

УДК 792.87.01:001.891.5

**ЕКСПЕРИМЕНТИ ЯК ПЕРЕДУМОВА ФОРМУВАННЯ  
МЕТОДОЛОГІЧНИХ ЗАСАД У СУЧАСНОМУ  
ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ****Андрій СКОЦЬКИЙ***Кафедра хореографії,**Рівненський державний гуманітарний університет.**вул. Ніла Хасевича, 27, Рівне, Україна.**тел.: (096)9187490, (0362) 261856, e-mail: andre-sc@mail.ru*

Стаття розглядає творчий експеримент як передумову формування новітніх методологічних засад у сучасному мистецтві, а саме в танці модерн. На прикладі експериментального досвіду в галузі руху, простору та часу різних поколінь видатних хореографів-новаторів представлено шлях становлення та розвитку шкіл та технік танцю модерн.

*Ключові слова:* експеримент, методологія, сучасна хореографія, творчість, танець модерн, рух, простір, час, вага, тіло.

У сучасному хореографічному мистецтві в аспекті теоретичних досліджень напрямів танцювальної культури особливої актуальності набувають наукові концепції. Адже у контексті розвитку хореографічної культури України існує проблема недостатнього висвітлення теоретичної та методологічної бази технік сучасної хореографії, які, поряд з академічним класичним мистецтвом, давно посіли гідне місце у світовій культурі. Ці техніки сучасного хореографічного простору об'єднані єдиною назвою – модерн танець.

Однією з передумов формування методологічних засад у будь-якому виді діяльності є експеримент. Адже експеримент – це метод наукового дослідження, який дозволяє вивчити певний об'єкт (предмет або явище) з метою встановлення закономірностей його виникнення, розвитку і перетворення в інтересах раціонального використання у практичній діяльності. У методології наукових досліджень розрізняють поняття “об'єкт” і “предмет” пізнання. Об'єктом пізнання прийнято називати те, на що спрямована пізнавальна діяльність дослідника, тобто, модерн танець, предметом пізнання – досліджувані з певною метою властивості, ставлення до об'єкта – рух, простір, енергія, об'єм, вага тощо.

Мета досліджуваної проблеми передбачає концентрацію даного напрямку модерн танцю та висвітлення його в аспекті певної території (Європа, Америка). На сьогодні це досить розгалужена самостійна система танцювальних шкіл та індивідуальних стилів, що динамічно розвиваються. В основі формування цієї системи лежать експерименти, що були проведені першими хореографами-новаторами, теоретиками танцю модерн, які привели до створення нової технології у галузі хореографічного

мистецтва. Чимале значення у цьому відіграв експериментальний досвід засновників цього танцювального напрямку.

Попередниками нової хореографічної естетики були Франсуа Дельсарт (Франція, кінець XIX ст.), Жак-Еміль Далькроз (Швейцарія, Німеччина, з 1920 по 1950 рр.). Об'єктами їх пізнання були жест, емоція, рух та музика.

Зокрема, Франсуа Дельсарт досліджував зв'язок між жестом, емоціями та почуттями, визначав першість ролі жестів у спілкуванні. Ним було розроблено код жестів у взаємозв'язку з емоціями, на відміну від раніше прийнятої традиції класичного танцю. Жак-Еміль Далькроз досліджував зв'язок музики та руху, а також тілесну музичність. Він розробив систему "ритмічної гімнастики", у якій досліджував зв'язок руху і ритму. Він визначив декілька основних принципів, які пізніше використовувалися наступними поколіннями хореографів у своїй роботі [6, с. 38].

Сучасна хореографічна школа по праву визнає теоретиком танцю модерн Рудольфа Лабана (Німеччина, Велика Британія, з 1920 по 1960 рр.). Адже на підставі аналізу аспектів простору, ваги та часу, в яких проходить розвиток руху від простих до складних його форм, Р. Лабан створює своєрідну науку про рух – хореологію, яка дає можливість проаналізувати рух, розклавши його на складові частини, систематизувати рухи за їх пластично-графічними властивостями на підставі спільних рис та побачити шляхи створення нових рухів. Тут хореограф-новатор застосовував математичний метод аналізу, за допомогою якого довів універсальні закономірності рухів людського тіла.

Револьюційною стала теорія простору Рудольфа Лабана. Для нього це був не просто порожній простір, його можна ліпити і формувати за допомогою різноманітної архітектоники рухів. Він збагатив танець багаточисельними рухами торсу і рук. Відкриття Р. Лабана мали універсальний характер і не обмежувалися вільним та сучасним танцем: завдяки їм і сам балет звільнився від статичності – як фізичної (мається на увазі суто прямолінійна послідовність стрибків, па, поворотів, поз та різноманітних комбінацій цих елементів), так і образної (коли просторові виміри є виключно у площинному вигляді, тобто лише у восьми напрямках).

Піонерами танцю модерн були Лойс Фуллер (США, Франція, кінця 19 – поч. 20 ст.), Айседора Дункан (США, Франція, Німеччина, Росія / СРСР, з 1900 по 1930 рр.), Рут Сант Деніс (США, з 1900 по 1930 рр.), Тед Шоун (США, з 1920 по 1950 рр.).

Лойс Фуллер розглядала рух як форму візуалізації простору, використовуючи при цьому різноманітні форми та малюнки, створені світлом на тканинах. Саме Фуллер досліджувала нові можливості утворення сценічних ілюзій за допомогою електричного світла. Її танець вперше відкрився цивілізації електрики та машин тяжінням до більш вільнішої, об'ємнішої мови та видовища, що на той час був поміж танцювальною постановкою та стовідсотковим театром. Лойс Фуллер відчувала своє тіло виключно як танцівниця, для неї воно було випромінюванням енергії, що регулюється пульсом жесту – в точності як механічне серце робота, яке забезпечує рух автоматично. Основою її танцю було тіло – машина, тіло, що повністю підпорядковане нематеріальним орнаментаціям, котрі безперервно створюються засобами повітряних та неосяжних спіралей вуалі.

У творчих експериментах Айседора Дункан зверталась до природності. Її танець і рухи в ньому були одухотворені зв'язком із природою, а не турботою про естетичні умовності. Балерина пропагувала повернення тіла у натуральне

середовище через контакт з природою, який приносить натхнення у творчості. Танцівниця розробила вчення про взаємозв'язок руху та чотирьох елементів (води, землі, вогню, повітря). Її естетичні принципи визначалися поняттями свободи та чистоти тіла. Особливу увагу Айседора Дункан приділяла розкутості жіночого тіла. Вона визначала духовну функцію танцю та його освітню цінність [6, с. 46].

Натомість Рут Сант Деніс розглядала танець та рух як вияв духовності. Створюючи свою хореографічну систему, педагог знаходила натхнення для танцю поза межами класичного балету. Особливо її цікавило танцювальне мистецтво Сходу, де танцівниця сприймалася швидше як жриця, аніж легка дівчина. Її “музичні візуалізації” – це перші кроки модерну у напрямі абстракції. Приоритетним для Рут Сант Дені був жіночий танець, у якому духовна функція створює яскравість та видовище. Однак, її партнер і колега Тед Шоун пропагував чоловічий танець. Він займався пошуками тотожності чоловічих та жіночих жестів. Розробив систему вправ спеціально для чоловіків, що формувала атлетичне тіло танцівника. Цим самим він зруйнував традиційне уявлення про жіночоподібність тіла танцівника [9, с. 97].

Наступне покоління, що продовжило творчі експерименти та пошуки у галузі сучасного хореографічного мистецтва, були так звані Великі майстри модерну – Мері Вігман (Німеччина, 1920–1960 рр.), Курт Йоосс (Німеччина, 1920–1960 рр.), Баухаус (Шліммер, Кандинський, Німеччина, 1919–1933 рр.), Доріс Хемпфрі (США, 1930–1960 рр.), Жозе Лімон (США, 1940–1970 рр.), Марта Грем (США, 1930–1970 рр.), Альлуін Николай (США, 1950–1980 рр.).

Мері Вігман особливу увагу приділяла танцювальній експресії. Вона розглядає рух через серію протилежностей: внутрішнє – зовнішнє, земне тяжіння – бажання піднятися, індивідуальність – група. В її творчості основними темами є чародійство та смерть. Соло для Вігман є джерелом створення інших сценічних хореографічних форм. Вона пропагує соціальну та освітню місію танцювального мистецтва.

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

Основним напрямом досліджень Доріса Хемпфрі в галузі руху була так звана гра з гравітацією, тобто вибір між опором падінню та його прийняттям. “Падіння і підвішений стан” – розглядалися хореографом як структуруючий елемент руху і динаміки. Його роботи характеризувалися мінливістю, плинністю, невловимістю та ліризмом, де “індивідуальний рух” сприймався як частина, або етап мислення і поняття більш об'ємне, аніж “хореографія”. Народження руху для хореографа починалося у тілі кожного танцівника і переходило від одного до іншого. На відміну від погляду попередників, Хемпфрі розширив можливості “композиції”, звернувши більше уваги на індивідуальний рух танцівника.

Основними предметами дослідження Жозе Лімона були динаміка падіння та відштовхування, зв'язок руху та дихання, гравітація та інерція ваги, енергія та імпульс.

Творчі пошуки Марти Грем базувалися на розкритті у хореографії неусвідомлених експресій. В основі її техніки були закладені дві протилежності – розслаблення та напруження. Особливу увагу Грем приділяла нижній частині тіла, як джерелу

пульсації та народження бажання. Хореограф досліджувала жіноче тіло та закони його руху. Для неї рух був виявом загальних пристрастей та зосередженням на моментах та найвищих станах кризи, відчаю. Танцівниця провідну роль надавала соло. Чимале значення відводилося символічності простору, у якому об'єкти розглядалися як відтворення уяви, страхів, образів внутрішнього світу постановника танцю [5, с. 65].

Основною концепцією творчості Альлуїна Ніколая була абстракція. Важливим напрямком його досліджень була децентралізація корпусу, де всі точки в тілі можуть бути двигуном руху. Він переглянув принцип унікальності центру ваги тіла та відмовився від антропоцентризму. Творче кредо хореографа – це людина, як елемент серед інших елементів всесвіту, що знаходиться в русі. Тіло мінливе: аксесуари, тканини, палички подовжують і змінюють форму людського тіла до перетворення його в абстракцію. Імпровізація та композиція, на його думку, є обов'язковими елементами освіти танцівника. Николай розглядав зв'язки між тілом і простором та рух як аспект постановки вистави поряд з його аксесуарами, проєкціями світла, елементами сценографії [8, с. 22].

Мерс Кенінгем (США, з 1950 по 1990 рр.) яскравий представник нового покоління хореографів, засновник постмодерну. Непередбачуваність та випадковість є джерелом його творчості. Рух для хореографа – це виразник усіх внутрішніх намірів. Мерс Кенінгем відмовляється від органічних, описових, типових, уявлень про тіло. Ідеї, що сповідує хореограф – це звільнення особистості, емоцій і відчуттів танцівника на користь руху. Тіло та техніки розглядаються хореографом з погляду “раціональності”, включення до роботи ніг класичних технік. Велику увагу Кенінгем звертає на розвиток віртуозності. Хореограф бореться за надання сучасному танцю статусу мистецтва та визначення його місця в історії танцю. Спонтанність визначає взаємозв'язок музики, елементів сценографії, світла та танцю. Також характерними для його творчості є відхід від централізованості та ієрархічності сценічного простору, котрий він розділяє та фрагментує [1, с. 34].

Пол Тейлор є одним з яскравих представників покоління постмодерну, який деякий час працював в трупі Кенінгема, та був танцівником у Марти Грехем. Однак, звернувшись до самостійної творчості, він не сприйняв ні методу “випадковості” Мерса Кенінгема, ні драматизму Марти Грехем. Тейлор не зупинився на одному стилі, а експериментуючи, випробовував різноманітні принципи у створенні хореографічної композиції. Він вивчав виразні можливості природних рухів людини, котрі традиційно не сприймалися як танцювальні: простий біг, кроки, стрибки, падіння. То ж з їх допомогою хореографу вдалось передати глибинні емоційні зв'язки, що існували як між персонажами на сцені, так і між сценою та музикою. Хореографа також цікавила проблема виразності повної нерухомості та можливість відтворення “повного ніщо”. Пізніше Тейлор повернувся до тієї манери танцювання, що виробив в результаті навчання: він займався як класичним танцем, так і танцем модерн. Його танець був технічно складний насичений стрибками та атлетичними рухами.

Творчі експерименти Вільяма Форсайт у галузі композиції відіграли важливу роль у формуванні голограмного сценічного бачення. Хореограф досліджував засоби просторових відношень між частинами тіла в русі. Один з цих прийомів – розвернення за дев'ятьма точками, коли танцівник уявляє собі, що його тіло знаходиться у кубі, у якому вертикальні осі тіла є базисними. У такому завданні

необхідно виявити число частин тіла, котрі можуть бути задіяні одночасно або нарізно.

Також Вільям Форсайт цінував красу балету, високий рівень абстракції рухів. То ж хореограф не став змінювати вихідні класичні послідовності рухів і звернувся до дослідження можливостей контрапункту. Як і в генетиці дослідження контрапункту демонструє можливість створення великої кількості комбінацій з невеликого числа будівельних блоків. З комп'ютерних алгоритмів В. Форсайт запозичив поняття “петлі”, тобто створення фрази з однаковими початковою та кінцевою позиціями. Такий цикл рухів міг повторюватись до безкінечності, або ж у ньому могли з'являтися невеликі варіації.

Між тим, М. Кенінгем відмовився від прямої класичної лінії і ввів у послідовність рухів криву, кидаючи виклик класичній формулі “вперед, розкрити, вверх”. Форсайт засвоїв та розвив цю теорію у “фрагментації руху” та довів її до стадії, коли зникають умовності та залишаються основні принципи.

Водночас, В. Форсайт ставив під питання поняття “центру” у танці, коли будь-яка частина тіла може служити імпульсом, фокусом або джерелом руху. Використовуючи роботу суглобів, постійні трансформації та потенціал танцівників, В. Форсайт досяг особливої витонченої хореографічної мови [9, с. 24].

Починаючи з 60-х років, хореографи покоління постмодернізму припиняють створювати “школи” – у тому сенсі, який вкладали в нього їхні попередники. Для цього періоду стає більш характерним експериментальний підхід у побудові композиції, повернення до існуючих класичних технік, введення їх в новітні сучасні технології, а також активне використання імпровізації та виділення її в ранг танцювальної техніки. Серед покоління постмодерну слід виділити експерименти таких хореографів як Тріша Браун та Піна Бауш. Основою творчої концепції Тріші Браун була безперервність руху. Вона використовувала експериментальний метод дослідження руху, не враховуючи спадку попередніх періодів руху. Основними критеріями, що характеризують її техніку були: застосування гри, як методу створення композиції, дослідження гравітації, плинності та безперервності руху, яка дозволяє бачити швидше потік, а не форму руху. На одному з подальших етапів творчості хореограф особливу увагу приділила співвідношенню танцю та земного тяжіння. Для цього вона використала спеціальні конструкції, які давали можливість танцівникам рухатись не торкаючись землі, а також знаходила досить незвичайні місця дії для своїх постановок. Друга проблема, що цікавила Трішу Браун – це акумуляція рухів.

Основним нововведенням танцівниці та хореографа Піни Бауш був танцювальний театр. Її естетична програма була зосереджена на танцівнику, котрий грав самого себе, тобто передавав свої особисті якості на роль, що виконував. Для танцівника Піни Бауш головним у використанні технік було не створення руху, а керування своїми емоціями [8, с. 125].

Важливу роль у розвитку танцю постмодерн відіграв Стів Пекстон, який у 1970-х роках звернувся до так званої “контактної імпровізації”. Хоча імпровізація, як така, використовувалась і раніше багатьма хореографами попередниками, за звичай, до неї вдавались, щоб знайти нові рухові можливості, котрі пізніше будуть застосовані під час танцювальної композиції. У Пекстона сам процес імпровізації і є танцем. У ньому беруть участь, як правило, двоє і вони ведуть свого роду діалог за допомогою рухів. У процесі спілкування танцівники можуть штовхатись, спиратись один на

одного, зісковзувати на землю і кататись по підлозі, переповзати один через одного. Ні одна дія не здійснюється без участі партнера. Між танцівниками проходить ніби безперервний обмін енергією, вони постійно відчувають присутність тіла один одного.

Отже, аналізуючи становлення та розвиток сучасних технік танцю модерн, ми можемо стверджувати, що одним з основних факторів формування нових методологічних засад є експеримент. Адже саме завдяки експерименту – методу наукового дослідження, маємо можливість з'ясувати особливості виникнення, становлення та закономірності розвитку і перетворень танцю модерн.

Вивчаючи досвід видатних хореографів новаторів, котрі досліджували аспекти танцювального мистецтва, представники вітчизняної хореографії мають можливість створювати новітні технології на основі глибокої методологічної бази попередників, в контексті знання українських національних традицій, що буде цікавим та самобутнім явищем у світовому хореографічному мистецтві.

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – Москва : Сов. энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. *Власов В. Г.* Стили в мистецтві: словник / В. Г. Власов. – С.-Петербург : Кольна, 1995. – 578 с.
3. *Даль В. И.* Иллюстрированный толковый словарь русского языка / В. И. Даль. – Москва : ЭКСМО, 2006. – 896 с.
4. *Захаров Р. В.* Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – Москва : Искусство, 1983. – 237 с.
5. *Красовская В.* Западноевропейский балетный театр : очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. Красовская ; Ленинград. гос. ин-т театра музыки и кинематографии. – Ленинград : Искусство, 1979. – 295 с.
6. *Пасютинская В. М.* Волшебный мир танца: книга для учащихся / В. М. Пасютинская. – Москва : Просвещение, 1985. – 300 с.
7. *Станішевський Ю.* Балетний театр Радянської України : 1925-1985. Шляхи і проблеми розвитку / Юрій Станішевський. – Київ : Музична Україна, 1986. – 240 с.
8. *Суриц Е.* Балет и театр в Америке : очерки истории / Елизавета Суриц. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. – 392 с.
9. Танец в XX веке: сборник статей / ред. Маргарита Мойжес. – Волгоград : Муниципальное учреждение культуры; Волгоградский центр российской песни, 1998. – 78 с.
10. *Фокин М.* Против течения : воспоминания балетмейстера : статьи, письма / М. Фокин. – Москва – Ленинград : Искусство, 1962. – 630 с.

## EXPERIMENTS AS PRE-CONDITION OF FORMING OF METHODOLOGICAL PRINCIPLES IN MODERN CHOREOGRAPHIC ART

Andrey SKOCKIY

*Department of choreography,  
The Rivne state humanitarian university,  
str. Nila Khasevicha, 27, Rivne, Ukraine.  
tel.: (096)9187490, (0362) 261856 e-mail: andre-sc@mail.ru*

The article deals with the problem of creative experiment as a factor of forming new methodology in modern choreographic art and development of schools and master of modern dance is shown, giving the example of experimental skill in the field of motion, space and time of prominent choreographers – innovators.

*Key words:* experiment, methodology, modern choreography, creation, modern dance, motion, space, time, body.

## **ЭКСПЕРИМЕНТЫ КАК ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

**Андрей СКОЦЬКИЙ**

*Кафедра хореографии,  
Ривненский государственный гуманитарный университет,  
ул. Нила Хасевича, 27, Ривне, Украина.  
тел.: (096)9187490, (0362) 261856, e-mail: andre-sc@mail.ru*

Статья рассматривает творческий эксперимент как предпосылку для формирования новаторских методологических принципов современного искусства в танце модерн. На примере экспериментального опыта в области движения, пространства и времени разных поколений выдающихся хореографов-новаторов представлено путь становления и развития школ и техник танца модерн.

*Ключевые слова:* эксперимент, методология, современная хореография, творчество, танец модерн, движение, пространство, время, вес, тело.

Стаття надійшла до редколегії 15.03.2012

Прийнята до друку 13.09.2012