АНИКО – 1996 – БЕСПОЛЕЗНЫЙ РАЗГОВОР : веб-сайт. URL: https://youtu.be/6n5M48_LnI8 (дата звернення 4.01.2020).
423. Балет АНИКО – 1996 – КРИК : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/JV9duggFJxg> (дата звернення 4.01.2020).
424. Балет АНИКО – 1996 – РОНДО : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/ons4A-OijEE> (дата звернення 4.01.2020).
425. Балет АНИКО – 2014 – ОЖИДАНИЕ : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/ZVyhps8YCCk> (дата звернення 4.01.2020).

426. Балет Коппелия (1987) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/jLymraxc-TA> (дата звернення 4.01.2020).
427. Балет Марты Грем «Хроніки» (CHRONICLE) : веб-сайт. URL: https://youtu.be/EL5MjhJui_s (дата звернення 2.02.2020).
428. Балет на 1 дію «Лифар-сюїта» : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/rHT8vw5x8fI> (дата звернення 20.01.2020).
429. Барон Мюнхгаузен 3D СТБ : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/xC-d1Jvs-AQ> (дата звернення 12.12.2019).
430. Барон Мюнхгаузен 3D СТБ : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/XPuhF3KsKvs> (дата звернення 12.12.2019).
431. Барышня и хулиган. Фильм-балет : веб-сайт. URL: https://youtu.be/OgU_hJ9FThO (дата звернення 10.10.2019).
432. Бедусенко Сергей. Фрагмент рок-оперы «Суд» : веб-сайт. URL: https://youtu.be/45k5CGh_rhc (дата звернення:12.11.2019).
433. Біла Ворона. Жана д'Арк 2005. (Бенюк&Хостікоєв) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/DIIUWawTD2Y> (дата звернення: 25.10.2019).
434. Бутук Альбіна. Балет лишився понад усе: Київ вшановує Сержа Лифаря. Україна молода : веб-сайт. URL: <https://www.umoloda.kyiv.ua/number/3340/164/125242/>(дата звернення 17.01.2020).
435. Весна священная/Le Sacre du Printemps : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/NEGS95AYPfM> (дата звернення 17.01.2020).
436. Вовкун В. Євген Станкович «Цвіт папороті» (феєрія опера-балет) : веб-сайт. URL: <https://opera.lviv.uartsvit-paporoti> (дата звернення 15.09.19).
437. Возлюби. Мюзикл «Кастинг». Театр «Мадригал». Харьков : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/bey84H2-ccY> (дата звернення 1.12.2019).
438. Губаренко В. «Вій» 21.09.14 : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/AZEzb8PH5Q> (дата звернення 8.10.2019).
439. «Дама с камелиями». Анастасія Шевченко : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/nsOqO-zhmsU> (дата звернення 4.01.2020).
440. «Дама с камелиями». Балет. Прем'єра в Київській національній Опері 29 червня 2014 : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/eElciPCses8> (дата звернення 4.01.2020).
441. ЕТНОЕВОЛЮЦІЯ – БАЛЕТ «ЖИТТЯ» : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/bkTWywfHC4E> (дата звернення:12.11.2019).
442. Едіп Цар – центр Леся Курбаса : веб-сайт. URL: <https://www.kurbas.org.ua/fotoarchiv/edipcar/edipcar.html> (дата звернення 1.09.2019).
443. Игорь Стравинский – Весна священная : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/JQ2jh76JdkI> (дата звернення 17.01.2020).

444. Kyiv Modern Ballet. Болеро / Дождь в Киеве : веб-сайт. URL: <http://kontramarka.ua/ru/kyiv-modern-ballet-bolero-dos-radu-poklitaru-57781.html> (дата звернення: 28.09.2019).
445. Каннингем, Мерс – Википедия : веб-сайт. URL: [http://ru.m.wikipedia.org>wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BC_%D0](http://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BC_%D0) (дата звернення 20.02.2020).
446. «Кармен-сюита» с Майей Плисецкой и кубинской балериной Лойпой Араухо (1978) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/Ut7kidCHoOg> (дата звернення 8.10.2019).
447. Кармина Бурана (Карл Орф) / Балет : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/-CCmARaaEDQ> (дата звернення 10.10.2019).
448. Кибербалет – современный танец и цифровые технологии – Biletsofit.ru : веб-сайт. URL: <https://biletsofit.ru/blog/kibberbalet-tanec-i-cifrovye-resheniya> (дата звернення 20.02.2020)].
449. Композитор О. Родін, хореограф О. Бусько. Балет «Пори року» : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/mOrENK7oIoS> (дата звернення 28.09.2019).
450. «Король и шут». Мадригал. Харьков : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/m57jZ4fNyYA> (дата звернення 1.12.2019).
451. Кэтрин Данхем – Katherin Dunham : веб-сайт. URL: https://ru.qwe.wiki/wiki/Katherine_Dunham (дата звернення 17.02.2020).
452. Лана Меркулова и балет А-6 – мюзикл «Огни Бродвея» (демо-ролик) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/BR4FOaR7sfc> (дата звернення 1.12.2019).
453. Легенда. Мадригал. 16.10.2019 : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/RzLYdejtfOg> (дата звернення 1.12.2019).
454. Лучший шимми – YouTube : веб-сайт. URL: [https://www.YouTube.com > watch](https://www.YouTube.com/watch) (дата звернення 18.01.2019).
455. Мюзикл «Єкватор» 2003 : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/EqUQoRgu6kQ> (дата звернення: 12.11.2019).
456. Мюзикл «Шлях до Бродвею» в Харкові : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/AYg-ku9izVY> (дата звернення 29.11.2019).
457. Первое украинское 3D-шоу Барон Мюнгхаузен : веб-сайт. URL: <https://lightconverse.ua/portfolio/pervoe-ukrainskoe-3d-shou-baron-muunxgauzen> (дата звернення 12.12.2019).
458. Поклітару Раду Віталійович : веб-сайт. URL: <https://www.musictheatre.kiev.ua/ua/dossier/293> (дата звернення: 28.09.2019).
459. Постановки С. Лифаря : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/XrO-r4Gs0GU> (дата звернення 15.01.2020.).

460. Прем'єра опери-балета «Вій» : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/Rq8SS37ljdc> (дата звернення 8.10.2019).

461. «Ремінісценції.УА» – Балет «Життя» : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/I37qjsIFni4> (дата звернення: 12.11.2019).

462. Сергей Бедусенко. Фрагмент рок-оперы «Суд» : веб-сайт. URL: https://youtu.be/45k5CGh_rhc (дата звернення: 12.11.2019).

463. Суриц Е. Серж Лифар. Sovfarfor : веб-сайт. URL: <https://art.sovfarfor.com/> (дата звернення 17.01.2020).

464. Танец. Энциклопедия Кольера : веб-сайт. URL: <https://endic.ru/colier/Tanec-6363.html> (дата звернення 15.08.2018).

465. Танцуют все – 3. Отрывок из 3D шоу Барон Мюнхаузен : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/-9IArgTBEKw> (дата звернення 12.12.2019).

466. Танцуют все. Постановка мюзикла Барон Мюнхгаузен : веб-сайт. URL: https://youtu.be/0A7_Fdbmv5U (дата звернення 12.12.2019).

467. Театр танца Элвина Эйли. Alvin Ailey American Dance Theater : веб-сайт. URL: <https://v-mire-tanca.levejournal.com/3542.html> (дата звернення 25.02.2020).

468. Терещук Галина «Любов до опери потрібно виховувати» – французький диригент Григорій Пентелейчук : веб-сайт. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24428432.html> (звернення 21.10.19)]

469. Тиш Полин. Хелен Тамирис. Еврейские женщины: всеобъемлющая историческая энциклопедия. Женский еврейский архив : веб-сайт. URL: <https://jwa.org/encyclopedia/article/tamaris-helen> (дата звернення 9.02.2020 р.)

470. Уильям Форсайт / «Вторая деталь» : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/56ngbGe3COg> (дата звернення 24.01.2020).

471. Украинский Театр танца открывает свой второй сезон в Молодом театре : веб-сайт. URL: <https://www.unian.net/m/common/10290414-ukrainskiy-teatr-tanca-otkryvaet-svoy-vtoroy-sezon-v> (дата звернення: 11. 2019).

472. Футболист (балет) – Циклопедія : веб-сайт. URL: [https://cyclowiki.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D1%82%D0%B1%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82_\(%D0%B1%D0](https://cyclowiki.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D1%82%D0%B1%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82_(%D0%B1%D0) (дата звернення 10.2019).

473. Целуй меня, Кет! – YouTube : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/A2OkEx1sgBg> (дата звернення:12.11.2019) You Tube] Музкомедия Одеса 26.02.2012 г.

474. ЦІ о возвращении балетов Уильяма Форсайта на сцену Мариинского театра : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/111Kd-plouk> (дата звернення 24.01.2020).

475. Чекан Юрій. П'ять поглядів на «Цвіт папороті». Moderato : веб-сайт. URL: <https://moderato.in.ua/events/> (дата звернення 15.09.19).
476. Это танго в июне : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/cHFAsjVVfzc> (дата звернення:12.11.2019).
477. Ювілейний Гала-Концерт. Присвячений 15-ти річчю КМАТ імені Сержа Лифаря. (I відділення) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/f2kOHcmgWZA> (дата звернення 17.01.2020).
478. Ященков Павел. В новой версии балета «Гамлет» обошлись почти без хореографии : веб-сайт. URL: http://www.mk.ru/cdn.ampproject.org/v/s/www.mk.ru/amp/culture/2015/03/12/v-novoy-versii-baleta-gamlet-oboshlis-pochti-bez-khoreografii.html?amp_js_v=a2&_gsa=1&usqp=mq331AQCKAE%3D#aoh=15785068447652&csi=1&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&_tf=C%20сайта%20%251%24s&share=https%3A%2F%2Fwww.mk.ru%2Fculture%2F2015%2F03%2F12%2Fv-novoy-versii-baleta-gamlet-oboshlis-pochti-bez-khoreografii.html (дата звернення: 29.09.2019).
479. Allen W. F., Were Ch. P., Garrison L. M. Slave songs of the United States. New York: A. Simpson & Co. 115 p. URL: <https://books.google.com/books?id=AHIkAAAAMAAJ&oe=UTF-8/pdf> (дата звернення 22.07.2019).
480. Alvin Ailey American Dance Theater: Revelations : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/RrPJ4kt3a64> (дата звернення 25.02.2020).
481. Alvin Ailey and the AMAZING Donna Wood in CRY 1982 : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/39cc1D5yd2A> (дата звернення 25.02.2020).
482. Andrey Merkuriev ballet «Shout» «Yell» «Krik» «КРИК» Андрей Меркурьев in Odessa : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/tzUexQeFqik> (дата звернення 5.01.2020).
483. APOLLON MUSAGETE Opera De Paris : веб-сайт. URL: https://youtu.be/2kr00uM_Z-A (дата звернення 20.01.2020).
484. Ballet chipollino – Цискаридзе – Балет «Чиполлино» – Absolute pitch : веб-сайт. URL: https://youtu.be/RSS21H_gyuM (дата звернення 8.01.2020).
485. Black Bottom 1926, and The Black Bottom Dance – YouTube : веб сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jTR6xBeC2xA> (дата звернення 18.01.2019).
486. Dunning Jennifer. How Katherin Dunham Revealed Black Dance to the World. The New York Times. 2006. May 23. URL: <https://www.NYTimes.com/2006/05/23/arts/dance/23a...> (дата звернення 17.02.2020).

487. Free to Dance Episode 2: «Steps of the Gods» (part 1) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/UcN0G7xltwo> (дата звернення 12.02.2020).

488. Free to Dance Episode 2: «Steps of the Gods» (part 2) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/a7xjrIOXF4A> (дата звернення 12.02.2020).

489. Heretic (1929) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/IgscJaDUM9w> (дата звернення 2.02.2020).

490. In the Middle, Somewhat Elevated» – Marta Romagna, Roberto Bolle, Zenaida Yanowsky : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/NghGmjtxeak> (дата звернення 24.01.2020).

491. In the Middle, Somewhat Elevated» – Sylvie & Laurent Pas De Deux : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/HqS4Gh11MGA> (дата звернення 24.01.2020).

492. In the Middle, Somewhat Elevated»/William Forsyth : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/3knW29Yad8Q> (дата звернення 24.01.2020).

493. Katherin Dunham Performing Ballet Greole (1952) / British Pathe : веб-сайт. URL: https://youtu.be/iSTuO5E9_1g (дата звернення 12.02.2020).

494. Labyrinth – «Errand into the Maze» by Martha Graham : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/M2M4PxISqrc> (дата звернення 28.08.2020).

495. Merce Cunningham Dance Company at BAM : Viped: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/YHeoYdDMbLI> (дата звернення 20.02.2020).

496. Merce Cunningham Dance Company at BAM : Second Hand: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/-FwiMIDQ7rl> (дата звернення 20.02.2020).

497. Merce Cunningham Ocean, Minnesota 2008 : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/1aBJdHnv5tM> (дата звернення 20.02.2020).

498. Nijinsky 1912-L'Apres-midi d'un Faune (full version) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/Vxs8MrPZUIg> (дата звернення 20.02.2020).

499. Prokofiev – Prodigal Son, 2001: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/eBTAg2TbLfM> (дата звернення 20.01.2020).

500. Rodin A. «Le reve De Rosa» (video) (Paraphrase on the ballet «Le Spectre De LA Rose») : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/d13DBjJGd90> (дата звернення 28.09.2019).

501. Serenada : веб-сайт. URL: <https://www.nycballet.com/ballets/s/serenade.aspx> (дата звернення 15.01.2020).

502. SERENADE : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/Xd9R9S6-9E4> (дата звернення 15.01.2020).

503. Serge Lifar and his ballet «Icare» (1935) : веб-сайт. URL: https://youtu.be/pFfkrXR7_oY (дата звернення 15.01.2020).

504. Steptex / William Forsythe : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/ja5gyP0XjPs> (дата звернення 24.01.2020).

505. The Cake-Walk Infernal Director Georges Melies Le Cake-walk infernal 1903 – YouTube : веб. сайт. URL: [https://www.youtube.com>watch](https://www.youtube.com/watch) (дата звернення 18.01.2019).

506. The Second Detail, Forsythe : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/eSXHNppzdGc> (дата звернення 24.01.2020).

507. William Forsythe, Improvisation Technologies. A tool for the Analitical Dance Eye. 1999 : веб-сайт. URL: <https://vimeo.com/252617587> (дата звернення 20.07.2020).

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Статті в наукових періодичних виданнях інших держав, включених до міжнародних науково-метричних баз даних (Index Copernicus та ін.)

1. Погребняк М. М. Авторский театр танца модерн: сакральные корни и характерные признаки. *Norwegian Journal of development of the International Science*. Oslo, 2017. № 6, Ч. 1. С. 8–14.

2. Погребняк М. М. Загальноестетичні засади та світоглядні ідеї художньої культури Європи кінця XIX – поч. XX ст. як передумови виникнення нових напрямків театрального танцю. *Sciences of Europe*. 2020. Т. 4. № 53. С. 3–9.

3. Погребняк М. М. Эстетические идеи Мерса Каннингема как основание эстетики постмодерн-танца. *Norwegian Journal of development of the International Science*. Oslo, 2020. № 44. С. 3–7.

4. Погребняк М. М. Концепція мистецтва танцю і тотального театру («Gesamthustwerh») митців «Нового російського балету» на поч. XX ст. *Sciences of Europe*. 2020. Т. 3. № 52. С. 3–8.

5. Погребняк М. Н. Субъективистский театр танца Марты Грехем. *Norwegian Journal of development of the International Science*. Oslo, 2020. №46. Том 2. С. 9–13.

6. Погребняк М. М. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті другої половини XX ст. *Theoretical and practical aspects of the development of the European Research Area: monograph / edited by authors*. Вип. 4. Riga. Latvia: «Baltija Publishing», 2020. P. 20–43.

7. Погребняк М. М. Творчий метод і модерн-джаз танець Алвіна Ейлі. *Sciences of Europe*. 2020. Том 3. № 54. С. 3–7.

8. Погребняк М. М. Танець «модерн» Галичини 20–30-х років XX століття. *Молодий вчений*. 2017. №8. 1 (48.1). С. 52–57.

9. Погребняк М. М. Сценічний (театральний) джаз-танець: витоки та естетичні особливості. *Молодий вчений*. 2018. №2.2 (54.2). С. 44–50.

Статті в наукових періодичних виданнях інших держав

10. Погребняк М. М. «Contemporary dance»: поняття та етапи формування школи. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe*. Rzeszow: Uniwersytet Rzeszowski, 2014. № 2. С. 241–255.

***Статті в наукових фахових виданнях України,
включених до міжнародних науково-метричних баз даних
(Index Copernicus та ін.)***

11. Погребняк М. М. Неокласичний танець: генеза та формування його естетико-стильових особливостей у театрі Джорджа Баланчина. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2013. Вип. 13. С. 481–490.

12. Погребняк М. М. Neoclassicism in choreographic theatres after L. Massin, V. Nijinska, L. Lopukhov as a step to the neoclassical style in the George Balanchin's theatre. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16(2). С. 147–156.

13. Погребняк М. М. Культурно-історичні передумови виникнення театральних форм джаз-танцю у США на початку ХХ ст. *Українське мистецтвознавство Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*. 2019. Вип. 19. С. 196–206.

14. Погребняк М. М. Німецький експресіоністичний («виразний») танець: формування естетики, композиції, школи (20-і рр. ХХ ст.). *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2019. Вип. 19. С. 157–166.

15. Погребняк М. М. Джаз-танець в українському музичному театрі ХХ – поч. ХХІ ст.: шляхи впровадження та форми презентації. *Humanities Science current issues*. 2020. № 28. Том 5. С. 158–166.

16. Погребняк М. М. Перші кроки танцю «модерн» на українській сцені першої половини ХХ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 34. С. 150–155.

17. Погребняк М. М. Професійні передумови реформування академічного балету та виникнення нових напрямків театрального танцю на початку ХХ ст. *Вісник НАКККіМ*. 2020. № 3. С. 139–144.

18. Погребняк М. М. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті ХХІ ст.: шляхи асиміляції та форми презентації. *Humanities Science current issues*. 2020. № 30. Т. 1. С. 195–205.

19. Погребняк М. М. Танцтеатр Радуги Поклітару: особливості естетики, класифікація авторських творів. *Студії мистецтвознавчі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*. 2020. № 1/2 (69/70). С. 95–101.

20. Погребняк М. М. Творчий метод і неокласичний танець У. Форсайта. *Humanities Science current issues*. 2020. № 32. Т. 2. С. 17–22.

21. Погребняк М. М. Творчий метод і театральний танець Сержа Лифаря як продовжувача традицій неокласичного танцю балетмейстерів «Нового Російського балету». *Humanities Science current issues*. 2020. № 31. Т. 1. С. 190–196.

Статті в наукових фахових виданнях України

22. Погребняк М. М. Японський танець «анкоку-буто» як спадкоємець німецького «Ausdrucktanz». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв: зб. наук. праць. Серія: «Мистецтвознавство»*. 2011. Вип. 25. С. 125–132.

23. Погребняк М. М. Композиційні хореографічні знахідки Касьяна Голейзовського (20-і роки ХХ ст.). *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. 2012. № 1. С. 123–127.

24. Погребняк М. М. Стилізований народний танець: генеза, визначення поняття та естетичні особливості. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. праць*. 2012. – Вип. 20-21. – С. 286–298.

Монографії одноосібні

25. Погребняк М. М. Нові напрями театрального танцю ХХ – поч. ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ПП «Астроя», 2020. 327 с.

26. Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 312 с.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

27. Погребняк М. М. Японський танець «анкоку-буто» як спадкоємець німецького «Ausdrucktanz». *Крос-культурність у сучасному світі : матеріали Міжнар. наук.-теор. конф., 11 груд. 2009 р. Київ, 2009*. С. 91–99.

28. Погребняк М. М. «Contemporary dance»: етапи формування школи. *Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного*

мистецтва : зб. матеріалів доп. учасн. Всеукр. наук.-практ. конф., 6–7 груд. 2010 р. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2010. С. 14–18.

29. Погребняк М. М. Сутність, генеза та естетика постмодерного танцю. *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 17–18 лист. 2011 р. Луганськ : ДАК, 2011. С. 86–92.

30. Погребняк М. Н. Християнська етика і хореографія: антиномія или гармонія. *Біблійна історія та християнська етика* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., 7 лют. 2011 р. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2011. С. 111–116.

31. Погребняк М. М. Танець «модерн» як світоглядна система та його виховний потенціал. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку* : матеріали Міжнар. наук. конф., 19–21 жовт. 2012 р. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2012. С. 30–39.

32. Погребняк М. М. Театр сучасного танцю ХХ ст. *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 5–6 груд. 2013 р. Луганськ : ДАК, 2013. С. 17–23.

33. Погребняк М. М. Авторський театр сучасного танцю Марини Погребняк. *Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 квітня 2015 р. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. С. 184–190.

34. Погребняк М. М. Естетичні ідеї Мерса Каннінгема як підґрунтя естетики постмодерного танцю. *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення і підходи* : матеріали Міжнарод. наук.-практ. конф., 27–28 жовт. 2016 г. Баку, 2016. С. 95–98.

35. Погребняк М. М. Авторський сучасний танцтеатр ХХ – поч. ХХІ ст.: «Ідея свободи» в теорії драми та її вплив на форму. *Художні практики та мистецька освіта у крос-культурному просторі сучасності*: зб. матеріалів доп. учасн. Всеукр. наук.-практ. конф. 29–31 березня 2017 р. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2017. С. 32–37.

36. Погребняк М. М. Суб'єктивістський театр танцю Марти Грехем 20–30-х рр. ХХ ст. *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 21–22 квітня 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 139–144.

37. Погребняк М. М. Нові форми театрального танцю в авторських версіях українських балетмейстерів фольк-опери-балету

«Цвіт папороті». *Актуальні проблеми сучасного культурно-освітнього простору* : матеріали Міжнар. наук.-практ. інтернет конф. 6–7 листопада 2019 р. Полтава, 2019. С. 113–114.

38. Погребняк М. М. Постмодерний танцтеатр Радуги Поклітару. *Художні практики та мистецька освіта у крос-культурному просторі сучасності* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (з міжнар. участю), 7–8 жовтня 2019 р. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. С. 47–50.

Опубліковані праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

свідоцтва про реєстрацію авторського права на хореографічні твори:

1. Хореографічна мініатюра «Люблю і пам'ятаю» – № 88215 від 06.05.2019.

2. Хореографічна картина «Предстояння» з авторського балету «Наречена» – № 88216 від 06.05. 2019.

Додаток Б

НАРОДНИЙ АНСАМБЛЬ СУЧАСНОГО БАЛЕТУ «МАРІЯ»

Народний ансамбль сучасного балету «Марія» Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка існує на базі кафедри хореографії психолого-педагогічного факультету з 2007-го року. Художній керівник ансамблю – балетмейстер-педагог за фахом, кандидат мистецтвознавства, доцент Погребняк Марина Миколаївна. Випускниця Санкт-Петербурзької студії-театру танцю «модерн» під керівництвом О. Кукіна та Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат у майстри спорту з фігурного катання на ковзанах, лауреат міжнародних хореографічних конкурсів вона була ініціатором заснування у 1995-му році школи-театру танцю при Національному музеї українського гончарства в Опішні, де близько сто дітей навчалося щорічно.

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 Опішні»; у 2005-му році ансамбль сучасного балету «Марія» школи-театру танцю отримав звання «Народного аматорського колективу». Новий етап його професійного розвитку настає у 2007-му році з новим складом учасників – студентів-хореографів ПДПУ імені В. Г. Короленка. Творча діяльність ансамблю спрямована на відродження православних цінностей у мистецтві танцю засобами відновленої модерної традиції. Колектив формувався як театр серйозної проблематики. Для керівника і учасників ансамблю танець «модерн» став унікальною можливістю самовираження в творчості, розкриття й самореалізація власних природних обдарувань, інструментом філософування, осмислення сутності життя. В репертуарі ансамблю за авторськими сценарними розробками М. Погребняк: одноактні балети «Сходження» (присвячений Великодню, 2010 р.), «Наречена» (2018 р.); хореографічне оформлення вечора поезії артистки Полтавської обласної філармонії К. Юрченко «Крізь райдугу останніх сліз»; моновистави «Мить Щастя» за мотивами однойменної повісті О. Гончара; вокальних виступів артистів Полтавської обласної філармонії; обласних мистецьких проєктів «Молодь року»; «Дзвони Чорнобиля». Хореографічні композиції: «Із глибини воззвях», «Піднесені серця», «Таємна звістка серця», «Стрітення» за мотивами

однойменного вірша Й. Бродського; «Наречена». Хореографічні мініатюри: «Незрима битва»; «Люблю і пам'ятаю»; «Предстояння»; «Закрили твої очі»; «Душі нескінченний політ».

Для постановок цих робіт була використана музика Л. Бетховена, В. Моцарта, Й.-С. Баха, К. Орфа, Вангеліса, А. Вівальді та ін. Індивідуальний стиль балетмейстера М. Погребняк відчувається у кожній роботі: символізм, неоміфологічна спрямованість, глибинний синтез мистецтв. Її театр танцю не перекладає літературні сюжети, а створює оригінальні сценічні версії засобами сучасного танцю (неокласичний, модерн-джаз, «contemporary dance»).

За роки існування колектив здобув широке визнання, приймаючи участь з фрагментами вищеназваних балетів у престижних міжнародних хореографічних конкурсах: «Art premium – 2009, 2010» (м. Київ); «Premier – 2011, 2012, 2013, 2015, 2016, 2017, 2018» (1 премія, м. Київ); «Золото осені – 2010, 2012» (м. Луганськ); «Super dance – 2012, 2014, 2016» (м. Львів); міжнародної хореографічної асамблеї імені Наталії Скорульської – 2017, 2018 (м. Житомир). Колектив є постійним учасником культурно-мистецьких проєктів міста, області, країни. Творчій діяльності ансамблю присвячені статті журналістів обласної та республіканської преси; кіносюжети режисерів національних каналів телебачення «1+1», «Інтер», «ICTV». Соціокультурна цінність цього мистецького проєкту полягає у спрямованні на формування елітарних особистісних якостей у його учасників і залучення широкого загалу глядачів до інтелектуального і духовного поступу.

За останні роки студенти ПНПУ імені В. Г. Короленка учасники ансамблю отримали звання:

2015-й р. – Лауреатів I премії у номінації «Modern, contemporary» «сучасний танець» (ансамбль) V міжнародного конкурсу мистецтв «Premier – 2015» (м. Київ).

2016-й р.:

– Лауреатів I премії у номінації «Естрадний танець» (дует) V міжнародного конкурсу мистецтв «Premier – 2015» (м. Київ);

– Лауреатів III премії у номінації «Modern, contemporary» (ансамбль) IV міжнародного конкурсу сучасного танцю «Super danse – 2016» (м. Львів);

– Лауреатів II премії у номінації «Modern, contemporary» (тріо) IV міжнародного конкурсу сучасного танцю «Super danse – 2016» (м. Львів);

– Лауреатів I премії у номінації «сучасний танець» (ансамбль) V міжнародного конкурсу мистецтв «Premier – 2016» (м. Київ).

2015–2018-й рр. – дипломантів I ступеня обласного міжвузівського мистецького фестивалю-конкурсу «Студентська весна – 2015, 2016, 2017».

2017-й р.:

– Лауреатів I премії у номінації «сучасний танець» (ансамбль) міжнародного хореографічного конкурсу мистецтв «Premier – 2017» (м. Київ);

– Лауреатів II премії у номінації «сучасний танець» (тріо) міжнародного хореографічного конкурсу мистецтв «Premier – 2017» (м. Київ);

– Лауреатів I премії у номінації «сучасний театральний танець» (соло) міжнародної хореографічної асамблеї ім. Н. Скорульської – 2017 (м. Житомир);

– Лауреатів III премії у номінації «сучасний театральний танець» (ансамбль) міжнародної хореографічної асамблеї ім. Н. Скорульської – 2017 (м. Житомир).

2018-й р.:

– Лауреатів I премії у номінації «сучасний танець» (соло) міжнародного хореографічного конкурсу «Premier – 2018» (м. Київ);

– Лауреатів I премії у номінації «сучасний танець» (ансамбль) міжнародного хореографічного конкурсу «Premier – 2018» (м. Київ);

– Лауреатів II премії у номінації «сучасний театральний танець» (ансамбль) міжнародної хореографічної асамблеї ім. Н. Скорульської – 2018 (м. Київ).

2020-й р.:

– Володарі ГРАН-ПРИ VII Міжнародного фестивалю-конкурсу театру «Золотий пегас» у номінації «театральне мистецтво» (м. Дніпро).

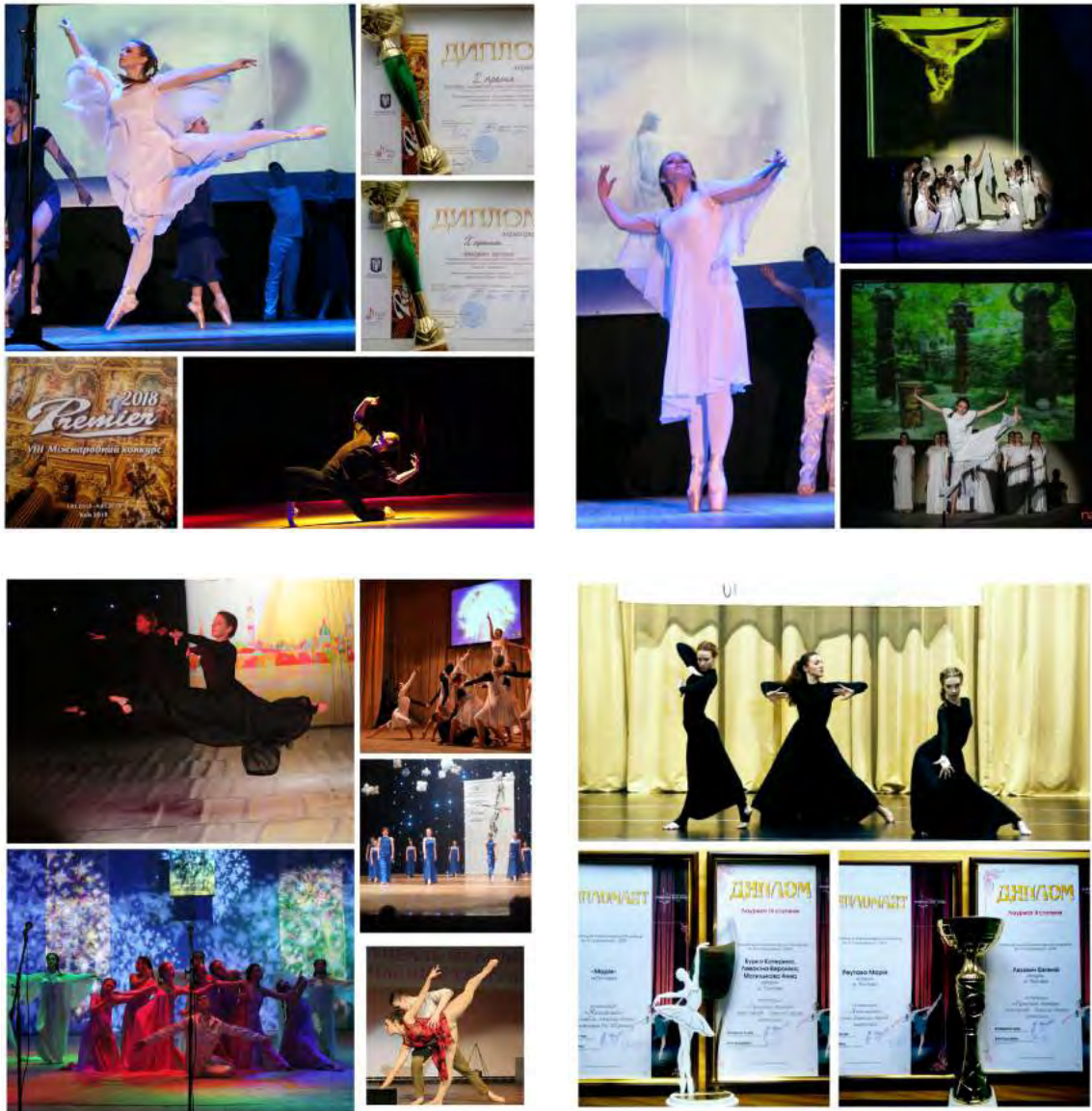






Рис. Б. 1-17. Фрагменти авторських хореографічних творів М. Погребняк

SUMMARY

In monograph on the basis of a wide range of literary sources and of artistic practice for the first time in Ukrainian art history a comprehensive study of historical and cultural preconditions carried out, definition of stylistic typology, identification of cross-cultural parallels of new directions of theatrical dance of the 20-th – early of the 21'st century.

The cultural and historical preconditions of reforming the academic ballet theatre and the emergence of new forms of stage dance at the turn of the XIX – early XX centuries are revealed, in particular, it is established, that the philosophical and artistic ideas of the second half of the XIX – the beginning of the XX century acted as a powerful stimulus for the formation of creative personalities in the field of choreographic art.

The genesis of such new stylistic directions of theatrical dance as neoclassical dance and jazz dance, as well as varieties of modern dance of the XX century is studied (expressionist dance, contemporary dance, modern jazz dance, stylized folk dance, ankoku-buto) and scientifically formulated criteria for assigning choreographic works to these new directions of theatrical dance.

The concept of neoclassical dance is defined, which means a new stylistic direction of theatrical dance, which emerged in the process of reforming classical ballet in the early XX century and has certain aesthetic features.

It is studied that jazz dance, as a phenomenon of choreographic culture, has African folk root and having passed the way from folk and everyday art, stage jazz dance, which emerged in the late XIX century in the USA, becomes one of the new stylistic directions of theatrical dance, which has its own aesthetic and stylistic features.

The stages of formation of the school «contemporary dance» are investigated: theatrical ideas of F. Delsart and E. Jacques-Dalcroze → *modern dance* school «Denishon» – individual school of modern dance M. Graham» → London school «Contemporary Dance» → European schools «contemporary dance». The specified meaning of the term «contemporary dance»: 1) in a broad sense, *contemporary dance* is a European version of the term *modern dance*; 2) it is one of the varieties of *modern style* in choreography, which preserves and develops the artistic – aesthetic tradition of the London school «Contemporary dance», founded in 1966 in London.

The stages of formation of the German «Ausdruckstanz» school in the 1920's were revealed, namely: R. Laban's theory of motion and «theory of forms» → individual styles and schools of expressionist dance of R. Laban,

M. Wigman, K. Joss → school «Folkwang – Hochschule» → dance theatre. The direct connection of the *ankoko-buto* dance with the European tradition of *modern dance*, in particular «Ausdruckstanz», is proved.

The meaning of the concept of *stylized folk dance*, which is a kind of modern dance. The philosophical and ideological principle of this variety is the desire to directly know and discover the «face» of a particular ethnic group by means of movement in accordance with the philosophical and ideological beliefs of the artist.

The peculiarities of the composition of new directions of dance in the ballet theatre of the XX–XXI centuries are investigated. It is substantiated that *Tanztheater* is an artistic form of existence of new stylistic directions of theatrical dance in ballet, which led to the emergence of an infinite variety of individual choreographic styles. The influence of Mers Cunningham's aesthetic views and theoretical ideas on the formation of the model of postmodern dance theatre and postmodern dance, in particular, is established.

Concretized names of Ukrainian choreographers of representatives of modern dance, neoclassical dance and theatrical jazz dance of the XX – the beginning of the XXI centuries and researched their creative work in this field. The data available in the literature on mastering and mastering the aesthetics of modern dance, neoclassical dance by Ukrainian choreographers during the XX – early XXI centuries are summarized. The way of introduction of aesthetics of *modern style* in choreography and neoclassical dance in the Ukrainian ballet of the XX – the beginning of the XXI centuries are traced. The ways of introduction of jazz dance aesthetics on the Ukrainian theatrical stage are revealed. It is investigated that the original choreographic style of the *modern dance* of Galicia in the 1920s – 1930s was formed on the basis of combining the experience of Western European choreographic school and the traditions of Ukrainian national art. Forms of presentation of *modern dance*, *neoclassical dance* and *jazz dance* on the Ukrainian theatre stage have been studied.

The essence of the phenomenon of jazz stylization of folk dance is revealed and determined. The characteristic features of Radu Poclitaru's authorial choreographic works have been studied.

ЗМІСТ

ВСТУП	9
РОЗДІЛ 1. ДЖЕРЕЛЬНА, ТЕОРЕТИЧНА ТА ПОНЯТТЄВА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	12
1.1. Джерельна база дослідження та стан наукової розробки теми.....	12
1.2. Поняттєвий апарат дослідження.....	41
Висновки до першого розділу	51
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ НОВИХ НАПРЯМІВ ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦЮ XX ст.	52
2.1. Світоглядні ідеї та загальноестетичні засади художньої культури Європи другої половини XIX – початку XX ст. як передумови виникнення нових напрямів театрального танцю	52
2.2. Професійні передумови реформування академічного балету та виникнення нових напрямів театрального танцю на початку XX ст.	62
2.3. Культурно-історичні передумови виникнення театральних форм джаз-танцю у США на початку XX ст.	81
Висновки до другого розділу	92
РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ НОВИХ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦЮ ТА ЇХНІХ РІЗНОВИДІВ У США, ЄВРОПІ ТА ЯПОНІЇ XX СТ.	94
3.1. Генезис та характерні ознаки авторського театру танцю Європи та США кінця XIX – початку XX ст. як генеративної мистецької форми існування нових напрямів театрального танцю	94
3.1.1. Інновації перших представників «вільного танцю» США та Європи на межі XIX–XX ст.	94
3.1.2. Концепція мистецтва танцю і тотального театру («Gesamthustwerh») у творчості балетмейстерів «Нового російського балету» на поч. XX ст.	104

3.2. Різновиди танцю «модерн» ХХ ст.: формування естетичних особливостей та визначення понять	112
3.2.1. Народний танець, стилізований на принципах танцю «модерн»: генезис, визначення поняття, естетичні особливості.....	112
3.2.2. Концепція «Ausdruckstanz» Рудольфа Лабана. Німецький експресіоністичний («виразний») танець: формування естетики, композиції, школи	126
3.2.3. Японський танець «анкоку-буто» як спадкоємець німецького «Ausdruckstanz»	135
3.2.4. «Contemporary dance»: визначення поняття та етапи формування школи	139
3.3. Неокласичний танець: генезис та формування естетичних особливостей.....	152
3.3.1. Неокласицизм у хореографічних театрах Л. М'ясіна, Б. Ніжинської, Ф. Лопухова як попередник неокласичного стилю у театрі Джорджа Баланчина.....	152
3.3.2. Формування естетико-стильових особливостей неокласичного танцю в театрі Джорджа Баланчина.....	160
3.3.3. Серж Лифар як продовжувач традицій «Нового Російського балету»: неокласичний танець і творчий метод митця	168
3.3.4. Неокласичний танець У. Форсайта та його творчий метод	175
3.4. Театральний джаз-танець ХХ ст.: формування естетичних особливостей.....	179
3.5. Естетичні ідеї Мерса Каннінгема як підґрунтя постмодерного танцю	196
Висновки до третього розділу	204

РОЗДІЛ 4. НОВІ НАПРЯМИ ТАНЦЮ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ. У КРОС-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ.....	204
4.1. Шляхи запозичення й асиміляції західних здобутків у сфері танцю «модерн» в українському балеті першої половини ХХ ст.	207
4.2. Танець «модерн» та неокласичний танець в українському балеті другої половини ХХ – початку ХХІ ст.	233

4.3. Танцтеатр Радю Поклітару: особливості естетики авторських творів	256
4.4. Театралізовані форми джаз-танцю в балеті українського музичного театру ХХ – початку ХХІ ст.	262
Висновки до четвертого розділу	271
ВИСНОВКИ	273
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ ..	280
ДОДАТКИ	312
SUMMARY	323

Наукове видання

Марина Погребняк

**НОВІ НАПРЯМИ ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦЮ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ,
КРОС-КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ, СТИЛЬОВА ТИПОЛОГІЯ**

Монографія

*Комп'ютерна верстка – Хілінська Т.В.
Дизайн обкладинки – Лебедев О.К.*

На сторінках обкладинки – фрагменти з авторських хореографічних творів М. Погребняк у виконанні Народного ансамблю сучасного балету «Марія» Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

Підписано до друку 30.09.2020 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Ум.-друк. арк. 19,0.
Наклад 300 прим. Зам. № 2020-11.

Видавництво ПП «Астрая»
36014, м. Полтава, вул. Шведська, 20, кв. 4.
Тел.: +38 (0532) 509-167, 611-694
E-mail: astraya.pl.ua@gmail.com, веб-сайт: astraya.pl.ua
Дата державної реєстрації та номер запису в ЄДР
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 5599 від 19.09.2017 р.

Друк ПП «Астрая»
36014, м. Полтава, вул. Шведська, 20, кв. 4.
Тел.: +38 (0532) 509-167, 611-694
Дата державної реєстрації та номер запису в ЄДР
14.12.1999 р. № 1 588 120 0000 010089



ISBN 978-617-7915-17-0



9 786177 915170