

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Татарченко Єлизавета Василівна

ПРОВІДНІ ШКОЛИ ТАНЦЮ МОДЕРН

Спеціальність: 024 Хореографія

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістр

Науковий керівник
_____ О. В. Єременко,
доктор педагогічних наук,
професор
« ____ » _____ 2021 року

Виконавець
_____ Є. В. Татарченко
« ____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Танець модерн один з провідних стилів сучасного хореографічного мистецтва. Глибоке розуміння його законів вимагає ретельного вивчення історії його зародження, становлення, вершинних досягнень, а також кризових ситуацій. Тільки чітке усвідомлення закономірностей творчих впад видатних хореографів-постановників в цій царині, дозволить поколінню сучасних хореографів відшукати нові напрями розвитку шкіл танцю модерн.

Витонченість, своєрідність і нестандартність модерн танцю змушує залучати до себе увагу людей з різними можливостями, абсолютно несхожими інтересами, що відрізняються за родом занять. Основоположниками модерн-танцю є Марта Грехем, Айседора Дункан, Доріс Хамфі. Цим людям зобов'язані своєю появою цілі школи, танцювальні напрями по всьому світу.

Значний інтерес у контексті дослідження становлять наукові праці в області хореографії, які зорієнтовані на розвиток сучасного танцю, танцю модерн. Історію становлення танцю модерн в своїх роботах розглядали В.Дж.Конен [24], Н.П.Кубарева [28], Н.В.Лебедева [30], В.Ю.Нікітін [33], Л.П.Новицьк [35], О.Н.Полісадова [50], Е.В.Юшкова[68].

Вагоме значення для осмислення досліджуваного феномену мають праці вітчизняних науковців, які займалися проблеми генези танцю «модерн» в Україні 20-30-х років ХХ століття К. А. Добротворська [14], П. Н. Білаш [3], А. А. Соколов [54], В. А. Тейдер [59], О. І. Чепалов [62], Д. І. Шариков [66], М. М. Погребняк [48], О. М. Шабаліна [65], О. А. Плахотнюк [47].

Роботи цих дослідників мають пізнавально-інформативний характер надають змогу лише ознайомитися з творчістю представників стилю «модерн». Але, виокремлення пріоритетності шкіл танцю модерн залишаються поза межами існуючих розробок.

Отже, актуальність проблеми пріоритетності танцювальних шкіл сучасного хореографічного мистецтва зумовили вибір теми дослідження, а саме: *«Провідні школи танцю модерн»*.

Мета дослідження – висвітлити особливості провідних шкіл танцю модерн.

Мета роботи передбачає виконання таких завдань:

1. Розглянути танець модерн як феномен стильових напрямків хореографічного мистецтва ХХ століття.
2. З'ясувати особливості технічної складової танцю модерн.
3. Висвітлити концепцію Американської та Німецької шкіл танцю модерн.
4. Розглянути генезу танцю модерн в Україні.

Об'єкт дослідження – танець модерн, як хореографічний напрямок.

Предмет дослідження – провідні школи танцю модерн.

Дослідження здійснювалося на основі комплексу *методів*: *загальнонаукові* – аналіз, синтез, узагальнення, систематизація, які застосовувалися для стану розробленості проблеми; *конкретно-наукові* – історико-генетичний та ретроспективний аналіз, які дозволили висвітлити становлення та розвиток танцю модерн з розгалуженої системи сучасного хореографічного мистецтва; порівняльно-зіставний аналіз, що застосовувався з метою характеристики провідних шкіл танцю модерн та висвітлення технічної складової модерн танцю.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що здійснено комплексне дослідження в межах якого з'ясовано пріоритетність шкіл танцю модерн та їх вплив на розвиток сучасного хореографічного мистецтва;

конкретизовано й уточнено історико-теоретичні основи становлення та розвитку провідних шкіл танцю - модерн; з'ясовано особливості танцювально-лексичної складової танцю модерн в розгалуженій стильовій системі сучасної хореографії; висвітлено походження та використання технічної складової шкіл танцю модерн; розглянуто розвиток танцю модерн в Україні та схарактеризовано перспективи його розвитку.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає у тому, що основні його положення можуть бути використані: у закладах вищої освіти, в освітньому процесі дитячо-юнацьких мистецьких шкіл та центрів сучасної хореографії, у закладах позашкільної освіти, професійних та аматорських хореографічних колективах; у порівняльних дослідженнях. Джерельна база та матеріали магістерського дослідження можуть використовуватися здобувачами, науковцями суміжних галузей.

Апробація результатів та публікації. Основні результати дослідження доповідалися на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка (протокол № 6 від 17 листопада 2021 р.), на III Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (24–25 березня 2021 року, м. Суми). Базові аспекти дослідження представлено в публікації: Татарченко Є. В. Значення хореографії у системі вищої освіти. Мистецькі пошуки, № 1 (13). С. 81–85.

Структура та обсяг роботи. Дослідження складається із вступу, двох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 59 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ТАНЦЮ МОДЕРН

У першому розділі розглянуто танець модерн як феномен стильових напрямків хореографічного мистецтва ХХ століття, окреслено місце танцю модерн серед інших стильових напрямів сучасної хореографії та з'ясовано особливості технічної складової танцю модерн.

1.1. Танець модерн – феномен стильових напрямків хореографічного мистецтва ХХ століття

Модерн (франц. «*Moderne*», лат. «*Modernus*» - новий, сучасний) - це стилістичний напрям в європейському мистецтві кінця ХІХ - початку ХХ століття. Завдяки своїй вишуканості він стрімко розповсюджується по всій Європі і в першу чергу втілюється в архітектурі та декоративному мистецтві. Розглядаючи тлумачення поняття «модерн» нами було встановлено, що в Італії його називали рослинним стилем або «Ліберті», в Великобританії - стилем модерн, в Іспанії - модернізмом, в Бельгії - стилем Вельде, в Австрії - Сецессион, в Німеччині - Югендстиль.

Історичний напрямок дослідження дає змогу стверджувати, що стиль модерн виник не як реакція на еkleктизм, тобто на мертве копіювання

історичних стилів минулого, а перш за все - на занепадницькі смаки в сфері комерціалізації промисловості та машинобудування.

Пріоритетною модерну стає - відмова від прямих ліній і кутів на користь більш природних ліній, інтерес до нових технологій, особливо, в архітектурі, прикладному мистецтві. Шлях розвитку та становлення танцю модерн сповнений намаганнями поєднати художні та утилітарні функції створюваних творів з залученням до сфери прекрасного всіх сфер діяльності людини. Маємо нагоду стверджувати, що поняття естетики зігнутої лінії – прерогатива модерну. Ідеологія зігнутої лінії первинно з'являється в живопису французьких пост-імпресіоністів, а в подальшому підсилена східними впливами, придбала конструктивний характер. На підставі вище перерахованих пріоритетних відзнак модерн виникає як напрям і в хореографії.

Перш ніж торкнутися розгляду теми основних шкіл танцю модерн вважаємо за доцільне наголосити, що наша робота в процесі дослідження буде спрямована на висвітлення танцю модерн – феномену стильових напрямків хореографічного мистецтва. Для більш ґрунтовного розгляду проблеми дослідження вважаємо за належне розглянути історичні основи становлення та розвитку шкіл танцю модерн та з'ясувати роль впливу професійного виду хореографічного мистецтва – балет на формування стильових напрямків сучасності. Деталізований розгляд проблеми розпочнемо зі знайомства з першоджерелами, які вплинули на розвиток ідеї нового стильового напрямку – модерн [16].

Аналіз джерелознавчої літератури надає підстави стверджувати, що танець модерн, являє собою один із стильових напрямків сучасної світової хореографії, зародження якого припадає на кінець XIX - початок XX століття в США та Німеччині. Термін «танець модерн» з'являється в США для позначення сценічної хореографії, що відкидає традиційні, канонічні балетні форми. Своєю появою танець модерн витісняє танцювальні терміни тих часів, що виникали в процесі розвитку напрямку (вільний танець, дунканізм,

ритмопластичний танець, танець босоніжок, експресіоністський, абсолютний, новий художній танець) [17].

Головною ідеєю для представників танцю модерн, незалежно від того, до якого стильового напрямку вони належали і в який період анонсували свої естетичні програми, був намір створити новочасну хореографію, що відповідала, на їхню думку, духовним уподобанням ХХ століття. Кардинальними домінантами їх міркувань були: відмова від усталених канонів, втілення новочасних тем і змісту автентичними танцювально-пластичними засобами.

Доцільно зауважити, що танець модерн належить до провідних напрямків сучасної хореографії, а сама поява терміну була зумовлена потребою для відокремлення від тих танців, які йшли всупереч з професійно-канонічним видом мистецтва - балет. Натомість їх не можна було назвати естрадним танцем. Варто зазначити також на тих передумовах що спонукали появу танцю модерн. По-перше - криза, до якої прийшло мистецтво класичного балету. По-друге - відмінні риси тих часів, це посилення суб'єктивного початку [18].

Нами було встановлено, що у прагненні до повної незалежності від традицій хореографічного мистецтва, представники танцю модерн прийшли, врешті-решт, до прийняття окремих технічних прийомів, в протиборстві з якими зародився новий напрямок. Наміри на повну відмову від традиційних форм балетного спрямування на практиці не змогли бути до кінця реалізовані.

Слід констатувати той факт, що зародженню нового виду танцю сприяли багато явищ соціального і культурного життя. Сучасний історичний період вимагав своєчасної переоцінки застарілих цінностей і створення нових - тих, які б йому відповідали.

Нами було з'ясовано, що зародження ідеї танцю модерн спрогнозував французький педагог, відомий теоретик сценічного руху Ф. Дельсарт, який стверджував, що тільки правдивий жест, позбавлений умовності і стилізації

(без винятку і музичний), спроможний істинно передавати всі нюанси емоційних переживань людини [20].

Варто зазначити, що ідеї Ф. Дельсарта набувають розголосу та стрімкого поширення на початку ХХ століття завдяки Л. Фуллер та А. Дункан після того, як ці американські танцівниці піддали їх художній реалізації гастролюючи по Європі. Перш за все виступаючи в 1892 у Парижі Л. Фуллер з танцем «Серпантин» продемонструвала ефектне поєднання вільних рухів, стихійно породжуваних музикою, завдяки сценічному костюму та оформленню в вигляді величезних покривал, підсвічених різнокольоровими прожекторами.

Нами було встановлено, що фундатором нового напрямку в хореографії безумовно є А. Дункан яка в своєму арсеналі використовувала пластику, так би мовити оновленої античності, тобто «танцю майбутнього», який своїми коренями звертався до природних форм. Її танець був вільним не тільки від театральних умовностей, а й історичних і побутових. А. Дункан своїм танцем скерувала колосальний вплив на багатьох діячів танцювального мистецтва, які воліли позбавитися штампів академічних догм.

На особливу увагу в нашому дослідженні доцільно звернути на джерело натхнення А. Дункан, яке крилося в самій природі світу. Танцюючи вона розкривала особисті почуття, тому її хореографічне мистецтво і до сьогодні не має спільних ознак з будь-якою хореографічною системою.

Використовуючи в своїх танцях сюжетну основу героїчних і романтичних образів, які переважно ставилися на відповідну музику такого ж характеру. Танцівниця обмеженим арсеналом танцювальних рухів і поз передавала тендітні відтінки почуттів, тим самим наповнюючи глибоким поетичним змістом найпростіші па. Слід зауважити також на тому, що техніка запропонованих танцювальних номерів не була складною [40].

Узагальнюючи літературні джерела з означеної проблематики ми можемо стверджувати, що А. Дункан не створила закінченої школи, хоча і дала новаторський поштовх новому в хореографічному мистецтві. Миттєва

імпровізаційність, танець босоніж, відмова застосування традиційного балетного костюму, використання в своїх постановках симфонічної та камерної музики - всі ці інновації А. Дункан схарактеризували подальші шляхи розвитку танцю модерн.

На основі аналізу та опрацювання літературних джерел, які дотичні до проблеми нашого дослідження маємо за належне наголосити, що у подібному пошуку перебували всі хореографи-новатори нового хореографічного напрямку модерн. Багато хто з них, піддаючи моніторингу усталені традиції минулого породили новий стиль, якому досі не було аналогів.

Ситуація, що склалася на межі XIX і XX століть, в дослідницькій літературі констатується, як «Виснаження» стилю в мистецтві, надало можливість вольового ствердження нового напрямку, обґрунтованого філософською системою та концепцією. Таким чином, модерн бере на себе роль захисника людини від стрімко розвиваючого технічного прогресу, що в подальшому знайде широкомасштабне втілення в постановці танцювальних номерів. Ось це і послугує глобальними змінами в середині самої системи танцю, що спонукає до пошуку нового фундаменту, який би відрізнявся від фундаменту старого, затверділого в своїй непорушності [29].

Висвітлюючи особливості танцювального феномену – модерн, доцільно розглянути інші джерела, що завдали істотного впливу на його формування.

Так, на основі порівняльно-зіставного аналізу нами було встановлено, що система Е. Жака-Далькроза – «ритмопластичний танець», був багато в чому протилежний «дунканізму». Жак-Далькроз дотримувався своєї точки зору - поза емоційного втілення виконавцями музики. Танець на його думку не був довільним трактуванням його тематичної програми, різні частини тіла створювали немов би пластини, контрапункти де рухи танцівників відгукувалися на окремі голоси музики. Тому як приклад, слід звернути увагу на перші постановки «Ехо і Нарцис» (1912) на власну музику, «Орфей» (1913) на музику Глюка в яких Е. Далькроз втілює не тільки структурний

компонент музичних творів, але спромігся передати неповторний емоційний зміст музики, що спонукала до витонченої пластичної виразності танцювального жесту і пози [40].

Попри неподільного панування на сцені музики над танцем виступив австрійський хореограф Р. Лабан, який зайняв щабель провідного теоретика танцю модерн. В своїх обґрунтуваннях теоретико-методичних поглядів він звертається до філософсько-естетичних навчань Древньої Індії.

Продовжуючи теорію Р. Лабана хореографи-новатори розпочинають пошуки в далекій давнині, вбачаючи в античності великий потенціал для вираження проблем сучасності. Перш за все їх цікавила первинна основа руху та механізми його відтворення. На нашу думку, першооснова і надала поштовх, тобто послугувала основою для створення нового танцю – модерн [46].

Слід наголосити на тому, що основою для створення нового напрямку хореографічного мистецтва посприяли і доробки філософських вчень, якими керувалися хореографи – новатори. Їх експериментальна спроможність призвела до народження унікального за своєю суттю танцю.

Нами було встановлено, що хореографи-модерністи дотримувалися найголовнішої вимоги - природності. Тому, виконавцям танцю модерн необхідно було поєднувати в своїй творчій діяльності блискучі хореографічні навички, тобто не копіювати пластику рухів поставлену викладачем-наставником, а піддавати творчому переосмисленню, бути співавтором творчого пошуку. Безперечно така думка дає підстави стверджувати, чому в такому мистецькому напрямку, як танець модерн була велика кількість видатних хореографів-виконавців в одній особі.

У процесі дослідження нами було встановлено, що у теоретичній праці «Кінетограф» Лабан схарактеризував універсальну концепцію, що до танцювального жесту. Суть проблеми полягала в методичному розборі та описових характеристиках пластико-динамічних рухів незалежно від того, до якої національної, стильової і жанрової категорії вони належали. Лабан

суттєво концентрував свою увагу на формування естетики танцю модерн. Його думка про те, що художньо осмислений рух має бути демонстрацією внутрішнього життя його творця, а не зміст музики, отримала свою реалізацію в його постановці «Мерехтливі ритми» (1925), що виконувалась без застосування музичного супроводу [5].

Вважаємо за необхідне розглянути ще одну творчу постать К. Йосса учня Лабана, а в подальшому і колегу, головне призначення якого базувалось на створенні нового танцювального театру. Слід також наголосити на тому, що головними засобами вираження нової хореографії К. Йосса були сценографія, музика, хорова декламація, відродження традицій містеріального і культового театрів. Але на жаль всі ці прийоми розглядалися як миттєві, збуджуючі лише «енергію руху тіла». Тому для представників Лабана, тобто послідовників «виразного танцю» танцювальна пластика залишалася головним і єдиним, засобом створення танцювального художнього образу.

Нами було встановлено, що послідовники модерністського напрямку в мистецтві танцю дотримувались переконань в тому, що танець генерує думку, ідею наповнену емоційністю і чуттєвістю - ось головні критерії танцю модерн.

Порівняльно-зіставний аналіз надає підстави стверджувати, що одним з перших хореографів танцю модерн - К. Йосса усвідомив закономірність синтезу «виразного танцю» з технікою класичного танцю та небалетної пантоміми. Новаторство К. Йосса позначилось і в зверненні до так званих, абсолютно нових тем для балетного театру; наприклад, «Зелений стіл» (1932) - перший балет в якому було яскраво представлено політичну і антимілітаристську скерованість [36].

Висвітлюючи особливості танцю модерн – феномену стильових напрямків хореографічного мистецтва слід зупинитися на представниках німецької школи танцю модерн. Так, на основі порівняльно-зіставного аналізу нами було встановлено, що розширенню кола тем і образів

хореографії сприяла представниця німецької школи - танцівниця, і хореограф М. Вігман - учениця Лабана. Ціленаправленість творчих пошуків М. Вігман вочевидь була спрямована в русло експресіонізму.

Прерогативою її творчих пошуків була відмова від рухів, які традиційно вважалися гарними тобто ідеальними, тому потворне і страшне на її думку також мало можливість гідного втілення в танці. Її творчі доробки - сольні і групові при виконанні відрізнялися від інших, максимальною напруженістю і динамізмом форм. Таким чином, М. Вігман залучала теми одержимості, пристрасті, страху, відчаю, смерті. Творча діяльність М. Вігман була пронизана відсутністю пафосу протесту, який би втілював образи-символи загальнолюдських емоцій [33].

Тому з впевненістю ми маємо нагоду констатувати той факт, що ідеї М. Вігман зробили великий вплив на розвиток танцю модерн, а її учениця і послідовниця Х. Хольм розповсюдила ідеї у США.

Узагальнюючи літературні джерела з означеної проблематики ми можемо стверджувати, що інша учениця М. Вігман, Г. Палукка, зверталася не тільки до похмурого і трагічного. Навпаки, Г. Палукка зуміла акумулювати в своїй творчості гумористичні, просвітлені, ліричні теми і образи. Музика, від якої М. Вігман відмовлялася, в творчості Г. Палукки знайшла належне місце в танцювально-пластичному втіленні творів Б. Бартока, Р. Штрауса, І. Брамса. Г.Ф. Генделя. Слід звернути увагу на те, що Г. Палукка суттєво збагатила виконавську модерн техніку і внесла в танець високі стрибки, а також розробила свою методику викладання [24].

На особливу увагу в нашому дослідженні заслуговують відомі представники танцю модерн - І. Георгі, Х. Кройцберг, М. Терпіс, В. Скоронель, Г. Лейстіков, які навчалися у М. Вігман. Особистий стиль цих модерн-хореографів, так само як і інших майстрів танцю модерн (сестер Візенталь, А. Сахарова і К. Дерп, Г. Боденвізер, які працювали в Німеччині, Австрії, Нідерландах, Швеції та Швейцарії), формувався та набирался професійної витонченості під впливом шкіл німецького танцю модерн та

різноманітних художніх течій європейського мистецтва першої третини ХХ століття.

Висвітлюючи тенденції розвитку танцю модерн, слід наголосити на двох напрямках розвитку, що вважаються провідними. Представники першого напрямку, слідуючи естетичним концепціям експресіонізму, вбачали в вираженні суб'єктивних переживань хореографа-танцівника конститутивний принцип творчості. Різкість зламаних ліній, навмисна бруталність форм, прагнення розкрити несвідомі мотиви вчинків людини, «показати справжню сутність його душі» - все це акумулювало основу їх хореографії [14].

Слід зауважити на тому, що остаточне підтвердження цієї ідеї чітко простежується в так званому «абсолютному танці», який викоринив з хореографії не тільки будь-які нетанцювальні елементи, але і фіксовану композицію. Представники цього напрямку стверджували, що навіть в масових постановках можлива повна свобода формотворчості, що дозволяє кожному виконавцю в залежності від його індивідуальності розвивати самостійний пластичний мотив.

Другий напрямок на відміну від першого, складався під впливом конструктивізму і абстракціонізму. Представники цього напрямку використовували належне значення приділяли формі, яка слугувала не тільки засобом вираження, але і ставала прямим змістом танцювального образу.

Зауважимо, що співробітник німецької школи будівництва і конструювання «Баухауз» О. Шлеммер велике значення приділяв танцю та розглядав його з точки зору заздалегідь розрахованої конструкції. На його думку, тіло виконавця постійно знаходиться в його «танцювальній математиці», слугувало лише способом виявлення «чисто кінетичних формул», що підпорядковувались тим же числовим закономірностям, що і рухи механізмів [65].

На думку О. Шлеммер, прояв конструктивізму в танці модерн – так звані «танці машин» масові ритмопластичні позиції, що імітують роботу різних механізмів, були втілені в рухах танцівників, близькі гімнастичним,

навмисно позбавлені емоційного забарвлення. Зазначимо, що всі найвидатніші майстри німецького модерн-танцю були пов'язані з лівим політичним рухом.

Нами було встановлено, що американські майстри танцю модерн на відміну від німецьких, своє натхнення знаходили в одному з головних джерел хореографії - фольклорі. Притаманні народу танці і музика були перенесені безпосередньо з плантацій в бари так звані «міністрелі-шоу», танцювальні зали і мюзик-холи. Завдяки таким запозиченням з фольклорного спадку наприкінці XIX століття розвиваються різноманітні форми професійної хореографії. Американський танець модерн стає головним етапом в становленні американського хореографічного театру [56].

Доцільно підкреслити, що важливе місце в розвитку танцю модерн США займає зв'язок з негритянським і індіанським фольклором, що позначається на основі стилістичної відмінності його лексики. Прояв цих рис чітко простежується в танцювальних рухах корпусу. Крім нахилів і перегинів, рухливості плечей, прийомів пластики гімнастичних вправ, ігор і небалетної пантоміми, в американському танці модерн використовуються різного роду пульсації тулубу, виштовхуючі і обертальні рухи стегон.

Американському танцю модерн на відміну від німецького властива більш багатовимірна структура і складна криволінійність малюнку. Простежуються також відмінності і в підході до музики. Визначальним фактором американського танцю модерн стає образна і ритмопластична партитура створеного хореографом-постановником танцю.

Порівняльно-зіставний аналіз надає підстави констатувати, що в результаті становлення феномену - модерн виділилося кілька особистостей, серед яких Лой Фуллер, Айседора Дункан, Рут Сен-Деніс, Тед Шоун, котрі зуміли перетворити сучасний вид мистецтва і прокласти доріжку до модерну, засновницею якого вважається Марта Грехем [57].

Доведено, що методи творчості, котрі застосовувались засновниками танцю модерн, варіюються від критичного реалізму, служіння дієвим засобам

викриття буржуазного суспільства, до формалістичних прийомів, якими хореографи намагаються висловити свій протест. Пропагуючи основоположну доктрину повної свободи самовираження, вони безперечно відкривають доступ до творів, в яких інколи відсутність майстерності і професіоналізму видається за новації та художні шукання.

На основі аналізу джерелознавчої літератури можемо констатувати, що найбільшого поширення танець модерн отримує в країнах з багатим музично-танцювальним фольклором або ж навпаки, з давніми театральними традиціями, але де не було свого класичного балету.

У процесі нашого дослідження було встановлено, що до 50-х років ХХ століття в Мексиці сформувалася ще одна школа танцю модерн. На відміну від всіх інших шкіл вона виокремлювалась своєю самобутністю, поєднанням національного мистецтва з прийомами американського танцю модерн. Засновниками перших труп в Мексиці на початку 30-х років були хореографи з США - М. Вальдін і А. Соколова [54].

Слід констатувати те, що танець модерн швидко поширюється в Аргентині, Бразилії, Гватемалі, Колумбії. Найбільш значимого поширення танець модерн отримав на Кубі, де також склалася своя школа. Перші трупи були організовані на початку 60-х років Р. Геррою і Альберто Алонсо.

Продовжуючи розвивати традиції американського і мексиканського танцю модерн, кубинські хореографи проявляють особливий інтерес до негритянського фольклору, причому не тільки в його латиноамериканських формах, але і в африканських. В Європі існує кілька великих навчальних центрів танцю модерн - «Палукка-Шуле» (НДР) і «Фолькванг-Шуле» (ФРН) та багато інших.

Широке поширення танець модерн отримав і в інших Країнах: танцювальний ансамбль І. Крамера (Швеція), нідерландський танцювальний театр, Печский балет (Угорщина), «Батшева» і «Інбал» (Ізраїль), танцювальна трупа культурного центру мистецтв (керівник А. Рейес, Філіппіни) та інші.

Зазначимо, що стиль цих колективів визначається приналежністю їх керівників до американських або німецьким школам танцю модерн, а також ступенем використання національного фольклору і небалетної пантоміми, володінням технікою класичного танцю.

Зростає інтерес до танцю модерн і в країнах з давніми традиціями класичного танцю. У 1967 в Лондоні був організований найбільший в Європі центр по вивченню танцю модерн, при якому створені школа і трупа - Лондонський сучасний театр танцю під керівництвом Р. Коена. У 1972 Ж. Руссільо створив трупу - Балетний театр Жозефа Руссільо у Франції [63].

Підсумовуючи вище зазначене, наголосимо, що створюючи форми і методи, протилежні балетним нормам, виступаючи за свободу, природність творчої особистості та її самовираження, за індивідуальне звучання. Новатори нового напрямку танцювального мистецтва своє натхнення для нового черпали в античності, в древніх ритуалах, містиці, релігійних ученнях, що з впевненістю ми можемо констатувати і в теперішній час.

Для танцівників-новаторів сьогодення - неприйнятна техніка заради техніки. Кожна з танцювальних концепцій, що виникає в стрімкому розвитку сучасного хореографічного мистецтва має власне глибоке філософське підґрунтя. Експериментальні пошуки відповідають загальним тенденціям модерну нового часу.

1.2. Технічна складова танцю модерн

Створення осмисленого хореографічного тексту - рефлексорна здатність судження, що бере участь у процесі чуттєвої реалізації ідеї, де відбувається репрезентація або конструювання нової реальності. Слід також пам'ятати, що нове завжди з'являється на тлі історичних подій, внутрішніх переживань або їх цілісного усвідомлення суб'єктом. Індивід який може мислити асоціює себе при цьому діючим об'єктом, розвивається вільне

виявлення несвідомих інтенцій людської душі які в подальшому проявляються в пластиці.

Аналіз джерелознавчої літератури надає підстави стверджувати, що свобода волі та свобода дії в цьому випадку збігаються. Натомість ідеал краси, наслідує філософію І. Канта, - бути вільним. Саме мистецтво уособлює собою свободу, і те, що рухає людиною в останній момент творчості, не піддається раціональному поясненню. Істинна природа цього почуття невідома.

Основна біологічна тенденція будь-якого організму - це розвиток своїх можливостей до якнайбільшої міри. Тим часом сучасне суспільство задовольняється мінімальним розвитком індивіда. Фундаментальний розвиток потенційних здібностей припиняється в ранньому підлітковому віці, оскільки суспільство вимагає, щоб молоде покоління якнайшвидше перетворювалося на корисних членів соціуму. Після раннього юнацтва особистість фактично обмежується придбанням практичних і професійних знань і умінь у певній галузі. Власне ж розвиток триває лише у рідкісних випадках [5].

На сьогодні танець модерн як танцювальна система поєднує в собі певні сучасні техніки танцю: техніку М. Грехем - стиснення і розширення (*contraction & release*), техніку Д. Хамфі і Х. Лимон - підйоми і падіння (*suspend - recovery*), техніку М. Каннінгема - спіралі і штопорні обертів (*spiral, corkscrew turn*), техніку К. Данхем, Дж. Коула, Г. Джордано, Р. Одумса, Б. Феліксдала - використання пози «колапсу», ізоляція і Поліцентр, поліритмія, мультиплікація, координація, імпульс і управління [22].

Зазначимо, що погляди на техніку та формування особливої системи для модерну на початку його виникнення мали суперечливий характер. Тому деякі представники вважали нігілізм стосовно минулого досвіду, головною умовою формування нової мови танцю. Інші ж брали за основу класику, розсуваючи тим самим межі своєї творчості постійним діалогом з професіоналами та непрофесіоналами, організуючи спільні класи, куди могла

прийти будь-яка людина та дізнатися про все необхідне для створення власної мови руху. На нашу думку можливо, тривіальним прозвучить твердження, що модерн має відповідати духові часу. Життя, відбите у русі, змушує зрозуміти найважливіше, те, що розуміється без зайвих слів.

Таким чином, Курт Йосс, учень та колега Р. Лабана, потрапив під вплив епохи німецького експресіонізму, створивши низку вистав, які стали відкритим засобом соціальної критики існуючої ситуації в державі. Слід зауважити, що його принципом стала комунікація як із танцівниками та іншими хореографами, так і з глядачем [7].

Нами було з'ясовано, що з його школи вийшла Піна Бауш, постановки якої надихають своїм реалізмом, а техніка, правдивістю виконання. Виконуючи її танцювальні твори артисти справді живуть на сцені, змушуючи споглядаючого повірити зображуваним почуттям та образам.

Узагальнюючи літературні джерела з означеної проблематики ми можемо стверджувати, що Піна, маючи виразний індивідуальний стиль, залишила після себе живу рухливу основу, за допомогою якої можна конституювати щось нове, не перебуваючи в межах старого.

Нами було встановлено, що хореографи-модерністи звертаються до поняття хореографічного тексту, який розвивається як танцювальна мова у семіотичній системі руху. У кожного хореографа модерніста своя справжня мова, яка формує індивідуальний погляд на речі, технічне виконання та розуміння танцю в цілому.

Особливу увагу в нашому дослідженні доцільно приділити основоположникам двох визнаних у всьому світі шкіл танцю модерн - Марти Грехем та Мерса Каннінгема. Підкреслимо, що кожен із них розробив свою унікальну техніку, яка і зараз користується великою популярністю.

Нами було встановлено, що Марта Грехем протягом усієї своєї професійної кар'єри працювала над розвитком нової танцювальної техніки, яка вдосконалювалася в її хореографії. Новий стиль, розвинений Мартою відрізнявся різким, ангулярним (наявністю ламаних, кутових ліній) та

хльостким рухом. Найголовнішими рухами її техніки були контракція (стиснення) і звільнення (розслаблення) торса, що виникли шляхом усвідомлення та спостереження за природним диханням [47].

Нами було з'ясовано, що Мерс Каннінгем, представник постмодерну, відштовхувався від концепції М. Грехем та класичного балету.

На основі аналізу та опрацювання літературних джерел, які дотичні до проблеми нашого дослідження маємо за належне наголосити, що по суті, кожен хореограф інтуїтивно розумів, що суть модерну в його своєчасності, тому деякі з них не ставили за мету створення закритої системи, негласно закликаючи до становлення базових ідей танцю, а не конкретних наборів технік і рухів.

Нами було встановлено, що підґрунтям до формування та створення технічної складової танцю модерн слугувало творче натхнення та пошуки М. Грехем. Створення нею художньої системи крилося в її обґрунтованому судженні, що рух підпорядковується трьом основним константам: часу, простору, енергії. Вона вважала, що внутрішня енергія виконавця звільняється та «виплескується» у простір під час танцю.

Погляди М. Грехем були схожі з судженнями К.С. Станіславського, вони обоє наголошували на тому, що емоція провокує рух. Так, на думку М. Грехем рух, має і може визначити емоцію точніше, ніж слова. За важливе вона вважала не те, що кажуть слова, а те що, рухи ніколи не брешуть. Тому танець має виражатися діями, забарвленими глибокими почуттями, які можуть бути лише рухами.

На основі порівняльно-зіставного аналізу нами було встановлено, що М. Грехем створивши свою школу і танцювальну трупу, ретельно підходить до створення своєї мови рухів, детально розробляє техніку їх виконання. Важливою складовою її техніки був так званий внутрішній імпульс, спрямований на використання тіла та душі спрямоване на внутрішнє життя особистості [56].

Нами було з'ясовано, що уроки спрямовані на засвоєння техніки М. Грехем розпочинала з простих рухів, які в подальшому перетворювалися на довгі танцювальні ланцюжки з додаванням різних позицій рук та ніг зі зміною напрямків, рівнів руху.

Зазначимо, що складний процес переосмислення, поєднання нових форм із вже існуючими технічними формами танцювального мистецтва був не простим. Зазвичай танцювальний шлях, це шлях сповнений віддачі та виразності, упевненості в тому, що танець може висловити все в людському житті та переживаннях. М. Грехем жаждала створити мову танцю, яка могла б висловити людську душу і дух через міфи, архетипи та відверті емоції [57].

Доречно наголосити на тому, що М. Грехем створювала спектаклі, чи вправи, із задалегідь придуманих, знайдених для хореографічної постановки рухів на основі яких для більш глибокого засвоєння виконавцями формувала для них вправи класу. Більшість використовуваних рухів з'являлися в результаті імпровізації, деякі були створені під впливом рухів класичного танцю, інші були створені як хореографічні образи. Таким чином на нашу думку розвивалася її техніка танцю. Слід зауважити на тому, що удосконалюючи техніку до бажаної виразності, вона розвивала свою душу. Нами було встановлено, що найголовнішим завданням першочергової важливості. М. Грехем було сконцентроване на великій увазі внутрішньому світу персонажів своїх вистав яке вона висловлювала через танцювальні рухи.

Узагальнюючи літературні джерела з означеної проблематики ми можемо стверджувати, що в творчості Грехем техніка характеризується двома базовими поняттями.

Техніка реліз - техніка сучасного танцю, заснована на звільненні (релізі) деяких груп м'язів з метою отримання навичок використання лише тих груп м'язів, які необхідні в процесі танцю. За допомогою техніки реліз розвивається розуміння власного тіла, що дає велике різноманітність у розвиток хореографічної лексики танцівника [52].

Контактна імпровізація - техніка сучасного танцю, що поширилася в США та Європі наприкінці ХХ століття, основою якої є фізичний контакт (контактні методи) як відправна точка для імпровізації та дослідження руху людського тіла.

Таким чином, модерн займається особливим видом формотворення, в якому є якась анонімна наступність. Немає конкуренції, є вільна творчість.

Загалом виникає потреба знайти кордон між можливістю виразити себе тілесно і бажанням знайти духовну єдність, що стирає межі за рахунок афекту почуттів, продемонструвати вільну природу людини.

Слід зауважити, що існує погляд кардинально відмінний від попереднього, де увага танцівників модерністів спрямована один на одного або всередину себе. Це виявляє важливу деталь, що впадає у вічі під час виступу модерністів, і істотна відмінність модерну від класичного балету. У цьому випадку комунікація артиста із залом може і не відбутися через те, що перший крок встановлення зв'язку з виконавцем належить глядачеві.

На основі аналізу, систематизації та узагальнення широкого кола джерел можемо стверджувати, що техніка М. Грехем заснована на «стисканні та відпусканні» і використовує різні частини тіла, що протистоять одна одній для створення спіралей для драматичної напруги. У зв'язку з цим було відзначено чудовий вплив «стискання» та «відпускання», що базується та створює формальні перебільшення природних рухів [49].

Доведено, що основний рух техніки М. Грехем - це цикл між «стисненням» і подальшим «розслабленням», що в подальшому зазнав обґрунтування та розвинувся як стилізоване уявлення дихання. Так, поряд із дуалізмом техніки Доріс Хамфрі «падіння та відновлення», це одна з найважливіших концепцій яка передувала у ранньому розвитку та становленні сучасного танцю модерн.

Нами було встановлено, що «класичне скорочення» М. Грехем - це рух, що походить від глибоких тазових м'язів. Саме завдяки тазових м'язам в поєднанні з роботою м'язів живота, тягнуть хребет в увігнуту дугу від

куприка до потилиці шиї, таз підведений, плечі попереду. Тому, при скороченні хребет стає довшим, а не коротшим. В такому співвідношенні та використанні в танцювальній комбінації сила стиснення може бути використана для переміщення тіла у просторі або зміни його траєкторії.

Наступною складовою системи є «звільнення», тому його можна розглядати як відносно пасивне повернення в «нормальний» стан або, як альтернативу - активний викид енергії назовні. Зазначимо, що скорочення пов'язане з видихом, а випуск - з вдихом, хоча цей зв'язок за судженням може бути суто концептуальним. Тому, скорочення в хореографії на думку М. Грехем зазвичай у тому, що танцівник під час виконання танцювального руху бориться з подоланням емоцій, хоча здебільшого, деталі залежить від конкретного контексту.

На основі аналізу, систематизації та узагальнення широкого кола джерел можемо стверджувати, що рішення М. Грехем зробити рух, що виходить з ядра, а не дистально перегукується зі стилем Айседори Дункан, натомість Дункан зазначає, що рух відбувається в сонячному сплетенні, а не в нижній частині живота [13,14].

Найбільш фундаментальною для нашого дослідження є концепція Грехем техніка-спіраль. Базове «спіралеподібне» положення складається з повороту хребта приблизно на 45° навколо його вертикальної осі так, щоб у танцівника, що стоїть обличчям до авансцени, плечі були вирівняні з уявною лінією, паралельною куту до діагоналі сцени. М. Грехем, доводить те, що у «стегнової спіралі» рух м'яко починається від стегна і досягає максимальної напруги за рахунок відтягування протилежної лопатки від стегна яке первинно задіяне при виконанні руху.

Наступною складовою техніки М. Грехем, чи не найскладнішою є «Падіння». За її словами, падіння - це не буквальне уявлення реальності, а втілення внутрішнього досвіду; не редуکتивна мова, а поетична мова, яка отримує своє значення з нашарування фізичного та психічного станів танцівника.

Висвітлюючи особливості технічної складовою танцю модерн в своїй системі, як і багато інших хореографів раннього модерну, Грехем використовувала підлогу. На її думку, використання підлоги було спрямоване на те, щоб по-новому досліджувати теми ваги та гравітації. Так, з 1950-х років техніка падіння Грехем в усіх танцювальних колах буде називатися «ударною».

Водночас можемо стверджувати, що падіння Грехем використовують скорочення і керують центром противаги тіла, щоб контролювати час та напрямок падіння. Широкий спектр суворо систематизованих рухів тіла - водоспадів Грехем, використовуючи поняття сидячі та дорожні водоспади; падає з висоти; і падіння з місця, які можуть бути спрямовані вперед, назад, убік чи шпагат. Практично у всіх падіннях танцівник додає сильну висхідну силу, щоб протидіяти силі гравітації та підвішувати тіло у просторі для художнього ефекту [9].

Дотримуючись думки провідних спеціалістів-хореографів в цій царині, падіння М. Грехем можна використовувати і для драматичного ефекту, тим самим, приймаючи значення в хореографічному контексті з маніпулювання балансом між активним підвішуванням тіла - елевації та підпорядкуванням гравітації.

Наступним аспектом нашого дослідження технічної складової танцю модерн будуть руки, які в своїх постановках М. Грехем використовує по-своєму. Зазвичай вони мають бути активними та цілеспрямованими, а не декоративними. За технічною ознакою руки в танці нерідко тримають у стилізованій чашоподібному положенні, пальці витягнуті прямо та підтягнуті до долоні. Рухи рук зазвичай протидіють у відповідь на поштовх зі спини чи плечей. Рухи рук часто залишалися невизначеними в ранніх роботах Грехем, і існують відмінності між класичною постановою - *port de bras* [2].

Особливо важливим для танцівника в оволодінні знаннями технічної складової танцю модерн є поняття техніка «аналіз», яка покликана зробити танцівників виразними та драматичними. Словниковий запас танцювальних

рухів встановлює зв'язки між фізичним та емоційним значеннями слів «сила», «контроль» та «вразливість». Слід наголосити, що рух починається з ядра, включаючи великі рухи спини та танець на підлозі. Техніка підкреслює вагу та зусилля, тіло танцівника мало здаватися таким, що просувається крізь важку масу з яким стикається при ходьбі.

Вбачаємо за необхідне розглянути наступну складову технік танцю модерн «прикутий до землі» та «напористий», характер цієї техніки спочатку викликав різку критику. Основним лексичним накопиченням якої є стрибки-поштовхи, прогулянки, кульгавість та хитання, біг, сліпий імпульсний галоп, нахили, гойдалки.

Наступною технікою М. Грехем є «підлога», не відміну від інших ця техніка була розроблена виключно для жінок, хоча пізніше в розповсюдилась і на представників чоловічої статі. М. Грехем іноді критикувала своїх танцівників за те, що вони не рухалися від тазу або, як вона іноді висловлювалася, «рухатись від піхви». Тазове походження скорочення сприяє ролі сексуальності у техніці Грехем.

У процесі нашого дослідження було встановлено, що в ставленні до канонічної системи класичної хореографії, техніка М. Грехем вважається «систематизованою технікою», натомість існують значні відмінності між технікою М. Грехем та балетною технікою.

Нами було встановлено, що танцівники Марти Грехем своєю технікою підкреслювали зусилля в використанні ваги тулубу як інструмент драматизму, натомість артисти балету прагнуть здаватися невагомими та невимушеними. Використання техніки Грехем великих рухів тулуба та роботи на підлозі є черговим відходом від балетної традиції.

Висновки до розділу 1

На основі аналізу та узагальнення широкого кола джерел можемо констатувати, що філософія тлумачить модернізм як вираз одвічної

абсурдності існування, як «дегуманізацію мистецтва», як «чисте» прояв «стилю», долає дійсність.

В енциклопедії Балет поняття танець модерн трактується як один із напрямків сучасної зарубіжної хореографії, що зародилося наприкінці ХІХ – початку ХХ століття у США та Німеччині. Об'єктивно кажучи, у період розквіту модернізму, некласичного типу філософствування, радикально дистанційованого від класичного, інтелектуальним припущенням можливості плюрального моделювання світів.

Початок ХХ століття США ознаменовано появою та розвитком двох, зовсім відмінних друг від друга, танцювальних напрямів, які у результаті втіляться у танці модерн: афро-американський джазовий танець і вільний танець Айседори Дункан. Афро-американський джазовий танець, ввібравши фольклорні традиції давніх африканських племен з їхньою ідеологією, світоглядом, міфічно ритуальним виконанням під акомпанемент барабанного дробу, що сприяв вигнанню нечистих духів, втілюється в цьому напрямі.

Доведено, що вільний танець Айседори Дункан був, перш за все, збудований на філософській естетиці Античної Греції. Звернувшись до Античності шляхом повернення первісної сили та природних рухів, основною перевагою свого методу А. Дункан вважала явище вільного володіння опорно-руховим апаратом, який стає найважливішим інструментом, що передбачає гармонізацію особистості людини.

Дотримуючись філософії Р. Вагнера та його вагнеріанської утопії про нове, артистичне людство, де танцю належала провідна роль, а також Ф. Ніцше з його ніцшеанською «волею до влади», яка могла цілком трактуватися як «воля до танцю», Айседора мріяла наблизити парафію вільного та щасливого людства. Пляска для поціновувачів філософії Ніцше стала символом бунту проти репресивної культури, простором індивідуальної свободи, де можливі творчість, перш за все, творіння самого себе, своєї особистості.

Модерн-танець – це своєрідний пласт у мистецтві танцю, не схожий ні на класичний балет, ні на джаз – танець, ні на бальні танці. Як і всі ці напрями, він має свою, неповторну специфіку, витонченість, енергетику. Модерн виробив свою індивідуальну мову тіла, відмінну то інших танцювальних напрямів, тому вимагає особливого підходу до його вивчення. Головною особливістю є вільний корпус танцюриста, що дозволяє рухатися природно та невимушено. Відмінною ознакою модерну є включення елементів імпровізації в професійні постановки, коли танець народжується прямо на очах у глядача. Такі моменти роблять його живим і непередбачуваним, стимулюють розвиток творчого мислення у хореографа, а й у кожного члена групи танцю.

На основі аналізу джерелознавчої літератури можемо констатувати, що хореографічна підготовка виконавців танцю модерн досягалася завдяки основним принципам техніки. З'ясовано, що до основних технік належать: техніка Марти Грехм, Мерса Каннінгема, Доріс Хамфрі, Чарльза Вейдмана і Хосе Лімона.

Порівняльно-зіставний аналіз надає підстави констатувати, що структура техніки базується за принципами властивими кожному з окремих виконавців. В процесі дослідження було доведено, що «Техніка Марти Грехем» - техніку заснувала американська танцівниця й хореограф, одна з основоположниць танцю модерн Марта Грехем. Перевага – базувалась на стисненні, розкритті, падінні та встановленню балансу. Для її техніки характерна робота з підлогою, використання стиснень в області живота й тазу.

«Техніка Мерса Каннінгема» заснована американським хореографом, реформатором сучасного танцю Мерс Каннінгемом, який був учнем Марти Грехем. На відміні від всіх інших хореографів він не дублював її, а вносив щось нове, особисте. Техніка базувалась на архітектурі тіла в просторі, ритмі й артикуляції, використанні різних спіралей, поєднанні вигинів хребта з рухами ніг, запозиченими з класичного танцю.

«Техніка Хамфрі-Вейдмана» заснована – танцівниками-постановниками Доріс Хамфрі й Чарльз Вейдман. Основа складова техніки базувалась на теорії і практиці падіння, встановлення балансу. Доведено, що під час виконання танцювального номеру танцівник застосовує падіння та підйоми, коли хребет розслаблений і вільний. Рухи виконавця зазвичай вибудовуються за синусоїдною: рух, затримка в кульмінаційній точці, зворотне повернення.

«Техніка Лімона» заснована американським хореографом і танцівником Хосе Лімоном, який накопичував свій досвід будучи учнем Доріс Хамфрі й Чарльза Вейдмана. Переїнявши їхній досвід, створює власну танцювальну техніку. Основою його базової техніки є переважно - динаміка падіння й відображення в рухах людської природи, значна увага приділена гравітації, інерції ваги, енергії та імпульсу. Техніка Хосе Лімона тісно пов'язана з диханням.

РОЗДІЛ 2.

МИСТЕЦЬКА КОНЦЕПЦІЯ ШКІЛ ТАНЦЮ МОДЕРН

У другому розділі висвітлено концепцію Американської та Німецької шкіл танцю модерн, розглянуто генезу танцю модерн в Україні.

2.1. Американська школа модерн танцю

Задля більш ґрунтовного розгляду проблеми дослідження вважаємо за належне розглянути історичні основи становлення та розвитку американської школи модерн танцю та з'ясувати роль впливу видатних майстрів танцю модерн на її формування. Під таким кутом зору, розпочнемо зі знайомства з джерелами, які вплинули на розвиток ідей, що сприяли формуванню американської школи модерн танцю.

Аналіз джерелознавчої літератури надає підстави стверджувати, що одне з головних джерел натхнення американські майстри танцю модерн знаходили у фольклорі. Ретельно вивчаючи колоритні народні танці та музику, перепрацьовуючи їх, хореографи-постановники безпосередньо переносили свої витвори з плантацій у бари, танцювальні зали та мюзик-холи. Захопленість перепрацюванням фольклорної спадщини спонукає до інтенсивного розвитку різноманітних форм професійної хореографії останньої чверті XIX століття [50].

Нами було встановлено, що підґрунтям до становлення американського хореографічного театру, американський танець модерн зіграв чи не най головну роль. Тісний зв'язок із фольклором народів, що населяють США (особливо негритянським та індіанським), схарактеризував основні стилістичні відмінності його танцювальної лексики.

Нами було з'ясовано, що головні стилістичні відмінності американської школи модерн танцю в основному проявляються у рухах тулубу танцівника. Більш того, використання нахилів і перегинів, рухливості

плечей, прийомів пластики гімнастичних вправ, ігор і балетної пантоміми, в американському танці модерн використовуються різного роду пульсації торса, виштовхуючи та обертальні рухи стегон.

На основі порівняльно-зіставного аналізу нами було встановлено, що американському танцю модерн властива багатовимірنا структура і складна графічна побудова, яка базується на криволінійності малюнку. Зазначимо також на існуванні відмінностей у підході до вибору музичного матеріалу, образна та ритмічна партитура якого стане визначальним чинником створеного хореографом танцю.

Спільним для американських і європейських - творців танцю модерн - було те, що в мистецтво приходили люди з уже усталеним світоглядом. Слід також наголосити на тому, що усі, без винятку американські хореографи танцю модерн вважали себе послідовниками А. Дункан, утім ніхто з них безпосереднього контакту з танцівницею не мав, оскільки робоча і творча діяльність Дункан переважно проходила у Європі.

Аналіз джерелознавчої літератури надає підстави стверджувати, що значний вплив на виникнення танцю модерн у США мала і інша американська танцівниця - Р. Сен-Дені. Головною заслугою популярності якої була пропаганда і виконання театралізованих культових танців Сходу. Виконуючи та створюючи танці вона велику увагу приділяла костюму, на який Сен-Дені поклала головну складову пластичної виразності танцю [21].

Головною віхою в становленні та розвитку американської школи модерн стає презентація у 1915 році в Лос-Анджелесі трупи та школи під назвою «Денішоу», де поряд з танцями вивчалися споріднені види мистецтва та філософія. Школа «Денішоу» в подальшому дасть велику можливість після навчання та отримання першого сценічного досвіду своїм випускникам очолити у 30-ті роки американську школу танцю модерн. Оволодіння мистецтвом танцю на протигагу танцю-розваги, танцю ілюстрації, танцю-розповіді, танцювальне мистецтво для них стане виявом духовного дебюту.

Зазначимо, що учениця школи «Денішоу» Марта Грехем у своєму мистецтві танцівниці та хореографа найбільш повно реалізувала особливості стилю та техніки американської школи танцю модерн. Танцювальний театр М. Грехем вплинув на американський танець модерн, як і мистецтво А. Дункан. Слід звернути увагу на те, що постановки М. Грехем 30-40-х років «Кордон», «Весна в Аппалачских горах», у яких позначилось прагнення передати риси американського характеру, продемонструвати людину пори заселення Америки, різнилися схематичним і легендарно-епічним трактуванням. В подальшому М. Грехем здійснила постановку творів, заснованих здебільшого на сюжетах античної та біблійної міфології. Творам Грехем цієї пори в основному притаманні тонкий психологізм у розкритті танцювально-пластичних образів, ускладнена метафоричність танцювальної дії. Тому підтвердженням стають танцювальні постановки: хореографічні драми «Смерть і виходи» Джонсона, «Зі звісткою до лабіринту» Менотті, «Альцеста» Фаїна, «Федра» Сгарера, «Міф про подорож» Хован [25].

Доцільно зауважити, що фізичні зусилля, які старанно приховувалися М. Грехем крилися в класичному танці. Створюючи постановку твору вона для кожної частини тіла вона знаходила положення, що суперечать звичайним. Слід зауважити, що формотворчість для неї не була самоціллю. Прагнення М. Грехем крилися в створенні драматично насиченої танцювальної мови, здатної, на її думку передавати весь аспект переживань людини.

Узагальнюючи літературні джерела з означеної проблематики ми можемо стверджувати, що таку ж мету мала й інша відома представниця танцю модерн - Д. Хамфрі. Надаючи велику перевагу пластичної відточеності та технічності танцю, ці два майстра модерн танцю виступили проти культу краси та стилізованої витонченості Рут Сен-Дені.

Зазначимо, що у 1927 році М. Грехем а в 1928 році Д. Хамфрі спільно з Ч. Вейдман створюють свої трупи і студії. Відзначимо, що на їхню творчість великого впливу завдав фольклор американських індіанців і негрів, а також

мистецтво Сходу. Від захоплення фольклорною спадщиною Д. Хамфрі збагачує американський танець модерн плавною жестикуляцією, технікою легких і швидких рухів ніг, рухами тіла, що падає і піднімається з підлоги.

Нами було встановлено, що Д. Хамфрі першою в США почала викладати композицію і постановку танцю. Вона першою віддаляється від абстрактної танцювальної лексики та ілюстративної пантоміми. Завдяки своїй творчій наполегливості і зусиллям розширює межі постановок малих хореографічних форм, які панували в американській школі модерну, робить значний внесок у його теоретичну основу. Зауважимо, що танцювальні твори Хамфрі, зазвичай, стосувалися психології, та соціально-етичних проблем до яких відносилися: «Біжіть, маленькі діти» на негритянський музичний фольклор, «Історія людства» Новака; «Розслідування» та «Плач за Ігнасіо Санчесу Мехіасу» -Ллойда; «День на Землі» Копленда [19].

На основі аналізу та опрацювання літературних джерел, які дотичні до проблеми нашого дослідження маємо за належне наголосити, що 30-ті роки ХІХ століття залучали багатьох провідних хореографів танцю модерн Америки до суспільно-політичні теми.

Таким чином, Вейдман створює сюїту «Атавізм» на музику Енгеля і «Байки наших днів» на музику Мілера. Х. Хольм в 1931 році створює і очолює школу в Нью-Йорку прерогативою її діяльності стає привнесення в теорію і практику американського танцю модерн новаторських ідей своєї вчительки М. Вігман. Результати її творчої роботи поповнюються низкою антифашистських спектаклів «Трагічний результат» і «Вони теж вигнанці» Фаїна; Х. Таміріс здійснює хореографічні постановки - цикл «Пісні свободи» на музику пісень американської революції та «Аделанта» на музику Піто, з віршами поетів Іспанії [24].

Виходячи з вище викладених позицій наголосимо, що наприкінці 30-х років ХІХ століття мистецтво сольного танцю, що переважало на ранніх етапах становлення американської школи танцю модерн, поступається місцем ансамблевому виконанню. Тому, танцювальні рухи, виконавська

манера танцівників, що були зумовлені індивідуальністю провідного танцівника-хореографа, ставали загальною основою інших акторів трупи. Така позиція безумовно призвела до виникнення певного канону, тобто формування різних художніх шкіл танцю модерну.

Доцільно зауважити, що у 50-ті роки XIX століття танець модерн вводився як навчальна дисципліна в багатьох коледжах та університетах США. Тому, доречно наголосити на тому що навчальний процес підготовки спеціаліста хореографа не обходиться без вивчення циклу дисциплін до яких входить і класичний танець. Застосування класичного танцю як основи тренажу в підготовці спеціаліста модерн танцю, безумовно призведе до використання його елементів лексики та техніки в постановках модерн танцю.

Доцільно підкреслити, що важливе місце в становленні та розвитку американської школи модерн танцю займає концепція А. Соколової, учениці М. Гредем, яка стверджувала, що лише взаємопроникнення різних шкіл та напрямів може дати хореографу художні засоби, необхідні для повного розкриття тієї чи іншої теми. Слід наголосити на тому, що Соколова пропонувала танцівникам в суто танцювально-пластичній формі висловлювати тільки ті ідеї і емоції, які вона хотіла втілити у своїх постановках. Це було визвано тим, що Соколова сама в своїй творчій діяльності неодноразово зображувала темні сторони людської натури, часто пройнятих гірким гумором і сарказмом який був засвідчений в її постановках «Війна прекрасна» на музику Норта, «Пустиня» на музику Вареза, «4» на музику Берда, «Кімнати» на музику Хопкінса та багато інших [31].

На основі аналізу та опрацювання літературних джерел, які дотичні до проблеми нашого дослідження маємо за належне наголосити, що творчість хореографів цього покоління С. Ширер і Х. Лимона тривалий час проходила в тісній співпраці з Д. Хамфрі в якої вони навчалися.

Виходячи з вище викладених позицій наголосимо, що хореографія Х. Лимона в становленні американської школи танцю модерн являла собою

складний синтез американського танцю модерн та іспано-мексиканського традиційного мистецтва. Різниця синтезу крилася в різких контрастах ліричних та драматичних засад, на той час вже сучасного американського танцю модерн та іспано-мексиканського традиційного мистецтва.

Можемо стверджувати, що багатьом постановкам тих часів властива епічність та монументальність. Під час постановок своїх героїв вони зображують в моменти крайньої душевної напруги, коли підсвідомість керує їх вчинками. Дотримуючись конкретної драматургічної побудови своїх творів популярність здобули роботи Х. Лимона «Павана мавра»; «Танці для Айседори» на музику Шопена, «Меса військових часів» на музику З. Кодая.

Зауважимо, що ідею хореографічного спектаклю дія якого відбувалася без музичного супроводу оркестру, хореографу-постановнику Х. Лимону вдалося реалізувати з найбільш виразним втіленням в виставах «Неоспіваних» та «Карлоті».

Наголосимо, що мистецтво негритянських хореографів та танцівників дбайливо зберігає ритмопластичне фольклорне коріння. Багато робіт П. Прай-мес, К. Данем. Дж. Тріслер, Д. Мак Кейла, Т. Бітті, К. де Лавальяде, М. Хінксон, Дж. Джемісон та інші можна розглядати як національні форми сучасної сценічної хореографії негрів [34].

Як наслідок у 1958 році відкривається Американський театр танцю під керівництвом А. Ейлі - перша некомерційна трупа танцю модерн в репертуар якої входили твори різних балетмейстерів. Створюючи постановки Ейлі прагне злити в єдине ціле танець і музику за принципами притаманними драматичному мистецтву. Кращими його роботами можна назвати – «Оплакування ранку» на музику Еллінгтона, «Одкровення» на музику Спірчуелс де під час постановки з дбайливою обережністю танцю було повернуто його початкову ритуальність, «Струмки» на музику Кабелача.

На основі аналізу та опрацювання літературних джерел, які дотичні до проблеми нашого дослідження маємо за належне наголосити, що на початку 60-х років XIX століття розпочався новий етап розвитку американського

танцю модерн. Поряд з професіоналізацією танцю та організацією великої кількості професійних труп, таких, як Л. Любовича, П. Санасардо, Л. Фалько, з'явилося багато танцювальних творів хореографів, що різко поривали з традиціями та узаконеними формами танцю [33].

На особливу увагу в нашому дослідженні що склалася на тлі протиріч в танці модерн заслуговує М. Каннінгем, який у співдружності з композитором Дж. Кейджем створює вистави «Сюїта для п'яти в часі та просторі», «Аеон», «Як ходити, брикатися, падати і бігати». Слід зауважити що, саме з цих композицій розпочинається стирання граней та меж між організованим танцем та «конкретним», побутовим рухом.

Нами було встановлено, що експериментальні роботи А. Ніколайса, такі як «Притулок», «Тотем», «Галактики», в яких М. Каннінгем виступає не лише як хореограф, але бере на себе обов'язки сценографа і композитора. Слід зауважити, що прагнення М. Канінгема до образної цілісності вистави призведе до майже повного зрівняння змістовної та образної значущості кожного із візуально-звукових компонентів.

Іншою, значущою особливістю цього періоду в роботах Е. Хокінса, Дж. Уорінга, Дж. Батлера, П. Тейлора на передній план виступає хореографічна лексика. Спрямовання їх робіт крилося в синтезі різних шкіл і течій. ДЖ. Батлеру притаманні образи міфологічного та алегоричного характеру «Єдиноріг», «Горгона і Монтікора» на музику композитора Менотті, «Портрет Біллі» на музику Холідей. Батлер у своїй хореографії першим використовує прийоми джазової імпровізації. П. Тейлору був притаманний метафоричний психологізм, в роботах якого гумор поєднувався з атлетичною енергією рухів, комічний - із трагічним, що дозволило надзвичайно широко тлумачити зміст його робіт «Скудорама» Джексона, «Суспільне володіння» Мак-Доуелла. «Велика Берта» [37].

Слід наголосити на тому, що серед такої палітри відмінностей шукань цих майстрів у сфері танцю модерн і у хореографічному мистецтві в цілому, просліджується загальна спрямованість. Суттєвий пантомімічний початок

гостро-драматичних постановок хореографів танцю модерн попереднього періоду, майже повністю виключалося майстрами нового покоління.

Таким чином, танець порушує правила розглядатися не стільки як образ, що несе будь-яку цілком конкретну ідею і тому викликає певні емоції, а як об'єкт огляду, який повинен пробуджувати в глядачеві вільні асоціації. Натомість, творчість майстрів нового покоління модерну стимулює інтерес до нових форм хореографії. Поява великої кількості нових експериментальних труп і груп надає можливість з надзвичайно різномірних художніх вподобань середовища виділити талановитих хореографів, таких як Т. Тарп, Еге. Саммерс, А. Халпрін, М. Дітмонг, М. Уокер [63].

Виходячи з вище викладених позицій наголосимо, що нова плеяда хореографів отримує визнання на початку 70-х років XIX століття. Головною ознакою їх творчості буде те, що більшість із них не вважають сцену основним місцем для виступів. Головним чином вистави створюються на найнесподіваніших майданчиках, тобто з'являється перевага абстракції.

Доцільно підкреслити, що відмова від фронтальності, центричності композицій, відповідного костюму, гриму, музики, танцювальної техніки. Узаконення нетанцювальних рухів, прийомів хепенінгу, серійної музики, використання джазу, музики кантрі та рок - все це надає поштовх до народження нових форм хореографії та більш взаємного порозуміння танцівників з глядачами.

Доцільно зауважити, що методи творчості, застосовувані представниками танець модерн американської школи модерн танцю, варіюються від критичного реалізму до формалістичних прийомів, якими хореографи намагаються висловити свій протест. Пропагуючи основну доктрину повної свободи самовираження, вони тим самим відкривають доступ творам, в яких інколи відсутність майстерності та професіоналізму видається за новації. Зазначимо, що найбільшого поширення танцю модерн набуває у країнах із багатим музично-танцювальним фольклором з давніми театральними традиціями, або там, де не було свого класичного балету.

2.2. Німецька школа модерн танцю

Перш ніж розпочати виклад матеріалу, що відображає сутність досліджуваного проблеми вважаємо за доцільне наголосити, на тому що танець модерну до початку Другої Світової війни розвивався паралельно в Німеччині та США. Задля більш ґрунтовного розгляду проблеми дослідження вважаємо за належне розглянути історичні основи становлення та розвитку німецької школи модерн танцю.

Під таким кутом зору, розпочнемо зі знайомства з джерелами, які вплинули на розвиток ідей, що сприяли формуванню «вільного» танцю так модерн називали в Німеччині.

Аналіз джерелознавчої літератури надає підстави стверджувати, що величезну роль розвитку «вільного» танцю зіграла творчість А. Дункан, яка неодноразово виступала у Німеччині.

Завдяки величезній кількості її послідовниць, серед яких були сестри Візенталь, М. Глейснер, Г. Лейстіков, заклали основу для створення системи «вільного танцю». Важливою і головною особливістю розвитку цього напрямку в Німеччині було те, що вперше в історії культури авангардний напрямок танцю було визнано державою, тому він і розвивався як національне мистецтво. Це було викликано тим, що на відміну від Франції, Італії та України традиції класичного балету не набули належного розвитку в Німеччині [64].

Нами було встановлено, що одним із основних теоретиків та натхненників танцювального експресіонізму в Німеччині, а потім і у Європі, був Рудольф фон Лабан (1879 – 1958).

Рудольф фон Лабан був прихильником власної системи – системи «вільного танцю», яка відхилялася від традицій та зв'язків із класичним балетом, що підпорядковувався канонічним формам. Зазначимо, що ця

система виникла на величезній хвилі свободи тіла, яка почалася в 10-20-ті роки ХХ століття і ґрунтувалася на «повороті» до природного початку, свободи та чистоти тіла. Таким чином, Р. Лабан звільнив рух від усіх формальних обмежень: стилістичної власності, музики, сценічного простору.

Метод запису людського руху Р. Лабана, був обґрунтований в теоретичній праці «Кінетографія» (1928). Запропонована універсальна теорія танцювального жесту, яка виявилася придатною для аналізу та опису всіх пластично-динамічних характеристик, незалежно від того, до якої національно-стильової та жанрової категорії вони належать. Доречно констатувати той факт, що Р. Лабан побудував свою теорію руху на трьох константах - Простір, Час, Сила (енергія).

Нами було встановлено, що у 1921 році Р. Лабан стає директором Національного балету Німеччини та власної школи, яка відкрила нову епоху у становленні німецького танцю модерн. Працюючи одночасно як педагог і хореограф, Р. Лабан здійснює ряд постановок: «Титан» (1927); постановки на музику класичних композиторів – «Дон Жуан» на музику К. Глюка (1925), «Терпсихора» Г. Генделя (1925), «Шутовське дзеркало» на музику Ф. Ліста (1926) [43].

Нами було встановлено, що система Р. Лабана справила величезний вплив в розвитку сучасного танцю ХХ століття, його послідовники і учні розвинули його теорію не тільки у Німеччині, а й у світі. Доречно наголосити, що у Німеччині його найбільш відомими учнями були танцівники та хореографи М. Вігман та К. Йосс.

На основі аналізу та опрацювання літературних джерел, які дотичні до проблеми нашого дослідження маємо за належне наголосити, що з Мері Вігман Р. Лабан співпрацював протягом восьми років. Мері Вігман створювала хореографічні твори, у яких використовувалися конститутивні постулати його системи.

Слід також зазначити, що до зустрічі з Р. Лабаном, М. Вігман протягом трьох років (1910-1913) навчалася у Е. Жак-Далькроза в Хелерау і багато ідей

цього реформатора руху реалізувалися надалі у творчості М. Вігман. Так з 1913 року вона починає співпрацювати з Р. Лабаном у його центрі мистецтв.

Подібно до багатьох інших виконавців танцю модерн, Мері Вігман намагалася втілити самобутність танцю як художньої форми. Її хореографія тісно пов'язана з поняттям простору [39].

Слід також зосередити увагу на оригінальних рисах хореографії Вігман, які різко відрізняли її від інших виконавців, – похмура тональність, постійне використання поз на підлозі, якими часто закінчувалися її танці, що символізувало тяжіння, повернення до матері-землі.

Доцільно підкреслити, що найчастіше у своїх постановках вона свідомо відмовлялася від традиційно красивих рухів, що підтверджено переглядом її постановок «Скарга», «Жертва», «Танець Смерті» та багато інших. Тому, на наш погляд, потворне і страшне М. Вігман вважала гідним для відтворення в танці. Постановки Вігман відрізнялися від інших, крайньою напруженістю та динамікою форми.

Зазначимо, що М. Вігман так само як і А. Дункан, вважала, що емоційний та індивідуальний вираз хореографічного образу є найголовнішим для танцівника. Так, у 1929 році М. Вігман створює монументальну виставу своєї творчої кар'єри «Пам'ятник загиблих». В цій виставі, саме через тіло ми безпосередньо маємо змогу переживати та відповідати за життя. М. Вігман за допомогою танцювальної складової вибудовує комунікативний образ з самим собою та навколишнім середовищем. Перевагою новаторства цих двох танцівниць слід вважати, що танець залучає у дію всю особистість цілком – тіло, інтелект і душу і є засобом вираження та комунікації [38].

Нами було встановлено, що великий інтерес у М. Вігман викликали зорієнтовані напрями музики та танцю, так само як і Р. Сен-Деніс. Зазначимо, що Р. Сен-Деніс приваблювала музика Індії, Таїланду та Китаю. Створюючи свої постановки вона використовувала звуки флейти, гонгів, барабанів в вигляді музичного супроводу своїх постановок. Це надає можливість

стверджувати, що екстатичний характер її творів тісно пов'язаний із культовими, містеріальними особливостями східної музики.

Узагальнюючи літературні джерела з означеної проблематики ми можемо стверджувати, що Р. Сен-Деніс і М. Вігман у своїй творчості знаходились у містичних пошуках духовної досконалості. Танці М. Вігман акцентують на різних аспектах боротьби зі злом та прийняттям смерті. Танцювальні рухи в її танцях - присідання, повзання, або так звані «діонісійські повороти» до повної знемоги та падіння, говорять про екстатичний характер її творів. М. Ллойд - американський критик з приводу творчості Вігман писала: «М. Вігман була значною мірою екстазом мороку, підкреслюючи у своїх творах демонічне і моторошне, ніби бажаючи вигнати через рух таємне зло в характері (природі) людини» [4].

М. Вігман наполягала на тому, що танець має право висловлювати не тільки емоції, а й абсолютне внутрішнє життя людства. Зазначимо, що на відміну від інших художників-творців її покоління, вона була не тільки захоплена вираженням у своїй творчості тиску та загрози вибуху в суспільстві, але також і висловлювала надію на відновлення людяності та гуманності. Тому її творчий шлях був сповнений постановками не лише «танці смерті», а й «танці життя» до яких відносяться «Святкова Прелюдія» (1926), «Святкування» (1928), «Танці матері» (1934) і «Радіє, Моє Серце» (1942).

Узагальнюючи літературні джерела з означеної проблематики ми можемо стверджувати, що творчість М. Вігман зорієнтувала на розвиток та становлення німецької школи модерн танцю. Багатий досвід Вігман, як танцівниці і хореографа завдасть значного впливу на розвиток танцю модерн не тільки у Німеччині, Європі, а й у Америці [41].

Талановита учениця - Х. Хольм, стала продовжувачем традиції М. Вігман в Америці та однією із засновниць американського танцю модерн. Таке співвідношення передачі досвіду надає можливість стверджувати, що завдяки вихованцям шкіл змішується географія розповсюдження танцю

модерн в усьому світі. Завдяки учнями М. Вігман танцівникам та хореографам як Г. Поллука, Х. Кройцберг, І. Георгі. танець модерн постійно знаходиться в експериментальному розвитку.

На особливу увагу в нашому дослідженні школи модерн танцю Німеччини, доцільно приділити учню Р. Лабана - Курту Йоссу. Зауважимо, що К. Йосс на відміну від інших відійшов від принципів «вільного танцю» і наголошував на тому, що танець повинен спиратися на традиції. Інтересом творчості К. Йосса було намагання використовувати досягнення класичного балету та поєднання його техніки з основами системи Р. Лабана. Таке судження цілковито розмежовувалось з принципами М. Вігман. Він не мав класичної танцювальної підготовки, натомість у 1919-1921 роках навчався у Вищій музичній школі міста Штутгарт, познайомився з Р. Лабаном, який запрошує його до своєї трупи до Гамбурга.

На основі аналізу та опрацювання літературних джерел, які дотичні до проблеми нашого дослідження маємо за належне наголосити, що К. Йосс разом із З. Леєдером у 1925 році відкривають «Вестфальську академію руху, слова та музики», а згодом засновують трупу «Neue Tanzbuhne» що в перекладі означає «Нова танцювальна сцена». З відкриттям трупи розпочинається експериментаторська робота як хореографа. На сцені з'являються такі спектаклі як «Перські казки» на музику М. Велеса (1924), «Демона» на музику П. Хіндемита (1925) [67].

Нами було встановлено, що у 1926-1927 роках К. Йосс разом із З. Леєдер відвідали Париж і Відень, з ціллю знайомства з центрами хореографії та системою класичного балету, оскільки вони чітко усвідомлювали необхідність синтезу класичної хореографії з «вільним танцем». Так, у 1927 році К. Йосс стає керівником хореографічної школи «Фолькванг» (Folkwangschule), завданням якої було виховання найважливішого інструменту пластики - людського тіла. Виховання не обмежувалось лише пластикою, в навчальний процес також входила робота над технікою виконання з погляду розвитку індивідуальної психології. У цьому

допомагала програма навчання, складена К. Йоссом, яка включала не лише вивчення танцю модерн, а й оволодіння музикою, живописом, акторською майстерністю.

Нами було встановлено, що розквіт творчості К. Йосса як хореографа припадає на 30-ті роки ХІХ століття, яка знаменується його головною постановкою «Зелений стіл» (1932). В основу сюжетної основи роботи було покладено експресивні бачення жахів війни. Суть роботи, крилася в замаскованому раунді дипломатичних переговорів, соціальною критикою в сатиричній формі [62].

Доцільно підкреслити, що прем'єра вистави відбулася у Парижі, на міжнародному конкурсі хореографів, де отримала першу премію. Ця ж вистава у Німеччині була показана лише один раз і відразу заборонена, завдяки тому, що ще до прем'єри К. Йосс неодноразово заявляв про свої пацифістські погляди.

Доцільно зауважити, що зміни у житті Німеччини безпосередньо позначилися на культурі, мистецтві й у тому числі на школі танцю. К. Йосс був змушений емігрувати до Англії, слідом за ним емігрує і Р. Лабан. З усієї плеяди спеціалістів танцю модерн лише М. Вігман намагалася залишатися аполітичною у творчості, але обставини змусили її залишити Німеччину під час війни.

Нами було встановлено, що відмовившись від «замовних» вистав, М. Вігман потрапила в опалу, тому у 1942 році поставивши свої останні роботи «Танець порожнечі», «Дякую і до побачення», прощається зі сценою. Завдяки обставинам що склалися вона у повоєнний період у Західному Берліні намагалася відтворити традиції експресивного танцю та зберегти традиції школи танцю модерн у своїй студії, але з багатьох причин ці спроби зазнали фіаско. Останніми її постановками того періоду були «Весна священна» та «Орфей».

У процесі нашого дослідження було встановлено, що К. Йосс і Р. Лабан в еміграції, в Англії, в маєтку англійського мецената - Дартінгтон Холле,

продовжили свої пошуки в галузі сучасного танцю. К. Йосс ставить «Весняну історію», «Хроніку», «Балади». Крім того, вони відроджують традиції «Folkwangschule» та продовжують експерименти в галузі танцю модерн.

Після закінчення війни у 1949 році К. Йосс повертається до Німеччини і продовжує роботу у своїй школі, в якій збереглися традиції німецького «театру танцю». Саме цю школу закінчила продовжувачка цього танцювального напрямку - П. Бауш. Крім П. Бауш, цю школу закінчила Б. Кульберг, яка в подальшому відродила традиції німецького експресивного танцю. Б. Кульберг довгі роки очолювала «Кульберг компані» - найвідомішу трупу Швеції. Р. Лабан залишився в Англії, де було створено центр танцю його імені, що існує досі [20].

На основі аналізу, систематизації та узагальнення широкого кола джерел можемо стверджувати, що система Р. Лабана великий розвиток отримала в Америці, завдяки його учениці - І. Бартенєфф. Будучи студенткою Р. Лабана в Берліні в середині 1920-х років, а потім в Англії у 1950-х роках вона танцівниця, балетмейстер та лікар-фізіолог, привносить своє власне бачення у роботи Р. Лабана. Значущою заслугою її стає - створення теорії та практики взаємозв'язків усередині тіла під час танцювального руху.

Нами було встановлено, що її робота як лікаря мала велике значення на анатомічні особливості руху, тому більшість її відкриттів пов'язані з біомеханікою. Головне завдання, яке вона ставила перед собою, це поєднати знання анатомії із мистецтвом танцю. Це вдалося їй зробити у своїй танцювальній компанії, яка була досить відома до війни у Німеччині.

Нами було встановлено, що І. Бартенєфф у 1932 році була змушена залишити Німеччину та переселитися до США, де продовжила свою роботу як лікар і як хореограф. Продовжуючи свою роботу в сфері танцювального мистецтва вона займається вивченням впливу руху на фізичне здоров'я. Відкриті нею ідеї, можуть бути використані і в роботі хореографа, оскільки дозволяють вивчити систему взаємозв'язків усередині тіла під час руху, і не

тільки на фізичному, анатомічному рівні, а й у взаємозв'язку з психологічним станом виконавця.

Доцільно зауважити, що протягом кількох років у середині 1950-х років, І. Бартенєфф знову працює з Р. Лабаном в Англії. У цей час її інтереси були спрямовані в область вивчення танцю, і вона почала викладати свій метод для професійних танцівників. В подальшому вона продовжила свої експерименти в «Школі Музики» у Нью-Йорку, де працювала з професійними танцівниками та створила свою власну теорію, відому як «Correctives» [66].

І. Бартенєфф у 1964-1966 роках працює з А. Ломаксом, антропологом Університету Колумбії у проекті «Choreometrics», завдання якого було проаналізувати роль танцю в різних світових культурах. У 1965 році разом з М. Девісом та Ф. Паулею, вона створила першу програму навчання своєї системи в Нью-Йорку. У 1978 році у віці 78 років вона заснувала Інститут Руху Лабана, де продовжила займатися викладацькою діяльністю.

2.3. Модерний хореографічний напрямок в Україні

Аналіз стану сучасного танцю в Україні показав, що серед різних напрямків і жанрів хореографічного мистецтва, найбільш поширеними, і затребуваними країнами, що розвиваються на сьогоднішній день є модерн, джаз, хіп-хоп танець і брейк-данс, як окремий напрямок, що домінує в рамках хіп-хоп культури. На основі джерелознавчої літератури було з'ясовано, що еволюція кожного з вищеназваних напрямів дозволила нам визначити деякі особливості і тенденції їх розвитку.

Зауважимо, що інтерес до модерн танцю в Україні і більшою мірою до контемпорарі (Contemporary Dance), який є вільним стилем порівняно з канонізованими техніками модерну, почав проявлятися близько 10 років тому. Завдяки можливості виїжджати за кордон українські хореографи нарешті отримали можливість, брати участь у майстер-класах відомих

європейських та американських викладачів та доносити отриману інформацію до своїх учнів.

Перш за все, необхідно відзначити активний розвиток на сучасному етапі хіп-хоп танцю, масове поширення якого серед молоді обумовлено, на наш погляд, популяризацією реп і г'н'б музики в усьому світі, простотою оволодіння основним лексичним модулем даного напрямку, що не потребує від виконавця спеціальної хореографічної підготовки [68].

Разом з тим, слід зазначити підвищення виконавського рівня хіп-хоп танцівників, обумовлене, на наш погляд, великою кількістю і доступністю відеоінформації по даному напрямку сучасного танцю, а також добре розвиненою і активно функціонуючою системою майстер-класів.

Активний розвиток брейк-дансу як найбільш поширеного і раніше виниклого в Україні напрямку сучасного танцю характеризується високим рівнем виконавської майстерності та проведенням безлічі фестивалів, конкурсів та «баттлов».

Слід додати, що на сьогоднішній день в брейк-данс спостерігається тенденція професіоналізації, що виявляється в підвищенні рівня технічної складності виконуваних елементів, прагненні до музикальності - компліментарні типу співвідношення музики і хореографії при створенні танцювального шоу і в сольному імпровізаційному виконанні.

Доведено, що розвиток танцю модерн в Україні пов'язано і багато в чому детермінується Першим конкурсом молодих хореографів у жанрі сучасної хореографії «Погляд у майбутнє», що пройшов у Києві у 2007 році та став справжньою подією у житті хореографів України. Головним завданням конкурсу було виявлення найкращих робіт хореографів країни.

Нами було встановлено, що в рамках конкурсу ім. Сержа Лифаря, який щорічно проходить у Києві, хореографи мають можливість показувати свої нові роботи в жанрі сучасної хореографії. Тим самим, продовжуючи відігравати домінуючу роль у розвитку даного напрямку в Україні [69].

На основі аналізу, систематизації та узагальнення широкого кола джерел можемо стверджувати, що однією з перших шкіл сучасної хореографії на Україні стала Школа Сучасної Хореографії міста Дніпро під назвою «Інші танці», яка плідно працює з 1996 року. Навчання в школі відбувається за різними жанровими спрямуваннями сучасної хореографії: модерн танець, контемпорарі, імпровізація. Головною заслугою цієї школи було те, що вона виступила ініціатором і одним із організаторів фестивалю сучасних напрямків хореографії «Вільний танець», який проходив у місті Дніпро починаючи з 2002 року. Основним пріоритетом фестивалю - привернення уваги спеціалістів сучасного танцювального мистецтва та публіки до постановок відомих європейських хореографів сучасного танцю.

Незважаючи на те, що фестиваль мав великий успіх і, окрім фестивальної, мав також конкурсну та освітню програми, на превеликий жаль проіснував лише кілька років. У програмі майстер-класів цього фестивалю брала участь велика кількість українських танцюристів та хореографів, деякі з яких на сьогоднішній день мають уже свої власні танцювальні компанії.

На основі аналізу, систематизації та узагальнення широкого кола джерел можемо стверджувати, що в українському танці модерн, інтерес до якого останнім часом трохи зник як у глядача, так і у балетмейстерів, спостерігається пошук нових шляхів і форм розвитку. Незважаючи на цю тенденцію, в танці модерн здійснюються активні спроби його професіоналізації, популяризації за рахунок спрощення змісту і форми з метою доступності модерну масовому глядачеві [27].

Доцільно підкреслити, що підтвердженням вищевикладеного є поява першого репертуарного театру танцю «Київ-Модерн Балет» очолюваного Радою Поклітару. Театр «Київ-Модерн Балет» було створено у 2007 році за підтримки Фонду Володимира Філіппова. На сьогоднішній день у репертуарі театру декілька одноактних балетів, які успішно йдуть в Україні. Зазначимо,

що вистава театру «Кармен.ТВ» у 2008 році стала лауреатом театральної премії «Київська пектораль».

Нами було встановлено, що на сценах київських театрів часто відбуваються постановки незалежного театру танцю «Джаз-балет Black O!Range», заснованого 2008році хореографом-постановником Антоном Овчинніковим. Репертуар творчого колективу, що працює в техніці джаз-модерн та контемпорарі, характеризує висока емоційність та технічна виразність. Колектив театру постійно бере учасником у найпрестижніших міжнародних фестивалів, регулярно організовує майстер-класи сучасного танцю вітчизняних та зарубіжних хореографів.

Наголосимо, що снують також інші театри сучасної хореографії, які, на жаль, не мають постійного репертуару, але періодично представляють свої роботи українському глядачеві.

Можемо стверджувати, що наразі в Україні спостерігається сплеск інтересу до напрямків джаз-модерн та контемпорарі у зв'язку з великою кількістю телевізійних танцювальних проектів, які пропагують сучасний танець у різних формах. Навіть люди, які ніколи не займалися хореографією, почали захоплюватись ним. Напевно, одним із наслідків цього процесу стала поява великої кількості шкіл танцю, що надають послуги дуже низького рівня (некомфортні зали, непідготовлені викладачі, відсутність матеріальної бази) у гонитві за грошима на хвилі споживчого попиту.

Зауважимо, що вищевказана ситуація в розвитку українського модерн-танцю сприяла появі інтересу у хореографів до джаз-танцю - новий напрям в сучасному хореографічному мистецтві країни. Загальновідомо, що етимологія слова «джаз», «джазовий танець» включає в себе два кореня: як іменник «джаз» перекладається як «сила, поривчастість, екстаз», як дієслово – «порушувати, активізувати, захоплювати».

На основі аналізу, систематизації та узагальнення широкого кола джерел можемо стверджувати, що розквіт джаз-танцю в США, де і виник даний напрямок, припадає на 60-ті роки XIX століття разом з розквітом

джазової музики. Завдяки цьому, з моменту виникнення даного напрямку в джаз-танці утворюється безліч різних стилів, шкіл і технік. Відомі джазові танцівники, такі як Матт Матокс, Гас Джордан, Луїджі організували свої школи джаз-танцю, ставши родоначальниками даного напрямку. Завдяки їхній дослідницько-творчій роботі з'явилися терміни «техніка Матт Матокса», «Луїджі-джаз», «Саймонс-джаз». Слід зазначити, що сучасний джаз-танець значно видозмінився, увібравши в себе елементи хіп-хоп танцю, фанку, модерну, брейк-дансу [51].

Минулий довгий шлях еволюції в США, джаз-танець в Україні перебуває на початковому етапі свого розвитку (освоєння лексичного модуля). Поширення і розвиток джаз-танцю в Україні здійснюється під впливом майстер-класів запрошених фахівців з різних країн, обумовлюється, багато в чому, популяризацією мюзиклу, активно використовує різні стилі сучасної хореографії, включаючи джаз і степ, як домінуючі напрямки в хореографічній лексиці.

На основі аналізу та опрацювання літературних джерел, які дотичні до проблеми нашого дослідження маємо за належне наголосити, що в Україні розвиток сучасних видів танцю відбувається переважно завдяки старанням ентузіастів. Незважаючи на це, якість українського виконання постійно зростає і залишається лише сподіватися, що і наш, український, глядач виявить не менший інтерес до постановок сучасних танцювальних театрів. Завдяки чому і танцівники відчують, що їхня творчість по-справжньому затребувана і розвивається в руслі часу.

Таким чином, створений у 2006-му році саме в Києві театр сучасної хореографії «Київ Модерн-Балет», який очолює Рада Поклітару, на сьогоднішній день вважається одним із найвідоміших молодих балетмейстерів Європи, – велика подія в сучасному мистецькому житті, якою Україна може справді пишатися. Зазначимо, що ім'я цього хореографа завжди пов'язують із найцікавішими експериментами та сміливим

прочитанням всесвітньо відомих театральних сюжетів класичної хореографії - оновлених та збагачених формами та лексикою сучасного танцю.

Нами було встановлено, що театр Радуги Поклітару в апріорі було задумано як театр авторський, де формування репертуару та художні пріоритети визначаються постановками одного хореографа із власним неповторним стилем. Слід зауважити, що у трупі 18 танцівників, які попри свій молодий вік є справжніми професіоналами сучасного танцю.

Нами було встановлено, що одним із пріоритетних напрямків творчого колективу є шліфування танцювальної майстерності артистів балету, що безумовно потребує професійно обізнаного викладацького складу. Викладацький склад працює в таких напрямках: класичний танець - викладає народний артист України Сергій Бондур; сучасний – Христина Шишкарьова (модерн-джаз); Олексій Бусько (*flying low*) та Руслан Баранов (контактна імпровізація); сценічною промовою із молодими артистами займається Марія Храпачова. Педагог репетитор, помічник хореографа виступає - заслужений артист України Анатолій Козлов [6].

Таким чином, можемо стверджувати, що навчання різним видам мистецтва - музичного, театрального, хореографічного - має свої специфічні особливості, передбачає особливі форми і методики навчання, специфічна мова спілкування і методи психологічного впливу, своєрідні прийоми розвитку і виховання особистості. Домінуюче значення в розробці та вдосконаленні системи навчання сучасного танцю завжди дотичне американській хореографічній школі, яскравими представниками якої є М. Грехем, Х. Лімон, М. Канінгем, Д. Хамфрі, Е. Ейлі [3].

Виходячи з вище викладених позицій наголосимо, що професійна хореографічна освіта України, активно використовуючи кращі творчі і методичні досягнення світових шкіл, створює власну систему підготовки фахівців в сфері танцювального мистецтва, спираючись на збереження і розвиток традицій українського фольклору.

Доцільно підкреслити, що на сьогоднішній день в країні створена і успішно функціонує система неперервної мистецької освіти, головну роль в якому грають середньоспеціальні і вищі навчальні заклади культури і мистецтва. Значну роль в навчанні мистецтву танцю на початковому рівні хореографічної підготовки, творчому розвитку та самореалізації особистості відіграє школа мистецтва, хореографічні школи, аматорські хореографічні колективи та студії танцю, активно розвиваються і функціонують на сьогоднішній день.

Зазначимо, що підготовкою танцівників сучасної хореографії займається Хореографічний Коледж «Кияночка». Кафедри сучасної хореографії на сьогоднішній день працюють майже у всіх творчих закладах вищої освіти України. Існує також велика кількість приватних шкіл танцю, де представлені такі стилі як модерн-джаз та контемпорарі.

Доцільно зауважити, що, як правило, рівень викладання в цих школах дуже низький, у багатьох з них викладачі не мають хореографічної освіти та досвіду. Підтвердженням того, є Перший фестиваль, який показав що таке танець модерн, був фестиваль «Танець 21 століття», який проходить у Києві на сцені Національної Опери з 1998 року [12].

Аналіз стану сучасного аматорського хореографічного мистецтва надав можливість виявити активне відкриття безлічі приватних шкіл, студій сучасного танцю, підтверджуючи стрімкий розвиток сучасної хореографії, представленої різними танцювальними напрямками (модерн, джаз, хіп-хоп танець, брейк-данс і ін.), Що є найбільш затребуваною на сьогоднішній день.

Доцільно зауважити, що підготовка фахівців в сфері культури і мистецтва повинна здійснюватися з урахуванням тенденцій і змін, що відбуваються в їх майбутній професійній діяльності, гнучко реагувати на нові вимоги і запити суспільства. Активний розвиток різних напрямків сучасного танцю, що обумовлює попит на фахівців-хореографів, які володіють знаннями і методикою навчання модерн, джаз, хіп-хоп танцю, детермінує

необхідність внесення відповідних змін у процес підготовки фахівців даного напрямку.

Включення на всіх рівнях системи хореографічної освіти (хореографічна школа - коледж мистецтв - вуз) основних напрямків танцю модерн в процес навчання бачиться нам важливим і необхідним етапом на шляху розвитку і професіоналізації сучасної хореографії, що сприяє підвищенню рівня хореографічного мистецтва України в цілому.

Висновки до розділу 2

На основі аналізу, систематизації та узагальнення широкого кола джерел нами було встановлено, що значну роль у розвитку та становленні нового танцювального виду мистецтва танцю модерн в США набувають хореографи-новатори: Лої Фуллер, Рут Сен-Дені, Марта Грехем, Доріс Хамфрі, Чарльз Вейдман, Хосе Лімон, Мерс Каннінгем та багато інших.

Доведено, що у Німеччині того періоду формується один з найвпливовіших художніх рухів, явище експресіонізму (у перекладі з латинської *expressio* – вираз). Експресіоністичному напрямку німецького мистецтва були властиві бунтарські тенденції. Особливо, після першої світової війни вони набувають виразного характеру політичного протесту, різкої критики капіталістичного устрою.

З'ясовано, що коріння нового світовідчуття крилося у загальноєвропейських тенденціях зміни позитивістських поглядів ірраціональними, інтуїтивістськими теоріями А. Шопенгауера, А. Бергсона, М. Лоського, філософією персоналізму та екзистенціалізму

Невипадково, там, де складалася близька по напруженій конфліктності громадська і мистецька ситуація, виникали і отримували самостійний розвиток споріднені експресіонізму явища і паралелі у низці європейських культур. Танець модерн відбивав у собі внутрішній конфлікт людини, пошук суті пізнання істини, заклик до природності, самовираження, єдності зі світом, елементам свободи, породжуючи гострі емоційні стани.

Доведено, що головним художнім виразним засобом танцювальної лексики танцю модерн було відтворення нелегкої дійсності людини за допомогою пластичного вираження рухів виконавця. Популярними стають експресіоністські постановки з трагедійним світовідчуттям у творчості Р. фон Лабана, М. Вігман, К. Йосса, П. Бауш, І. Георгі, Х. Кройцберг, М. Терпіс та інших.

Доведено, що на сьогоднішній день в Україні відкрито велику кількість шкіл за сучасними танцювальними напрямками, до них можна віднести і танець модерн, який набув популярності в сучасний час. Танець модерн є актуальною темою дослідження, оскільки теоретична та практична значущість його маловивчена. Хоча, нині, розроблено спеціалізована методична література, кількість її недостатньо, вона висвітлює, скоріш технічні принципи танцю, тоді як інша, важлива складова - естетична виразність - залишається не вивченою. Таким чином, розгляд філософських та естетичних засад танцю модерн є особливою значущістю для фахівців із сучасної хореографічної діяльності.

ВИСНОВКИ

Запропоноване дослідження, присвячене проблемі становлення та розвитку танцю модерн, концепції шкіл танцю модерн та узагальнення його результатів підтверджують, що поставлені завдання повністю виконані, мета дослідження досягнута.

У результаті проведеного теоретичного дослідження ми дійшли до наступних висновків, а саме:

1. Розглянуто танець модерн як феномен стильових напрямків хореографічного мистецтва ХХ століття та з'ясовано, що перші форми модерну в хореографії з'явилися в кінці ХІХ - початку ХХ століття в Європі і Америці. Термін «танець модерн» з'явився в США для позначення сценічної хореографії, що відкидає традиційні балетні форми. Увійшовши в застосування, він витіснив інші терміни («вільний танець», «дунканізм», «танець босоніжок», «ритмопластичний танець», «виразний», «експресіоністський», «абсолютний», «новий художній»), що виникали в процесі розвитку цього напрямку. Танець модерн, як напрямок у мистецтві кінця ХІХ початку ХХ століть вносить в сучасну хореографію велику новизну: відмова від традиційних норм і зразків; прийняття екзотики Сходу і античності; створення вільної пластичної і ритмопластичної мови танцю; вихід за межі класичного мистецтва; практицизм, утилітаризм, символізм; синтез духовних культур і позанаціональний орнаменталізм. Фундатором ідеї танцю модерн слід вважати Айседору Дункан творчість якої спрямована на «танець майбутнього» дотичного до природних форм та звільнення від академічних канонів танцювальності.

Доведено, що глибока криза західноєвропейської цивілізації та культури наприкінці ХІХ століття, насамперед була пов'язана з руйнуванням засад раціоналістичного світогляду і появою ірраціоналізму стимулювала народження нових форм сценічної хореографії, і перш за все, танцю «модерн». Таким чином, в 20-30-і роки ХХ століття відбувається формування

різновидів та становлення шкіл танцю «модерн» в різних країнах світу та швидкого зростання його популярності. Завдяки Франсуа Дельсарту, Емілю Жаку-Далькрозу та Рудольфу фон Лабану, підкріплюється теорією та практикою.

2. З'ясовано, що технічна складова танцю модерн є спеціальним засобом, що передбачає систему вправ і методів впливу, які спрямовано на виховання рухової культури танцівників та розширення їхнього арсеналу виразних засобів. Існує дві визнані школи танцю модерн - Марти Грехем та Мерса Каннінгема, які різняться своєю технічною унікальністю, яка і зараз користується популярністю. Доведено, що Техніка Грехем - це стиль руху та педагогіка сучасного танцю, їй навчають у всьому світі, вважається першою систематизованою технікою сучасного танцю; «стиснення» та «розслаблення», концепція, заснована на циклі дихання, який став «торговою маркою» сучасних танцювальних форм; наступний домінуючий принцип – це «спіралеподібний рух» тулуба навколо осі хребта. Техніка Грехема характеризується двома базовими поняттями: - «Техніка реліз» (Release based Technique) - техніка сучасного танцю, заснована на звільненні (релізі) деяких груп м'язів з метою отримання навичок використання лише тих груп м'язів, які необхідні в процесі танцю. За допомогою техніки реліз розвивається розуміння власного тіла, що надає великої різноманітності у розвиток хореографічної лексики танцівника; - «Контактна імпровізація» (Contact Improvisation) - техніка сучасного танцю, що поширилася в США та Європі наприкінці ХХ століття, основою якої є фізичний контакт (контактні методи) як відправна точка для імпровізації та дослідження руху людського тіла.

Мерс Каннінгем, представник постмодерну, відштовхувався від концепції М. Грехем та класичного балету.

3. Висвітлюючи концепцію Американської та Німецької шкіл танцю модерн ми дійшли висновку що, Американська школа танцю модерн займає чинне місце серед інших шкіл світу. Над іміджевою і технічними складовими працювали такі корифеї модерн танцю як, Марта Грехем, Хосе Лимон,

Лестер Хортон, Мерс Каннінгем, які своїми творчими здобутками та методично-теоретичною базою, апробованою технічно-виконавською майстерністю своїх послідовників отримали визнання в усьому світі. Особливістю школи танцю модерн Німеччини було те, що вперше в історії культури авангардний напрямок танцю було визнано державою який розвивався як національне мистецтво. Це було викликано тим, що на відміну від Франції, Італії та Росії традиції класичного балету не набули належного розвитку в Німеччині.

Німецька школа в нашому дослідженні представлена одним із головних теоретиків та натхненників танцювального експресіонізму в Німеччині Рудольф фон Лабаном - фундатором німецького модерну, педагогічні теорії «Поняття простору» були введені в курси танцювальної освіти та терапії.

4. Розглянувши генезу танцю модерн в Україні ми дійшли висновку, що в Україні розвиток сучасних видів танцю відбувається переважно завдяки старанням ентузіастів. Незважаючи на це, якість українського виконання постійно зростає і залишається лише сподіватися, що і наш, український, глядач виявить не менший інтерес до постановок сучасних танцювальних театрів. Завдяки чому і танцівники відчують, що їхня творчість по-справжньому затребувана і розвивається в руслі часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Балет. Энциклопедия под ред. Ю.Н. Григоровича. Изд-во «Сов. энциклопедия», 1981. 678 с.
2. Беккер Г. Искусство модерна. Кёльн: KONEMANN, 2000. 425 с.
3. Білаш П.Н. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. ХХ ст.: автореф. дис. канд. мистецтвозн. Київ, 2004. 18 с.
4. Булгаченко С. Методика проведення занять з естетичної гімнастики із дівчатками 6 – 9 років. Теория и практика физической культуры, 2009. № 8. С. 39 – 41.
5. Волконский С. Н. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста. СПб., 1913. 184 с.
6. Вороний М. Пластичний вечір Варвари Вольської. *Громадський вісник*. Львів, 1922. Ч. 104. С. 4-5.
7. Гренда О. Д. Основні тенденції становлення і розвитку танцю модерн в Німеччині. *Культура, теорія і практика*, 2015. № 4. С. 32 – 36.
8. Григорович Я. Д., Смолик А. И. Прикладная культурология. Минск, 2004. 190 с.
9. Гургула-Щуратова О. Ритміка, пластика, мистецький танок. *Нова хата*. Львів, 1936. Ч. 20. С. 3.
10. Дитячі імпрези. *Нова хата*. Львів, 1934. Ч. 7-8. С. 10.
11. Діти-дітям. *Діло*. Львів, 1938. Ч. 120. С. 8.
12. Діти-дітям. *Українське докілья*. Львів, 1938. Ч. 5-6. С. 97.
13. Добротвірська К. А. Айседора Дункан і театральна культура епохи модерну. Київ, 1992. 210 с.
14. Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна: автореф. дис. канд. искусств. СПб., 1992. 17 с.

15. Драч Т. Особливості викладання стретчингу для виконавців танцювальних напрямків сучасного фітнесу. *Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту*. Львів: СПОЛОМ, 2018. С. 150–154.
16. Драч Т. Становлення суміжних з модерном напрямів хореографії в Україні. *Молодий вчений*, 2018. № 5. С. 151–155.
17. Дункан А. Моя жизнь. Артель писателей «Круг», 1930. 298 с.
18. Дункан А. Танець майбутнього. Київ, 1994. 89 с.
19. Зав'ялова О. Історія балетного мистецтва: від витоків – до початку ХХ ст. Суми: Мрія, 2014. 260 с.
20. Зародження стилю модерн. URL: https://otherreferats.allbest.ru/culture/00102711_0.html.
21. Ірдиенко К. Еволюція розвитку сучасної хореографічної естетики. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 2014. № 14. С. 144–147.
22. Кебас О. Б. Імпровізація в сучасному танцювальному мистецтві. Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів: II Всеукр. наук.-практ. конф., 12 – 13 трав. 2005 р. Київ, 2005. С. 24–26.
23. Колногузенко Б. Види мистецтва та хореографії. Харків, 2009. 196 с.
24. Конен В. Д. Пути американской музыки. М.: Советский композитор, 1977. 446 с.
25. Конен В. История зарубежной музыки. С 1789 года до середины XIX века. Минск, 1981. 534 с.
26. Коренчук А. Реабілітаційні практики припрацювання м'язів у хореографічній підготовці. *Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту*. Львів: СПОЛОМ, 2018. С. 71–76.
27. Кравців М. Вклад Стрийщини у розвиток української музики *Історико-мемуарний збірник*. Нью-Йорк-Торонто-Париж-Сідней: Комітет Стрийщини, 1990. Т. 2. С. 244-247.

28. Кубарева Н. П. Зарубежная литература второй половины XX века. М., 2002. 318 с.
29. Кундис Р. Естетика та ідеологія вільного танцю. Філософія руху тіла. Молодий вчений, 2018. № 10. С. 168 –173.
30. Лебедева Н.В. Социально-психологические особенности обучения взрослых. *Вестник Московского государственного областного университета*, 2015. № 2. С. 34 – 42.
31. Линець М. Основи методики розвитку рухових якостей. Львів, 2012. 208 с.
32. Лісова пісня. *Жінка*. Львів, 1936. Ч. 10. С. 7.
33. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника. М.: Издательский дом «Один из лучших», 2004. 414 с.
34. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. М.: ГИТИС, 2000. 440 с.
35. Новицкая Л. П. Уроки вдохновения. М.: Всерос. театр, 1984. 383 с.
36. Пастернакова М. Балет Курта Йосса. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 60. С. 8.
37. Пастернакова М. Вечір танку, музики та співу. *Діло*. Львів, 1936. Ч. 262. С. 7.
38. Пастернакова М. Давня й сучасна пантоміма. *Назустріч*. Львів, 1936. Ч. 1. С. 3.
39. Пастернакова М. Душа і танок. *Назустріч*. Львів, 1935. Ч. 10. С. 3.
40. Пастернакова М. Жак Далькроз і ритмічна руханка. *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 9. С. 3.
41. Пастернакова М. На службі Терпсихори. *На зустріч*. Львів, 1936. Ч. 33. С. 4.
42. Пастернакова М. Рут Сорель і Георг Гроке. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 33. С. 8.

43. Пастернакова М. Слідами Ізадори Дункан. *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 19. С. 5.
44. Пастернакова М. Що нового в танковому мистецтві? *Нова хата*. Львів, 1939. Ч. 3. С. 7.
45. Пастух В. В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20-30-ті роки ХХ ст.). К.: Знання, 1999. 41 с.
46. Перлина Л. В. Танец модерн и методика его преподавания. Барнаул: АлтГАКИ, 2010. 123 с.
47. Плахотнюк О.А. Сучасний джаз танець як феномен художньої культури: автореф. дис. канд. мистецтвозн. Івано-Франківськ, 2016. 22 с.
48. Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція. Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 312 с.
49. Подік Т. Розвиток ритміко-пластичних здібностей через стильове розмаїття сучасної хореографії. Кривий Ріг, 2017. 104 с.
50. Полисадова О. Н. Балетмейстеры ХХ века: индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства. Харьков, 2013. 200 с.
51. Полятков С. С. Основы современного танца. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. 80 с.
52. Пугач Н. Особливості рухової діяльності в хореографії. Львів, 2013. 50 с.
53. Смит Л. Танцы. М.: Астель, 2001. 47 с.
54. Соколов А. А. Петроградський балет начало 1920-х годов и Ф. Лопухов: автореф. дис. канд. искусствоведения. Л., 1975. 22 с.
55. Степанюк І. Хореографічна культура як органічний складник духовного життя особистості. *Естетика та філософія мистецтва*. Волинь, 2014. № 15. С. 177–180.
56. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке : очерки истории. Екатеринбург: Из-во Уральского университета, 2004. 392 с.

57. Тарасова Н. Марта Грэхем. *Советский балет*, 1991. № 1. С. 24–26.
58. Татарченко Є. В. Значення хореографії у системі вищої освіти. *Мистецькі пошуки*, № 1 (13). С. 81–85.
59. Тейдер В. В. Становление советского балетного театра и проблем хореографии 20-х гг.: автореф. дис. канд. искусств. М., 1979. 26 с.
60. Ткаченко І. Естетична гімнастика в хореографії: історія, теорія, практика: навч. посібн. Суми : ФОП «Цьома С. П.», 2018. 120 с.
61. Ткаченко І. Оздоровче значення партерної гімнастики для студентів-хореографів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2019. № 7 (91). С. 294 – 304.
62. Чепалов А. И. Хореографический театр западной Европы XX ст. Харьков : ХДАК, 2007. 344 с.
63. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. Х.: ХДАК, 2008. 344 с.
64. Чурко Ю. М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии. Минск: Полымя, 1999. 224 с.
65. Шабаліна О.М. Модерний танець жінок балетмейстерів Заходу XX ст.: Культурологічний аспект: автореф. дис. канд. мистецтвозн. Х., 2010. 18 с.
66. Шариков Д. І. Сучасна хореографія, як феномен художньої культури XX ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 2008. 190 с.
67. Энциклопедия искусства XX века. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 352 с.
68. Юшкова Е. В. Айседора Дункан и вокруг : новые исследования и материалы. Искусство, 2019. 278 с.
69. Яців Р. Оленка Гердан – Заклинська (1916-1999): життя у мистецтві. Львів: Растр, 2015. 152 с.