

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

**ПОНЯТТЯ “МОДЕРН”, ЯК ЯВИЩЕ У СВІТОВИХ ІСТОРИКО-  
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСАХ**

(Лекція для студентів 1У курсу ФФВ)

Спеціальність 024 «Хореографія»

**Розробила:** викладач кафедри хореографії та  
мистецтвознавства  
Пернепесова Л.О

**«ЗАТВЕРДЖЕНО»**

на засіданні кафедри хореографії та мистецтвознавства

Протокол № 1 від «31» серпня 2018 р.

Зав. кафедри проф., к.п.н. \_\_\_\_\_ Сосіна В. Ю.

Львів -2018

## ЛЕКЦІЯ № 1.

План:

1. Термін “модерн”.
2. Використання терміну “модерн” у різних історичних епохах.
3. Ідеї “модерністських” напрямків образотворчого мистецтва.

Термін **“модерн” (сучасний)** походить від латинського **“modo”**, що означає **“нещодавно”**. Використовується для позначення різноманітних історичних епох, котрі є аналогічними у контексті оновлення. Також терміном **“модерн”** характеризують період розвитку європейського мистецтва початку ХХ ст. та безліч різноманітних художніх стилів.

Для кращого розуміння даного питання необхідно ознайомитися із поняттям **“історична епоха”**. Відповідно до загальноприйнятого визначення поняття **“історична епоха”**, що значить певний період розвитку людства, усі етапи якого характеризуються деякою спільністю філософських, релігійних та політичних ідей, наукових уявлень, психологічних особливостей світосприйняття, етичних та моральних норм, естетичних критеріїв життя. Усі фактори складаються із уявлення людини про конкретну **“картину світу”**, у відповідності до якої індивідуалізують одну епоху від іншої. Історія людства розрізняє наступні історичні епохи: Первісна епоха, епоха Давніх віків, Античність, Середні віки, епоха Відродження, епоха Просвітництва, Новий Час.

**Уперше термін “модерн”** з’явився у добу пізньої Античності ( ? ) коли християни того часу назвали себе модерними (moderni, тобто новими) на відміну від язичників, яких вони називали античними (antigui, тобто древні). У цьому значенні модерн – це вік християнства [ ].

Поворот історії знову набуває актуальності в епоху Відродження ( ? ), періоду творчості Ф. Петрарка, Дж. Вазарі, де застосовується вираження **“модерний вік”**. В ідеології Просвітництва ( ? ) модерн є своєрідним проектом розвитку культури зі своїм світосприйняттям. Головний зміст якого – максимальний розвиток раціональних засобів мислення та соціальної організації як шлях до звільнення від ірраціональності міфу, релігії, забобонів, свавілля влади, ідеї прогресу, прагнення до

однієї універсальної інтерпретації буття.

Також **модерн ототожнюється із епохою Новітнього часу** та є синонімом новоєвропейської культури (?). **Саме у цей час формується індустріальний, тобто сучасний тип суспільства.** Термін “модерн ” ми будемо використовувати саме у цьому контексті.

Таким чином під поняттям “**модерн**” можна розглядати, по перше, індустріальний (**сучасний**) тип суспільства і культури, яка сформувалась до XVII-XVIII ст., та розвивалась у XIX та в першій половині XXст. По друге, типовий для цього періоду модус творення культури.

**Модернізація суспільства мала неоднозначні наслідки для розвитку культури.** З однієї сторони були створені небувалі можливості реалізації індивідуальних життєвих проєктів, з іншої – **це обернулось історично обумовленим протистоянням людини і суспільства**, викликаним послабленням групових цінностей. Теоретично це усвідомлюється у **формі протистояння цивілізації і культури**, й констатації кризового стану остатнього. Постановка даних проблем сформулювалась у XX ст., у той час як остаточно реалізувались тенденції розвитку суспільства модерну. **Представники Просвітництва** були впевнені відносно **необмежених можливостей розуму**, котрий реалізувався у **політиці** (ідея абсолютної монархії), **філософії** (на думку І. Канта, філософ – це “законодавець, що диктує правила роботи людського розуму), **мистецтві** (класицизм). Прагнення до впорядкованого буття **виявилось також і у новоєвропейській культурі світу** як основі самоусвідомлення цієї культури. Перша третина XX ст. характеризується створенням культурологічних концепцій, у яких були відтворені із однієї сторони, ситуація кризи, невизначеності та невпевненості у майбутньому, а з другої – надовго визначивши напрям і характер інтелектуальних та художніх пошуків, які із часом сформувались у художні стилі та напрямки мистецтва.

Створення найбільш вагомих, “історичних художніх стилів” визначається **внутрішньою логікою розвитку мислення людини, певних засобів бачення світу, усвідомлення якостей простору та часу**, у яких живе та діє конкретна людина за даних історичних, географічних, соціальних умов.

Найбільшого поширення у використанні термін “модерн” набув на межі XIX – XX ст. Ним був означений період розвитку європейського мистецтва, а також безліч

різноманітних художніх стилів та течій цього періоду. Відтак, можемо дати певну характеристику даних стилів, які отримали назву “модернізм”.

**Модернізм** – загальна назва художніх тенденцій, течій, шкіл і діяльності окремих майстрів ХХ ст., що **відмовились від традиційного мистецтва** та сприймають формальний експеримент основою свого творчого методу. У даному сенсі це теж саме, що й **авангардизм, формалізм, які протиставляються академізму**. Течії образотворчого мистецтва найбільш яскраво відтворюють основні ідеї, що вплинули на формування нового напрямку у хореографії, а саме: експресіонізм, футуризм, абстрактивізм, авангардизм.

Експресіонізм, з французької – “expressionisme”, з латинської – “expressio”, що означає вираження. **Експресія** – якість найбільш гострої максимально яскравої виразності художнього образу, що часто приводить до деформації, динаміки екзольтації, надлому, відтак, до гротеску та фантастики. Термін “експресіонізм” був уведений у 1911 році Х. Вальденом, видавцем журналу “Штурм”. Німецькі художники у міжвоєнний період, з великою силою виражали почуття відчаю, незгоди та протесту проти довколишньої їх дійсності, що доходило до справжнього трагізму в крайньогострих експресивних формах. **Німецькі експресіоністи** для найбільшого “вираження” стали використовувати спрощені, примітивні форми. Вони демонстрували інстинктивні перебільшення форми у чуттєвому сприйнятті, що імпульсивно переносили на площину (художники груп “Міст” та “Синій вершник”). Експресіоністи стверджували, що мистецтво – це абсолютна свобода, подолання усіх упереджень та умовностей, насамперед, **моралі, натуралізму та ідеалізації** дійсності, що **означає розділення зовнішньої та внутрішньої реальності**, відтак реальність має таку форму, яку надає їй об’єкт, що її відчуває.

**Футуризм**, з французької – futurisme, з латинської – futurum, що означає **майбутнє**. Ця течія в авангардному мистецтві початку ХХст. **була розповсюджена насамперед у поезії та живопису Росії**. Перший маніфест футуристів був опублікований у 1909 році в Парижі італійським поетом **Ф. Марінетті**. Італійські художники–футуристи намагались у своїх картинах **зобразити прискорення темпу життя та індивідуалізацію середовища як ознаки нової майбутньої ери**, тому звідси походить назва течії.

У своїх творах художники цього періоду **намагались передати рух як**

**незакріплену мить, як динамічне відчуття. Їх сновна ідея** полягала у розумінні довколишнього, як такого, що постійно рухається, біжить, швидко трансформується, відтак – предмети збільшують свою чисельність, деформуються, переслідуючи один одного. Живопис футуристів **характеризується абсолютизацією руху, що відтворюється у примітивних засобах передачі руху на площині шляхом сполучення різних його фаз за принципом мультиплікації.** Філософія Ніцше, Бергсона, культ сили і особистості художника – одна із основних характеристик італійського футуризму, яка набуває політичного забарвлення. У мистецтві футуризму **організм пертворюється на механізм, художня творчість – у технічну естетику, людина у машину.** В Росії футуризм – це офіційне мистецтво нової Росії (**художній вид комунізму**).

**Абстракціонізм**, із латини – *abstrakctio*, що означає **відсторонення**. Тенденція художнього мислення до **абстрагування**, відсторонення зображувальних образів від конкретних матеріальних об'єктів. Абстрагування – це мисленнєве відсторонення від дещо важливих, випадкових з точки зору сприйняття художником ознак об'єкту із метою знахідки суттєвих, найбільш загальних, універсальних ідей. В абстракціонізмі ХХ ст. можна виділити дві основні течії: **1-абстрактний експресіонізм** (лінія ? Кандинського) – **перехід від окремого до цілого з послідовним відстороненням від конкретності зображувальних форм із метою найбільшої експресії, переживання; конструктивний геометризм** (лінія К. Малевича) – **конкретизація загальних абстрактних ідей в геометричних формах.**

**Авангардизм**, із французької означає **передовий загін** – умовна назва усіх новітніх експериментальних поглядів, концепцій, течій, шкіл, творчості окремих художників. **Тенденція заперечення традицій**, експериментальний пошук нових форм та шляхів творчості, які виявляються у найрізноманітніших художніх течіях. Це поняття є протилежним до академізму.

Отже, аналізуючи багатовекторність поняття “**модерн**” ми можемо виявити загальну рису, яка об'єднує усі вищеназвані **характеристики** даного явища-це **тенденція до постійного оновлення.** яка набула найбільшої потужності у **новоєвропейській культурі кінця 19 поч 20ст.** та вилилось у створення **безлічі нових стилів та течій.**



ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

**ДЖЕРЕЛЬНІ ВИТОКИ ТАНЦЮ МОДЕРН У ЄВРОПІ**

(Лекція для студентів 1У курсу ФФВ)

**Спеціальність 024 «Хореографія»**

**Розбила:** викладач кафедри хореографії та  
мистецтвознавства  
Пернепесова Л.О

**«ЗАТВЕРДЖЕНО»**

на засіданні кафедри хореографії та мистецтвознавства

Протокол № 1 від «31» серпня 2018 р.

Зав. кафедри проф., к.п.н. \_\_\_\_\_ Сосіна В. Ю.

ЛЕКЦІЯ № 2

План:

1. Мотивації для створення нової хореографічної естетики у європейському просторі.
2. Попередники ідеї танцю модерн.
3. Теоретики танцю модерн у Європі.

*Танець модерн* – один із напрямків сучасної хореографії, що зародився у кінці XIXст. – поч. XXст. У США та Германії термін “модерн ” з’явився для визначення сценічної хореографії, яка відмовлялась від традиційних балетних форм. Пізніше цей термін витіснив інші, зокрема – *вільний танець, дунканізм, ритмопластичний, експресіоністичний, виразний і т.д.*, які виникли у процесі розвитку даного напрямку. Він об’єднав у собі чимало відносно самостійних течій та шкіл, пов’язаних із іменами відомих виконавців та хореографів. Спільним для представників танцю модерн, незалежно від того до якої течії вони належали і у який період виголосили свої естетичні програми, був намір створити нову хореографію яка б відповідала на їх думку, духовним потребам людини XX ст. Засновники танцю модерн, як правило, заперечували академічний класичний танець, як виризний засіб, що дозволяє втілювати на сцені переживання та проблеми сучасної людини, але у прагненні повної незалежності від традицій прийшли до прийняття окремих технічних прийомів, в боротьбі із якими народився даний напрямок.

Більшість стилів танцю модерн сформувалась під впливом тієї чи іншої чітко викладеної філософії або певного бачення світу. Основна якість, яка об’єднувала ці стилі, є перекодування танцювальної культури, свідомі пошуки нової виразної мови, створення його лексики та граматики. При цьому суттєвим стає зв’язок між формою танцю та внутрішнім станом виконавця, кожний рух якого базується на особистих емоціях та переживаннях. Метою руху стає також переживання яке він породжує.



Оновлення виразної мови символізує стратегію оновлення світу, перехід від самовираження до розуміння світу та його законів через танець та його перетворення.

Танець модерн у багатьох випадках є вільним від традиційних рис танцювального мистецтва, таких, як “красивість” та “розважальність”. Модерн не просто техніка, а світосприйняття у якому пріоритет якості руху над формою дозволить подати себе людям із недостатньо для класичного балету та інших силових та акробатичних танцювальних стилів фізичними даними.

Попередником ідеї танцю модерн був відомий французький педагог та теоретик сценічного руху Ф. Дельсарт, який стверджував, що тільки жест, звільнений від умовностей та стилізації (у тому числі музичної), здатний правдиво передати усі нюанси людських переживань. Його ідеї отримали розповсюдження на початку ХХ ст., після того, як були художньо реалізовані двома американськими танцівницями, що гастролювали у Європі – Л. Фуллер, танець якої будувався на ефектному поєднанні вільних рухів тіла, що стихійно породжувала музика та костюм – величезні покривала, освітлені різнокольоровими прожекторами та А. Дункан творчість якої вражала на початку створення нового напрямку у хореографії. Її проповідь оновленої античності “танцю майбутнього”, який повернувся до природних форм, вільного не тільки від театральних умовностей, але й історичних та побутових, вплинула на багатьох діячів мистецтва, що прагнули звільнитись від академічних догм. Джерелом натхнення Дункан вважала природу. Виявляючи особисті почуття, її мистецтво не мало ніякої методологічної основи. Воно зверталось до героїчних та романтичних образів, народжених музикою такого ж характеру. Її техніка не була складною, але порівняно обмеженим набором рухів та позицій танцівниця передавала найтонші відтінки емоцій, що наповнювали найпростіші жести глибоким поетичним змістом.

Дункан не створила своєї школи, хоча і відкрила шлях новому у хореографічному мистецтві. Імпровізаційність, танець босоніж, відмова від традиційного балетного костюма, звертання до симфонічної та камерної музики – усі ці принципи новаторства Дункан визначили шляхи танцю модерн.

Другим джерелом, що суттєво вплинуло на його формування була система Е. Жака-Делькроза – еуритміка. Ритмопластичний танець, який розвивався на її основі, був у багатьох моментах протилежний дунканізму. Жак-Делькроз виходив із аналітичного неемоційного відтворення виконавцями музики; танець не був довільною

трактовою її програми, різноманітні частини тіла створювали ніби пластичний контрапункт, у якому рух танцівників відповідав окремим голосам музики. Але навіть у своїх перших постановках Делькроз відтворював не лише структуру музичного твору, але й передав їх емоційний зміст, що вимагало абсолютно пластичної виразності жесту та пози. Проти такого безроздільного володарювання музики над танцем виступив австрійський хореограф Р. Лабан, який став провідним теоретиком танцю модерн. Для обґрунтування своїх поглядів він звернувся до філософсько – естетичних вчень древньої Індії піфагорійців та неоплатоників. У теоретичній праці “Кінетографія” Лабан запропонував універсальну концепцію танцювального жесту, що стала прийнятною для аналізу та опису усіх пластично-динамічних характеристик руху незалежно від того до якої національності, стильової та жанрової категорії вони належать. Не менш суттєвою для формування танцю модерн була думка Лабана про те, що художньо осмислений рух повинен бути вираженням внутрішнього світу його творця, а не змістом музики. Також хореограф порушив концепцію, що виразності танцю надає простір. Звільнившись від заучених рухів, тіло повинно шукати особисті ритми та насолоджуватись простором.

У 20–ті роки навколо Лабана об’єдналися відважні експериментатори танцю – Курт Йосс, Мері Вігман. Вони працювали разом у великих літніх школах в Мюнхені, Відні та Асконі до того часу, поки не була заснована перша міжнародна труппа експресивного танцю.

Творчість учня та співробітника Р. Лабана Курта Йосса було скеровано на створення нового танцювального театру. Йосс використовував сценографію, музику, хорову декламацію, відроджував традицію містеріального та культового театрів. Один із перших хореографів танцю модерн К. Йосс усвідомив необхідність синтезу виразної пластики, техніки класичного танцю та небалетної пантоміми. Наваторство Йосса проявилось у звертанні до нових для балетного театру тем, наприклад, “Зелений стіл” – перший балет з яскраво вираженою політичною та антимілітаристичною спрямованістю. Німецька танцівниця та хореограф Мері Вігман (учениця Лабана) систематично збагачувала коло тем та образів сучасної хореографії, сприяла її новаціям. Її пошуки йшли у руслі експресіонізму. Вона відмовилась від рухів, що традиційно вважались красивими. Вігман зважала також достойним відтворення у танці потворного та жахливого. Її сольні та групові постановки (“Жалоба”, цикли -

“Жертва”, “Танці матері”, “Сім танців про життя”) відрізнялась максимальною напруженістю та динамізмом форм. Вігман приваблювали теми одержимості, пристрасті, страху, відчаю, смерті. В мистецтві Вігман був відсутній пафос протесту, воно виражало образи – символи загальнолюдських емоцій. Ідеї Вігман виявили глибоку дію на розвиток танцю модерн. Її учениця Х. Хольм розповсюдила ідеї Вігман у США.

Г. Налукка, друга учениця Вігман, зверталась не лише до похмурого та трагічного. Гумористичні, просвітлені, ліричні теми та образи також знаходили вияви в її творчості. Музика, від якої Вігман часто відмовлялась, в мистецтві Палукки знову зайняла належне місце. Палукка внесла у танець модерн техніку високих стрибків та опрацювала свою методику викладання. У Вігман також навчались відомі представники танцю модерн – І. Георгі, Х. Кройсберг, М. Терпіс, В. Скоронель, Г. Лейстіков. Індивідуальний стиль цих хореографів, формувався під дією основних шкіл німецького танцю модерн та різноманітних художніх течій європейського мистецтва першої третини ХХ ст., де були характерні дві провідні тенденції розвитку. Представники однієї, дотримуючись естетичних концепцій експресіонізму бачили у вираженні суб'єктивних емоцій хореографа основний принцип творчості. Різкість ломаних ліній навмисне огрубілі форми, прагнення викрити несвідомі мотиви поступків людини – усе це складало основу їх хореографії. Першочергово ці ідеї знайшли вираження у так званому абсолютному танці, що виключили із хореографії не тільки танцювальні елементи але й фіксовану композицію. Представники цього напрямку стверджували, що і у групових постановках можлива повна свобода формотворчості, що дозволяє кожному виконавцю в залежності від його індивідуальності розвивати самостійний пластичний мотив. Другий напрямок склався під впливом конструктивізму та абстракціонізму. У мистецтві його представників форма придбала значення не тільки засобу вираження, але й стала безпосереднім змістом танцювального образу. О. Шлеммер (співробітник німецької школи будівництва та конструювання “Баухауз”) розглядав танець як точно розраховану конструкцію. Тіло виконавця у його “танцювальній математиці”, так Шлеммер називав хореографію, слугувало тільки засобом вираження “чисто кинетичних формул”, які підпорядковані тим же числовим закономірностям, що і рухи механізмів. Інше прояви конструктивізму у танці модерн – так звані “танці машин” – масові ритмопластичні

композиції, які імітують роботу різноманітних механізмів, в основі яких були рухи танцівників, що наближались до гімнастичних, навмисне позбавлені емоційної окраси.

Таким чином, проаналізувавши основні мотивації модерн танцю, його філософські та естетичні засади ми познайомились з чинниками створення новітньої хореографії. Побачили, як іді попередників танцю модерн сформувались у методологічну основу теоретика - Рудольфа Лабана яка продовжила своє життя у творчості учнів та послідовників.

ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

**СТАНОВЛЕННЯ ТАНЦЮ МОДЕРН В АМЕРИЦІ**

(Лекція для студентів 1У курсу ФФВ)

Спеціальність 024 «Хореографія»

**Розробила:** викладач кафедри хореографії та  
мистецтвознавства  
Пернепесова Л.О

**«ЗАТВЕРДЖЕНО»**

на засіданні кафедри хореографії та мистецтвознавства

Протокол № 1 від «31» серпня 2018 р.

Зав. кафедри проф., к.п.н. \_\_\_\_\_ Сосіна В. Ю.

### ЛЕКЦІЯ № 3

#### План:

- 1.Характерні особливості становлення танцю модерн у Америці.
- 2.Роль Теда Шоун та Руд Сен-Дені у формуванні танцю модерн.
- 3.Школа Марти Грехем.

На межі ХХ ст. сценічний танець займав досить незначне місце в американській культурі. На формування нової хореографії в Америці набагато більший вплив мали напрямки, що не були особливо танцем, проте були зв'язані із культурою тіла. Це був період, коли класичний балет був слабо розвинутий. Одним із напрямків був американський дельсартизм. В Америці широкої популярності набули ідеї французького теоретика сценічного руху Франсуа Дельсарта, де вони і були підхоплені та зазнали деяких змін. Систему Дельсарта зблизили із танцем з'єднавши її із йогою та розробивши вправи для дихання. Багато педагогів почали використовувати її у різноманітних мистецьких школах та студіях. Їх метою було звільнити тіло, навчитись керувати ним, щоб рухатись вільно та граційно. Так поступово відкривались нові можливості. Інтерес до виразного руху, разом із культом природності, культом античності, все це було підхоплено “предвісниками” танцю модерн, а саме Луї Фуллер та Айседорою Дункан. Проте, як не парадоксально їх ідеї були більш сприйняті в Європі ніж в Америці.

Вплив на формування танцю модерн здійснили видатні танцівниці – перша із яких Руд Сен – Дені. Руд Сен – Дені називають “першою леді американського танцю”.

І це справедливо, тому що те джерело, яке називають “американський танець модерн” на ранній стадії розвитку здебільшого завдячувало їй. Основними особливостями її творчості були декоративність, театральність та особливе прагнення до усього містичного, того, що було умотивовано танцювальним та видовищним мистецтвом східних культур. Тацівниця захоплювалась різними філософіями та релігіями – містикою Емануеля Сведенборга, вченням “християнська наука”, що заперечувало ідеї церкви, що плоть не є протиставленням духу, а є його носієм. Вона також цікавилась вченнями, які постали зі Сходу, зокрема буддизмом.

Партнером та чоловіком Руд Сен – Дені був танцівник та хореограф Тед Шоун. Спільна робота двох хореографів продовжувалась протягом 16 років. Спільно вони створили хореографічну школу яка отримала назву “Денішоун”. На базі школи виникла трупа, яка мандрувала по усій країні із різноманітним репертуаром. Трупа “Денішоун” спонукала американців до серйозного танцю, але робили це завдяки спектаклям, які подобались завдяки їх зовнішній захоплюючій яскравій формі, режисерськими прийомами та екзотичній вишуканості.

Марта Грехем, Доріз Хамфрі та Чарльз Вейдман – відомі учні “Денішоун”, що стали основоположниками американського танцю модерн, та у своїй творчості не стали наслідувати своїх наставників. Доріз Хамфрі – танцівниця та хореограф, що почала ставити свої постановки ще у “Денішоун”, і вже її ранні постановки відрізнялись від тих, які були найбільш типові для цієї трупи. Її цікавив безпосередньо рух, різновиди танцювальних рухів, а не екзотичний антураж. Вона створила свій, власний танець. Її пошуки йшли не шляхом імітації, а шляхом аналізу руху. Хамфрі розробила теорію, згідно якій всі рухи тіла представляють собою різні фази та варіації двох основних моментів – падіння та підйому. Вони коливаються між станом рівноваги та його повним порушенням. На цій основі вона створила свою систему, яку використовувала як для аналізу композиції танцю, його пластики – динамічної структури, так і для навчання. Танцювальний стиль Хамфрі відрізнявся великою плавністю де переважали широкі рухи, що опускають на підлогу та піднімають тіла легких та швидких переступаючих ніг.

Представники танцю модерн у своїй творчості намагались говорити про найбільш хвилююче та наболіле, вони звертались безпосередньо до глядача за допомогою рухів та жестів, що виражали полум'я душі, а не історично складений

досвід зафіксованих форм, якими користується балет. І ця пластика не ідеалізувала людину, народжуючи її поетично – узагальнений образ, а передавала його різноманітні почуття у невиразному малюнку, істеричному ритмі, у позитурах, які протирічать традиційним поняттям про красу. Танцівники цього напрямку як правило, розробили кожен свою техніку, але в результаті взаємовпливу та відбору поступово сформувалось декілька основних шкіл із яких найбільшого поширення отримала школа Марти Грехем. Хореограф у своїй творчості виходила із положень, які багато в чому були протилежними тим принципам на яких базувався класичний танець. В класичному танці завуальовується будь-яке зусилля. Грехем, навпаки, робить зусилля одним із основних виразних засобів танцю, вважаючи, що саме життя є зусилля і без зусилля життєво важливих думок не передати. Її техніка базується на ударних імпульсах, що називаються “скороченням” (contractions), які проходять по тілу, рукам, ногам. Напруження та моменти звільнення від напруження (contractions and release) складають основу танцю Грехем, що надають йому особливої емоційної сили. Це не вервиця відточених позитур, як у класичному танці, а видиме нервово зусилля, емоційний прорив. Танцівниця розробила техніку завмирання та падіння, при яких тіло постійно зв'язано із землею і земля відіграє не менш важливу роль у формуванні руху, аніж довколишній танцювальний простір. Цей технічний прийом став принципово новим моментом у європейській сценічній хореографії. На відміну від класичного танцю Грехем включає у роботу всі частини тіла. В її танці можлива пряма спина, але також і використовуються згорблені плечі та вдавнені груди, також можливі різноманітні нахили, вигини хребта, гри м'яз спини, руху стегон. Ступня має бути боса, як у всіх виконавців танцю модерн – може приймати будь-яке положення, включаючи те, яке в класичному танці виглядало би як потворною клишоногістю, також ігнорується обов'язковий для класичного танцю принцип виворотності, повністю виключена пальцева техніка, яка неможлива при танці босоніж. В балеті все заокруглено – положення рук, плавні переходи від позитур. В танці Грехем (особливо на ранньому етапі) на перше місце вийшли неприродні рухи. Все було різко імпульсивно та напружено. Погляд глядача не відпочивав, споглядаючи гармонію, а весь час натикався, вдарявся у нерівності та закутки. Тому що, як стверджувала Грехем, такою є саме життя. Техніка Грехем формувалась поступово протягом багатьох років. Хореограф завжди негативно відносилась до дилетантизму і вважала,



що танцівнику необхідно розвивати своє тіло, щоб зробити його слухняним інструментом для танцю. Спочатку, не визнаючи, як і всі артисти цього напрямку, балетний театр, Грехем демонстративно відмовлялась від класичного тренажу. Пізніше за її визнанням танцівниця зрозуміла, що є нерозумним ігнорувати те, що є плодом трьохсотлітнього досвіду, та узяла для себе все, що вважала корисним.

Отже, Доріс Хемфрі та Марта Грехем – основоположники американського танцю модерн. Вони виявили руховий потенціал людського тіла, який раніше залишався поза увагою. Однак американський танець, котрий вони створили, не обмежився лише їхньою творчістю. Прийшло, ще не одне покоління митців що вносили свої ідеї у розвиток сучасної хореографії.

ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

**ОСНОВНІ ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ТАНЦЮ МОДЕРН У СВІТОВОМУ  
КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ**

(Лекція для студентів 1У курсу ФФВ)

Спеціальність 024 «Хореографія»

**Розробила:** викладач кафедри хореографії та  
мистецтвознавства  
Пернепесова Л.О

**«ЗАТВЕРДЖЕНО»**

на засіданні кафедри хореографії та мистецтвознавства

Протокол № 1 від «31» серпня 2018 р.

Зав. кафедри проф., к.п.н. \_\_\_\_\_ Сосіна В. Ю.

Львів -2018

#### ЛЕКЦІЯ № 4

План:

1. Попередники модерн танцю.
2. Теоретики танцю модерн.
3. Піонери танцю модерн.
4. Створення течій та шкіл танцю модерн.

Попередниками нової хореографічної естетики були Франсуа Дельсарт (Франція, кінець XIX ст.), Жак-Еміль Далькроз (Швейцарія, Німеччина, 1920–1950 рр.). Зокрема, Франсуа Дельсарт досліджував зв'язок між жестом, емоціями та почуттями, визначав першість ролі жестів у спілкуванні. Ним було розроблено код жестів у взаємозв'язку із емоціями, на відміну від раніше прийнятої традиції класичного танцю. Жак-Еміль Далькроз досліджував зв'язок музики та руху, а також тілесну музичність. Він розробив систему “ритмічної гімнастики”, у якій досліджував зв'язок руху і ритму. Він визначив декілька основних принципів, які пізніше використовувалися наступними поколіннями хореографів у своїй роботі. Далькроз вважав, що в основі напруженого тіла є ритмічна скутість а для природного руху характерним є стан розкутості та відсутність напруги. Дихання розглядається як базове значення у досягненні та якості основного ритмічного руху [7].

Теоретиком танцю модерн визнано Рудольфа Лабана (Німеччина, Велика Британія, 1920–1960 рр.), він визначав рух як джерело життя та інструмент для вияву соціального стану. Хореограф пропагував танець як необхідний досвід спілкування, котрий об'єднує індивідумів та групи для покращення життя всього суспільства. Р. Лабан створив першу аналітичну та понятійну систему руху, котра розглядає рух у різних аспектах: вага тіла, простір, час, спрямування [10].

Зачинателі танцю модерн були Лойс Фуллер (США, Франція, кін. XIX – поч. XX ст.), Айседора Дункан (США, Франція, Німеччина, Росія / СРСР, 1900 – 1930 рр.), Рут Сант Деніс (США, 1900 – 1930 рр.), Тед Шоун (США, 1920 – 1950 рр.). Зокрема, Лойс Фуллер пропагувала театралізований рух швидше як засіб, аніж мета. У своїй творчості Фуллер використовувала різноманітні аксесуари: тканини, палиці, а також складні ефекти електричного світла для перетворення та маскуванню тіла. Вона розглядала рух як форму візуалізації простору, використовуючи при цьому різноманітні форми та малюнки, створені світлом на тканинах. Фуллер досліджувала нові можливості утворення сценічних ілюзій за допомогою електричного світла. Айседора Дункан своєю творчістю закликала повернутися до природи, натуралізму, пропагуючи вільний танець. Танець і рухи в ньому були одухотворені зв'язком із природою, а не турботою про естетичні умовності. Балерина пропагувала повернення тіла у натуральне середовище через контакт із природою, який приносить натхнення у творчості. У своїй творчості танцівниця розробила вчення про взаємозв'язок руху та чотирьох елементів (води, землі, вогню, повітря). Її естетичні принципи визначалися поняттями свободи та чистоти тіла. Особливо приділяла увагу розкритості жіночого тіла. Айседора Дункан визначала духовну функцію танцю та його освітню цінність [1].

Рут Сант Деніс розглядала танець, як вираження духовності. Створюючи свою хореографічну систему, знаходила натхнення для танцю поза межами класичного балету. Особливо її цікавило танцювальне мистецтво Сходу, де танцівниця сприймалася швидше як жриця, аніж легка дівчина. Її “музичні візуалізації” – це перші кроки модерну у напрямку абстракції. Пріоритетним для Рут Сант Деніс був жіночий танець, у якому духовна функція створює яскравість та видовище. Тед Шоун пропагував чоловічий танець. Займався пошуками тотожності чоловічих та жіночих жестів. Розробив систему вправ спеціально для чоловіків, що формувала атлетичне тіло танцівника. Цим самим він зруйнував традиційне уявлення про жіночоподібність тіла танцівника [7].

До покоління Великих майстрів модерну входять Мері Вігман (Німеччина, 1920 – 1960рр.), Курт Йосс (Німеччина, 1920 – 1960рр.), Баухаус (Шліммер, Кандинський, Німеччина, 1919 – 1933рр.), Доріс Хемпфрі (США, 1930 – 1960 рр.),

Жозе Лімон (США, 1940 – 1970рр.), Марта Грем (США, 1930 – 1970рр.), Альлуїн Николай (США, 1950 – 1980рр.), Альвін Елі (США, 1950 – 1980рр.)

Особливу увагу Мері Вігман приділяла танцювальній експресії. Сприймала танцівника у тісному контакті з невідомими силами, які йому допомагають та наповнюють простір. “Невидимі партнери” диктують рухи і створюють свій неповторний танець й тому Вігман розглядає рух через серію протилежностей: внутрішнє - зовнішнє, земне тяжіння – бажання піднятися, індивідуальність – група. У її творчості основними темами є теми чаклунства та смерті. Соло для Вігман є джерелом створення інших сценічних хореографічних форм. Вона пропагує соціальну та освітню місію танцювального мистецтва.

На відміну від своїх попередників, Курт Йосс був прихильником включення елементів техніки класичного танцю в освіту танцівника. Він розглядав танець, як засіб вираження усіх людських почуттів, використовуючи при цьому міміку. У своїх постановках займався відтворенням типових персонажів, демонструючи комічний погляд на танець. Курт Йосс визначав політичну роль хореографії, зважаючи на економічні реалії.

Основна концепція творчості Баухауса – абстракція тіла, де рух – абстрактний об’єкт та інструмент для проектування у просторі пластики форм а театральну сцену розглядав як місце експерименту для пластичних танцівників.

“Рух – це арка, прокладена між двома смертями” – концепція творчості Доріса Хемпфрі. Основними напрямками його роботи із рухом були так звані ігри з гравітацією: вибір між опорою падінню та його прийняттям. “Падіння і підвішений стан” – розглядалися хореографом як структурний елемент руху і динаміки. Його роботи характеризувалися мінливістю, плинністю, невловимістю та ліризмом, де “індивідуальний рух” сприймався як частина, або етап мислення і поняття більш об’ємне, аніж “хореографія”. У танцівникові Доріс Хемпрі бачив індивідуума, який водночас залишався частиною групи. Народження руху для хореографа починалося у тілі кожного танцівника і переходило від одного до іншого. На відміну від попереднього погляду на танець Хемпфрі розширив можливості “композиції”, звернувши більше уваги на індивідуальний рух танцівника. Він сприймав музику, як джерело для роздумів, навчання та створення композицій. Але танець для

хореограф не мав би бути залежним від музики, він повинен розвиватися за рахунок своєї власної музичності, ритмічності [1].

Основна ідея творчості Жозе Лімона - це театральність танцю й хореографії. Він працював над створенням типових персонажів. Танець сприймав як звертання, що отримало політичне або релігійне натхнення.

Творчість Марти Грем базувалась на розкритті у хореографії неусвідомлених експресій. В основі її техніки були закладені дві протилежності – розслаблення та напруження. Також особливу увагу Грем приділяла кісткам тазу (частині тіла), як джерелу пульсації та народження бажання. Хореограф досліджувала жіноче тіло та закони його руху. Для неї рух був виявом загальних пристрастей та зосередженням на моментах найвищого стану кризи, відчаю. Першу роль Грем надавала соло. Символічність простору: об'єкти у ньому – як відтворення уяви, страхів, образів внутрішнього світу постановника танцю [7].

Основною концепцією творчості Альлуїна Ніколая була абстракція. Основним принципом його техніки була децентралізація корпусу, де усі точки тіла можуть бути двигуном руху. Він переглянув принцип унікальності центру ваги тіла та відмовився від антропоцентризму. Творче кредо хореографа - це людина, як елемент серед інших елементів всесвіту, що знаходиться у русі. Тіло мінливе: аксесуари, тканини, палички подовжують і змінюють форму людського тіла до перетворення його в абстракцію. Імпровізація та композиція, на його думку, є обов'язковими елементами освіти танцівника. Николай розглядав зв'язки між тілом і простором та рух як аспект постановки вистави поряд із його аксесуарами, проекціями світла, елементами сценографії [1].

Яскравий представник афро-американського модерну Альвін Елі пропагував відтворення африканської культури у танці модерн. У своїх сценічних постановках хореограф відображав побут, традиції та проблеми народів африканської культури. Для його творчості характерним є використання музичних ритмів, наспівів (“спіручуелс”) афро-американського фольклору [7].

Мерс Кенінгем (США, 1950 – 1990 рр.) яскравий представник нового покоління хореографів, засновник постмодерну. Непередбачуваність та випадковість є джерелом його творчості. Рух для хореографа – це виразник усіх внутрішніх намірів. Мерс Кенінгем відмовляється від органічних, описових,

типових, уявлень про тіло. Ідеї, що сповідує хореограф це звільнення особистості, емоцій і відчуттів танцівника на користь руху. Тіло та техніки розглядаються хореографом із погляду “раціональності”, включення до роботи ніг класичних технік. Значну увагу Кенінгем звертає на розвиток віртуозності. Хореограф бореться за надання сучасному танцю статусу мистецтва та визначення його місця в історії танцю. Непередбаченість (спонтанність) визначає взаємозв’язок музики, елементів сценографії, світла та танцю. Також характерними для його творчості є відхід від централізованості та ієрархічності сценічного простору. Він розділяє простір, та фрагментує його. Його роботи відзначені розмаїттям одночасних сценічних дій. Кенінгем активно співпрацює із відомими художниками Раушенберг, Джаспер Джонс та ін. Він відмовляється від абсолютної прерогативи “автора” та надає свободу глядачеві, його задумом не керують, саме він робить свій вибір щодо тривалості спектаклю [6].

Отже, аналізуючи становлення та розвиток сучасних технік танцю модерн в країнах Європи та Америки, представники вітчизняної хореографії отримують можливість більш ґрунтовно зрозуміти та дослідити їх естетичні орієнтири, творчі концепції, та методологічну базу, що у свою чергу сприяє якісно новим процесам інтеграції сучасного хореографічного мистецтва України у світовий культурно-мистецький простір.

ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

**РУДОЛЬФ ЛАБАН – ВИДАТНИЙ ТЕОРЕТИК  
СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

(Лекція для студентів 1У курсу ФФВ)

Спеціальність 024 «Хореографія»

**Розробила:** викладач кафедри хореографії та  
мистецтвознавства  
Пернепесова Л.О

**«ЗАТВЕРДЖЕНО»**

на засіданні кафедри хореографії та мистецтвознавства

Протокол № 1 від «31» серпня 2018 р.

Зав. кафедри проф., к.п.н. \_\_\_\_\_ Сосіна В. Ю.

Львів -2018



## ЛЕКЦІЯ № 5

### План:

1. Теоретична база - необхідний аспект формування танцювальної техніки.
2. Напрямки дослідження Р. Лабана.
3. "Хореологія" – наука про рух.
4. Просторові дослідження Р. Лабана.

Найбільш вагомий внесок у формуванні теоретичної бази нової хореографічної естетики вніс у своїй творчості відомий німецький хореограф Рудольф фон Лабан.

Світовий успіх та поширеність танцю модерн у розвинутих країнах Західної Європи не гарантували популярності сучасних технік у країнах пострадянського простору. Відтак опис напрямків, стилів, творчі доробки найяскравіших представників лишалися поза увагою науковців. Лише у деяких виданнях радянського періоду знаходимо обмежену інформацію про діяльність видатного теоретика танцю Рудольфа Лабана. Так, у "Балет: енциклопедія", згадується ім'я хореографа-новатора та у декількох реченнях подаються основні етапи його творчості [1].

Ще менше приділяється уваги видатному хореографу у книзі "Волшебный мир танца" В. М. Пасютинської – єдина книга із серії курсу "Історія хореографічного мистецтва", у якій міститься інформація про хореографів танцю модерн [4]. Названі джерела є основними під час теоретичної підготовки педагогів хореографів у ВНЗ культури та мистецтв України. Зацікавленість у розвитку сучасних напрямків хореографічного мистецтва в Україні є досить актуальною. Тому інтернет, приватні фестивалі, майстер-класи стали джерелом поширення світового досвіду. З огляду на це, вони не залишають нас осторонь від світових надбань у галузі танцювального мистецтва.

Акцентуючи увагу на проблеми танцю модерн, варто зауважити, що це танець, який має чимало технік, напрямків, течій, тому у хореографів-початківців виникає чимало труднощів із чітким розумінням системи танцю модерн та вивчення базових

технік – саме із яких слід розпочинати навчання в цьому напрямку й простежити їх принципи у викладі індивідуальних технік, у яких вони будуть більш розвинені, варійовані, доповнені.

Ознайомлення із творчістю Рудольфа Лабана дозволить з'ясувати становлення та формування однієї із базових технік модерн танцю. На його прикладі зможемо спостерігати розвиток основних напрямків дослідження у галузі сучасного танцю.

Революційний вибух на початку ХХ століття у науці та філософській думці був поштовхом у пошуку нових напрямків, стилів і форм у мистецтві. Старі консервативні засоби виразності, жорстка канонізація не давали можливості відтворити новий погляд на оточуючий світ. Тож художники, музиканти, драматурги, хореографи, порушуючи давні поняття про час і простір, намагалися відповісти на питання сучасної людини, а також відродити ідеали сильної та вільної особистості. У Європі центр мистецьких пошуків був сконцентрований у Німеччині, де працював хореограф–новатор Рудольф фон Лабан.

“Попередники та теоретики модерну створили теорії, які при відсутності хореографічної форми, насправді, мали важливий пріоритет – об'єктивно розглядати лише людський рух і пропонувати інструменти для аналізу та незалежного спостереження для якоїсь простої хореографічної естетики. Вони також зробили свій внесок в оригінальні концепції простих форм та колосальної хвилі “свободи тіла”.

Вивчаючи в Римі та Парижі живопис та архітектуру, Рудольф Лабан зацікавився пластикою людського тіла з його просторовими можливостями. Відтак мистецтво руху заволоділо ним на все життя. Філософські ідеї Ф. Ніцше, К. Юнга, З. Фрейда, які аналізували свідомість людини, її поведінку, внутрішню свободу та сексуальність цікавили Рудольфа Лабана. Він звертав свою увагу на проблеми філософські, моральні, соціальні, звільнившись від умовностей, пропонує озирнутися на оточуючий світ із глибини особистого “Я”. Лабан вивчає людину, її внутрішній світ і намагається зрозуміти роздираючі душу протиріччя, в основі яких лежать почуття відчаю та протесту проти довколишньої їх дійсності, що особливо яскраво проявилися в Німеччині до і після Першої світової війни. Для розкриття тем, які хвилювали його, хореографу-новатору було недостатньо виразних засобів, що існували у класичному танці. Тому він починає експериментувати із новою пластикою.

Митця цікавили будь-які пошуки, що відбувалися у інших видах мистецтва (живопис, театр, музика). На межі ХХ століття вибух новаторських експериментів відбувався у живопису. Лабан із цікавістю вивчав роботи художників-імпресіоністів: П. Гогена, В. Ван Гога, П. Сезана, та був свідком зародження експресіонізму, представники якого стверджували, що: “Мистецтво – є абсолютна свобода подолання всіх умовностей, в першу чергу моралі, натуралізму та ідеалізації дійсності. Реальність має тільки ту форму, яку їй надає суб’єкт, що її відчуває” [3]. Експресіонізм – один із найбільш сильних проявів модернізму в мистецтві поряд з футуризмом, сюрреалізмом, кубізмом та конструктивізмом. У центр пошуків художників цих напрямків були поставлені експерименти із формою та кольором, що особливо зацікавили Лабана. Хореограф звертається до руху як основного виразного засобу в танцювальному мистецтві і вивчає рух “сам по собі”.

На підставі аналізу аспектів простору, ваги та часу, в яких проходить розвиток руху від простих до складних його форм, Лабан створює своєрідну науку про рух – хореологію, яка дає можливість проаналізувати рух, розклавши його на складові частини, систематизувати рухи за їх пластично–графічними властивостями на підставі спільних рис та побачити шляхи створення нових рухів. У ній хореограф–новатор застосовував математичний метод аналізу, за допомогою якого довів універсальні закономірності рухів людського тіла. Танцювальний рух, за Лабаном, є відношенням танцівника до тривимірного простору, що постійно змінюється. Найбільш характерний їхній вияв, що існує у хореографії різних типів і національних культур, – так званий “свінг”, різні за амплітудою махоподібні рухи, які накреслюють у просторі фігуру, що нагадує вісімку. Ці рухи мають два напрямки: від себе і до себе, і є основними, а всі інші – це їх варіації. За Лабаном, будь–який вид хореографії від найбільш примітивного до високопрофесійного зумовлюється особливостями поєднання рухів та переважанням в них однієї із трьох важливих характеристик: динамічної, просторової та темпової. Він встановив, що багато провідних принципів теорії танцю ідентичні із теорією музики. Його хореологія розвиває в танцівника та хореографа просторове мислення, відчуття взаємозалежності дій окремого виконавця та усієї групи танцюючих.

Справжню революцію здійснив Рудольф Лабан і в теорії простору. Для нього це була не просто порожній простір, його можна ліпити і формувати за допомогою різної

архітектоніки рухів. Він збагатив танець багаточисельними рухами торсу і рук. Відкриття Лабана мали універсальний характер і не обмежувалися областями вільного та сучасного танцю: завдяки їм і сам балет також звільнився від статичності – як фізичної (мається на увазі суто прямолінійна послідовність стрибків, па, поворотів, позитур та різноманітних комбінацій цих елементів), так і образної (коли просторові виміри є виключно у площинному вигляді, тобто лише у восьми напрямках).

Митець у своїй творчості мав потяг до конструктивізму, геометричної побудови малюнка, підкресленості композицій. Він розробив ритмічно-динамічну концепцію танцю, зокрема близьку побудовам Чекетті, але стереометричну, яка більш відповідала сучасним уявленням про космічний простір і була дуже далекою від концепцій Бошана з його лінійною перспективою. Ця концепція допомогла Мерсу Каннінґему, хореографу-теоретику, художнику, переглянути поняття простору в танці у дусі наукових теорій Ейнштейна.

“Звільнений танець” зумовив хореографа до створення нової системи підготовки тіла танцівника, у яку увійшли партерний тренаж, різні види балансу, різноманітні падіння, розтяжки, вправи, які базувались на диханні, що в подальшому стало основою розвитку нових форм танцювальних технік у Європі.

Також Рудольф Лабан проводить експерименти танцювання без одягу та взуття на відкритому просторі, які дозволяли тілу танцівника рухатись природньо, допомагали відчувати свободу і звільнитись від традиційних па. Він досліджував не тільки форму руху, але й його психологічні мотивації.

Не підтримуючи існуючу в балеті тенденцію пріоритету жіночого танцювання, Лабан створює чоловічу трупку, підкреслюючи вольову, атлетичну сутність чоловічого танцю, відкидаючи будь-яку манірність, розніженість.

Великий вплив на творчість Р. Лабана мали новаторські пошуки Арнольда Шьонберга в музиці, який у цей час займався розробкою принципів та теоретичним обґрунтуванням додекафонії (12-тонової системи), що стало переворотом в розвитку музики. Шьонберг влітає у музичну структуру твору різноманітні побутові шуми, людські голоси, звуки машин і механізмів. Цей принцип використовує і Лабан, замінюючи музичний супровід танцю різними шумовими ефектами, які створюють самі виконавці (ритм кроків та дихання, шелест одягу, розмова на сцені). “Якщо я

відмовляюся від музики, від традиційних па, від розповіді про щось, то що мені залишається? Залишається тіло, яке насолоджується тільки одним рухом” [2].

*Метою*, яку поставив перед собою Лабан, було підняти танець на одну з центральних позицій в культурі. Тому він починає популяризувати танцювальне мистецтво серед широких мас населення, знову звертаючись до експериментів. Він створює великі танцювальні композиції, у яких брали участь близько тисячі виконавців, що отримали назву “Хори руху”. Характерною рисою було те, що виконавці не мали танцювальної підготовки і Лабан сам готував їх, експериментуючи із пластикою тіла, працюючи за своєю новою методикою підготовки танцівників, перевіряючи на практиці нові ідеї. В донацистській Німеччині “Хори руху” набули надзвичайної популярності. Для полегшення роботи із великою кількістю виконавців в різних місцях країни, з’являється необхідність створення нової системи запису рухів на зміну існуючої, недосконалої для “звільненого танцю” системи запису Ніжинського і Степанової. І Р. Лабан працює над її створенням.

Політичні події в Німеччині змушують митця покинути країну. Не підтримуючи ідеологію нацистів, хореограф-новатор виїжджає до Англії, де починається новий етап у творчості, пов’язаний із формуванням методології нової танцювальної школи в Європі, в основу якої покладені результати попередніх експериментів.

Разом із Лізою Ульман хореограф дає серію лекцій та практичних занять в Англії, пропагуючи створену ним школу. Розроблена Лабаном **техніка підготовки танцівників** увійшла до програми багатьох навчальних закладів країни. І в подальшому стала вивчатись по усій Європі, як **базова техніка танцю модерн**.

Поряд із практичною **педагогічною** діяльністю Рудольф Лабан активно займався **науковою роботою**. Його хореографічні експерименти знайшли місце у ряді праць: “Світ танцівників” (1920), “Хореографія” (1926), “Майстерність руху на сцені” (1950), “Принципи танцю і правила руху” (1956), “Економія у рухах тіла” (у співавторстві із Ф. Лоуренс, 1974), “Життя для танцю” (1975). Зазначені наукові доробки є недосяжними на сьогодні.

Творчість Лабана стимулювала нові пошуки його учнів, які йшли своїм шляхом, формуючи власний творчий метод та індивідуальний художній стиль. Найвидатніші з них: Мері Вігман, Курт Йосс, Піна Бауш, Сюзанна Лінке. Зберігаючи традицію

німецької школи танцю модерн (заснованої Лабаном), вони збагачують її новими здобутками сучасної танцювальної культури.

У 70-х роках у Лондоні відкрито Центр руху та танцю, який названо на честь **Рудольфа Лабана**. Він став однією із провідних організацій, яка займається в царині танцю, а також найбільшим у Європі центром підготовки професійних виконавців сучасного танцю.

Постать Лабана стоїть в одному ряду із видатними хореографами світу, адже він не лише подарував науку про рух, нову систему підготовки танцівників, глибоку методологію лексики, систему запису сучасного танцю, але й дав можливість розвитку та формуванню танцю модерн, як окремому напрямку танцювальної культури в Європі.

Процес пошуків та експериментів модерн танцю триває і досі. Злиття та взаємопроникнення різних танцювальних стилів та їх збагачення елементами танцю національних танцювальних культур приводить до появи нових напрямків. Намагаючись створити щось новаторське, сучасні балетмейстри виходять за межі естетичних канонів, закладених його засновниками. Так з'являються нові ультрасучасні танцювальні техніки: боді майнд центрінг, скінер релізінг, контактна імпровізація, контр техніка тощо, які стрімко прогресують та виводять сучасну хореографію на новий етап розвитку.

Вивчаючи кращі зразки сучасного танцювального мистецтва таких хореографів як Джон Наймайер, Вільям Форсайт, Матц Екк, Мерс Канінгем, Анжелен Прельжокаш, Ролан Петі, слід зазначити, що в мистецтві танцю відбувається безперервна еволюція, де тіло знаходить свою нову мову.

Отже, чим швидше ми зрозуміємо необхідність висвітлення теоретичної та методологічної бази технік сучасної хореографії у вітчизняній системі підготовки педагогів хореографів, тим успішніше буде відбуватись процес інтеграції до європейської, світової спільноти. Ґрунтовне вивчення сучасних напрямів, стилів, технік, творчості найяскравіших хореографів–новаторів дозволить поповнити власну методологічну базу сучасної української хореографічної культури. На прикладі творчості Рудольфа Лабана ми змогли спостерігати за процесом формування теоретичної бази нової хореографічної естетики. Будь-який творчий процес

народжується, формується та перевіряється часом, про що свідчать світові надбання танцю модерн.

Отже, енергійний імпульс та популяризація (фестивалі, конкурси, мистецькі форуми) сучасної хореографії (в освітніх закладах та танцювальних колективах), в Україні пов'язаний зі зміною її статусу в Європі та динамікою її інтеграції у світовий мистецький процес, що приведе до інтенсивного культурного обміну з країнами, де мистецтво сучасної хореографії досягло значних успіхів.