

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури та мистецтв

Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Говорун Владислав Валерійович

ВТІЛЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ ЗАСОБАМИ КОНТЕМПОРАРІ

Спеціальність 024 «Хореографія»
Галузь знань: 02. Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник _____ Л.Г. Тарапата-Більченко,

кандидат філософських наук, доцент кафедри
хореографії та музично-інструментального виконавства

« ____ » _____ 2020 року

Виконавець _____ В.В. Говорун

« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1	
КОНТЕМПОРАРІ У СИСТЕМІ НАПРЯМІВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ.....	6
1.1. Концептуальне розмаїття в осмисленні поняття «контемпорарі денс».....	6
1.2. Видатні представники сучасного танцю та хореографічні практики контемпорарі денс	13
РОЗДІЛ 2	
ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ ЗАСОБАМИ КОНТЕМПОРАРІ.....	30
2.1. Теоретичні засади поняття «хореографічний образ» у сучасному танці.....	30
2.2. Реалізація принципів контемпорарі у хореографічних виставах.....	38
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

Актуальність. Сучасний танець сформувався на основі американського і європейського танцю модерн і танцю постмодерн. Він дає можливість розглядати танець як інструмент для розвитку тіла танцівника, формування його індивідуальної хореографічної лексики. Засобами цього виступає розвиток різних технік і танцювальних стилів (фанк, клубний танець, електробіт, хаус, транс, джампстайл, шаффл, вуличний танець, хіп-хоп, нюстайл, джаз, вільний танець, танець модерн, контактна імпровізація).

Одним з напрямів сучасної хореографії є танець контемпорарі, який по-різному тлумачиться в хореографічній практиці і в мистецтвознавчих роботах, присвячених сучасному танцю. Неоднозначність думок і відсутність єдиного підходу до самого явища породжують широке дискусійне поле, що не обмежується обговоренням тільки художніх аспектів проблеми. Інтерес викликають питання, обумовлені специфікою контемпорарі денс як феномена культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть, його взаємовідносинами з іншими явищами музичної та хореографічної культури.

Поняття «contemporary dance» відноситься здебільшого до явищ останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття. Одна з основних його рис – заглибленість у дослідження тілесних станів «тут і зараз». Набуття нового тілесного досвіду в контемпорарі денс може бути як метою (звідси пріоритет імпровізації, перформансу над завершеною хореографічною композицією і спектаклем), так і засобом для створення нової, індивідуальної мови того чи іншого автора. Відомий вислів знаменитої американської танцівниці Айседори Дункан про танець як природне продовження людського руху, відображення емоцій, почуттів і характеру того, хто його виконує, став ідеологією контемпорарі.

Для контемпорарі характерна відмова від традиційних атрибутів балету, робота на підлозі. Танець цього стилю часто виконують босоніж. У

контемпорарі відобразилось бажання танцівників знайти нові засоби виразності на відміну від догм класичного і легковажності естрадного танцю. Попри значущість контемпорарі у мистецькому середовищі, аналіз досліджень і публікацій дозволяє відзначити недостатню розробленість проблеми втілення хореографічного образу засобами контемпорарі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Культурно-історичні фактори становлення сучасного танцю та його еволюція вивчається у дослідженнях М. Погребняк [47] та Н. Хольченкової [61]. Історію розвитку та принципи композиції сучасного танцю досліджує В. Нікітін [41-43]. Дисертація О. Кисєєвої присвячена теоретичному обґрунтуванню явища танцю постмодерн [25]. О. Хендрик аналізує структуру хореографічного тексту [58], О. Гердт розкриває особливості взаємодії тіла, танцю й автора в контемпорарі [15, 16].

Мета дослідження – розкрити особливості створення хореографічного образу засобами контемпору

Відповідно до мети визначено **завдання** дослідження:

- уточнити зміст поняття «контемпорарі денс»;
- охарактеризувати діяльність видатних представників сучасного танцю;
- виявити особливості сучасних хореографічних практик;
- розкрити зміст поняття «хореографічний образ»;
- визначити особливості реалізації принципів контемпорарі у хореографічних виставах.

Об’єктом дослідження є хореографічне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Предметом дослідження є художні принципи контемпорарі як напряму сучасного танцю.

Методи дослідження. У кваліфікаційній роботі історичним методом досліджувалися культурно-історичні та мистецькі фактори становлення сучасного танцю, персоналії та події мистецького життя. Методом аналізу й синтезу виявлено елементи танцювальної мови контемпорарі денс. Метод порівняння задіяний для дослідження відмінних особливостей індивідуальних

почерків хореографів.

Елементи наукової новизни одержаних результатів. У ході дослідження у кваліфікаційній роботі:

- набуло подальшого розвитку вивчення сучасного хореографічного мистецтва;
- розширено уявлення про особливості хореографічного лексикону контемпорарі денс;
- здійснена спроба порівняльного аналізу вистав провідних сучасних хореографів.

Практичне значення одержаних результатів визначається можливістю використання матеріалів у лекційних курсах «Теорія та методика сучасного танцю», «Мистецтво балетмейстера», «Робота з хореографічним колективом» у навчальних закладах України.

Апробація результатів та публікації. Результати магістерського дослідження апробовані на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи (Суми, 6-7 травня 2020 року) – доповідь на тему «Особливості створення хореографічного образу засобами контемпору»; на студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки–2020» НН інституту культури і мистецтв (жовтень 2020 р.); на засіданні кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства. Результати дослідження висвітлено у публікаціях:

Говорун В. В. Концепт поняття «контемпорарі денс». Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Вип 12. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 220-223.

Говорун В. В. Видатні представники та сучасні хореографічні практики contemporary dance. Матеріали студентської наукової онлайн-конференції «Дні науки – 2020» (м. Суми, 22.10.2020). Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. С. 65-67.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи – 63 сторінки.

РОЗДІЛ І
КОНТЕМПОРАРІ У СИСТЕМІ НАПРЯМІВ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Концептуальне розмаїття в осмисленні поняття «контемпорарі денс»

Термін «сучасний танець» або «сучасна хореографія» в наш час не має точного, чіткого визначення та тлумачиться різними хореографами, мистецтвознавцями і критиками по-різному.

Мета сучасної хореографії – вираження почуттів людини. В її основі – універсальний танець, вільний танець, який не має стандартів. Сучасна хореографія включає в себе безліч танцювальних напрямів, які доповнюють один одного. Як вважають дослідники сучасного танцю О. Поповічев та Ю. Усачов, термін «сучасна хореографія» можна розглядати з двох позицій. Перший варіант – сучасна хореографія як комплекс танцювальних напрямів, спектр якого включає в себе вуличні (хіп-хоп, брейк-денс, с-walk, крамп, вуличний танець тощо), клубні (гоу-гоу, джаз-фанк, вог, тик-тонік та інші), сценічні форми так званого «вільного танцю» сучасності і його похідних (модерн, джаз, контемпорарі денс та інші), а також експериментальну хореографію. Другий варіант – танцювальні стилі сучасності, засновані на комплексі технік танцю М. Грехем, Х. Лимона, М. Каннінгема, Л. Хортон, доповнені психосоматичними тренінгами і синтезом елементів усталених танцювальних систем (модерн, джаз, контемпорарі денс, афро-джаз, техніка джа-джа, контактна імпровізація та інші) [50, с. 71-72].

Одним з напрямків сучасної хореографії є танець контемпорарі. Поняття «контемпорарі денс» (сучасний танець) також має різне тлумачення в хореографічній практиці і в мистецтвознавчих роботах, присвячених сучасній хореографії. Неоднозначність тлумачень і відсутність єдиного підходу до самого явища породжують широке дискусійне поле, що не обмежується

обговоренням тільки художніх аспектів проблеми. Інтерес викликають питання, обумовлені специфікою контемпорарі денс як феномена культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть, його взаємовідносинами з іншими явищами музичної та хореографічної культури.

За визначенням українського дослідника О. Сидор-Гібелинди, «contemporary art» означає актуальне, експериментально-пошукове мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст., але «ні в якому разі не означає мистецтва, сучасного лише внаслідок своєї хронології появи на світ» [50, 103].

Відзначимо, що сучасний науковий апарат апелює такими поняттями, як «modern dance», «contemporary dance», «сучасний танець», «Postmodern Dance» («постмодерністський балет»), «пластичний театр», «танцювальний театр» і їх численними похідними. У роботах 1970-2000-х років є кілька тенденцій, пов'язаних з розумінням контермпорарі денс. Так, прийнято вважати, що цей напрям з'явився у 1960-х роках ХХ століття в Америці і Європі. Але термінами contemporary dance (англ.), Danse contemporaine (франц.), Zeitgenössische tanz (німець.) користувалися ще раніше, позначаючи сучасні тенденції в мистецтві. На думку дослідниці О. Гердт, на початку ХХ століття так називали все, що рухається «вільно», і все, що «точно не балет» [15].

З 1960 року завдяки американським хореографам М. Каннінґему і Т. Браун, а також їх учням, поняття «contemporary dance» починає проникати у хореографічний світ. У Франції ідеї першого починають розвиватися наприкінці 1970-х років (Ж. Галотта, М. Маран, Р. Шопіно), у Німеччині – у 1950-60-х роках (К. Вайнер, Ж. Андрю. Семінари з імпровізації та сценічна репрезентація С. Пакстона і С. Форті стали одними з основних розвідувальних робіт можливостей руху тіла й особистого вираження танцюристів-хореографів. З 1980-х років К. Брюс у Великій Британії створює «Рамберт Данс Компані» та запрошує до роботи хореографів, які використовують техніку М. Канінгема.

З кінця ХІХ століття став розвиватися новий напрям – танець modern (модерн), назва якого теж означає «сучасний». Новий напрям розвивався дуже стрімко: відкривалося безліч шкіл в Америці і Європі зі своїми техніками

сучасного танцю. До початку 60-х танець модерн сформувався, але до цього часу в моду увійшли перфоманси, які послужили подальшому розвитку мистецтва танцю. Вбираючи в себе всі нововведення перфомансів, сучасний танець став сильно змінюватися, і це потребувало нової назви. Так з'явився термін *contemporary dance* (контемпорарі денс), що позначив новий напрям. Контемпорарі денс – це вислів ментального світу виконавця його природною мовою тіла без видовищних декорацій і костюмів, за поставлених умов автора (постановника) [28].

Дослідниця О. Кисєєва в дисертації «Танець постмодерн як музичний феномен» зауважує, що можливою заміною терміну «постмодерн денс» є словосполучення «контемпорарі денс», яке історично прийшло на зміну модерн денс на початку 1970-х років. Імпульсами, що сприяли поширенню даного терміна в науковій сфері, стали щорічник «Сучасний танець» («*Contemporary Dance*»), що публікувався в 1951-1966 роках, створення лондонського «Театру сучасного танцю» («*Contemporary Dance Theatre*», 1967) і перша ґрунтовна монографія Е. Лівет про «Сучасний танець» («*Contemporary Dance*», 1978) [25, с. 331]. Надалі постмодерн денс і контемпорарі денс як синонімічні поняття закріпилися в лексиконі мистецтвознавців і хореографів. Критикою і публіцистикою означеного періоду також використовувалися терміни «новий танець» (*New Dance*), «нова хвиля» (*New Wave*), «актуальний танець» (*Tanz Aktuell*), які не отримали такого широкого застосування. Однак на відміну від постмодерністського танцю, що завжди декларує скандальність і нігілізм, заперечення всіх досягнень попередніх епох, контемпорарі денс відрізняється конформізмом і толерантністю до будь-яких напрямів танцювального мистецтва, які благополучно співіснують в даний час.

Підсумовуючи аналіз творчості сучасних хореографічних колективів, М. Матушкіна виділяє такі особливості сучасного танцю:

1) відмова від сценарію як норми: на перший план виходить цінність руху і танцювального тексту, а не вербальна ідея; постановочна частина починається зі створення певних танцювальних фраз індивідуальною танцювальною мовою;

2) між хореографом і танцюристом немає посередника, часто хореограф є не тільки керівником, але і ідеологом трупи; як правило, керівник не насаджує своєї власної думки, дозволяючи акторам діяти самостійно: він задає теми для дослідження і не обмежує актора суворими рамками;

3) присутність експерименту, імпровізації, рухомої моделі «сюжету»; тобто глядачеві не нав'язують остаточний вид історії, а пропонують мінливу по волі глядача модель світу;

4) найважливіші теми, що розглядаються сучасним танцем – це індивідуалізм, егоцентризм, екзистенціалізм, тобто мистецтво сучасного танцю персоніфікується, а це в свою чергу призводить до того, що в даному жанрі виникає багато напрямів, оскільки кожна людина в сучасному танці несе певне бачення світу, а, отже, і новий напрям;

5) для сучасного танцю характерно також поєднання елементів драматичного театру, пантоміми, відео для вираження сприйняття світу хореографом і акторами, але використовуються вони не в якості нормативних засобів, а як зерно, що переробляється і виходить уже в новому вигляді;

6) у сучасному танці відсутня школа, тут присутня техніка;

7) хореографічна техніка ґрунтується на танцювальній мові (просторова й тимчасова організація танцювальних одиниць, технологія розвитку руху, розуміння центру і периферії, стійких і нестійких положень тощо) [35].

Отже, танцювальна мова кожного хореографа формується на основі певної мови з додаванням інших, але при цьому поступово хореограф напрацьовує свою власну лексику. Оскільки відбувається запозичення елементів мови одним хореографом в іншого, необхідно розвивати і доповнювати танцювальну мову, інакше одній техніці загрожує повне поглинання іншою. Незважаючи на необхідність постійної зміни, можна говорити про наявність рис стрункості і органічності, притаманних танцювальній мові конкретного хореографа: виробляються певні, характерні тільки для нього, способи вираження своїх ідей через деякі елементи руху, унікальні для кожного хореографа [35].

Дослідник сучасних напрямків хореографічного мистецтва В. Нікітін використовує термін «сучасний танець» та «contemporary dance» як синоніми. На думку дослідника, словосполучення «модерн денс» давно вже стало визначенням для напрямку в мистецтві танцю і взагалі напрямку в мистецтві. Натомість контемпорарі денс – це назва, що дана напрямку танцю ХХ століття. Йому притаманна сукупність танцювальних систем і методів, що розвиваються з танцю модерн і постмодерністського танцю. Таким чином, контемпорарі денс – це не визначена техніка танцю, а певний сплав великої кількості технік, способів роботи з рухом та самотнім творчим мисленням хореографа. Європейський, канадський і американський контемпорарі денс відрізняються один від одного підходом до використання і усвідомлення руху і його форм [41, с. 104].

Контемпорарі денс – вид танцювального мистецтва, який знаходиться в постійному пошуку нових форм танцю і руху. Він не є фіксованою технікою – це синтез методів, серед яких екзерсис, елементи модерну, джазу, йоги і тай-чи, а також інших напрямків, що фокусують увагу на усвідомленому використанні свого тіла. Важливим тут виявляється формування у танцівника ясного кінестетичного відчуття, яке досягається шляхом розуміння особливостей руху тіла і фізичних законів, що діють на нього. Контемпорарі денс працює з такими явищами, як гравітація, сила реакції опори, інерція, імпульс тощо. Крім розуміння власного тіла і якостей його руху, особливого значення набуває увага до подій навколо. Для контемпорарі денс характерна дослідницька спрямованість, обумовлена взаємодією танцю із сучасною філософією та наукою [42, с. 82].

Істотний вплив на становлення і розвиток контемпорарі денс мали відкриття нових можливостей людського тіла, розвиток складної комбінаторики рухів, використання в якості композиційних прийомів методу випадковості, методів структурної і контактної імпровізації, повний відхід від розповідності, розширення звичних уявлень про те, що є танець. Він являє собою відкриту систему, що об'єднує широкий спектр явищ: різноманітні

тілесні і перформативні практики, різні види «театру тіла» (пластичний театр, танц-театр, фізичний театр, новий цирк».

Н. Курюмова розглядає специфіку контемпорарі денс крізь призму тілесності, в його опозиції до конс'юмеріської культури суспільства споживання. На її думку, в контемпорарі денс як мистецтві, націленому на осмислення гострих проблем сучасної людини і його існування в світі, оформляється протест гедоністичному культу тіла, який досягає в постмодерністському суспільстві споживання кульмінації [30].

Контемпорарі денс чуйно реагує на загострені в епоху постмодерну протиріччя між особистим і соціальним життям людини; між його потенціями, можливостями і зростаючими вимогами, що пред'являються до нього сучасною техногенною та інформаційною цивілізацією; між його природним початком і культурними табу. Наростаючий конфлікт між внутрішнім світом людини і соціальними викликами, криза ідентичності людини в сучасному світі стають головною темою контемпорарі денс. Тут людське тіло, яке протистоїть, в силу своєї природності, натуральності стає останнім справжнім притулком людського в людині. «Нормативному тілу» споживчої культури контемпорарі денс протиставляє велику різноманітність негламурних, неідеальних моделей, відстоюючи пріоритети множинності, мультикультурності сучасного світу і складності, унікальності тілесної структури кожного окремого індивіда.

Контемпорарі денс, у створення якого постійно включаються автори і виконавці різних соціальних і вікових груп, національної, етнічної, культурної приналежності, і навіть люди з обмеженими фізичними можливостями, являє різноманітні моделі тіла: безліч тіл, що розрізняються за своєю анатомією, тілесним проявам, психофізичних, расовими, гендерними, етнічним характеристикам. Н. Курюмова групує їх в дві основні тілесні моделі і пов'язані з ними основні тенденції контемпорарі денс:

- Модель звичайного, негламурного людського тіла нової, постмодерністської повсякденності: «реальне тіло». Дана модель реалізується в форматі танц-

театру (яка оформилася в 1970-і рр. і пов'язана, в першу чергу, з традицією німецького експресіоніста танцю).

- Модель тіла, поставленого в ситуацію «антропологічної межі», тобто в ситуацію особливої психофізичної напруги. Модель «екстремальне тіло», яка реалізується в форматі фізичного театру, що виник в 1980-і рр. як синтез ряду актуальних європейських театральних практик ХХ століття (французької школи пантоміми і театральної клоунади, контемпорарі денс, авангардного театру) [30, с. 20-21].

В українське хореографічне мистецтво контемпорарі денс потрапляє наприкінці ХХ століття, а в наукове середовище – з початку ХХІ. Цією проблематикою займалися Д. Бернадська [8], Б. Колногузенко [26], Т. Коткова [28], О. Микулинська [37], М. Погребняк [47], Л. Солодка [52], О. Хендрик [58], Н. Хольченкова [61] та інші.

Дослідниця М. Погребняк у своїй статті зазначає, що контемпорарі денс – це, по-перше, «європейський варіант терміна «modern dance», що вживаються як синонім, по-друге – це одна з форм стилю «модерн» у хореографії, яка зберігає і розвиває естетико-філософську та художньо-естетичну традицію лондонської школи «Contemporary dance», заснованої у 1966 р» [47, с. 163].

На відміну від загальнономистецького поняття, у хореографічному мистецтві термін «контемпорарі денс» використовується, на думку О. Хендрик, для конкретизації певного напрямку хореографії (навіть певної стилістики рухів, побудови твору або естетико-філософської традиції). Контемпорарі денс, не має як стилістичних, так і часових кордонів. Виходячи з цього, можна вважати, що контемпорарі денс – це позачасовий експериментально-пошуковий напрям хореографічного мистецтва, де винахідливість, оригінальність танцювального виконання, синтез мистецтва і сучасних технологій неповторно та самобутньо відображає емоційний стан людини [58, с. 131].

1.2. Видатні представники сучасного танцю та хореографічні практики контемпорарі денс

Передвісницею контемпорарі вважається Айседора Дункан, знаменита американська танцівниця межі XIX-XX століть, яка вважала, що танець – це природне продовження людського руху, відображення емоцій, почуттів і характеру того, хто його виконує. Згодом цей вислів і став ідеологією сучасного контемпорарі. У своїх танцях А. Дункан не демонструвала особливої техніки, а використовувала повсякденні рухи: кроки, стрибки, прості повороти. Наближені до природних, вони висловлювали її індивідуальність. «Танець майбутнього», про який мріяла А. Дункан, повинен був допомогти людям стати здоровими і красивими, повернути втрачену гармонію, відновити природні зв'язки людини з природою. Те, що пропонувала танцівниця, мало величезну привабливість, оскільки відповідало потребам часу [21, с. 17].

Танець «великої босоніжки» сприймався насамперед як танець вільний. Він не підкорявся нормам і канонам, нічого не запозичив у звичних пластичних форм. Вона вказала шлях тим, хто шукав нетрадиційних форм тілесної виразності. Трохи раніше А. Дункан починала свої пошуки Лої Фуллер. Вона виклала певну теорію, що лежить в основі її творчості: танець – це рух, рух – це вираз відчуття, відчуття є реакцією людського тіла, викликаною враженням або ідеєю, що сприймається психікою. Відчуття – це вібрація, яка поширюється на тіло. Можна сказати, що її танець відбивав спеціально налаштовану систему вібрацій і коливань. Саме її танець («Серпантин») зафіксували у 1986 році в одному зі своїх перших фільмів брати Люм'єр.

Пошуки в галузі нового танцю продовжила Рут Сен-Деніз. Вона була першою американською танцівницею, яка з традицій та прийомів вар'єте створила серйозний концертний танець. Її танці були вільними, ліричними, натхненними і відображали її інтерес до культур Африки, Близького Сходу та

Східної Азії. В її роботах відчувався вплив релігійних та містичних танців. Жінка незвичайної краси, вона любила виступати в екзотичних і напівпрозорих костюмах, з розкішними декораціями і світловими ефектами.

Теду Шоуну належить заслуга створення школи чоловічого виконавства в танці модерн. Використовуючи в постановках танцювальний фольклор різних народів, в тому числі і американських індіанців, Т. Шоун збагатив лексику сучасного танцю.

Марта Грехем розглядала танець як один із шляхів самовдосконалення, як засіб, здатний виявити підсвідоме, передати найтонші емоції. У самій архітектоніці танцю танцівниця розкриває людські мотиви поведінки. Однак її хореографія – це не реалістичні відображення душевного стану, вона завжди метафорична і перебільшена. У своїх шуканнях педагога і хореографа М. Грехем постійно розробляла нові просторові і динамічні можливості танцювального руху. Вона перебільшено оголила механізм руху. «Contraction» і «relise» (скорочення і розслаблення, або напруження і звільнення) стали найважливішими елементами її танцювальної лексики. М. Грехем вважала, що рух має бути засобом самовираження людської душі (на жаль, цю основоположну частину її вчення послідовники залишили без уваги, займаючись в основному переміщенням тіла в просторі). М. Грехем вважала, що танець – це «інструмент самого життя», мова душі. Тіло, за словами хореографа, зберігає пам'ять про найважливіші людські стани, саме в танці розкривається суть людини. М. Грехем добре знала не тільки європейську культуру, а й культуру Сходу. У тканину її хореографії включені пози і рухи традиційних фольклорних танців східних культур, східна символіка [41, с. 80].

Творчий доробок М. Грехем, що складає 180 вистав, вражає різноманітністю і багатством. Її спектаклі вирізнялися не лише проникливою хореографією, але й продуманістю до дрібниць. Вона добирала костюми, музику, брала участь у створенні декорацій. Її спектаклі і до сьогодні є класичним посібником для танцюристів і хореографів.

М. Грехем виключала імітацію рухів, навчаючи самостійного пластичного мислення і виразності жестів. Для цього вона використовувала техніку скорочення і розслаблення, згідно з якою рух виникає з центру тіла, де зосереджено дихання діафрагми. Скорочення – це округлення спини, що дозволяє висловити глибоке внутрішнє переживання з розряду сумних. Протилежне йому за значенням розслаблення виражається випрямленням спини, наповненням легенів повітрям. Так танцівник передає радість, наснагу, згоду з кимось або чимось або вищий прояв емоцій – екстаз. Однак подібна мова тіла дієва не тільки для спини. Решта частин тіла також підвладні йому. Завдяки створенню такої мови вдавалося реалізувати і чуттєве, і інтелектуальне джерело танцю. Крім скорочення і розслаблення, в танці велике значення має дихання. Воно повинно створювати нервову пульсацію танцю, відображати емоційну природу танцівника.

Серед інших особливостей модернової техніки М. Грехем – кидки голови вниз, скорочення стоп, зігнуті коліна, – тобто все те, що викличе священний жах у представників класичного танцю. Має своє місце в системі танцю М. Грехем і боса ступня. Вона активно задіяна в танці і в потрібні моменти надає йому надзвичайної виразності. М. Грехем давала образні назви «виразним» рухам. Наприклад, «біг проти вітру», техніка якого нагадувала біг дитини на березі моря з розпростертими руками, але з довгими гнучкими кроками.

Не менш значущим хореографом і педагогом була Доріс Хемфрі. Для її першої самостійної програми було створено оформлення, яке неодноразово використовувалося і в подальшому. Сірі ширми утворювали куліси і задник, або розставлялися в будь-якій конфігурації на сцені. Також з сірих кубів склалися сходи, платформи, і вони ж служили для сидіння. Настільки нейтральна сценографія, а також нейтральні костюми відкривали широкі можливості.

Д. Хемфрі вивчала своє тіло, що рухається перед дзеркалом, і розробила теорію, згідно з якою всі рухи тіла представляють собою різні фази і варіації

двох основних моментів – падіння і підйому (foil and recovery). Вони коливаються між станом рівноваги (при вертикальному положенні) і його повним порушенням, коли тіло повністю підпорядковане земному тяжінню (при горизонтальному положенні). Приділяючи велику увагу пластичності та технічності танцю, Д. Хемфрі виступала проти краси і витонченого стилізаторства, вона не визнавала чисто декоративних рухів, що не несуть смислового навантаження [41, с.84].

Стиль Д. Хемфрі ґрунтувався на падіннях і збереженні рівноваги (або балансі і дисбалансі). В її танцях послідовність рухів утворювала певну комбінацію, яка часто закінчувалася падінням. Як правило, рух синхронізувався з вдихом і видихом. В одній з її найбільш відомих хореографічних робіт – «Дослідження води» – танцюристи використовували ритм дихання для руху вгору і вниз, подібний руху хвиль океану.

Хореографія Хосе Лимона – складний синтез американського танцю модерн і іспано-мексиканських традицій з різкими контрастами ліричних і драматичних елементів. Його постановки відрізняє епічність і монументальність. Герої зображуються їм в моменти найвищої напруги, крайнього душевного підйому, коли підсвідомість керує їхніми вчинками.

Хелен Таміріс вважала, що кожен напрямок танцю має створювати власні виражальні засоби, тому в своїх експериментах вона була першою з хореографів, хто використовував джаз, духовну музику, звуки міста, а також ударні інструменти для супроводу танцю.

Хореографічна техніка Леслі Хортон підкреслює людське тіло в цілому, використовує анатомічний підхід. Вона вимагає розвивати і застосовувати силу, гнучкість і координацію в просторі, розширювати діапазон рухів, щоб досягти свободи вираження почуттів. Система вправ тренує всі частини тіла, включаючи і м'язи обличчя, що дозволяє розвинути виразні можливості.

Успіх виступів трупи Л. Хортон, його талант хореографа і вміння адаптувати танці різних народів і країн принесли йому популярність. У 1940-х і 50-х роках він співпрацює з індустрією кіно, ставить танцювальні номери для

голлівудських фільмів: «Місячне Сяйво в Гавані», «Ця ніч з тобою», «Білий дикун», «Привид опери» та ін.

Багато відомих танцівники були учнями і послідовниками хореографа. Вони змогли об'єднатися і створити Театр Танцю, який був базою для трупи і театральною школою. Програма гармонійного розвитку і навчання танцюристів включала акторську майстерність, історію мистецтва, театральну режисуру і танцювальну техніку Л. Хортон. Техніка Л. Хортон, яка є основою контемпорарі, сьогодні викладається в школах сучасного танцю в усьому світі.

Мерс Каннінгем – учень М. Грехем, який починає самостійну кар'єру в якості хореографа в 1942 році. У супроводі музики Д. Кейджа він представляє соло під назвою «Тотем-предок», який відкриває період його власних досліджень. З 1943 року, завжди у супроводі Д. Кейджа, він починає серію концертів і гастролей з метою популяризації нових хореографічних ідей.

Шлях М. Каннінгема пролягав між танцем модерн, від якого він свідомо пішов, і танцем постмодерн, який почався від нього. Майже всі хореографи з першого покоління постмодерну були учнями М. Каннінгема, і практично всіх не влаштувала його концепція хореографії: він начебто позбувся наративу і техніки М. Грехем, але стиль його постановок був занадто складним для сприйняття. Він дбав за чисту техніку, за техніку заради техніки, але в своїх постановках використовував принцип випадковості Д. Кейджа. Постановки М. Каннінгема ніколи не проходили однаково: кожна придумана ним зв'язка мала порядковий номер, і часто перед виступом артист, як екзаменаційний білет, витягав певний номер – це означало, що саме він буде виконувати дану зв'язку. Порядок зв'язок міг бути будь-яким.

М. Каннінгем відмовився від системи «зірок»; всі танцюристи на сцені стали рівні. Простір сцени було децентралізовано, тобто він змінив значення центру сцени і створив безліч точок по всьому сценічному простору. Це порушило традиційну ієрархію між солістом і кордебалетом і надало рівне значення всім частинам простору. Глядачі самі вибирали, на чому зосередити

свою увагу. Танцюристам була дана можливість вибору, що саме виконувати під час виступу.

Група учнів М. Каннінгема (С. Форті, С. Пакстон, І. Райнер, Дж. Данн і трохи пізніше Т. Браун, Д. Гордон, Е. Саммерс, Дебора і Алекс Хей) задалися питанням використання музики в хореографії, тому М. Каннінгем запросив їх до класу хореографічної композиції Р. Данна, учня Д. Кейджа. Спочатку вони вели бесіди про сучасну музику, потім М. Каннінгем запропонував їм складати хореографію і разом її обговорювати. Він вчив їх не думати про літературність танцю, оскільки на той момент, на його думку, танець був надлітературним. Поступово стали залучатися до занять художники. Вони спробували зняти з танцю всі заборони: нехай буде будь-який танцівник, будь-яке приміщення, будь-яка музика, будь-який одяг, будь-яка форма. За два роки накопичилося кілька постановок, які хореографам вже хотілося показати публіці.

В історії сучасного танцю М.Каннінгем вважається першим хореографом, який створює роботи поза встановленими концепціями танцю модерн і розвиває власне, незалежне ставлення до виконавців. Для сучасної історії танцю є «до Каннінгема і після Каннінгема». Його робота знаменує собою певний етап повністю нової ери танцю і отримує всередині історії сучасного мистецтва такий же статус, як і інші мистецтва [44].

Одночасно з М. Каннінгемом творили інші хореографи, кожен з яких мав своє власне бачення світу, свою філософію і свій підхід до руху і спектаклю. Найбільш ємною і послідовною виявилася концепція Анни Соколоу. У своїй творчості вона зверталася до тем театру абсурду, чимось нагадуючи п'єси С. Беккета. Найбільш відомий її спектакль «Кімнати» (1955). Інтерес А. Соколоу до людської гуманності провокував створення робіт, наповнених драматичними сучасними образами, що показують різні аспекти людського буття. Діапазон включає і драму, і комедію, і ліризм. Вистави А. Соколоу в основному носили абстрактний характер; замість того, щоб слідувати за сюжетом, вона шукала правду в русі і досліджувала широкий діапазон людських емоцій.

Алвін Ніколайс у 1940 році в співавторстві зі своїм педагогом по танцю модерн Трудою Кашман поставив свій перший спектакль – «Лінія з восьми стовбців». Великий вплив на формування творчої індивідуальності А. Ніколайс справила Х. Хольм, у студії якої він навчався, а потім протягом двох років працював в її трупі. У 1948 році з'явився «Театр танцю Ніколайс», де він почав створювати свій власний стиль абстрактного танцю, роблячи танцівника частиною навколишнього середовища.

Він виступав не тільки як хореограф, а й як сценограф, дизайнер костюмів і композитор. А. Ніколайс перший з хореографів постмодерністського танцю став працювати з музикою не як із зафіксованим акомпанементом до танцю, підпорядкованим правилам гармонії та ритму, а як з вільною формою мистецтва звуку, що становить єдине ціле з хореографією. Він експериментував з різними інструментами, шумами, звуками природи, перший з хореографів використовував електронний синтезатор звуку.

У творчості А. Ніколайс присутня дуже сильна лінія експресивного німецького танцю, але він позбавив експресивний танець соціального і психологічного змісту. Танцюрист став лише одним із складових елементів хореографічного твору поряд з дизайном сценічного простору, світлом і музикою. Хореограф, композитор, сценограф і дизайнер костюмів, А. Ніколайс в своїй творчості поєднав експериментальні пошуки в різних галузях театрального мистецтва в єдину естетичну парадигму. Він говорив про «полігамії руху, форми, кольору і звуку як основи театрального мистецтва» [41, с.112].

Метафоричний психологізм робіт Пола Тейлора, в яких гумор поєднувався з потужною енергією рухів, дозволив надзвичайно широко тлумачити їх зміст. Колишній спортсмен, П. Тейлор наповнив танець атлетичними елементами, що призвело до певної еkleктики: він не відкидав ні психологізм М. Грехем, ні абстракціонізм М. Каннінгема, ні досягнення неокласики.

У своїй творчості П. Тейлор не зупинявся на одному стилі, він пробував різні підходи до створення танцю. Продовжуючи танцювати, одночасно П. Тейлор ставить такі відомі спектаклі, як «Еспланада», «Королівство Кловен», «Повітря», «Арденський суд», «Загублений, знайдений і загублений», «Останній погляд» в яких він досліджував підходи до різного типу рухів. Наприклад, в «Явищах І» танцівник і танцівниця просто переминалися з ноги на ногу, метушливо дригаючись, в «Еспланаді» використовували просто біг, ходьбу, скачки, падіння, в «Епічному» особливої виразності набула повна нерухомість.

П. Тейлор вільно ставився до поєднання стилів танцю та використовував різні жанри у своїх виставах. Відійшовши від експериментів у першому етапі творчості, він звернувся до жанру трагедії у виставі «Скудорама» (1963), в якій відтворив приголомшливе відчуття безвиході. Більшість вистав П. Тейлора створені в ексцентричній манері, наприклад, у виставі «Комахи і герої» (1961) йшла боротьба між людьми і дивною істотою, що нагадувала кактус, частково комічною, частково страшною. «Тейлора цікавили не тільки можливості з'єднання різних типів руху, а й те, як окремі компоненти танцювальної вистави впливають на танець. Він поставив, наприклад, «Поляріс» (1976), що складається з двох частин, де хореографія другої частини в точності повторювала першу, але змінювалася музика, освітлення і виконавці. У результаті танець отримувал зовсім інший сенс» [54, с. 161].

Творчість Алвина Ейлі, чорношкірого хореографа, відкрила нові грані негритянського мистецтва. Очоливши в 1958 році трупу «Американський театр танцю Алвина Ейлі», він особливу увагу приділив постановкам, яким притаманна незмінна емоційна насиченість і глибока людяність. Хореограф для своїх творів використовував синтез світської і духовної музики, заснованої на блюзі і спірічуелсі, включав ритми регтайму і хайлайфу, свінг, елементи «кантрі данс». Для його композицій характерні поліфонічні та поліритмічні структури в групових танцях, на тлі яких виділяються окремі «голоси» солістів. Головна тема постійно «збивається» контрапунктними діями ансамблю

кордебалету. Приватне і загальне присутні в змісті ансамблевих конструкцій, постійно розпадаються на соло, тріо, квартети і групи. Ритуальні ігри, співи, ходи, філософські узагальнення з'єднуються органічно в цілісній концепції вистави. Загальною спрямованістю всіх вистав А. Ейлі є те, що робить танець самостійним об'єктом сприйняття, що пропонує глядачеві свободу асоціацій і разом з тим яскравий, візуально емоційний зміст.

П.Бауш – спадкоємиця німецького експресивного танцю. Серед особливостей її роботи – комбінація поетичних і побутових елементів, вистави, де є суміш мюзікхолла, оперети і хепенінгу, репрезентація і нелінійне оповідання, відмова від створення «персонажів» в театральному сенсі, але використання голосу і театральних жестів.

Роботи П. Бауш тісно пов'язані з танцем контемпорарі, але найчастіше вона згадується як приклад постмодерну або сучасного балету (з точки зору танцювального, а не театального мистецтва). Можливо, тому, що вона використовує класичних танцюристів, але йде далеко від класичних балетних постановок. У той же час, навіть якщо її п'єси включають театральні жести і голос, вона відмовляється від театральної процедури побудови персонажів.

П. Бауш також відома тим, що розробила свій власний композиційний метод. Він полягає у пошуку хореографічного матеріалу, коли використовується стратегія питань танцюристам (про дитячі спогади або історії втрати близьких). Завдяки цьому вона підштовхує танцюристів до втілення себе в русі через інтроспективну роботу [39, с. 12].

Івонн Райнер є ключовою фігурою в історії авангардистського мистецтва США з початку 1960-х до середини 1990-х. Протягом цього періоду вона створила дванадцять фільмів, включаючи короткі мультимедійні роботи, які вона називає «зняті хореографічні вправи». У художній практиці І. Райнер реалізувала багато із заявленого в «Ні - маніфесті». «Ні - маніфест» пропонував новий підхід до танцю і тіла, критично осмислюючи його положення в суспільстві, розглядаючи танець як культурний акт в контексті естетичної та

політичної атмосфери в цілому. «Видовищність, гламур, створення образів, руйнування образів, зірки, героїзм, антигероїзм – все це відтепер табу» [15].

Маніфест І. Райнер пропонував постмодерністському танцю працювати з реальним театральним простором і з реальним часом, мова танцю при цьому будувалася на простих рухах. Весь цей комплекс повинен був зрівняти становище глядача і виконавця і звернути увагу останнього на дію «тут і зараз», дати йому можливість побачити те, що він бачить. Час сприймається І. Райнер як «контейнер», який наповнюється дією. З огляду на відсутність позасценічного часу, сценічний став форматворчим. Повсякденна тілесність, досліджувана І. Райнер, визначила мову танцю «Свідомість – це м'яз». Тепер праця і повсякденний крок стали танцем. Танець будувався на звичайних діях і найпростіших комунікаціях (підняти, кинути, підійти, відійти тощо).

І. Райнер наповнювала сценічний простір (пухирчаста упаковка, сходи, гойдалки-трапеції і інше), створюючи тим самим структуру дії. Сценічний простір виявлявся робочим композиційним елементом. Театральний простір був традиційним театральним залом для глядачів. Але майданчик міг бути будь-яким, наприклад, спортивним залом.

Важливу роль у розвитку танцю «постмодерн» зіграв Стів Пакстон, який в 1970-х роках звернувся до так званої «контактної імпровізації». Імпровізація як така використовувалася і раніше багатьма хореографами і творцями театральних вистав (А.Ніколайсом, М. Луїсом, Е. Халпрін та ін.), але у них зазвичай імпровізацією користувалися, щоб виявити нові рухові можливості і потім їх використовувати в танці. У С. Пакстона сам процес імпровізації і є танець. У ньому беруть участь, як правило, двоє, і вони ведуть свого роду діалог за допомогою руху. У процесі спілкування вони можуть штовхатися, спиратися один на одного, зісковзувати на землю і кататися по підлозі, переповзати один через одного. Але жодна дія не здійснюється поза участі партнера і між ними відбувається «незпинний обмін енергією, вони обидва постійно відчують присутність тіла іншого, його натиск, його вагу» [25, с.116].

У 1972 С. Пакстон показує першу композицію, засновану на методі контактної імпровізації, яка в подальшому відповідає поширеній у контемпорарі денс техніці реліз. С. Пакстон відкриває для танцю щось абсолютно природне на кшталт «ходи пішоходів». Він вчить не придумувати рух, а йти за тим, що з'являється спонтанно, приймати його і так же легко відпускати. Дзен-буддизм (яким захоплювалися Д. Кейдж, М. Каннінгем) у С. Пакстона отримує органічний фізичний еквівалент. Рух виникає тут і зараз, зароджується в будь-якій точці тіла, позбавляючи його вертикалі і центру управління. Танець стає текучим, горизонтальним, практично безперервним і в будь-якій точці простору або тіла може знайти раптовий центр, опинившись «підвішеним» в повітрі за вухо, п'яту або мізинець. Виникає спонтанна гра з балансом, вагою, гравітацією, моментами інерції, динамічними фазами, фазами спокою, що звільняє танець від потреби в будь-якій драматургії, крім тілесної.

С. Пакстон критикував М. Каннінгема за те, що той не дозволяв артистам розвиватися, роблячи з них зомбі, здатних виконувати тільки його хореографію. Він вважав систему М. Каннінгема балетним форматом, тільки з певним ухилом. Сам він вивчав повсякденні рухи і спочатку захопився постановками в уповільненому темпі (*slow motion*). Постановка «Коханець» 1967 року була апофеозом ходьби: від 30 до 84 танцівників ходили по сцені, зупиняючись і сідаючи. У 1970 році С. Пакстон хотів показати версію цієї постановки з 42 рудими оголеними танцівниками, але в останню хвилину її заборонили через оголені тіла. Було вже пізно скасовувати показ, тому С. Пакстон замінив «Коханця» на «Внутрішньовенну лекцію»: він розповідав публіці про цензуру, поки на сцену виходив його знайомий доктор і вставляв в руку С. Пакстона крапельницю з сольовим розчином. Глядачі спостерігали, як кров танцівника змішувалася з прозорою рідиною, але артист, не звертаючи на це уваги, продовжував розповідати про свій досвід стосунків з цензурою. Його метою було донести до глядача, що цензура більш непристойна, ніж нагота, і жорстокіша і відчутна, ніж медичне втручання [44, с. 82].

Вивчаючи рухи тварин, С. Пакстон займав у своїх постановках кроликів, собак або курок (іноді навіть не показуючи їх, а просто несучи в закритій валізі). Він вважав театр найпотужнішою машиною, яка працює від енергії всіх задіяних у виставі: не тільки артистів, а й глядачів. У 1970-х роках С. Пакстон став одним із засновників «The Grand Union» і з того часу зосередився на використанні імпровізації в соло, дуетах та групових роботах. Хореограф став вивчати силу тяжіння тіл: що буде, якщо направити силу інерції двох тіл один проти одного? А якщо тіло викрутиться в останній момент від удару? Всі ці дослідження спричинили появу контактної імпровізації – напряду, надзвичайного популярного тепер у всьому світі. Якщо раніше імпровізація використовувалася тільки в робочому процесі, то у С. Пакстона процес створення руху і є танець.

Яскраві експерименти в галузі нової танцювальної мови проводила Триша Браун. Вона ввела розмовні інструкції, які структурували частини перформансу. На перший план вона висунула поняття рівноваги і сили, використовувала прості рухи, але в незвичайному антуражі. Її роботи раннього періоду часто будувалися на взаємодії людського тіла з міською архітектурою. Танцівники виступали на мостах, на дахах і стінах будинків.

З кінця 1970-х років вона займається розвитком математичних або геометричних структур в танці, іноді залучаючи до співпраці художників і музикантів. Починаючи з «Встановити та скинути» (1983, на муз. Л. Андерсон), намітилася відмова від концептуальності на користь танцю і був знайдений той непередбачуваний, текучий, але жорстко геометричний стиль руху, який став характерною рисою її робіт. Т. Браун змушувала своїх артистів ходити по стінах, танцювати на дахах, використовуючи прикріплені до тіла проектори. Багато з цих робіт знято на плівку.

Покінчивши з одними експериментами, Т. Браун відразу захоплювалася іншими – її творчість легко ділиться на цикли. Майже на самому початку шляху її захопила ідея так званої «жорстокої імпровізації»: за логікою вона схожа на

контактну, але контакт в ній більш жорсткий (він може бути випадковим ударом або зіткненням після бігу).

Якщо спочатку Т. Браун відмовлялася від музики для постановок і виконувала їх в нетеатральних просторах, то пізніше почала використовувати класичну музику або джаз. У 1990-ті р. Т. Браун також зацікавилася оперою («Орфео», 1998, «Пігмаліон», 2010) і живописом.

Мередіт Монк (1942 р.) належить вже до другого покоління танцю постмодерн і зараз більше відома як музикант і мультимедійний артист. М. Монк імпровізувала разом з глядачем: могла посеред виконання вийти в публіку і разом з нею дивитися на сцену або виводила глядачів з приміщення, щоб дивитися на перформанс через вікна ззовні. У своїй найвідомішій праці «Сік» вона водила публіку по спіралях музею Гуггенхайма. Спочатку глядачі входили з вулиці, де сама М. Монк з проектором на спині в'їжджала на коні з П'ятої авеню. Спіральні прольоти музею заповнювалися вісімдесят п'ятьма артистами, які виконували різні сцени: від співу і розпилювання пилкою величезного дерева до розігрування підставних істерик між нібито відвідувачем і нібито охоронцем. Ретельно продуманий і візуально багатогранний перформанс негайно здобув успіх і через три тижні був повторений в іншому просторі. Іноді М. Монк ділила спектаклі на кілька частин, причому другу або третю частину могла показувати місяці по тому і часто в іншому просторі.

Як зазначає Нікітін, «особливу увагу М. Монк надавала сценічному майданчику, всіляко уникаючи традиційної сцени з просценіумом і ставлячи свої спектаклі в найнезвичайніших місцях: на горищах і в дворах, в музеях і на автомобільних стоянках, у полі, посеред озера. Нерідко дія переносилася з одного місця в інше і глядачам пропонувалося переміщуватися слідом за акторами» [41, с. 127].

Досить помітною фігурою танцювального мистецтва з початку 1970-х років є Твайла Тарп (1941). Вона – одна з перших «еклектичних» хореографів, яка, спираючись на формули популярних музичних стилів (свінг, блюз, регтайм), сміливо експериментує з різними типами жестів і рухів. Як і багато

танцівників 60-х років, Т. Тарп вивчала не тільки танець модерн, але й отримала гарну класичну школу. Хореограф у в своїх творах «нахабно» з'єднує непеєднуване – джаз і класичний балет, хіп-хоп і постмодерн. «Зовні її танці здаються легковажними, часом кумедними, але за цим ховається розроблена до найдрібніших деталей побудова і висока майстерність художника, який прагне до ідеалу» [41, с. 128].

Ключовою фігурою пост-постмодерну в американській хореографії є Марк Морріс, чиї роботи органічно об'єднують принципи постмодерну, водночас маючи експресивність і емоційність подібно попереднім хореографам авангарду. М. Морріс не визнає готових категорій і постійна зміна творчого почерку – характерна прикмета його вистав. Він створив кілька опер-балетів, в яких вокал органічно поєднується з вишуканою хореографією. На Бродвеї поставлено мюзикл на музику С. Будівман, в якому ніхто не співає і танець поєднується з драматичними сценами. Саме М. Морріс поклав початок створенню «тотального театру» в Америці – творів, в яких органічно поєднується музика, хореографія і драма.

Даг Барон (1956) – відомий американський хореограф – знаходиться в мейнстрімі сучасної хореографії. Стиль хореографа – це поєднання темпераментного танцю, на перший погляд ніби відстороненого від конкретних висловлювань, з певним внутрішнім змістом, який глядачам треба відчутти, спостерігаючи за бурхливою зміною швидкості і грою з вагою людських тіл. Д. Барон синтезує безліч напрямів і шкіл сучасного танцю, розробляючи власну витончену мову. Він експериментує з формою: то вигадує октет, то виштовхує на сцену ансамбль з чотирьох осіб, то залишає єдиного соліста. Літературний сюжет – той, який легко переказати в програмі, – його не цікавить. Свої ідеї хореограф з однаковим успіхом втілює під музику В. Белліні, Б. Гудмена або М. Наймана. Для Д. Барона сучасний танець не є синонімом епатажу, що відрізняє його від більшості колег. Здатність танцю адаптувати складні філософські ідеї і дослідження можливостей людського тіла хореографа теж не приваблюють.

Однією з найбільших фігур сучасного танцю є видатна бельгійська (фламандська) танцівниця і хореограф Анна Тереза Де Кеєрсмакер. Вона отримала прекрасну освіту у школі М. Бежара «Mudra», де втілювалася концепція ідеальної школи сучасного танцю: крім уроків балету і сучасного танцю навчали і циркового мистецтва, і пантоміми, і театральної гри, і дихальним практикам, і бойової майстерності.

У 1991 А. Кеєрсмакер робить постановку «Фази» на музику американського композитора-мінімаліста С. Райха. В її «Фазах» немає складної хореографії: кроки, повороти, стрибки, підскоки, все досить просто. На думку А. Кеєрсмакер, хореографія зовсім не повинна бути акробатично складною і демонструвати видатні фізичні можливості. Щоб танцювати, ось уже близько століття не потрібно роками стояти біля балетного станка, виробляючи виворотність і шліфуючи день у день найскладніші рухи. Сучасний танець може бути лаконічним і простим, якщо танцюристу цього достатньо для висловлювання своїх ідей і думок.

Найважливіша робота А. Кеєрсмакер, «Троянди танцюють троянди» була створена в 1983 році. Її тридцятиріччя відзначили по-особливому: артисти компанії «Rosas» докладно пояснили на YouTube математичну структуру однієї з частин цієї роботи. Кожен рух було позначено літерою (А / В / С / D), повторюючи які в певному порядку, можна було відтворити знамениту хореографію. Абсолютно будь-яка людина будь-якого віку і рівня підготовки могла вивчити певний фрагмент танцю, зняти його на відео і відправити в «Rosas». У результаті «Троянди танцюють троянди» виконували маленькі діти в дитячому садку, сидячи на різнокольорових стільчиках, офісні працівники з Японії, монашки, дорослі чоловіки і багато інших.

Цікавою ознакою функціонування контемпорарі денс у сучасній культурі є використання його елементів у продукції масової культури. Так, у кліпі на пісню «Shake It Off» Американська співачка Т. Свіфт пародіює і класичний балет, і сучасний танець. В окремих фрагментах цього кліпу ми бачимо хореографію в стилі М. Греєм, П. Тейлора і М. Каннінгема. У 1994 році

вийшов номер журналу Harper's Bazaar з фотосесією П. Ліндберга, де Мадонна, яка вчилася в класах М Грехем, демонструвала кращі образи й рухи з техніки відомого хореографа. У тому числі – ідеальні скорочення і розслаблення.

Е. Уорхол не тільки брав безпосередню участь у створенні балетів М. Каннінгема, а й переосмислював їх в своїх роботах. Так, наприклад, в 1974 році художник надрукував на китайському обгортковому папері фотографію М. Каннінгема, а в 1986 році він зробив принти з М. Грехем в постановках «Святкова пісня сатира», «Плач» і «Лист світу».

Сценічні ефекти, які придумала американка Л. Фуллер на початку ХХ століття, надихають хореографів і сьогодні. А найвідоміший її танець – «Серпантин» – запозичила співачка Шакіра для виступу з піснею «No».

Ще один приклад – фільм Д. Розефельдта «Маніфест» (2016). К. Бланшетт грає суворого балетмейстера – судячи з акценту, російського походження (зовні вона підозріло схожа на емігрантку з СРСР балерину Н. Макарову). Починається ця частина з маніфесту американських постмодерністів «Ні маніфест», написаного І. Райнер.

Нарешті, яскравим свідченням залучення контемпорарі до масової культури є акція молодших учнів Сіднейської школи сучасного танцю Seet Dance. У 2017 році вони зібрали з конструктора «Lego» цілу серію сцен з культових хореографічних постановок ХХ століття: Т. Браун і її «Spanish Dance», І. Райнер в «Тріо А», П. Бауш в «Кафе «Мюллер», «Summerspace» М. Каннінгема і багато інших.

Таким чином, можна зробити висновок, що сучасна хореографія включає безліч сучасних танцювальних напрямів, одним з яких є танець контемпорарі. Для його позначення використовують дві назви, що склалися історично: contemporary (термін, запропонований для визначення європейського сучасного танцю) та постмодерн (термін, запропонований І. Райнер для позначення американського напрямку). У ХХІ столітті стиль контемпорарі не тільки не втратив своєї актуальності, а й став одним з найбільш розвинених, популярних і комерційно успішних танцювальних стилів. Його вивчають у вищих

навчальних закладах і танцювальних студіях по всьому світу, ставлять у сучасних і класичних театрах.

У мистецтвознавстві склалася традиція поліфункціонального використання термінів постмодерн денс, модерн денс, контемпорарі денс. Також у відповідності зі сформованими історико-стильовими традиціями, використовуючи терміни постмодерн денс і контемпорарі денс, хореографі-практики та дослідники диференціюють американське і європейське спрямування в розвитку сценічного танцю.

Передвісниками контемпорарі вважаються творчі пошуки А. Дункан, Л. Фуллер, Т. Шоуна, М. Грехем, Д. Хемфрі, Х. Лимона, Х. Таміріс, Л. Хортон, М. Каннінгема. Їх ідеї критично переосмислили та розвили такі хореографи, як П. Тейлор, А. Ейлі, І. Райнер, С. Пакстон, П. Бауш, Т. Браун, А. Кеєрсмакер та інші. Серед основних технік і методик, які використовуються в контемпорарі денс, можна виділити техніку класичного танцю, техніку М. Грехем, техніку М. Каннінгема, техніку Х. Лимона, техніку Л. Хортон, техніку звільнення (реліз), техніку йоги, партнерінг і контактну імпровізацію. У ХХІ столітті стиль контемпорарі не тільки не втратив своєї актуальності, а й став одним з найбільш розвинених, популярних і комерційно успішних танцювальних стилів.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ ЗАСОБАМИ КОНТЕМПОРАРІ

2.1. Теоретичні засади поняття «хореографічний образ» у сучасному танці

У сфері мистецтва поняття «образ» зазвичай вживається поряд зі словом «художній». Художній образ трактується як естетична категорія, що характеризує особливі, притаманні тільки мистецтву способ і форму освоєння та перетворення дійсності. У вузькому і більш конкретному розумінні поняття «художній образ» позначає елемент, частину художнього твору (персонаж або предмет зображення), в широкому і більш загальному – спосіб буття і відтворення особливої, художньої, реальності. Художній образ в широкому розумінні виступає в якості «клітинки», «першооснови» мистецтва, що увібрала і кристалізувала в собі всі основні компоненти і особливості художньої творчості в цілому. Термін «художній образ» в його сучасному тлумаченні і значенні отримав визначення в естетиці Г. Гегеля: «Мистецтво зображує істинно загальне, або ідею у формі чуттєвого існування, способу» [56].

Художній образ – форма відображення (відтворення) об'єктивної дійсності в мистецтві з позицій певного естетичного ідеалу. Втілення художнього образу в різних творах мистецтва здійснюється за допомогою різних засобів і матеріалів (слово, ритм, малюнок, колір, пластика, міміка, кіномонтаж і ін.). За допомогою художнього образу мистецтво здійснює свою специфічну функцію – доставляти людині естетичну насолоду і спонукати художника творити за законами краси.

У художній творчості образ – явище збірне, типове, вигадане, але разом з тим взяте з життя. «Завдання будь-якого художника – поета, письменника, художника, режисера або балетмейстера – відтворити засобами свого мистецтва атмосферу того часу, про який він розповідає в своєму творі; через зображення

конкретного явища, людини домогтися узагальненого художнього відображення дійсності – створити художній образ» [27]. Література, музика, живопис, хореографія наповнюють художні образи різним ступенем зримої наочності і конкретності, по-різному організують життєвий матеріал, а сам принцип відбору матеріалу, його необхідний емоційний аспект залежить як від специфіки кожного з мистецтв, так і від специфіки жанрів.

Художній образ у танці – певне явище, виражене в одному або багатьох рухах танцювального тексту. Специфіка хореографічної образності полягає в використанні системи виразних засобів, яка своєрідно втілюється в пластичній мові танцю на кожному етапі культурно-історичного розвитку людства. Головним засобом виразності при створенні хореографічного образу виступає пластика. Саме пластичні мотиви є першоелементами хореографічних образів, і лише при з'єднанні пластичних мотивів у лексику і текст можна отримати цілісну танцювальну структуру.

У процесі створення хореографічного образу балетмейстер наділяється більшими повноваженнями, ніж режисер драматичного театру, оскільки на відміну від режисера драми він сам складає хореографічний текст. У його можливостях створити для дійових осіб такий текст, який буде сприяти виявленню їхніх характерів, розкриттю ідеї твору. З одного боку, ідея є визначальним моментом при створенні хореографічного образу, з іншого – розкривається через сценічні образи.

У класичній хореографії балетмейстер в рішенні образу відштовхується від сюжету, ідеї і будує хореографічний образ, ґрунтуючись на музичному матеріалі. Для вірного рішення сценічного образу, для того щоб цей образ розкривав ідею твору, режисер повинен знати і правильно відобразити певну історичну обстановку або соціальний контекст.

Балетмейстер, працюючи над образом героя, повинен продумати його історію, біографію. Не тільки те, що з ним буде відбуватися на сцені, а й те, що було з ним до цього і що буде потім. Автор тільки тоді доб'ється переконливого художнього результату, якщо зробить поведінку свого героя логічним,

правдивим, природним. В житті різні люди по-різному реагують на ту чи іншу подію. Один безмовно дивиться на те, що відбувається, інший активно висловлює своє ставлення. Перший переживає все всередині себе, другий виявляє свої почуття емоційно і яскраво. Це повинен бути цілісний образ, що розкривається все більше і більше в певних обставинах. Лінія поведінки героя в процесі сценічної дії дає можливість розкрити перед глядачем його образ з найбільшою повнотою. Балетмейстер повинен знайти в творі такі ситуації, поставити перед артистами такі завдання, при вирішенні яких розкривалися б образи дійових осіб найбільш повно і яскраво. Лінія поведінки героя допомагає розкриттю його образу, а отже, і розкриття сюжету та ідеї твору.

Балетмейстер при створенні хореографічного образу дотримується чотирьох правил:

1. Визначити ідею і направити виконавців на цю ідею.
2. Вірно розкрити ситуацію, в якій відбувається дія.
3. Виконавець повинен чітко уявити собі образ, характер, біографію, що дасть можливість створити правдивий і природний подібний персонаж.
4. Велике значення для створення образу має стиль твору (неприпустимо змішування стилів) [51, с. 63].

У хореографії для втілення образу та внутрішніх властивостей характеру на сцені чималу роль відіграють зовнішні ознаки, що виражаються рухами людського тіла, жестами, пантомімою або мімікою, виразною пластикою, музикою, костюмом і гримом, світловим оформленням і, звичайно, малюнком танцю. У будь-якому танці будь-якої спрямованості присутній насамперед малюнок танцю. Танцювальний малюнок має значний емоційний вплив на хореографічний образ. Він здатний передати душевний стан героя, його характер, може показати, яку характеристику має герой – позитивну або негативну. Без танцювального малюнка та інших складових хореографії художнього образу бути не може.

У створенні хореографічного образу чи не основну роль відіграє танцювальна мова. Танцювальний текст, складений хореографом, повинен бути

образним для певної діючої особи. Балетмейстер повинен знайти переконливе «слово», хореографічне втілення своєї думки. Саме через пластику, через танцювальну мову сприйме глядач задум балетмейстера. Танцювальний текст і музичний матеріал, на якому він народжується, відіграють першорядну роль [51, с. 64].

Рух – це художня трансформація звичок, манер і інших зовнішніх ознак тієї чи іншої категорії людей у сценічній хореографічній дії. Поза відповідає паузі в музиці, яка зупиняє рух, але не перериває думки. Поза додає танцю скульптурної. Від побудови поз багато в чому залежить правильне сприйняття глядачем завдання даного танцювального епізоду, а часом і всього задуму. Тут вступає в силу закон взаємозв'язку пози і ракурсу – певне просторове положення виконавця по відношенню до глядача.

Хореографічний образ складається з таких рухів, які притаманні лише певному типажу. Типаж – мертва картина, яка вже несе деякі ознаки і характеристики майбутнього образу. Хореографічний образ балетмейстер починає робити з тих ознак, які притаманні цьому типажу і закінчується створення образу на тих же ознаках, а не на центральних рухах.

У хореографії, як і в будь-якому мистецтві, немає художніх прийомів, однаково гарних і придатних на всі часи. Художній прийом, що природно і органічно увійшов в загальну танцювальну палітру, служить розкриттю виразної природи танцювальної образності. Сучасність хореографічного мистецтва – це перш за все сучасність його хореографічного образного мислення, в якому зображальність і виразність завжди існують в єдності.

Будь-який хореографічний твір будується за законами драматургії. Хореографічний образ також не може створюватися без урахування цих законів. У сценічному образі повинна бути і своя експозиція, і зав'язка, і ступені перед кульмінацією, і кульмінація, і розв'язка. Щоб хореографічний образ отримав на сцені найбільш повне і яскраве втілення, балетмейстер повинен ставити перед актором ясні і конкретні сценічні завдання, які виходять із дії, сюжету, ідеї твору, наскрізної лінії образу.

Працюючи над художнім образом, хореограф/танцівник долає кордони початкового задуму (ідеї) і лексичного матеріалу (руху). Кожен етап роботи художника, балетмейстера, танцівника, репетитора, свідчить про розвиток художньої думки, що вносить до практики творчого процесу (персонажів художнього твору, образу) свої правки. Роль індивідуальності художника проявляється і в хореографічному мистецтві. Кожен танцівник по-своєму трактує образ, і перед глядачем розкриваються різні боки сценічного персонажа.

У театральному мистецтві образ – це конкретний характер людини плюс сума його відносин до навколишньої дійсності, що виявляються в діях і вчинках, які зумовлені дією драматургічною. «Сюди входять соціальна, національна, професійна приналежність героя, принципи сприйняття їм життя, його розумова діяльність в процесі розвитку, вдосконалення або, навпаки, скочування особистості до розладів, до розпаду» [22, с. 31].

Образ – поняття динамічне. Він складається з системи лейтмотивів та їхньої розробки. Протягом хореографічного твору пластична характеристика образу набуває нових рис у відповідності з тими змінами, які за задумом балетмейстера відбуваються з його героєм. Втілення людського образу, внутрішніх властивостей характеру на сцені здійснюється через зовнішні дані і пропорції. Тому в залежності від вимог, що пред'являються до ролі та її образного змісту, відбувається вибір виконавців. Велике значення мають також грим і костюм. При правильному підборі вони доповнять художній образ артиста, стануть останнім штрихом у танці, створеному балетмейстером. Наступний етап – це «вживання» в образ, перевтілення за допомогою пластичної виразності тіла, створення образу на сцені. У процесі роботи над створенням хореографічного образу балетмейстера і виконавця (особливо над сольними партіями), іноді за фактом важко розділити, яку частину склав балетмейстер, а яку привніс виконавець.

Створювати хореографічний образ – значить описати в танці дію або характер, втілити на основі правдивого вираження почуття певну ідею.

Традиційні образи можуть бути: героїчними, ліричними, комедійними, трагічними, драматичними, гротескними.

Танець, позбавлений образності, зводиться до голої техніки, до безглузких комбінацій рухів. В образному ж танці техніка одухотворяється, стає виразним засобом, допомагає розкриттю змісту. Образне джерело в тій чи іншій мірі, властиве всім видам, жанрам та формам хореографічного мистецтва [34].

Розмаїття хореографічних образів створюються за допомогою певних засобів. Це малюнок танцю (повинен передавати певну думку танцю, підпорядкований ідеї хореографічного твору); лексика танцю (розкриття характеру через інтонацію жесту, поз, руху, міміки тощо; музика (характер, емоційний лад, образна виразність); закони драматургії (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка); сценічна майстерність, костюми, оформлення сцени (художня частина) [41, с. 264].

При побудові художнього образу застосовуються прийоми:

1. Комбінування – поєднання різних елементів. Це складна взаємодія, при якій елементи утворюють складну структуру. Вона включає до себе хореографічний матеріал, музичний матеріал, реквізит, світло, декорації, костюми, грим. Все це складається і взаємодіє таким чином, що в результаті створюється цілісний образ.
2. Акцентування (перебільшення і применшення) – на передній план виносяться певні особливі характерні якості, предмети, явища.
3. Типізація – найбільш яскраві типові риси об'єкта з'єднуються в єдиному образі, створюючи нові якості характеру.
4. Абсолютизація – прийом, пов'язаний з аналізом і синтезом. Він полягає в тому, що комбінуються окремі елементи, взяті з різних образів в один цілісний образ.
5. Аглютинація – поєднання в одному образі двох (дівчина-лебідь).

6. Сіндіоха (сінігдоха) – заміщення одного образу іншим, наділення одного виконавця різними характерами-образами для розкриття основного образу [24, с. 92].

Нарешті, хореограф має враховувати весь комплекс драматургічного інструментарію:

- Вибір засобів вираження. Для хореографа пошук зовнішньої форми завжди є процесом створення (обов'язково разом з виконавцем) особистості персонажа, його характеру, манери мислити, які диктують логіку поведінки. Живі образи, об'єднані логікою дії, складають єдиний ансамбль, в якому індивідуальний виконавець і одночасно сценічна лінія кожного учасника невіддільна від безперервної драматургічної та хореографічної лінії всієї дії.

- Контрастність ліній дії (за принципом посилення і уповільнення). Контрастність проявляється в посиленні мізансцен і окремих танцювальних фрагментів, рухів.

- Організація метроритмічної частини танцю і музики. У момент кульмінації підкреслена гострота і розмах рухів, темпоритмічний динамізм у поєднанні зі стрімкістю просторового переміщення гранично емоційно висловлює характер танцю.

- Єдність всіх складових елементів хореографічної форми, які допомагають не тільки створити образ, а й розкрити зміст (застосування пантоміми, образотворчі засоби, реквізит тощо) [49].

Отже, сучасна хореографія використовує традиційні прийоми створення хореографічного образу. Однак лексика сучасної хореографії не має будь-яких стандартів, рамок, вона різноманітна і багатоліка, постійно експериментує з рухами, руйнує художні кордони композиції. Уся хореографія в цілому висловлює і відображає відчуття, досвід, показує емоційний стан внутрішнього світу людини. При цьому вибір засобів художньої виразності залежить від фантазії і таланту постановника. За допомогою сучасної лексики хореографічний образ може бути втілений яскраво, емоційно і зрозуміло для глядача.

Художні образи сучасної хореографії спрямовані на пробудження сильної емоційної реакції глядача. Пластичні образи виражають щось приховане, що існує на підсвідомій глибині. Завдяки цьому форми художнього твору, що використовуються в хореографічному мистецтві, зазнали деяких змін. Образи сучасної хореографії втілюються в певних танцювальних формах, які можна розділити на малі (соло, дует, груповий танець, масовий танець) і великі (хореографічна сюїта, хореографічний спектакль, модерн-балет або контемпорарі балет, тематична концертна програма). Також з'явилися нові форми танцювальні дії, які можуть бути реалізовані і в масштабному варіанті, і в мініатюрному:

- інсталяція (анг. installation – установка, розміщення, монтаж) – художньо-смысловий танцювальний простір, наповнений різними об'єктами (предметами побуту, творами мистецтва, людьми тощо), поєднання і переміщення яких є неординарним, змістовним в аспекті символізму;

- хепенінг (англ. happening – трапляється, відбувається) – театральна вистава парадоксального характеру, в якій оточення і учасники змішуються і діють поза логікою;

- енвайромент (англ. environment – оточення, подія) – просторова композиція, створена одним автором або колективом авторів, виражена як реальне оточення;

- перформанс (англ. performance – гра, уявлення, виступ) – рівноправне синтезування різних видів мистецтв у вигляді епатажної дії, структурованої певною концепцією або правилами автора; перформанс також використовується в побуті як загальне поняття для визначення авангардних форм мистецтва.

2.2. Реалізація принципів контемпорарі у хореографічних виставах

Основою контемпорарі денс стали театральна форма подачі танцювального дійства і перформанс, випадок і гра, імпровізація та цінність моменту «тут і зараз». Контемпорарі денс не дає глядачам готового рецепту, а пропонує абсолютну свободу розуміння дії. Важливо, щоб глядач почав бачити себе всередині художнього процесу, був не стільки спостерігачем, а скоріше учасником.

Як правило, формотворчі елементи в сучасній хореографії досить абстрактні, що продиктовано загальною тенденцією свободи авторських дій. Балетмейстер не обмежений у виборі засобів, прийомів, принципів та інших основних одиниць творчої діяльності. У його арсеналі великий запас найнеймовірніших варіантів роботи, обумовлений принципом відсутності обмежувальних рамок. Такий підхід в свою чергу теж є чільним фактором, що спонукає до активності і дозволяє вибудовувати форму твору на власний розсуд або трансформуючи її традиційні варіанти під дією індивідуального авторського бачення [49, 74-75].

Так, передвісниця танцю-модерн Л. Фуллер – автор близько двохсот патентів в галузі технічних театральних нововведень. Наприклад, під час постановки мелодрами «Лікар-шарлатан», Л. Фуллер зробила для себе відкриття. Виступаючи в крихітній ролі жінки під впливом гіпнозу, вона ковзала в напівтемряві по сцені, що підсвічувалась вогнями рампи, у величезній шовковій білій спідниці. Спідниця була надзвичайно легкою і роздувалася від найменшого коливання повітря. Видовище вразило глядачів.

Найбільш захоплену оцінку сучасників викликав танець «Серпантин». У ньому танцівниця була майже цілком вкрита вуаллю, що нагадувала то язика полум'я, то біг води, то коливання величезних крил. Л. Фуллер танцювала у великій сукні з парашутного шовку, в різнокольорових променях софітів. Вона

власноруч складала зразки кольорового скла для софітних фільтрів і запатентувала їх і інші удосконалення в підсвічуванні і сценографії. Одним із її винаходів був номер, де танцівниця знаходилася біля люка, через котрий подавався струмінь повітря. По суті, це був акробатичний трюк, маніпуляція з тканиною, що розвивалась. Номер був вперше представлений в 1890 році в Америці і вже в наступному році став родзинкою програми паризького вар'єте Фолі-Бержер у Європі.

Важливим елементом створення хореографічного образу у Л. Фулер було світло. Використовуючи кольорові плями, флуоресцентні матеріали і проєктор, вона перетворила виконавця на об'єкт, що зливається з усім оточенням. У своїх мемуарах танцівниця згадує про репетицію в 1891 році танцю для сцени, де вона зображувала сеанс гіпнозу в п'єсі «Доктор Куок». Вона обгорнула своє тіло в великий шматок тонкого індійського шовку і побачила в дзеркалі силует свого тіла, висвітлений сонцем крізь жовтий шовк.

Образи трагічного передчуття війни втілені у балеті М. Грехем «Хроніки» (1936). Вистава стала відповіддю хореографа на політичну ситуацію в Європі. Хоча М. Грехем дуже рідко піднімала питання політики в своїй творчості, в даному випадку вона не могла промовчати, адже йшлося про загрозу фашизму.

У балеті немає військових сцен, але в ньому передана біль самотності, вигнання. М. Грехем створила балет, що складається з серії темпераментних танців. Він розділений на три основні розділи: танці перед катастрофою, в які входять «Привид-1914» і «Маска»; танці після катастрофи, в які входять «Кроки вулицею» і «Трагічне свято – в пам'ять»; заключний розділ «Прелюдія до дії».

Кожен акт презентувався як самостійна частина. Відкривається балет сольною частиною «Привид-1914», що є прелюдією до всієї наступної дії. Маршеподібність і дії і музики тут є символічним втіленням неминучості війни. У цьому сольному номері, який повністю відповідав естетичним і творчим запитам М. Грехем, можна побачити риси експресіонізму (поривчастість і різкість жестів для вираження внутрішнього стану). Ними виражаються

граничні почуття, передається стан тривоги і небезпеки. Весь цей танець, по суті, є попередженням світу про безрадісну еру, що наступає. Новаторські риси можна помітити і у взаємодії танцівниці з декораціями, точніше, з єдиним її елементом – чорною круглою тумбою. Виконавиця виконує на ній дрібні і дроблені рухи верхньою частиною тіла, які дивляться дуже оригінально і ново, а в якийсь момент і зовсім перетворюється з нею в єдине ціле. Цьому враженню сприяє і костюм. У цьому номері також яскраво проявилася революційна знахідка М. Грехем – використання костюму як повноправного партнера.

У наступній частині під назвою «Маска» танцівник в костюмі металевого сірого кольору виступає перед судом, що знову є метафоричним передбаченням найближчого майбутнього.

«Кроки вулицею» є довгою ансамблевою п'єсою, в якій зображено асоціальних персонажів – безробітних або бездомних. Танцюристи пригнічено переминаються з ноги на ногу, час від часу роблячи бунтарські жести, а потім повертаються до своїх покірних поз. Сцена побудована за принципом не тільки синхронної дії, але і асинхронної, що породжує думку про розлад, дисгармонію всього, що відбувається. Вся хореографія тут має глибоку ідейно-філософську основу.

Фінал «Прелюдії до дії» також побудований на асиметрії. Ідейним центром тут є солістка в білому, яка керує всім дійством. Простір сцени розтинають вражаючими стрибками, ноги танцівниць розрізають його практично горизонтально. Ця частина створює враження потужності і масовості, створює враження стихії. Фінал цієї частини зображує заклик до «дивного нового світу». Урочистість музики в даному випадку є обманною. Це – уявна урочистість, що ілюструє зовнішню парадність тоталітарного суспільства, що прагне зрівняти всіх і придушити особистість. Балет покликаний передати всю ту небезпеку, яка нависла над світом у зв'язку з встановленням фашистського режиму. Отже, новаторські риси балету М. Грехем проявилися, перш за все, в хореографії, що відрізняється різкістю, гостротою і великою виразністю; асиметричністю рухів танцюристів, дробленням рухів на дрібні і часті;

спиралевидністю рухів. Новаторство «Хронік» визначається також оригінально творчим використанням костюмів і навіть волосся солістки, що виявляються невід'ємною частиною хореографії. Ці засоби допомагають розкрити ідейно-філософський зміст (глобальна думка про планетарну трагедію війни) максимально точно, виразно і емоційно.

«Печера серця» – одноактний балет М. Грехем. Задум балету виник в 1941 році, коли вона написала сценарій під назвою «Дочка Колхиди». Це була танцювальна драма, в центрі якої постала Медея як варварська принцеса. У «Танці помсти» (це її друге соло) можна подумати, що вона просто стоїть. Однак це не так. Якщо придивитися, то можна побачити, як її сукня вібрує, все тіло тремтить від люті. Відбувається це завдяки тим скороченням, які, немов вулкан, вивергаються з центру тіла. Вони позначають позначити ці емоційні сплески, які відбуваються з героїнею, і виявляються набагато красномовнішими, ніж слова.

Тут повною мірою використовується колінна вібрація. Все всередині героїні настільки схвильовано, що у неї тремтить нога. А далі її хвилювання поширюється, м'язи стискаються і розтискаються, і це тремтіння пробігає по всьому її тілу. Дія в «Печері серця» розігрується тільки чотирма артистами: чаклунка Медея, яка відкинута її коханим; честолюбний Ясон вирішив зробити політичний шлюб з принцесою; сама безневинна принцеса, нова наречена Ясона; і всезнаючий, але безсилий хор, який попереджає глядача, що страшна історія жаху ось-ось почнеться. Присутність хору продовжувала традиції грецької театру.

Цей балет примітний також і тим, що в ньому М. Грехем винайшла один з її фірмових рухів для балету – крок, згодом відомий як «Поворот печери» (крутий поворот головою вниз в арабесці зі скороченням тулуба). Використання М. Грехем сценічного простору в цьому балеті було направлено на те, щоб підкреслити емоційну складову. В її балетах часто зустрічається конфліктна взаємодія фігури в чорному і фігури в білому. Танцівниця в чорному постійно

переміщається, блокує шлях і свободу самотньої фігури в білому. Це був воістину модерністський прийом, геометрично збудований символ гноблення.

Створений в період вивчення М. Грехем давньогрецьких міфів, балет не був танцювальною версією легенди, а скоріше викриттям Медеї, прихованої в кожній жінці, яка через ревності не тільки знищує тих, кого вона любить, але і себе. У балеті чітко проявилися новаторські риси техніки хореографа, зокрема, винайдені нею прийоми скорочення, розслаблення, засновані не тільки на роботі м'язів, але і на диханні.

Постановки М. Каннінгема часто склалися з складних, скоординованих рухів голови, ніг, тулуба і кінцівок в низці швидко мінливих позицій. Розташування виконавців на сцені було також складним: в будь-який момент на сцені перебували кілька танцюристів, які, здавалося, утворюють випадкові формації, але всі вони виконували рух одночасно. При відсутності основної домінуючої дії на сцені глядач був вільний у тому, щоб за своїм смаком зосередитися на якій-небудь частині танцю.

У той час як роботи М. Грехем, як правило, будувалися навколо оповідання певних подій, твори М. Каннінгема зазвичай підкреслювали одну або кілька хореографічних ідей, розвиток яких визначався випадковим чином. Це аж ніяк не означає, що роботам М. Каннінгема не вистачало виразної сили. Одна з його постановок «Зимова гілка» 1964 починалася як дослідження, засноване на русі в просторі і падінні, але воно справило сильний вплив на глядачів, які по-різному інтерпретували постановку: деякі вважали її танцювальною п'єсою про війну і концтабори, інші ж бачили в ній опис морських штормів. М. Каннінгем вважав, що виразні якості в танці не повинні визначатися сюжетною лінією, а ця лінія повинна сама ставати очевидною з самих рухів.

М. Каннінгем активно застосовував методи створення тимчасових пропорцій і ритмічних структур, що залежать від числових формул. Їх розробка в музичному мистецтві ґрунтувалася на прикладній функції: танцювальна практика передбачала написання музики на готовий хореографічний текст, на

думку Д. Кейджа, позбавлений чіткої організації. Спільним «дітищем» М. Каннінгема і Д. Кейджа стала «хореографічна алеаторика», завдяки чому фактор випадковості ліг в основу побудови композиції. Згідно зі спогадами хореографа, при розробці даного композиційного принципу він відштовхувався від спільності тимчасової організації музики і танцю: «Музика і танець розгортаються в одному і тому ж часовому проміжку, але вони не зобов'язані його однаково структурувати. Спочатку ми набагато жорсткіше ставилися до структури. П'єси були коротше, ритмічна структура – чіткіше. Поступово ми прийшли до того, що майже нічого не потрібно було говорити: це був скоріше процес, ніж фіксований об'єкт» [32, 434].

Перформанс М. Каннінгема «Зимова гілка» на музику Л. Янга «Два звуки» був покликаний змусити глядача відчутти на власному досвіді дрібність людського часу-свідомості. Твір спирався на концепцію, згідно з якою час в свідомості людини уявлявся як низка дрібних сегментованих відрізків, вони об'єднувалися в більші сегменти, створюючи потік людської пам'яті. Перформанс проходив в темному приміщенні (або в неосвітленому сценічному просторі), яке хаотично висвітлював промінь прожектора.

На прохання хореографа художник Р. Раушенберг спроектував сценографію таким чином, щоб створити ілюзію нічної пітьми, пронизаної яскравим світлом автомобільних фар, що б'ють по очах. Жорсткі сценічні ефекти були посилені музичною складовою. Основу партитури Л. Янга становили різкі «абразивні» звуки, що відтворюються з магнітофонної стрічки. Танець починався з плавних, немов вирваних з повсякденного життя рухів М. Каннінгема, висвітлених прожектором. Потім з'являлися інші танцівники, що виконували ряд дій – падінь, підйомів, переміщень, різко змінюючи темп виконання і утворюючи різні групи. У ті миті, коли фігури висвітлювалися прожектором, глядач бачив «розірвані», розрізнені рухи танцюристів. Через мить світло гасло, і зображення немов розчинялося. Тобто, на очах глядача сценічне зображення народжувалося, мерехтіло і вмирало, залишаючись лише в пам'яті.

Симультанність подій (можливість відображення множинності часів в одночасності) лягла в основу перформансу «Фракції І» (1978) М. Каннінгема, відеохудожника Ч. Атласу і композитора Д. Гібсона. Згідно із задумом, закріплення в свідомості глядача розрізаних образів мало створити відчуття дезорієнтації і напруженості їх сприйняття. Сценічний простір тут було розбито на окремі сегменти, в кожному з яких відбувалася в свій час хореографічна дія. Відеомонітори транслювали розрізані події. Одним із сильних прийомів стала тимчасова затримка відеозображення: події, що відбуваються в реальному часі позначали сьогодення, відображені на моніторах дії – минуле. Час минулого і сьогодення повинен був об'єднатися в акті глядацького споглядання.

Розірваний час і розрізаний простір демонстрував перформанс М. Каннінгема, Ч. Атласу, Д. Кейджа, Д. Тюдора і Г. Мамми «Збірка» (1968). Процес його створення включав два етапи. На першому хореограф, танцівники і режисер сформували так звані «модулі рухів». Вихідний відеоматеріал містив записи невеликих хореографічних послідовностей, виконаних на тлі міських пейзажів, всередині торгових центрів і галерей, зроблених в різний час. Робота над кінематографічним колажем стала другим етапом. Колаж складався з фрагментів рухів і статичних поз, майстерно розміщених в роздроблених кадрах, або всередині накладених площин.

Концепцію перформансу М. Каннінгем визначив так: «Основна ідея – та, з якої витікає решта, – стосувалася змісту танцю. Танець не повинен був мати ніякого «сюжету», не повинен ні про що «оповідати». Більш того, танець не повинен також нічого «висловлювати». Змістом танцю повинен бути самий танець» [55, с. 36].

Перформанс «Варіації V» М. Каннінгема, Н. Пайка і Д. Кейджа став маніфестом творчих установок хореографа і зразком експериментування з тілом в просторі. Музична партитура складається з шумів, що генеруються рухами танцюристів. Танцювальна ж складова базувалася на експериментальній імпровізації, де рух, музика, сценографія з'єднувалися за принципом випадкових зв'язків. Дж. Кейдж спільно з інженером Б. Клувером встановили

на костюмах танцівників фотоелектронні датчики світла, аудіодатчіки руху, а також розмістили на сцені аудіоапаратуру, здатну самостійно породжувати резонансні шуми. Композитор і піаніст Д. Тюдор маніпулював живими звуками за допомогою спроектованої їм стереосистеми, що включала: магнітофони, короткохвильовий приймач, звуковий генератор, електронні ударні пристрої. Звучання стереосистеми залежало від рухів танцюристів, від їх близькості до антен. Сценічний простір істотно розширив відеохудожник Н. Пайк, створюючи в реальному часі відеокollaжі на спеціально встановленому екрані. Задіяні в перформансі фотоелементи розташовувалися за принципом, розробленим Дж. Кейджем у творах «Екліптичний атлас», партитура якого створена завдяки накладенню карти зоряного неба на нотні лінійки, і «Музика для Марселя Дюшана», де основою для нотного запису послужили нерівності нотного листа.

Хореографічна композиція перформансу слідом за музичною партитурою була побудована на основі методу випадкових дій. Відеоряд виступав в якості фону або накладався на рухи танцюристів і переходив на передній план, проектував образи масової культури. За допомогою монтажу і накладання відеохудожник встановлював асоціацію між мистецтвом хореографії та різними формами повсякденних рухів (рухів жінки, що робить макіяж, рухів повітроплавця, спортсмена тощо). Помістивши танець в контекст повсякденності, М. Каннінгем, з одного боку, акцентував його кінетичну природу, що дозволяло сприймати танець як одну з різновидів численних тілесних практик, з іншого наділяв хореографію новими значеннями [66, с. 105].

У танці «Секонд хенд», поставленому в 1970 році на музику Дж. Кейджа для десяти танцівників, М. Каннінгем запропонував кожному цілу гаму різних дрібних рухів кисті рук і просив виконувати їх в будь-якому порядку, або протягом всього 15-хвилинного танцю, або час від часу. Кожен міг вибрати із запропонованої гами те, що хотів. Це були зовсім дрібні рухи: знаки, що подаються пальцем, долоні, які відриваються і закриваються. Ці знаки можна

було зберігати, а можна було і змінювати, поєднуючи з іншими рухами. Всі разом було схоже на вітер у листві.

Дії, що відбуваються на сцені, не схожі на звичну форму танцю, звичну поведінку танцівників: «Танцівник на одному боці сцени може стрибати, інший поруч-сидіти нерухомо, третій – крутити парасольку. Ось йдуть назустріч юнак і дівчина: вони дивляться в бік глядачів, а не один на одного. Він піднімає її, ставить на землю і йде, не висловлюючи ніякого почуття, як ніби нічого й не сталося. Якщо трапляється одному танцівнику вдарити іншого, той може закрутитися в піруеті, може сісти на підлогу, а може і запропонувати напарнику ложку з виделкою. Події відбуваються без видимих причин. Те, що з них випливає – несуттєво. А найчастіше нічого і не випливає» [41, с.108].

Настрій постановки «Тропічний ліс», наприклад, визначався фантастичною електронною музикою Д. Тюдора і вигаданими Е. Уорхолом сріблястими, прозорими подушками, які повільно, як в гіпнотичному сні, плавали над сценою, парили в повітрі над танцівниками. Ті перекидалися ними, але подушки і самі злітали, опускалися, рухалися в повітрі, особливо, коли хто-небудь пробігав повз на великій швидкості або робив різкий рух. На танцівниках було трико, що обтягувало все тіло, однак, перед самою прем'єрою художник обійшов всіх виконавців і ножицями вирізав в різних місцях трико безліч дірок. Гладка поверхня подушок повинна була контрастувати з «рваною» поверхнею одягу. Дію відкривали три виконавця, що стояли на сцені в той час, як вона повільно висвітлювалася. Танцівники нікого і нічого певного не зображували, просто рухалися серед подушок, що парять в різних напрямках, танцюючи то вдвох, то соло, то в групі. Одна з танцівниць, яка виконувала дует з самим М. Каннінґемом, ковзала, вигиналася і обвивала тіло партнера, ніби змія. Інша пара вдалася в суперництво, вихваляючись один перед одним. Соло однієї з дівчат нагадувало політ гордої птиці.

У виставі «Кризи» на муз. К. Нанкерроу рухи солістки були різкі і судомні, в той час як інші танцівники рухалися повільно, плавно, як би обтікаючи її. Створюючи цей і багато інших танців, М. Каннінґем залишав на

волю випадку співвідношення окремих виконавців між собою – хто з ким і коли буде взаємодіяти

Оформлення та костюми багатьох постановок були зроблені такими художниками, як Р. Раушенберг, Д. Джонс і Ф. Стелла. Роботам М. Каннінгема не чужий і гумор, наприклад, у виставі «Як підійти, вдарити, втекти і впасти» виступали два коментатора, які розпивають шампанське. У ролі одного з них зазвичай виступав Дж. Кейдж.

М. Каннінгем поставив перед собою завдання створення нових танцювальних рухів. У спектаклі «CRWDSPCR» (1993) треба було вчитися переміщати центр ваги для кожної частини тіла окремо і здійснювати незалежні рухи різними частинами тіла, тобто робити протилежне тому, чого домагався вільний танець – «цілісного руху». Оскільки ці рухи були незвичні для тіла, то танцюристам доводилося повторювати їх, поки вони не ставали частиною їхнього тіла. Для того, щоб такі рухи стали «органічними», потрібно було докласти величезних зусиль. Однак танцюристи були винагороджені тим, що їм вдавалося «розсунути межі доступного». Один з учасників трупи М. Каннінгема розповідав, що в танці «Тропічний ліс» (1968) «кожен стає іншою – нелюдською – істотою» [25, с.223].

У 1991 році М. Каннінгем почав використовувати у своїй хореографії комп'ютер, а саме програму «Форми життя». У цій програмі користувач міг оживити людську фігуру і, задаючи певні параметри, створювати танець. Нова техніка тільки посилила властиву М. Каннінгему тенденцію придумувати «неприродні» рухи. У виставі «Пляжні птиці для камери» (1991) фрагментованість тіла, жорсткі рухи, схожі на рухи роботів, дивні незграбні рухи рук і ніг видають вплив комп'ютерної програми. Інша його робота, «Двоногий» (1999), використовувала техніку «зупиненого руху». Камера фіксувала рух сенсорів, закріплених на тілі танцюристів, і переводила його в цифрове зображення, яке передавалося на встановлений на сцені екран. Взаємодія між танцюристами і зображенням принесли нові художні відкриття.

З 1971 по 1975 рр. Т. Браун створила серію танців на підставі математичних систем накопичення, тим самим намагаючись розкрити глибинні структури танцю. Всього було вісім робіт: «Акумуляція» (1971), «Група первісного нагромадження» (1973), «Акумуляція і Річ» (1973) і «Група первісного нагромадження: версія пліт» (1974). Спочатку «Акумуляція» виконувалася, стоячи на одному місці. Вона починається з руху обертання правою рукою з випрямленою великим пальцем, що повторюється сім або вісім разів. Наступний рух, жест великим пальцем лівої руки, додається і двічі повторюється послідовно кілька разів. Поступово рух в тілі прогресує, поворот таза, вигин коліна, поворот голови, крок назад, підняття ніг додаються в кінці накопичення, а іноді поміщаються в попередніх розділах прогресії.

Первісна версія роботи тривала чотири з половиною хвилин. Друга версія 1972 р. тривала вже п'ятдесят п'ять хвилин в тиші. Як тільки Т. Браун відчувала, що вона змогла освоїти і зберегти рух, вона додавала наступний рух. У 1973 р. вона почала паралельно дії розповідати історії про те, як вона вже виконувала цей танець. У 1978 р. вона поєднала дві історії разом експромтом («Акумуляція» і «Гідромотор»), продовжуючи при цьому рух в спокійному темпі. «Первісна Акумуляція» 1972 р. була виконана лежачи на підлозі. Це була послідовність тридцяти рухів, накопичених в такий спосіб: 1; 1,2; 1,2,3; 1,2,3,4; і так далі. Рухи стримані: підняти передпліччя, підняти всю руку, кисть, волосся назад, повернути голову в бік, підняти коліно, підняти стегна, привести ногу через тіло, і так далі. Послідовність жестів повторювалася в гладкому, ритмічному, гіпнотичному потоці. Після двадцять дев'ятого і тридцятого жестів накопичення танцівник повертався щоразу на 45 градусів. Рух у послідовності повторювався чотири рази, тому повну послідовність було видно з усіх боків. В кінці танцівник повертався у вихідну точку. У групі «Акумуляції» виконували на підлозі, при цьому потік руху відбувався синхронно. Точність виконання переривалася, коли два танцівника поверталися і виявлялися один навпроти одного, вони виконували вправу дзеркально, а потім відверталися один від одного і поверталися у вихідну структуру з вражаючою ясністю. «Первісна

Акумуляція» була виконана на лавках у парку, на траві, на площі Нью-Йорка, в галереях і на горищах, на плотах.

У 1968 році Т. Браун почала знаменитий цикл «П'єси з обладнанням», названий так через те, що в цих роботах вона використовувала цілу низку допоміжних матеріалів (мотузки, кабелі, ролики) для експериментів з гравітацією. У «Ходьбі по стіні» танцівник, підвішений на тросах, повинен був йти по стіні нью-йоркського музею Уїтні. У «Спіраль» танцівники ходили по стовбурах дерев. Іноді вона підвішувала артистів паралельно підлозі, і вони ходили по стіні, виконуючи нескладну хореографію.

Багато номерів Т. Браун поставила в 1980-х роках для своєї трупи. Нерідко оформлення для них створював Р. Раушенберг. У «Крижаній пастці» (1980) Р. Раушенберг використовував як елементи стенографії конструкції з чорно-білими проєкціями фотографій, серед яких рухалися танцівники.

Складені Т. Браун рухи були технічно складними, композиції танцю вимагали, щоб на сцені завжди було три виконавця, а четвертий за лаштунками, причому виконавці весь час мінялися місцями і продовжували танцювати, навіть будучи невидимими. Це була свого роду гра в хованки, де видиме поєднувалося з невидимим.

Як і багато інших танцівників, які працювали в 1980-х роках, Т. Браун поступово стала переходити від робіт, єдиною метою яких був експеримент в галузі руху, до постановок, в яких прослідковується певний образний зміст. Це ні в якому разі не оповідання, не зображення якихось вчинків чи почуттів, але глядач отримує підстави поміркувати про те, що танець означає.

Так було, наприклад, в постановці «Син пішов рибалити» (1981). Виконавці в бірюзових, синіх і зелених спортивних костюмах робили плавні рухи руками на рівні стегон, опускаючи руки в прохолодну воду, повільно поводили плечима і дріботіли по сцені в різних напрямках. Вони моментами щось немов штовхали і тягнули уявну рибальську сітку, згиналися і розпрямлялися, іноді стикалися. Вони не риби і не рибалки, але відчуття моря створювали плавним похитуванням хвиль. Втім, Т. Браун і тут ставила собі

якесь формальне завдання. Танець був створений як перевертень, тобто міг виконуватися від початку до кінця і з кінця до початку – і його хореографія залишалася тією ж.

«Тріо А» І. Райнер стало танцем-хрестоматією всього постмодерну. Спектакль складався з семи сцен. Персонажами були сім звичайних людей – «трое чоловіків і чотири жінки – одягнені в типовий повсякденний одяг американця кінця 1960-х років: сорочки, футболки, джинси або вільні брюки і кросівки. Виключення складав чарівник з циліндром на голові. Важливою особливістю спектаклю було регламентування контракту з глядачем: «Очі відведені від взаємодії з аудиторією, щоб створити ефект порожнього погляду» [23, с. 86].

Під час дії сім виконавців завжди залишаються на сцені: одні виконують завдання, інші дивляться. У ході спектаклю чоловіки і жінки маніпулюють двома поролоновими килимами з тренажерного залу і двома гантелями; вся група виконує різні дії з використанням двох трапецій, гойдалки і одного поролонового килимка відповідно до правил, які важко встановити; чарівник в чорному фракі й циліндрі жонглює і показує фокуси з іншого боку сцени; під записаний звук галопа групи коней танець сходиться в групову дію; звучить записана розмова між чоловіком і жінкою, граються музичні п'єси, читається вголос вірш і при цьому світло для аудиторії включено.

Танець будувався на звичайних діях і найпростішій комунікації (підняти, кинути, підійти, відійти тощо). Повсякденність нівелювала ієрархічні структури всередині групи танцівників, але також у відносинах між глядачем і виконавцями. Погляд танцюриста завжди повинен бути спрямований всередину. І. Райнер навмисно уникає статичних сцен в позиції анфас до публіки, уникає ролі спокусника публіки і не бажає бути нею спокушеною. Одна з головних тактик «Тріо А» – відсутність контакту з глядачем, ефект відсутності перформера, а отже, і відсутність подій. Зовнішність танцюриста в «Тріо А» об'єктована і позбавлена будь-якої гендерної характеристики. Таким чином, глядач позбавлений можливості фетишизувати його тіло [23, с. 87].

«Свідомість – це м'яз» – одна з найбільш репрезентативних робіт, найбільш структурована і «повна», в якій хореограф підсумувала свій досвід і яка стала вузловою точкою переходу в її творчості. «Райнер інсценувала театр відносин і операцій, вона створила зразкові форми суспільних відносин, що репрезентували те, як люди могли діяти і співпрацювати» [15]. Відмова від чарівності віртуозних рухів професійного танцюриста призвела до виробництва дії самої по собі. Роботу або дію замінили ілюзією і легкістю танцю. Повсякденний характер підкреслював і одяг виконавців: типовий повсякденний одяг американця кінця 1960-х рр. Повсякденне тіло і взаємодія з іншими такими ж тілами стали предметом художньої рефлексії.

С. Пакстон в колажі «Транзит» змішав усі танцювальні стилі і види рухів: від класичного танцю до звичайної ходьби. Один з учасників, композитор Д. Мак-Доуелл, «не мав ніякої танцювальної підготовки ... він то стрибав у одній червоній шкарпетці, як божевільний гном, то стояв на голові перед дзеркалом і рвав на собі волосся» [41, с. 124].

Постановка «Задоволення коханця», створена С. Пакстоном в 1967 р. є апофеозом ходьби. Це танцювальна композиція розрахована на велику групу людей (від 30 до 84), що йдуть по сцені справа наліво. Д. Джонстон, коментуючи версію 1968 р. писала, що вона була вражена «неймовірним асортиментом різних тіл ... йдуть один за іншим по всій сцені в улюбленому старому одязі. Товстий, худий, сутулий, прямий і високий, кривоногий і слабкий, незграбний, елегантний, грубий, ніжний, вагітні, незаймана» [25, с. 221]. «Задоволення коханця» – це композиція з чітко побудованою структурою на основі дуже простих елементів «пішохідної прогулянки», зупинок і сидіння. Ця мінімалістська композиція не вимагала репетицій і могла виконуватися звичайними людьми, в своєму повсякденному одязі, які просто прогулювалися в заданому напрямку в своєму середньому темпі. У цій роботі С. Пакстон актуалізував повсякденне маленьке тіло, на яке ніхто не звертає уваги. Він зробив його видимим не тому, що воно заслуговує на щось, але просто тому, що воно існує. Їм рухала свого роду ідея подолання

несправедливості і дисбалансу уваги. Танець С. Пакстон розглядав з концептуальної точки зору як метод роботи з ідеями, які він хотів висунути, навіть якщо вони не подобалися глядачу.

У перфомансі «Сила театрального божевілля» Я. Фабра хлопець, схожий на сек'юриті, не пускає дівчину на сцену. Вони б'ються на смерть на її кромці, і глядачеві важко повірити, що всі ці поштовхи і падіння з гуркотом – несерйозні. Молоді люди обмінюються ляпасами, що залишають червоні сліди на шкірі. Вишикувавшись на авансцені, артисти майже годину, потіючи і втрачаючи кілограми, біжать на одному місці, вигукуючи назви спектаклів, імена режисерів, драматургів, хореографів. Фітнес-сцени, схожі на тортури, – оммаж «безумству» вистав, турне, репетицій. Я. Фабр говорить про театральні будні з їх повторюваними садистськими ритуалами і насильством по відношенню до тіла, яке ніхто не сприймає. Глядачі регочуть і не подають до суду «за знущання над артистами», коли ті, як дресировані собачки, за славу і юшку відпрацьовують трюки або «продають» себе. Сцена, в якій артисти, оголивши і напружуючи м'язи, торгують тілом як «м'ясом», – сміховинні.

Хореографічні образи постановок П. Бауш відображають стан душі людини. При цьому вона активно використовує прийоми абсурдності дії. Просто переказати її танці неможливо. Те, що відбувається під час того чи іншого сценічного епізоду, спектаклю є гранично спресованим, події розвиваються одночасно паралельно, і з цього колажного складається ціле. Пластична партитура будується за певними законами, сформованими в театрі П. Бауш. Танці чи власне танцювальні сцени зустрічаються тут рідко: ними можуть бути або танцювальні пасажі в стилі експресивного танцю, або хороводно організований рух по сцені, або окремі рухи – «сплески» солістів, або мова жестів – свого роду мова глухонімих. Сама ж динаміка поведінки акторів на сцені, з їх безперервною і активною зміною поз і па, безумовно, виявляє в них професійних танцівників.

Контакт артистів з публікою створюється свідомим включенням глядачів в творчий процес – або запрошенням вийти разом на хвилинку із залу на сцену

для того, щоб посекретничати («Гвоздики»), або зверненням безпосередньо до глядача з розповіддю про себе кожного актора, що включається в різні спектаклі.

Вистава «Гвоздики» П. Бауш відкривається сценою, яка представляє собою «мільйони» рожевих гвоздик, уособлення світу краси. В кінці вистави показано той самий квітник, але потоптаний, пом'ятий, здичавілий – тут побували люди. Гострота поставленого питання наростає до кінця вистави. Театр досягає дивно сильного асоціативного ефекту, який стосується не конкретних подій і вражень, а загального сприйняття життя і часу. П. Бауш сміливо відтворює на сцені світ реальних людей. Її твори змушують зайняти певну позицію. І в цьому сенсі її нетрадиційний театр є театром у найвищому призначенні.

Підсумовуючи зміст розділу, можна зробити висновок, що сучасна хореографія при створенні образу спирається на методи й прийоми, вироблені за всю історію танцювального мистецтва. При цьому сучасний танець розвиває власну мову, спрямовану на розкриття внутрішніх станів людини поза межами рухів класичної балетної школи. Хореограф з автора рухів перетворюється на їх збирача і дослідника, з творця художньої форми в її аналітика – він одночасно хореограф, перформер, художник, танцівник, педагог і теоретик в одній особі.

Образи сучасної хореографії втілюються в певних танцювальних формах, які можна розділити на традиційні (соло, дует, груповий танець, масовий танець, хореографічна сюїта, хореографічний спектакль, модерн-балет або контемпорарі балет, тематична концертна програма) та новітні (інсталяція, енвайромент, перформанс). Основною темою хореографічних образів контемпорарі денс стають конфлікти між природним еством людини і його культурними табу, між внутрішнім світом людини і соціальними викликами, криза ідентичності людини в сучасному світі.

ВИСНОВКИ

1. Контемпорарі – танцювальний напрям, що формувався в умовах соціально-політичних перетворень у країнах Західної Європи та США протягом ХХ століття під впливом нового стильового напрямку модерн – мистецтва молодих людей і їх прагнення до повної незалежності від традицій та канонів минулого [7, с. 184]. «Contemporain» (фр.) або «contemporary» (англ.) дослівно означає «сучасний». Це поняття прийшло на зміну понять «модерн», «постмодерн», «неоавангард» і «актуальне мистецтво». Тому іноді поняття контемпорарі використовуються не тільки як назва напрямку хореографічного мистецтва, а й як синонім сучасного танцю.

У мистецтвознавчих роботах склалися різні підходи до трактування поняття «контемпорарі денс». З одного боку, зберігається традиція використання термінів *postmodern dance*, *modern dance*, *contemporary dance* як синонімічних понять. З іншого, у відповідності зі сформованими історико-стильовими традиціями прийнято диференціювати американське і європейське спрямування в розвитку сучасного танцю. Нарешті, існує погляд на контемпорарі денс як на позачасовий експериментально-пошуковий напрям хореографічного мистецтва, де винахідливість, оригінальність танцювального виконання, синтез мистецтва і сучасних технологій самобутньо відображає емоційний стан людини та відкриває майже необмежені можливості творчої реалізації.

Контемпорарі денс – вид танцювального мистецтва, який знаходиться в постійному пошуку нових форм танцю і руху. Він не є фіксованою технікою – це синтез методів, серед яких екзерсис, елементи модерну, джазу, йоги і тай-чи, а також інших напрямів, що фокусують увагу на усвідомленому використанні свого тіла. Важливим тут виявляється формування у танцівника ясного кінестетичного відчуття, яке досягається шляхом розуміння особливостей руху

тіла і фізичних законів, що діють на нього. Контемпорарі денс працює з такими явищами, як гравітація, сила реакції опори, інерція, імпульс тощо. Для контемпорарі денс характерна дослідницька спрямованість, обумовлена взаємодією танцю із сучасною філософією та наукою, увагою до навколишніх подій.

2. Передвісниками контемпорарі вважаються творчі пошуки А. Дункан, Л. Фуллер, Т. Шоуна, М. Грехем, Д. Хемфрі, Х. Лимона, Х. Таміріс, Х. Хольм, Л. Хортон, М. Каннінгема. Їх ідеї критично переосмислили та розвили такі хореографи, як П. Тейлор, А. Ейлі, І. Райнер, С. Пакстон, А. Креєсмакер.

Так, А. Ейлі для своїх творів використовував синтез світської і духовної музики, заснованої на блюзі і спірічуелсі, включав ритми регтайму і хайлайфу, свінг, елементи «кантрі данс». Його композиціям притаманні поліфонічні та поліритмічні структури в групових танцях, на тлі яких виділяються окремі «голоси» солістів. Приватне і загальне присутні в змісті ансамблевих конструкцій, постійно розпадаються на соло, тріо, квартети і групи. Ритуальні ігри, співи, ходи, філософські узагальнення з'єднуються органічно в цілісній концепції вистави.

І. Райнер розглядала танець як культурний акт в контексті естетичної та політичної атмосфери, де видовищність, гламур, створення образів, руйнування образів, зірки, героїзм, антигероїзм – табуйовані теми. І. Райнер пропонувала танцю працювати з реальним театральним простором і з реальним часом, ґрунтуючись на простих рухах. Весь цей комплекс повинен був зрівняти становище глядача і виконавця і звернути увагу останнього на дію «тут і зараз», дати йому можливість побачити те, що він бачить. Повсякденне тіло і взаємодія з іншими такими ж тілами стали предметом художньої рефлексії хореографа.

Важливу роль у розвитку сучасного танцю зіграло звернення С. Пакстона у 1970-х роках до так званої «контактної імпровізації», яка в подальшому знайшла відображення у притаманній контемпорарі денс техніці «реліз» (звільнення). У С. Пакстона сам процес імпровізації і є танець. Рух виникає тут і зараз, зароджується в будь-якій точці тіла, позбавляючи його вертикалі і

центру управління. Танець стає текучим, горизонтальним, практично безперервним і в будь-якій точці простору або тіла може знайти раптовий центр, опинившись «підвішеним» в повітрі за вухо, п'яту або мізинець. Виникає спонтанна гра з балансом, вагою, гравітацією, моментами інерції, динамічними фазами, фазами спокою, що звільняє танець від потреби в будь-якій драматургії, крім тілесної.

У роботах А. Кеерсмакер немає складної хореографії: кроки, повороти, стрибки, підскоки, все досить просто. Її постановки доводять, що хореографія зовсім не повинна бути акробатично складною і демонструвати видатні фізичні можливості. Щоб танцювати, не потрібно роками стояти біля балетного станка, виробляючи виворотність і шліфуючи день у день найскладніші рухи. Сучасний танець може бути лаконічним і простим, якщо танцюристу цього достатньо для висловлювання своїх ідей і думок.

3. Сучасним хореографічним практикам, що втілюють принципи контемпорарі, притаманні персоніфікація мистецтва танцю й розробка тем індивідуалізму, егоцентризму, екзистенціалізму; відмова від вербального сценарію на користь танцювального тексту; присутність експерименту, імпровізації, рухомої моделі «сюжету», коли глядачеві не нав'язують остаточний варіант «історії»; поєднання елементів драматичного театру, пантоміми, тексту, відео; пріоритет хореографічної техніки над школою.

Серед основних технік і методик, які використовуються в контемпорарі денс, можна виділити техніку класичного танцю, техніку М. Грехем, техніку М. Каннінгема, техніку Х. Лимона, техніку Л. Хортонна, техніку звільнення (реліз), техніку йоги, контактну імпровізацію і парнерінг.

4. Художній образ у танці – певне явище, виражене в одному або багатьох рухах танцювального тексту. Головним засобом виразності при створенні хореографічного образу виступає пластика. Саме пластичні мотиви є першоелементами хореографічних образів, і лише при з'єднанні пластичних мотивів у лексику і текст можна отримати цілісну танцювальну структуру. Хореографічний образ створюються за допомогою певних засобів. Це малюнок

танцю (повинен передавати певну думку танцю, підпорядкований ідеї хореографічного твору); лексика танцю (розкриття характеру через інтонацію жесту, поз, руху, міміки тощо; музика (характер, емоційний лад, образна виразність); закони драматургії (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка); сценічна майстерність, костюми, оформлення сцени (художня частина).

Сучасна хореографія використовує традиційні прийоми створення хореографічного образу. Однак різноманітна і багатоліка лексика сучасної хореографії відкидає стандарти, рамки, постійно експериментує з рухами, руйнує художні кордони композиції. Художні образи сучасної хореографії спрямовані на пробудження сильної емоційної реакції глядача. Їхня пластика часто виражає те приховане, що існує на підсвідомій глибині.

5. Головною рисою створюваного в контемпорарі хореографічного образу є відхід від традиційних сценічних (ідеалізованих) образів. Хореографи стверджують незалежність танцю як виняткового комплексу рухів від сюжету і змісту. Прагнення подолати натхненну, високо поетичну природу танцю виражається у них у зверненні до конкретної музики, яка не сприймається емоційно, і має привести до створення образу, що творить світ за межами уяви.

Образи контемпорарі денс чуйно реагують на загострені в епоху постмодерну протиріччя між особистим і соціальним життям людини, між його можливостями і зростаючими вимогами, що пред'являються до нього сучасною техногенною цивілізацією. Людське тіло в силу своєї природності, натуральності стає останнім справжнім притулком людського в людині. «Нормативному тілу» споживчої культури контемпорарі денс протиставляє велику різноманітність негламурних, неідеальних моделей, відстоюючи пріоритети мультикультурності сучасного світу і унікальності тілесної структури кожної людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббязова Б.Т. Хореографічна алеаторика в творчості новаторів М. Каннінгема та Дж. Кейджа. *Вісник КНУКіМ*. 2017. Вип. 36. С. 58-65.
2. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии: Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора: монография. М.: МГАХ, ГИТИС, 2009. 272 с.
3. Александрова Н. А. Танец модерн [пособ. для начинающих]. СПб. Лань, 2007. 128 с.
4. Андрощук Л. М. Еволюція хореографічного мистецтва як явища культури в контексті аналізу передумов відкриття хореографічно-педагогічних спеціальностей в вищих педагогічних навчальних закладах України. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. Умань, 2015. Вип. 12. Ч. 2. С. 272-281.
5. Андрощук Л. М. Формування індивідуального стилю діяльності майбутнього вчителя хореографії дис. ... на здобуття наук. ступ. канд. пед. наук: 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти» / Інститут вищої освіти АПН України. Умань, 2009. 200 с.
6. Балетмейстер Григорович Ю. Г. Статті. Исследования. Размышления: сборник статей. М.: ФОЛИАНТ, 2005. 496 с.
7. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века: в 2-х томах. М.: Изд-во ЛКИ, 2011. Т.1. 536 с.
8. Бернадська Д. Сучасна хореографії в контексті синтезу мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2013. Вип. 7. С. 78-86.
9. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. XX ст. дис. канд. мистецтвознав / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Ф. Рильського НАН України. К., 2004. 169 с.
10. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці :

- автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 26.00.01 «Теорія й історія культури». / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. К., 2008. 19 с.
11. Васенина Е. В. Современный танец постсоветского пространства. М.: Редакция журнала «Балет». 2013. 324 с.
 12. Волчукова В. М., Бугаєць Н. А., Ліманська О. В., Тіщенко О. Методика роботи з хореографічним колективом: Основи курсу [навч. метод. посіб]. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2013. 326 с.
 13. Гаевский В. М. Хореографические портреты. М.: АРТ, 2008. 490 с.
 14. Герасимова И. А. Танец: эволюция кинестезического мышления. *Эволюция. Язык. Познание*. М.: 2000. С. 84-112.
 15. Гердт О. Contemporary dance: история трех смертей. *Teatr*. 2015. №20. URL: <http://oteatre.info/contemporary-dance-istoriya-treh-smertej/> (дата звернення 15.11.2020).
 16. Гердт О. Проекты Яна Фабра на фестивале Precarious Bodies: Раздевание на выживание
URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2013/05/13/razdevanie_na_vyzhivanie (дата звернення 15.11.2020).
 17. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20-30-ті рр. XX ст.) дис. канд. іст. наук. : Київський нац. ун-т культури і мистецтв. К.: 2004. 177 с.
 18. Давыдова М. Революция без конца. *Teatr*. 2015. №20. URL: <http://oteatre.info/revolyutsiya-bez-kontsa/> (дата звернення 15.11.2020).
 19. Демідова М. Г., Трощенко В. М. Основні аспекти створення художнього образу в сучасному танці. *Тенденции развития современной хореографии : материалы II Междунар. науч.-практ. семинара* (Луганск, 27 – 28 нояб. 2010 г.) Луганск: Изд-во ЛГИКИ, 2010. С.22-24.
 20. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб. : Петрополис, 1999. 238 с.
 21. Дункан А., Шнейдер И. Танец будущего. Моя жизнь. Встречи с Есениным. Киев: «Мистецтво», 1989. 350 с.

22. Захаров Р.В. Сочинение танца. М : Искусство, 1983. 224 с.
23. Ильдатова А. Тексты Ивонн Райнер: Взгляд танцора. *Театр. №20*. С. 84-87.
24. Карпенко В., Карпенко И., Щегликова Н. Балетмейстерские приемы, работающие на раскрытие тематики хореографического произведения. *Вестник Науки и Творчества*. 2016. С. 87-94.
25. Кисеева Е. Танец постмодерн как музыкальный феномен. дисс. докт. искусствоведения: 17.00.02 – Музыкальное искусство / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2016. 338 с.
26. Колногузенко Б. М. Сучасний танец та методика його викладання. Харків : Слово, 2015. 137 с.
27. Кононенко Б.І. Большой толковый словарь по культурологии. 2003. URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/index.htm> (дата звернення 15.11.2020).
28. Контемпорари. *Энциклопедия по хореографии*. URL: https://need4dance.ru/?page_id=2610 (дата звернення 15.11.2020).
29. Коткова Т.А. «Contemporary dance» – направление современной хореографии. *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення*. Матеріали III всеукраїнської науково-практичної конференції : (5 – 6 грудня 2013 р). Луганск, 2013. С. 19-25.
30. Курюмова Н.В. Современный танец в культуре XX столетия: смена моделей телесности: автореферат дисс.. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Урал. гос. университет им. М. Горького. Екатеринбург, 2011. 25 с.
31. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова. М.: 2003. 607 с.
32. Манулкина, О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века : монография. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
33. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма : монография. СПб. : Алетейя, 2000. 346 с.
34. Марченкова А. И. Художественный образ в хореографическом искусстве. *Актуальные задачи педагогики : материалы III Междунар. науч. конф.* (г. Чита,

- февраль 2013 г.). Чита : Издательство Молодой ученый, 2013. URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/> (дата звернення: 15.11.2020).
35. Матушкина М.В. Особенности современного танца. *Современные научные исследования и инновации*. 2011. № 2. (дата звернення: 15.11.2020).
36. Меланьин А. Методы анализа танцевального движения : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Рос. акад. театр. искусства / Москва, 2010. 234 с.
37. Микулинская О. С. Contemporary-dance как вид современного танцевального искусства. *Тенденції розвитку сучасної хореографії* : матеріали її міжнародного науково-практичного семінару (М. Одеса, 27 – 28 листопада 2010 р.). Одеса: 2010. С. 58-59.
38. Мислер Н. Вначале было тело. М.: Искусство XXI век, 2011. 448 с.
39. Михайлов Н.М. Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Контемпорари данс». Белорусский государственный университет культуры и искусств. 2017. 126 с.
40. Морозовська Т. Д. Хореографічне виховання як складова загальної освіти. *Рідна школа*. 2002. № 8–9, С. 25-28.
41. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие. / Российский университет театрального искусства. ГИТИС, 2011. 472 с.
42. Никитин В. Ю. Современный танец или contemporary dance? *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. . Москва. ГИТИС, 2014. С.77-96.
43. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика. Москва. ГИТИС, 2000. 54 с.
44. Озджевиз Е.Л. Модерн и постмодерн в танцевальной культуре. Саратов, 2015. 95 с.
45. Перлина Л.В. Танец модерн и методика его преподавания [учебное пособие] / Алт. гос. акад. культуры и искусств. Барнаул: Из-во АЛТГАКИ, 2010. 123 с.
46. Плахотнюк А.А. Формирование контемпорари джаз-танца (contemporary jazz-dance). *Исторические, философские, политические и юридические науки*,

- культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* Тамбов: Грамота, 2014. № 5. С. 144-147.
47. Погребняк М. М. «Contemporary dance»: поняття та основні етапи формування школи». *Вісник КНУКіМ.* Київ. С. 162-171.
48. Попова Е.Н. Анализ видов деятельности танцовщика по созданию художественного образа. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук.* Самара. 2011. С. 741-744.
49. Поповичев А.В., Усачев Ю.Ю. Особенности форм художественного произведения на материале современного танца. *Санкт-Петербургский образовательный вестник.* Тамбов. 2017. С.71-75.
50. Сидор-Гібелинда О. Українці на венеційській бієнале: сто років присутності. К.: Наш час, 2008. 306 с.
51. Смирнов И. Искусство балетмейстера. Москва: Просвещение, 1986. 192 с.
52. Солодка Л.О. Новаторство Марти Грехем у світлі хореографічного мистецтва. *Соціально-гуманітарний вісник.* 2018. Вип. 24. С. 61-63.
53. Станішевський Ю. О. Український балетний театр. Київ. Музична Україна, 2008. 411 с.
54. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург. 2004. 390 с.
55. Суриц Е. Я. Танец модерн. М. Каннингем. Екатеринбург. Изд-во Екатеринбургского театрального института, 2002. 94 с.
56. Толстых В.И. Образ художественный. Новая философская энциклопедия. URL : https://gufo.me/dict/philosophy_encyclopedia (дата звернення: 15.11.2020).
57. Усачёв Ю.Ю. Современный танец: теория, рождённая практикой: монография. Тамбов: Принт-Сервис, 2017. 184 с.
58. Хендрик О. Ю. Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2017. Вип. № 3. С. 128-132.
59. Хлопова В. Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки. *Театр.* №20. 2015. URL : <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/> (дата звернення: 15.11.2020).

60. Хлопова В. Что нужно знать об Анне Терезе де Кеерсмакер – танцовщице, положившей начало contemporary dance. URL : <https://www.buro247.ru/culture/theatre/30-may-2018-anne-teresa-de-keersmaecker-dancer.html> (дата звернення: 15.11.2020).
61. Хольченкова Н. М. Сучасний танець: основні напрями та характерні особливості розвитку. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету*. 2018. Вип. 154. С. 183-187.
62. Цебенко І. Балетознавство. *Енциклопедія сучасної України*. 2003. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=40114 (дата звернення: 15.11.2020).
63. Чепалов О. І. Мистецтву танцю – широкі наукові обрії. *Культура України*. Вип. 42. 2013. С.62-70.
64. Шорникова А.В. Специфика воплощения авангардных идей в работах Дж. Кейджа – М. Каннингема «Variations V», «One». *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. Москва. 2016. Вип. 6-4. С. 104-107.
65. Шпак В. А. Как понимать современный танец. *Современный танец: дискурс и практики* : сборник статей / под общ. ред. канд. культурологии Н. В. Курюмовой. Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2017. С. 125-134.
66. Юрьева М. Содержание и виды учебно-профессиональной деятельности студента-хореографа в вузах культуры и искусств. *Проблемы развития современного хореографического искусства и пути их решения : материалы III Всеукр. науч.-практ. конф.* Луганск : Изд-во ЛГАКИ, 2013. С. 134-140.
67. Яніна-Ледовська Є. В. «Весна священна» І. Стравинського. Від етнографії до філософії буття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. пр. Вип. 2. Харків, 2014. С. 72-76.
68. Яніна-Ледовська Є. Ф. Класифікація стилів та напрямків сучасного хореографічного мистецтва. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф.* (Харків, 8–9 груд. 2011 р.). Харків, 2011. С. 45-47.