

УДК 793.3.036(4+73):793.3.038.6(4+73)

М. М. ПОГРЕБНЯК, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач, професор кафедри мистецтвознавства та позашкільної освіти Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка; доцент кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін Бердянського державного педагогічного університету

«ІДЕЯ СВОБОДИ» В ТЕОРІЇ ДРАМИ ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ У ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ ПРЕДСТАВНИКІВ СТИЛЮ «МОДЕРН» ТА ПОСТМОДЕРНОГО ТАНЦТЕАТРУ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

У тезах зроблено порівняльний аналіз втілення «ідеї свободи» в теорії драми в хореографічних творах представників стилю «модерн» та постмодерного танцю країн Європи і США. Виявлені концептуальні розбіжності у розумінні зазначеними хореографами естетики, ідейної та художньої цінності, форми, засобів виразності сценічного авторського хореографічного твору.

Ключові слова: танець «модерн», постмодерний танець, «ідея свободи», безумовна танцювальна лексика, «небалетна музика», композиція танцю, сценографія.

Наприкінці ХІХ – поч. ХХ століття у театральному мистецтві, 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.

Досліджено, що криза академічного балету саме в цей час сприяла реформам у балетному театрі і виникненню явища авторського танцтеатру у різноманітні його форм. Питанням історії та теорії сучасної хореографії, сучасного танцтеатру, зокрема, присвячені праці мистецтвознавців США та Європи Джека Андерсона, Дона Макдонаха, Агнесси де Міль, Ізі Парш-Бергсон, Еврістін Стодел та інших, нечисельні наукові праці радянського і пострадянського простору Аркадія Соколова, Карини Добротворської, Олега Левенкова, Петра Білаша, Олександра Чепалова, Шарикова, Марини Погребняк та інших. Історії розвитку постмодерного танцю у США присвячена

монографія американської дослідниці С. Бенз. Але, по за межами існуючих розробок залишається порівняльний аналіз втілення «ідеї свободи» в теорії драми в хореографічних творах представників стилю «модерн» та постмодерного танцю, що і є метою даної доповіді.

Дефініція «авторський театр» означає «театр, якому притаманна деяка відстороненість від обставин п'єси для розвитку глибшого формування особистісного погляду на героя» [6]. Виявлено, що зміст поняття «авторський театр» тісно пов'язаний з «ідеєю свободи» в теорії драми, народженої ще в епоху Романтизму, кінцеве формулювання якої вийшло з-під пера В. Гюго. Ще у 1827-му 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 випливають з вимог, притаманних кожному сюжету» [2, с. 105–106].

Без сумніву ця ідея на межі ХІХ – поч. ХХ століття стала провідною ідеєю сучасного театру, і танцтеатру зокрема. Але, якщо для представників стилю «модерн» ще на початку ХХ ст. естетико-теоретичним підґрунтям стають «система виразності» Ф. Дельсарта, естетика «нового російського балету» М. Фокіна [7], ідеї В. Кандинського «Про духовне у мистецтві» [3], про те що принцип «зовнішньої необхідності» потрібно замінити «внутрішнім звучанням матеріальних форм», то для представників прстмодерного танцю з 1960-х років – ідеї Мерса Каннінгема, що спираються на *«теорію вірогідності»* та на його філософію, згідно з якою сучасне життя висуває людині вимогу жити, спираючись на розум, але не плануючи ходу подій. Тому він, використовуючи випадкові методи, схожі на підкидання монет або перетасовку карт, скеровував порядок рухів у «фразі», визначав кількість «фраз» у танці, кількість активних частин тіла [8, с. 6].

Досліджено, що на початку ХХ століття в умовах соціальних і політичних змін у суспільстві, неоміфологічної спрямованості естетичної і філософської думки, що потребували реформування балетного театру, театр сучасного танцю, перш за

все, здобуває повну свободу у виборі теми. Але, якщо темами творів представників стилю «модерн» стають вічні питання буття, сенсу життя, *тотальної несумісності героя зі світом, в узагальнено-символічному вигляді картини людських страждань, політичні мотиви*; то твори постмодерних хореографів охоплюють *екологічну, феміністську та інші теми, які вважалися міноритарними у контексті модерністських поглядів; твори втрачають високі «сенси», відбувається відчуження форми від змісту, поглинання формою змісту з повним запереченням і знищенням останнього* [4].

Крім того, повна свобода театральної форми від історичних і побутових умовностей дозволяє представникам стилю «модерн» звільнитися від умовної танцювальної лексики на користь «безумовної». Це сприяло виникненню безмежної різноманітності форм і індивідуальних стилів, зумовлених різноманітністю світоглядних систем у його представників. Хореографічний текст будується з вільної «безумовної» танцювальної лексики; або стилізованого ритуального руху; з лексики стилізованого фольклорного танцю; ритмопластичного танцю; класичного танцю, трансформованого в бік більшої пластичної свободи, із тонкої графіки пластичних візерунків та розчленування класичного танцю і відтворення з нього елементів нової танцювальної матерії в авторських творах А. Дункан, В. Ніжинського, Б. Ніжинської, М. Фокіна, М. Вігман, М. Грехем, Б. Ейфмана, У. Форсайта і багатьох інших. Власне танцювальна лексика починає поєднуватися з технікою бойових мистецтв, акробатикою, пантомімою і побутовою пластикою. У хореографів, так званого, *аналітичного постмодерного танцю рух стає безособовим і абстрактним, а пізніше у період пошуку змістовності танцю; з'являється еклектичне цитатно-пародійне поєднання елементів всіх цих лексичних форм* [8, с. XX; XXIII–XXXV].

Також хореограф танцю «модерн» стає вільним у виборі музики для авторського твору, в тому числі, так званої «не балетної». Використанням, так званої, «небалетної» музики В. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Вагнера, П. Чайковського та інших був відкритий шлях до нових форм сполучень музики та пластики. Ще перші автори

танцю (А. Дункан, Л. Фуллер, Р. Джиннер) на початку ХХ ст. почали використовувати «небалетну» музику цих композиторів. *Представники постмодерного танцю або відмовляються від музики, або еклектично поєднують музику різних культур, народів, епох, соціальних прошарків (Ч. Мултон, М. Бекер, Е. Стреб, Б. Ален) [8, с. ХХ; ХХІІІ–ХХХV].*

Можна вважати, що вільний вибір «небалетної музики» сприяв виникненню таких нових форм авторського танцтеатру як: *моновистави та концерти, драматургія яких охоплювала цілий вечір та була присвячена одному композитору, або одній ідеї А. Дункан та інших представниць «вільного» і експресіоністичного танцю у Європі та Америці; літературно-хореографічні сюїти Л. Спокойської, Г. Лерхе та ін. На відміну від цього твори постмодерну орієнтовані на дисгармонійну цілісність як естетичну норму. Наприклад, у перфомансах, як явища постмодернізму акцент робиться на незавершений характер дії, а не на сам твір мистецтва. За висловлюванням Джефа Наттела: «Мистецтво перфоманса, насправді не має на меті що-небудь означати».*

«Ідея свободи» в театральній драмі сприяє народженню у авторському «модерн» танцтеатрі нових композиційних прийомів для більш яскравого втілення художнього образу: асиметрії ансамблевих форм, «стоп кадру», контрапункту; ансамблю, «що розпадається», мелодекламації, танцю «у тиші», тощо. *У творах постмодерних хореографів відбувається відмова від диктату балетмейстера, перенесення уваги на спонтанність імпровізації; мають місце: свідомий еклектизм; нове використання часу, а саме, оголення динаміки; розтягнутості твору, нове сприйняття терміну «танець». Наприклад, танцем вони можуть називати ігри, спортивні змагання, лекції, ходіння, біг тощо. Виникають такі композиційні прийоми, як використання певних законів пластичної партитури, характерною ознакою якої стає рідкісне, випадкове використання власне танцювальних сцен; використання зовнішніх елементів культів і культур без заглиблення в сутність вчень. Наприклад, індуїстські храмові танці (Дебора Хай); медитативні рухи тибетського буддизму (В. Далі); обертання з танців суфіїв (Лаура Дін, Енді Де Грат).*

«Ідеєю свободи» пронизана також і сценографія авторського танцтеатру: від мінімалізму і відсутності декорацій «чорного кабінету»; декорацій-конструкцій, які були б не фоном дії, а одним з засобів її побудови, що оживали тільки у взаємодії з танцівником у творах К. Голейзовського, М. Грехем, М. Бежара, П. Бауш та ін., до використання дахів будинків, річкових вокзалів у постановках хореографів постмодерного танцю тощо.

У творах в стилі «модерн» ця «ідея свободи» також надає можливості костюму «ожити» разом з танцем для народження хореографічного образу: від вільної, і навіть прозорої туніки танцівниць «вільного» танцю до використання довгих шарфів і тканин, що тріпочуть, які символізують «душу, що злітає у небо», як у «Пролозі» на музику М. Метнера балетмейстера К. Голейзовського [5, с. 173] і т. ін. І навпаки можлива повна відмова від сценічних костюмів і оголення тіла (В. Моріс «Site»; С. Пакстон «Word Words») у постмодерному танці [8, с. XV–XX].

Таким чином, «ідея свободи» в теорії драми, яка стала однією з культурних передумов виникнення авторського «модерн» танцтеатру, як явища сценічної культури, сприяла виникненню упродовж ХХ – поч. ХХІ століття безмежної різноманітності індивідуальних балетмейстерських стилів, що в свою чергу вплинуло на виникнення особливостей його стилістики і композиції. Але існують *концептуальні розбіжності у розумінні зазначеними хореографами естетики, ідейної та художньої цінності, форми, засобів виразності сценічного авторського хореографічного твору.* І якщо, за твердженням українського філософа Тетяни Гуменюк, «... естетична самосвідомість модернізму співпричетна бунту проти інструменталістського розуму... то постмодерністська думка живиться руйнуванням символічних побудовань... і вважає за краще не згадувати про те, що послідовно проголошувалося мертвим: про Бога, про метафізику... і нарешті, навіть про саму смерть...» [1, с. 241]. А американська дослідниця постмодерного танцю США С. Бенз вважає: «якщо боса нога танцю "модерн" символізує природність, відсутність бар'єру між танцівником і світом, що ним пізнається, то муза постмодерну взуває кросівки, символізуючи ширпотреб, що паразитує на високій культурі» [8].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуменюк Т. Модернізм / постмодернізм – від дискурсу до дискурсу. *Київське музикознавство : зб. наук. статей НМАУ імені П. І. Чайковського, КДВМУ імені Р. М. Глієра*. Вип. 6. С. 227–242.
2. Гюго В. Критические статьи, очерки, письма : собрание сочинений в 15 т. Москва : Художественная литература, 1956. Т. 14. 766 с.
3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Москва : Архимед, 1992. 107 с.
4. Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 312 с.
5. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов: Тенденции развития. Москва : Искусство, 1979. 358 с.
6. Уварова Е. Д. Эстрада в России: ХХ век : энциклопедия / под ред. Е. Д. Уваровой. Москва : Олма-пресс, 2004. 862 с.
7. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма / под ред.-сос. Ю. И. Слонимского. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. 639 с.
8. Bens S. Terpsihore in Sneakers. Post-Modern Dance. Boston : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. 270 p.