

УДК 792.82(430)«19»

О. І. Чепалов

Київський національний університет
культури і мистецтв

AUSDRUCKSTANZ ТА СТИЛІСТИКА БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В НІМЕЧЧИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто тенезу вільного (за іншою термінологією експресивного або виражального) танцю в Німеччині з огляду на тенденції розвитку хореографічного мистецтва в минулому столітті. Презентовано спробу узагальнення значного масиву естетичних і мистецьких завдань, які стоять перед дослідниками проблеми змістовності хореографічного твору. Висвітлено особливості становлення хореографічного мистецтва та стилістики балетмейстерської творчості в Німеччині між двома світовими війнами. Визначено основні художні чинники означеного процесу, зокрема ідеї вільного танцю, які розвивались у країні під впливом експресіонізму. Доведено, що в Німеччині 20-х років минулого століття танець став головним мистецьким жанром, у якому суголосні тогочасному суспільству ідеї тілесності пропагувалися невербальними хореографічними засобами.

Ключові слова: *Ausdruckstanz, вільний танець, хореографічне мистецтво, балетмейстерська творчість, експресіонізм, Німеччина.*

Постановка проблеми. Ураховуючи нагальну потребу в осмисленні та створенні цілісної картини розвитку світового хореографічного мистецтва та, особливо, осягненні законів виражальності танцю ХХ століття, є актуальним вивчення тих його зразків, які досі не були предметом неупередженого аналізу мистецтвознавців. До таких лакун належить, зокрема, хореографічне мистецтво Німеччини, що в перекладах, доступних вітчизняним дослідникам, висвітлювалося на сторінках наукової літератури в дуже обмеженому обсязі й тільки з точки зору марксистсько-ленінської естетики [3; 4; 5; 7; 8]. Дана стаття ставить **за мету** розглянути процес розвитку німецького вільного, або виражального, танцю (*Ausdruckstanz*) у зв'язку із загальними тенденціями хореографічного мистецтва ХХ ст. Водночас таке дослідження є спробою узагальнення великого шару естетичних і мистецьких завдань, пов'язаних із науковою розробкою проблем змістовності хореографічного твору, хоча має дискусійний характер.

Виклад основного матеріалу. Німеччина – країна, де хореографічне мистецтво нової доби розвивалося найбільш складно й суперечливо. Причинами тому були, насамперед геополітичні чинники. Войовнича прусська імперія, а згодом тоталітарна фашистська держава опинилася в епіцентрі двох світових війн, а потім була роздerta на соціалістичний і капіталістичний «табори», що призвело до ідеологічного розгартю та, як наслідок, до

художньої еклектики в усіх жанрах мистецтва. Досить згадати, що в одному з балетних театрів НДР у репертуарі поряд стояли композиція Д. Баланчіна («Чотири темпераменти» на музику П. Хіндеміта) та балет «Як гартувалася сталь» сучасного німецького хореографа за радянським класиком М. Островським на музику С. Прокоф'єва. І тільки після руйнації Берлінського муру культура Східної та Західної Німеччини, у тому числі й хореографічне мистецтво, почали рух у зустрічних напрямках, відновлюючи те, що було закладено в оригінальних пошуках німецьких митців початку ХХ століття.

Найбільш впливовими чинниками, які знайшли відгук у цих пошуках, було мистецтво американських артисток Лой Фуллер (1862–1928) та Айседори Дункан (1877–1927). Л. Фуллер, особливо у європейський період творчості, була ініціаторкою «вільного» танцю, який не визнає естетичних і структурних обмежень класичного балету. Дункан, більш талановита й далекоглядна, надала вільному танцю зміст і художні форми, які вразили митців і глядачів обох півкуль. Айседора разом із сестрою Елізабет відкрила свою школу в Берліні 1904 року. До початку I світової війни в Німеччині виникли також школи сучасного танцю австрійця угорського походження Р. фон Лабана (Мюнхен, 1910) і ритмічної гімнастики швейцарця Е. Жак-Далькроза (Хелерау, 1911). Проте виступи першої представниці німецького «виражального» танцю (*Ausdruckstanz*) Гертруди Лейстіков (1885-1948) та учениці Жак-Далькроза і Лабана Марі Вігман (1886-1973) довели, що новий німецький танець значно відрізняється від експериментів Дункан та її послідовників, наприклад Грет Візенталь (1885-1970), яка теж давала уроки вільного танцю в Німеччині. По-перше, він не мав естетичних ідеалів, спрямованих у минуле, до раціоналізму античності. По-друге, засоби виражальності, нові теми й ритми диктували йому закони експресіонізму, під знаком якого формувалися практично всі жанри мистецтва Німеччини початку ХХ століття, у тому числі й сценічні.

Експресіонізм у танці був найбільш переконливим висловленням надмірних рис експресії, які давалися взнаки в живопису (спотворених формах митців об'єднань «Мост» і «Синій вершник»), перерваній мові персонажів літератури та драматургії. У музиці такими можна вважати насамперед мелодичні злами, гостру дисонантність гармоній та контрастну динаміку творів А. Шенберга (1874-1951) і композиторів його школи (істотно, що свою книгу-маніфест із новими засадами творчості «Вчення про гармонію» Шенберг закінчив у 1911 році).

Впливовим був і досвід першого художника-абстракціоніста російського походження В. В. Кандинського (1866–1944). У 1910 році в Німеччині Кандинський теж видав програмну книгу «Про духовне у мистецтві», основний пафос якої був у позбавленні мистецтва матеріальної сутності. Зокрема Кандинський писав, що танець має використовувати «внутрішній сенс руху у якості головного елемента», «загально прийнята «красивість» має бути й буде відкинута, а «природний» процес (оповідально-літературний елемент) проголошуватиметься непотрібним та заважаючим» [1, с. 94].

Дослідник танцю в Німеччині Карл Топфер слушно зауважив, що ця країна в перші десятиріччя XX ст. «потрапила у вир потоків танцю модерн, що поширювались у всій Європі. Саме танець був віддзеркаленням сучасності та символом модерного мистецтва. За його допомогою свідомість тіла ототожнювалася з історичною силою, здатною підняти силу та волю індивідуума до комплексу соціального буття. Отже, німецький виражальний танець шукав у ті роки місце в концепції соціальної та навіть національної ідеї». У цьому розумінні танець підводився в ранг інших артистичних і соціальних видів діяльності людини, таких, як гімнастика, театр, освітня та гігієнічна реформи (зокрема нудизм), новітніх концепцій суспільства та ідей, пов'язаних з емансипацією» [2, с. 307, 308].

Монументальність і синтез мистецтв, притаманний митцям того часу, проявлявся зокрема в композиціях Е. Жак-Далькроза (1865–1950), який працював у 1910-ті рр. поблизу Дрездена в новоствореному Центрі ритміки, натурфілософа та антропософа Рудольфа Штейнера (1861–1925), послідовники якого досі працюють у Штутгарті. У той самий час свої творчі принципи розвивав на практиці Рудольф фон Лабан (1879–1958). У роботах Лабана першого періоду відчутний вплив абстрактного живопису як прикладу нової композиційної структури та неортодоксальної пластики, а також музичних новацій І. Стравінського та А. Шенберга щодо ритмічної ускладненості й атональних гармоній.

Німецький дослідник Е. Реблінг вважає, що I світова війна «затримала розвиток «виражального танцю» аби згодом, у 20-ті роки, у Веймарській республіці він розгорнувся в повну силу» [3, с. 191]. Про характер нового німецького танцю красномовно засвідчила Маргарет Вальман (1904–1992), одна з учениць Марі Вігман. Вона охарактеризувала його як *Dark Soul* (похмура душа) та пояснювала пригніченим настроєм германської душі після війни (першої світової – О.Ч.), що була програною [4, с. 203]. М. Вальман, пропагуючи німецький танець в Америці (зокрема вона викладала «вігмановський курс»), наполягала на тому, що цей вид танцю «є стилем руху нашого часу», а його техніка базується на «німецькій гімнастиці, яка не має гігієнічної або атлетичної мети». Цю нову гімнастику Вальман називала «індивідуальним, інтелектуально-тілесним розвитком через вільний імпульс» та підкреслювала, що «завдяки цьому методу тіло стає інструментом танцю» [там само, с. 208].

Під гімнастикою пропагандисти нового німецького танцю розуміли звичайно ж ритмічну гімнастику Е. Жак-Далькроза, у якого Вігман не тільки вчилася, але й пізніше працювала. Іншим теоретиком і практиком танцю, який вплинув на Вігман та побачив її непересічну художню індивідуальність, був Лабан. Істотно, що Вігман відокремилася від його школи, коли зрозуміла, що її виконавські (як танцівниця вона дебютувала в 1914 р.) та педагогічні можливості потребують самостійного розвитку. Так, уже в 1920 році М. Вігман відкрила школу в Дрездені, що передувала організації знаменитої *Folkwangschule* та сприяла вихованню таких яскравих у майбутньому представниць виражального

танцю, як Грет Паллука, Івон Георгі, Барте Трюмпі. Далі творчість Вігман у Німеччині розгорталася паралельно з роботою Лабана під впливом тих самих суспільно-політичних і художніх чинників. Зокрема, розвиваючи постулати свого вчителя щодо просторового бачення танцю, вона творчо пропагує його теорію: «Простір, – пише Вігман у 1921 році, – це світ танцівника, це відображення безкінечності, символ довічно мінливого середовища, яке його оточує». Вігман називає танцівника «володарем цього простору» й водночас його «руйнівником і творцем» [5, с. 57].

Проте Вігман не просто використовувала настанови свого вчителя, але й сама була дуже впливовою постаттю в розвитку виражального танцю, особливо вражаючи в героїчних і трагічних танцях. У другій половині 1920-х років вона була безперечно найвідомішою танцівницею Європи. Її лексика тільки віддалено нагадувала рухи далькросівських вправ або дунканівських композицій, розрахованих на радісне, оптимістичне сприйняття. Вігман була схильна до суворого драматизму в аналізі конфлікту між лідерами й тими, хто пасе задніх. Однак, якщо предметом танцю Вігман було переважно індивідуальне світовідчуття, Лабан насамперед хотів відтворити в танці прикмети колективного, соціально значущого сьогодення, що передусім визначилось у концепції «рухомих хорів». Групові композиції німецьких хореографів, на думку К. Топфера, взагалі були більш евристичними й інноваційно багатими. Це стосувалось і творчості Ханса Вейдта (1904–1988), який симпатизував комуністичним ідеям і створював танці мас, що повстали проти капіталістичної експлуатації [2, с. 308].

У цей час (1920–1936) творчість Лабана пов'язана насамперед із практикою експериментальних постановок без музики або тільки в супроводі ударних інструментів, з мовно-хоровим акомпанементом. Це стосується таких опусів, як «Смерть Агамемнона» (Гамбург, 1924), «Титан» та «Ніч» (Магдебург, 1927), а також «Терпсіхора» та «Дон Жуан» на музику Г. Ф. Генделя та К. В. Глюка (Гамбург, 1925). У цей час кожна нова робота Лабана призначається для розгляду певної естетичної проблеми: він випробує групову імпровізацію та експериментує з оголеним тілом, вводить у вистави політичну проблематику, надає їм комічного або сатиричного забарвлення тощо.

Тур із невеликою групою танцівників містами Німеччини з одного боку збільшив кількість послідовників Лабана, а з іншого – призвів до конфлікту з послідовниками «здорового способу життя» та пуританською частиною громади. Лабана було відлучено від церкви, він переслідувався поліцією моралі. Осуд певних верств суспільства пояснювався тим, що практичні вправи учні Лабана робили в об'єднаних класах (жінки та чоловіки разом) з мінімумом одягу. Всупереч цьому переслідуванню та осуду, ім'я Лабана стає дуже популярним, виникає близько 20 лабанівських шкіл та «рухомих хорів», поширюється система запису танцювальних рухів (лабанотация).

Діяльність Лабана-теоретика та практика в цей час усі дослідники розглядають як екстраординарну. Він мав за мету створити новий, вільний стиль руху та нову й сучасну наукову концепцію викладання, яка б замінила

теорію балету, який Лабан вважав застарілим і таким, що не відповідає естетичним засадам початку XX століття.

По-перше, Лабан спробував знайти метод кодифікації танцювальних рухів за допомогою спеціальної системи символів. На його думку, основою такої системи було визначення раціонального аспекту мистецтва руху засобами, які використовує математика й фізика у визначенні законів простору й тяжіння. Важливими для Лабана були досягнення фізіологічних функцій і можливостей людського тіла, отже надання мистецтву танцю такої самої наукової основи яку, наприклад, має музика (в цьому він недалеко пішов від попередників – Дельсарта і Жак-Далькроза). У тому самому напрямі він працював, шукаючи взаємозв'язок руху з його психологічними мотивами.

Створення науки танцювальних форм і гармонії Лабан почав із визначення основних рухів у просторі. Він поєднав ці обидва поняття в нерозривну єдність і зафіксував у новознайденій системі. У графічному зображенні лабанотация мала вигляд нотоносця та трьох символів (трикутник, два обрізаних під певними кутами прямокутники). Шкала комбінувала три лінії, які вказували напрямки рухів: уперед-назад, праворуч-ліворуч, уверх-вниз. Простір навкруги танцівника Лабан відзначав дванадцятьма точками, що поєднуються траєкторією руху (так званий ікосаедр Лабана). Це робилося за допомогою міноної (жіночої) шкали «А» або чоловічої, більш енергійної «Б». Комбінація символів давала також можливість визначити, яка частина тіла або кінцівка рухається. Символ вказував час і напрямки руху. Таким чином, використовуючи кілька символів, розташованих горизонтально, можливо було визначити рухи всіх частин тіла. Згідно з теорією танцю Лабана (хоревтики), існують універсальні закономірності рухів людського тіла в тримірному просторі. Найбільш характерний із них, що існує в більшості хореографічних культур, це мах «на себе» та «від себе» в різних варіаціях. Будь-який вид хореографії – від примітивного до професійного, – за Лабаном, зумовлюється перевагою однієї з трьох характерних рис, а саме: динамічної, просторової та темпової. Хоревтика для Лабана була наукою, яка розвиває просторове мислення, почуття взаємодії окремого виконавця та групи танцівників у цілому. Евкіневтика, за його теорією, визначає всі можливі напрямки руху.

На думку італійської дослідниці М. Гваттеріні, «Лабан розробив ритмічно-динамічну концепцію танцю, почасти близьку побудовам Чекетті (Е. Чекетті італійський педагог танцю, 1850–1928 – О.Ч.), але стереометричну, що більш відповідає сучасним уявленням про космічний простір та абсолютно відсторонену від концепцій Бошана (П. Л. Бошан, французький хореограф і президент Королівської академії танцю, 1661 – О.Ч.), з його лінійною перспективою» [6, с. 32].

Танцювальна нотація Лабана (лабанотация) використовувала досвід запису танцю, які винайшли його попередники, проте була значно складнішою. І хоча вона в тому числі захищала авторські права хореографів,

виконавці й постановники не могли користуватися нею як музиканти нотами. Лабан не побачив перспектив вдосконалення власної системи та залишив її напризволяще. Проте послідовники лабанотатії, зокрема Е. Хатчінсон (США) скористувалися нею в Нью-Йоркському бюро запису танцю (заснований у 1940 р.) для фіксації композицій Дж. Баланчіна, Х. Хольм, Д. Хамфрі та інших постановників.

Нарешті Лабан заснував хореографічний Інститут та організував Конгреси танцю в 1927, 1928 та 1930 рр., а в 1930–34 рр. обіймав посади директора державного об'єднання театрів Берліна й керівника балетної трупи Берлінської опери. Вінцем роботи Лабана в Німеччині стала постановка грандіозного масового видовища під час відкриття Олімпійських ігор 1936 року в Берліні, що пасувало тоталітарним прагненням режиму.

Вігман під час цих урочистостей виконала *Dance macabre* (танок смерті), який був віддзеркаленням її депресивного стану, проте сприймався в суспільстві як звинувачення влади в підготовці до війни та репресій. У результаті їй відмовили в грошових субсидіях і позбавили посади керівника Дрезденської школи танцю. Незважаючи на це, Вігман виступала на сцені до 1942 року, а після закінчення війни зволіла працювати у ФРН. Лабан після Олімпіади відмовився від співпраці з фашистською владою та переїхав до Лондону.

Серед митців, незгодних із режимом і вимушених емігрувати, були драматург Б. Брехт, за лібрето якого К. Вайль написав музику, а Дж. Баланчін поставив у Парижі балет «Сім смертних гріхів міщанина» (1933), постановник агітаційних вистав за радянськими зразками Х. Вейдт, а також засновник славнозвісної школи танцю *Folkwangschule* в Ессені (1927) К. Йосс. Нацистський режим диктував скептичну, а часом й нищівну оцінку танцю модерн, який на початку 1930-х років поширився всією Німеччиною. Міністр культури Й. Геббельс закликав до розвитку німецької ідеї про балет як про мистецтво, засноване на вітчизняних фольклорних зразках. У 1933 році нацисти закрили театральну лабораторію *Bauhaus*, де разом із режисерськими експериментами проводилися досвіди в галузі сучасного танцю, образотворчого й ужиткового мистецтва. Це був наступ на будь-які прояви модерністського світогляду, аналогічний тому, що здійснювала в цей період ідеологія радянської держави.

За таких умов німецький вільний танець мав трансформуватися, що відчувалося насамперед у творчості хореографа Курта Йосса (1901–1979). У 1920–24 рр. він навчався в школі Лабана та був переконаним послідовником і пропагандистом його евкінетики. Саме через досвід К. Йосса традиції Лабана були сприйняті балетмейстерами другої половини ХХ століття (Б. Кульберг, П. Бауш та ін.). Творчість Йосса була спрямована на викриття негараздів сучасного суспільства сатиричними фарбами, засобами гротеску, що визначилося вже в його виставі «Велике місто» (1929). Проте світове визнання К. Йосс одержав після прем'єри в Парижі на фестивалі-конкурсі європейських хореографів балету «Зелений стіл» (1932) на музику Ф. Коена.

Антимілітаристська тема була вирішена в цій виставі засобами експресивного танцю та небалетної пантоміми. Зелений стіл символізував міжнародну конференцію, під час якої дипломати та міністри вирішують, що війна декому потрібніша, ніж мир. Образи Смерті (цю роль виконував сам К. Йосс), Командарма, Молодого та Старого солдатів, Старої, Спекулянта та дипломатів вирішувалися в умовно-стилізаційній манері як персонажі-маски. Це споріднювало їх із героями драматичних вистав агітаційно-політичного театру як у Німеччині, так і в Росії. Згодом ці прийоми відгукнуться в балетах хореографів НДР, що опинилися по той бік берлінського муру. Паралелі відчувалися не тільки в тематиці, але й у використанні достеменних зразків балетної класики. Німеччина, що не мала академічних танцювальних традицій, не знала й культу балетної неокласики.

Прихильники синтезу *Ausdruckstanz* та класичної хореографії орієнтувалися водночас на досвід німецьких сучасних хореографів і на вистави, які привозили до Німеччини в першій чверті XX ст. дягілевська антреприза, балет Маріїнського театру, трупа А. Павлової. Колишні російські танцівники, подружжя Тетяна та Віктор Гзовські відкрили свою школу в Берліні (1928). Школа вихованки Петербурзької балетної школи Є. П. Едуардової з 1920 року теж знаходилась у столиці Німеччини й була центром класичного танцю, навчатись у якому прагнули навіть прихильники *Ausdruckstanz*.

Учениця М. Вігман, танцівниця та балетмейстер Грет Палукка (1902–1993) – одна з найбільш характерних постатей у німецькому танці XX століття. Вона засвоїла багато експресивно-пластичних прийомів із лексики свого педагога, проте використовувала їх оригінально, розширюючи спектр почуттів і настроїв. Палукка почала виступати на сцені з 22 років, а вже в 1925 році організувала школу в Дрездені з філіями в Штутгарті та Берліні. Їй пощастило зберегти творчі надбання навіть після того, як у 1939 р. за наказом фашистської влади ці школи було закрито як невідповідні режимові. Під час війни загинуло все майно закладів освіти, але в липні 1945 р. Палукка знов одержала можливість виконати сольну програму, роботу її школи було відновлено завдяки втручання прорадянського керівництва. Стил Палукки майже не змінився, проте зміст своїх композицій вона підпорядковувала новій ідеології. У 1949 році, тобто після розподілу країни, школа в Дрездені одержала статус державної (НДР) та назву Училища художнього танцю. Протягом майже шести десятиліть Г. Палукка створила близько 200 танцювальних номерів. Тривалий час у школі Палукки, яка згодом одержала Державну премію НДР та на посаді професора керувала відділенням «нового художнього танцю», проводились інтернаціональні літні курси. Для багатьох виконавців радянського часу це було єдиною можливістю наблизитися до школи експресивного танцю, хоча б у її паліативному, східнонімецькому варіанті, а також побувати на уроках джаз-танцю, які в школі Палукки викладали поряд із класикою, фольклорними танцями, ритмікою та вільною імпровізацією [7].

У 1998 році співробітник Дрезденської школи Палукки та головний балетмейстер Нюрнберзького музичного театру Хорст Мюллер (1933–2000) поставив з артистами Харківського державного академічного театру опери та балету «кірхен-балет» (танцювальна вистава, яка виконується в церкві). У ній постановник використав музику Ф. Мендельсона-Бартольдї, Палестрини, Гійома де Мажо та Й. С. Баха (назву вистави «Наші вуста наповнюються радістю» запозичено з його однойменної кантати). Прем'єра відбулась у нюрнберзькому католицькому соборі XIII століття Зебальдускірхе, а згодом на харківській сцені. Мюллер у 1950-ті роки навчався в К. Йосса у "*Folkwangschule*", а також був стипендіатом Джульєрської школи мистецтв (Нью-Йорк), де його педагогом був Хосе Лімон. На творчість німецького хореографа вплинули також роботи М. Грем, Дж. Баланчіна, британця А. Тюдора.

Х. Мюллер поставив близько 100 композицій, у тому числі тринадцять кірхенбалетів. Останній, «Наші вуста наповнюються радістю», став «лебединою» піснею хореографа. Для цього видовища характерне відчуття «фресок, що оживають» або людей, що зійшли з постаментів експресивних скульптур. Незважаючи на оптимістичну назву балету, його головною темою залишається необоротність життєвих втрат. Емоційного розвитку хореограф досягає в низці монологів, дуетів і завершує в мажорному фінальному алєгро, що має скоріше не оптимістичний, а умиротворяючий настрій.

Балетмейстер Том Шіллінг (*Schilling*, 1928) закінчив балетну школу театра в Дессау. Він теж навчався у М. Вігман, а класичний танець опановував у класі О. Ільїної. Працював також у театрах Веймара, Лейпціга та Дрездена (у 1956–64 рр. керував дрезденською трупю), де переважно ставив балети з репертуару радянського театру в жанрі хореодрами: «Гаяне» А. Хачатуряна (1953), «Полум'я Парижу» (1954) і «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (1955) та балети П. Чайковського «Лебедине озеро», «Спляча красуня» (1959, 1963). Хоча, як свідчив М. Ельяш, Шіллінг ніколи не використовував зразків класичної хореографії. Зокрема «Лебединого озера» він створив самостійно, а філософські підвалини цієї вистави кардинально відрізняються від класичної редакції. У цих полемічних перекликах – російської класичної школи та німецького *Ausdruckstanz*, на думку М. Ельяша, секрет граничної виражальності композицій Шіллінга. Він не боїться театралізувати побутові рухи, прийоми танцю «модерн». Проте його танцювальний стиль не вичерпується формулою «класика + модерн». У його роботах ви ніколи не зустрінете абстрактних композицій і номерів, що пов'язані з музикою лише ритмічним малюнком. Він насамперед поринає у зміст, у музику, аби втілити в рухах її душу [8, с. 50]. Компліментарність радянського критика щодо ідеологічно вірного шляху балетмейстера знаходила підтвердження й у виставах берлінської «Коміше опер», балетний колектив якої Шіллінг очолював з 1965 року.

Тут він також віддав данину обов'язковим з ідеологічної точки зору виставам, зокрема поставив «Політичне рев'ю». Цей балет був вирішений як огляд історичної панорами століття. Його найважливішими епізодами були

Жовтнева революція в Росії та початок фашистської диктатури в Німеччині, події в Іспанії та Велика Вітчизняна війна в СРСР, створення Східної Німеччини, війна у В'єтнамі, політ Юрія Гагаріна в космос і фашистський путч у Чилі, революція на Кубі й навіть будівництво Байкало-Амурської магістралі.

Свідомо чи ні, Шіллінг використовував у творчій практиці досвід К. Йосса у балеті «Зелений стіл», прийоми співставлення монтажних епізодів із досвіду М. Бежара та засоби осучаснення літературних героїв, зокрема з його ж постановки балету «Ромео і Джульєтта» (1966). В оригінальній версії балету на музику С. Прокоф'єва Шіллінг відхилився від сюжетної лінії Шекспіра: «син шляхетних батьків Ромео перетворився на рибака, і конфлікт між Монтеккі та Капулетті переріс у конфлікт класовий» [3, с. 204].

Поступово стиль Т. Шіллінга ставав більш незалежним від канонів соціалістичного мистецтва. Зокрема, він звертався до творів Дж. Гершвіна («Американець у Парижі», 1964), зробив власну редакцію балету Дж. Роббінса на музику Л. Бернстайна «Матроси на березі» (1971). У цей самий період почалася співпраця Т. Шіллінга з композиторами НДР, які створили для його трупі балети «Венеціанський мавр» (Б. Блахер, 1969), «Ритми» (1971) та «Матч» (1970) – музичний колаж Зігфріда Маттуса, У. Кеддеріч («Імпульси», 1967), Х. В. Хенце – «Ундіна» (сучасне прочитання романтичної легенди, 1970), Г. Катцер («Чорні птахи», поставлено також у Московському музичному театрі ім. К. Станіславського та В. Немировича-Данченка в 1978 р.). Тонким ліризмом і поетичністю відзначалися його хореографічні мініатюри на музику Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона-Бартольдї, Й. Брамса, Р. Шумана. У деяких епізодах балету відчувалося наслідування балетним мініатюрам Дж. Роббінса, зокрема його «Танцям на вечорницях», полеміка з трактуванням «Карнавалу» Р. Шумана М. Фокіним.

Провідні центри хореографічного мистецтва сучасної Німеччини знаходяться в Кельні (Танц-Форум), Штутгарті (Вюртемберзький театр), Мюнхені (Баварська опера), Мангеймі (Національний театр), Вуперталі (Танцтеатр), Гамбурзі (Державна Опера). Два останні пов'язані з іменами їх постійних керівників, видатних балетмейстерів другої половини ХХ століття Піни Бауш (1940–2009) та Джона Ноймайєра (1942). Їх творчі надбання пов'язані з постмодерністськими ознаками «нової чуттєвості» та вже не мають ідеологічних забобонів минулого.

Піна Бауш переконувала, що танець може існувати в будь-яких формах поза класичною технікою та надавала перевагу жесту, запозиченому з побутової реальності. У своєму «театрі танцю» («Гвоздики», «Кафе “Мюллер”», «Весна священна») вона використовувала також техніку *Ausdruckstanz* для змалювання людських афектів, фобій, неврозів, не соромлячись зовнішності та пластичних прикмет «людей з вулиці».

У когорті сучасних німецьких балетмейстерів Ноймайєр, навпаки, найбільш відсторонений від традицій *Ausdruckstanz*. Він одержав освіту в США, навчався класичному танцю в Лондоні та починав творчу діяльність у трупі Дж. Кранко. Постановник більш ніж 100 балетів, Ноймайєр віддає

перевагу великим танцювальним формам і сюжетним композиціям, прагне до філософськи узагальнених, психологічно вмотивованих образів хореографії, побудованих насамперед на музичній драматургії твору (всі балети П. Чайковського, «Попелюшка» С. Прокоф'єва тощо). Для утілення задуму обирає вишукані зразки класичного танцю, пластики й пантоміми. У лексиці хореографічних творів Ноймайєра відчувається вплив *Ausdruckstanz*, коли балетмейстер від концептуального висловлення думок у пластиці переходить до відкритої експресії, чуттєвого танцю, що виходить за межі літературного сценарію («Отелло» на муз. А. Шнітке та А. Пярта, біографічний балет про В.-А. Моцарта на його ж музику, «Ніжинський» на музику М. Римського-Корсакова та Д. Шостаковича).

Висновки. Хореографічне мистецтво Німеччини ХХ ст. формувалось у дуже складний період між двома світовими війнами. Його основними художніми чинниками були ідеї вільного (не балетного) танцю, характерні для цього періоду взагалі. Проте в Німеччині вони розвивалися під впливом експресіонізму. Таким чином, танець у Німеччині 1920-х років став найголовнішим мистецьким жанром, де сучасні суспільству ідеї через культ тіла виголошувалися невербальними засобами. Це підтверджують як сольні, героїко-драматичні композиції М. Вігман, так і групові танці в постановці Рудольфа фон Лабана, а згодом Карла Йосса, який винайшов у пластиці фарби й форми соціальної сатири, аналогічні плакатному жанру в образотворчому мистецтві. Ідеологія III Рейху не визнавала за *Ausdruckstanz* провідної ролі в мистецьких пошуках та, за аналогією з радянською державою, вичавлювала з мистецтва будь-які прояви «модернізму». Після Другої світової війни, якщо хореографи та інші діячі в галузі художньої культури обирали місце проживання в НДР (Г. Палукка, Т. Шілінг та ін.), то водночас проголошували й суспільні та художні закони, регламентовані в соціалістичній частині Німеччини. Характерно, що завдяки таким піонерам *Ausdruckstanz* як К. Йосс, Х. Хольм, Г. Боденвейзер вільний (експресивний) танець Німеччини мав поширення відповідно в Південній Америці, США, Австралії. У свою чергу, Німеччина, що не мала академічних танцювальних традицій, не знала культу балетної неокласики.

Деякі сучасні хореографи Німеччини непрямыми засобами використовують досвід експресивного танцю (Д. Ноймайєр), деякі, як П. Бауш, знаходили точки зіткнення *Ausdruckstanz* з естетикою пізнього постмодернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кандинский, В. (1993). *О духовном в искусстве*. М.: Архимед.
2. Toepfer, Karl (1998). Germany. *International Dictionary of Modern Dance*. Detroit; New York; London.
3. Реблинг, Э. (1977). Балет в ГДР и ФРГ. *Музыка и хореография современного балета*, 2.
4. Фокин, М. (1981). *Против течения*. Л.: Искусство.

5. Домрина, Н. (1986). М. Вигман. Страницы календаря. *Советский балет*, 6, 56-60.

6. Рудольф Лабан и современный балет (2001). В Гваттерини Маринелла. *Азбука балета*. М.: БММ АО.

7. Ганибалова, В. (1977). Секреты «Школы Палукки». *Советская культура*, 9 декабря.

8. Эльяш, Н. (1984). Романтические раздумья Тома Шиллинга. *Советский балет*, 4.

9. The Mary Wigman Book: Her Writings (1975). Wesleyan University Press.

РЕЗЮМЕ

Чепалов А. И. Ausdruckstanz и стилистика балетмейстерского творчества в Германии XX века.

В статье рассмотрен процесс развития немецкого свободного, по другой терминологии выразительного или экспрессивного танца (Ausdruckstanz) в связи с общими тенденциями хореографического искусства XX в. Указано, что данное исследование имеет дискуссионный характер и является попыткой обобщения значительного пласта эстетических и художественных проблем, связанных с научным пониманием содержательности хореографического произведения. Определено, что хореографическое искусство Германии XX в. формировалось в весьма сложный период между двумя мировыми войнами. Основными художественными факторами его развития были идеи свободного танца, в целом характерные для этого периода. Однако, в Германии они развивались под влиянием экспрессионизма. Доказано, что танец в этой стране в двадцатых годах прошлого столетия стал главным художественным жанром, в котором актуализировавшиеся идеи культа тела передавались невербальными средствами. Подтверждением этому служат как сольные, героико-драматические композиции М. Вигман, так и групповые танцы в постановке Рудольфа фон Лабана, а впоследствии Курта Йосса, который нашел в телесной пластике краски и формы социальной сатиры, аналогичные плакатному жанру в изобразительном искусстве. Идеология III Рейха не признавала за Ausdruckstanz ведущей роли в художественных поисках и, как и в советском государстве, препятствовала любым проявлениям «модернизма» в искусстве. После Второй мировой войны, хореографы и другие деятели в художественной культуры, которые выбирали место жительства в ГДР (Г. Палукка, Т. Шиллинг и др.), были вынуждены придерживаться идеологии социалистического реализма. Доказано, что благодаря таким пионерам Ausdruckstanz, как К. Йосс, Х. Хольм, Г. Боденвейзер свободный танец, рожденный в Германии, имел распространение в Южной Америке, США, Австралии соответственно. В то же время, Германия, не имевшая академических танцевальных традиций, не знала культа балетной неоклассики.

Показано, что некоторые современные хореографы Германии косвенными средствами использовали опыт экспрессивного танца (Д. Ноймайер), или, как П. Бауш, находили точки соприкосновения Ausdruckstanz с эстетикой позднего постмодернизма.

Ключевые слова: *Ausdruckstanz, свободный танец, хореографическое искусство, балетмейстерское творчество, экспрессионизм, Германия.*

SUMMARY

Chepalov O. I. Ausdruckstanz and stylistics of choreographic creativity in Germany of the XX century.

The article describes the process of development of German free, in another terminology – expressionist dance (Ausdruckstanz) in connection with general trends of choreographic art of the XX century. It is indicated that this study has a debatable character and is an attempt to generalize a large layer of aesthetic and artistic problems associated with scientific understanding of the issues of the content of the choreographic work. It is determined that German choreographic art of the XX century was formed in a very difficult period between the two world wars. Its main artistic factors were the ideas of free dance, characteristic of this period in general. However, in Germany they developed under the influence of expressionism. It is proved that dance in Germany of the 1920s became the main artistic genre, in which actualized ideas of the cult of the body were expressed through non-verbal means. This is confirmed by solo, heroic-dramatic compositions by M. Wigman, and group dances staged by Rudolf von Laban, and later by Kurt Jooss, who found in plastics paints and forms of social satire similar to the poster genre in visual arts. The ideology of the Third Reich did not recognize the leading role for Ausdruckstanz in artistic search and, as in Soviet state, prevented any manifestations of “modernism” in art. After the World War II, if choreographers and other figures in the field of artistic culture (G. Palukka, T. Schilling and others) chose GDR as a place of residence, they simultaneously proclaimed social and artistic laws that regulated the socialist part of Germany. Thanks to such pioneers of Ausdruckstanz as K. Jooss, H. Holm, G. Bodenweiser, German free dance spread in South America, the USA, and Australia respectively. In its turn, Germany, which did not have academic dance traditions, did not know the cult of ballet neoclassicism.

Some modern German choreographers used experience of expressive dance by indirect means (D. Neumayer), some, like P. Bausch, found common ground between Ausdruckstanz and the aesthetics of late postmodernism.

Key words: *Ausdruckstanz, free dance, choreographic art, choreographic creativity, expressionism, Germany.*