

Львівський державний університет фізичної культури ім. Івана Боберського

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

**ТАНЕЦЬ НОВОГО ЧАСУ. ЗАРОДЖЕННЯ І СТАНОВЛЕННЯ
ТАНЦЮ МОДЕРН**

(Лекція для студентів III курсу ФПО Спеціальності 024 Хореографія з
дисципліни «Історія хореографічного мистецтва»)

(1 год.)

Розробив: проф., докт. іст. наук Білий Д.Д.

ЗАТВЕРДЖЕНО

на засіданні кафедри хореографії та
мистецтвознавства

Протокол № 1 від «30» серпня 2019 р.

Зав. кафедри: проф., к.п.н. _____ Сосіна В. Ю.

Львів 2019

Виникнення модерну пов'язано з пошуком нових виражальних можливостей танцювального мистецтва та з намаганням реалізації нового погляду на танець у контексті нової, динамічної епохи ХХ ст. Перші спроби в даному напрямку були зроблені А. Дункан у Америці, Далькрозом і Дельсартом у Франції, Р. Лабаном у Німеччині. Як творці з незвичним мисленням, вони мали вплив на своє оточення і виховали низку талановитих учнів. На початковому етапі розвитку більшість “модерних” шкільних утворень не сприймала класичний танець як можливого “партнера” в мистецькому синтезі (частково ідея транслиувалася А. Дункан), але з часом бар'єри були усунені. На сьогодні терміном “модерн” прийнято означувати танцювальну техніку, яка викристалізувалась у творчій діяльності М. Грехем, Р. Лабана, П. Бауш, М. Каннінгама та ін. Основні типологічні ознаки “модерну” класифікуються за двома напрямками: зовнішніми (рухові, формотворчі) та внутрішніми (психодуховні).

Зовнішні ознаки “модерну” мають такі особливості:

- а) максимальна відповідність рухів танцівника та ритмоутворюючої основи;
 - б) максимально візуалізована градація фізичної напруги тіла;
 - в) наявність великої кількості ведучих точок вектору;
 - г) візуальне зміщення головного центру руху з основного у допоміжні;
 - д) пошук другого, третього і т.д. планів смислу музичного супроводу.
- Внутрішні ознаки, як правило, й відрізняють творчі манери та естетичне спрямування відомих танцювальних шкіл сучасності.

Французька школа сучасного танцю може бути презентована творчістю хореографічної школи Жака-Да Дельсарта Франсуа (1811-1871) - видатного теоретика сценічного руху й вокалу, співака, композитора, педагога. Він першим науково обґрунтував класифікацію рухів людського тіла, надавши кожному конкретну назву. За Дельсартом, існує три види людських рухів:

доцентрові (діють на об'єкти руху), відцентрові (діють на зв'язок між окремими рухами) та нейтральні. Музична освіта майстра танцю позначилася на характерові широких естетичних узагальнень у розробці шкали нескінченного розмаїття поєднань, розподілу та протиставлення певних рухів, які він класифікує аналогічно системі кварто-квінтового кола музичних тональностей.

Закономірності рухів тіла Дельсарт розглядав, виходячи з їх власної природи, маючи на меті естетичний ідеал краси - природну пластику людини. Критерій виражальності визначався ним як відповідність сили та швидкості рухів їх емоційному змісту, що пов'язаний з музикою певними стилізуючими факторами. Свій метод оволодіння контролем над руховим апаратом Дельсарт застосовував для навчання людей різних професій; у числі його учнів - Ж. Бізе, Рашель, М. Реді, Е. Лінд.

Успіх хореографічної постановки "Весна священна" у 1959 р. (Королівський балет Бельгії, Брюссельський театр Монер) сприяв організації власної трупі М. Бежара у Брюсселі "Балет ХХ століття" (1969), пізніше - "Балет Бежара" у Лозанні. У цій творчій лабораторії художник-постановник М. Бежар розпочав експерименти зі створення синтетичних вистав, де танець, пантоміма, спів (слово) є рівноправними компонентами єдиного цілого. Як наслідок, розширювався розмір сценічних майданчиків, життя вимагало нових рішень ритмічного та просторово-часового оформлення вистави: М. Бежар першим запропонував використовувати для хореографічних постановок простір спортивних арен, розміщуючи на великій площі оркестр і хор, розгортаючи дійство в одному секторі арени, іноді - у кількох одночасно, що дозволяло активізувати участь глядачів у спектаклі.

Інтерактивне залучення публіки до видовища, застосування у хореографії елементів драматичної гри зумовили яскравий динамізм синтетичного театру М. Бежара. Доповнював видовище великий екран, який наближав, збільшував зображення окремих танцюристів, привертаючи увагу до їх міміки, окремих рухів у пластичному малюнку. Усі ці прийоми мали на меті епатувати, вразити публіку. Так, наприклад, синтетичний спектакль "Муки Святого Себастьяна"

був поставлений за участю сценічного оркестру, хору, вокальних соло й танцю (1988).

Діяльність школи-студії М. Бежара “Мудра” в Брюсселі - етап кристалізації хореографічного стилю. Характерні ознаки:

1) теоретичне обґрунтування необхідності повернення танцю його природного ритуального характеру й значення;

2) визнання стародавніх універсальних основ, спільних для танцювального мистецтва всіх рас і народів, головним стрижнем світової хореографічної культури, що мало вираження у постійному інтересі до класичного танцю Сходу, Африки, традиційного мистецтва Японії.

Німецька школа сучасного танцю широко відома у світі ім'ям Марі Вігман (1886-1973) - артистка, балетмейстер, педагог, представниця експресивно-пластичного танцю. Навчалася в балетній школі Жака-Далькроза в Хеллерау, під Дрезденом (1911-1913). У 1920 р. заснувала у Дрездені школу, яка мала філії в Німеччині та за кордоном. У її школі сформувалися такі основні виконавські прийоми: великі стрибки (виключно партерні), танець босоніж. Учні: Х.Хольм, І.Георґі, Г.Палукка, М.Вальман, Х.Кройцберг, М.Терпіс та ін.

Хореографічна мова вистав Дж.Ноймайєра дуже різна, її загальні риси:

а) побудова цілого на рівновазі ансамблю, а не за принципом “піраміди”, де найвища точка - прима-балерина;

б) заперечення неконтрольованих дій, почуттів на сцені.

Педагогічний процес починається з інтуїції, потім підключається інтелект. Роботу з танцюристами в залі майстер характеризує так: “існують музика, артист і я”. “Олюднення, одомашнення” - звичний прийом хореографа, що в “божественних” балетах, що в редакціях класики, який надає його хореографічному стилю сучасного бачення, свіжого подиху гармонії хаотичного, але прекрасного світу.

Піна Бауш (1940 р.н.) - класик танцювального авангарду, актриса, педагог, автор вистав, що стали класикою ХХ ст., член Берлінської академії мистецтв (з 1990 р.). Хореографічний талант П.Бауш розвивався під керівництвом її знаменитого вчителя - К.Йосса у Балеті Фольгванг, де вона виконувала сольні партії (1962-1968). Школа К.Йосса мала поліхудожнє спрямування (вивчався вокал, графіка, пантоміма, скульптура, фотографія), яке поєднувалося з ґрунтовним вивченням психології людських взаємовідносин. У 1969 р. П.Бауш очолила танцювальну студію Фольванг. Із 1973 р. - керівник театру танцю м. Вупперталя (Німеччина).

На сьогоднішній день Піна Бауш -- одна з найбільш видатних постатей у хореографічному мистецтві другої половини ХХ та початку ХХІ століть. Вистави Бауш -- авторські, тобто вона водночас є драматургом, режисером, хореографом, а часто і виконавицею власних творів.

„Мене не стільки цікавить, як люди рухаються, як те, що ними рухає”. Ця фраза П.Бауш стала ключовою у розумінні її танцю та загальних важелів пластики у сучасному театрі. З ім'ям П.Бауш пов'язано поняття „театр танцю”, де наголос стоїть на першому слові.

Спочатку це явище було протестом проти класичного балету, який, за словами самої Бауш, „загрузнув у провінціалізмі та вичерпав власну красу”. Відкидаючи естетику класичного танцю (за що її називали не тільки Антігоною та Касандрою сучасного танцю, а й феєю Карабос), вона знайшла йому заміну в експресивному русі людського тіла, над яким панують, насамперед, афекти.

П.Бауш навчалася у знаменитій танцювальної школі Folkwangschule під керівництвом Курта Йосса, метою якого було виокремлення танцю як театрального жанру. Згодом продовжила навчання у Нью-Йорку, танцювала в кількох трупах США. В Америці вона побачила перші постмодерністські досвіди та познайомилася з творчістю режисера Лі Страсберга, прихильника системи К.Станіславського.

П.Бауш намагалася проникнути у глибини підсвідомості людини, особливо цікавлячись стосунками чоловіка і жінки. На початку 1970-х років словник танцю Бауш кардинально змінився: різкий злам пластики суміщався в ньому з уведенням суто театральних елементів, що стає специфічною ознакою нового стилю хореографічної вистави. А коли вона отримала власний театр у Вуперталі, то змінила й репетиційний стиль, суміщаючи власний досвід та імпровізацію артистів.

„Я люблю людей, які добре танцюють, але найважливіше для мене - це їхні людські якості. Адже вони приносять на сцену те, що називається екзистенціальним досвідом. Якщо людина приходить і мені про неї все ясно, я її не візьму. Мені цікаві танцівники, які несуть у собі щось таке, чого самі не усвідомлюють, але я відчуваю, що у мене вони розкриються й самі себе здивують. І я зачудуюся разом з ними і довідаюся про себе таке, про що, може бути, не підозрювала...”

Згодом Бауш остаточно перейшла до естетики танцтеатру, монтуючи свої композиції з фрагментів кіно, музики, текстів, руху та естрадних прийомів. Мозаїчні, складені з окремих послідовних епізодів, картинки часто з'являлися з паузами, підкреслюючи психологічні перепони у діях виконавців. Кожен рух одержував значущість вчинку.

Унікальність мови П.Бауш в тому, що вона виявляє рухи та жести, що потаємно живуть у людському тілі. А в композиції переважають принципи кінематографічного монтажу.

Бауш призначено було стати взірцем та ідеалом для цілого покоління хореографів, режисерів кіно і театру. Взаємовплив танцтеатру та кінематографа в даному випадку є безперечним.

Так чи інакше, але постановки Бауш змінюють погляд на категорії «сюжет», «балет», «танець». Театральні засоби не підпорядковуються у них музичному метру або тексту п'єси. Вони розкладаються на первісні елементи

(звук, світло, колір, фактура акторів, міміка, аксесуари та ін.), аби заново народитися у композиції за принципом орнаменту або декупажу.