

Хоцяновська Л.Ф.

Заслужена артистка України, доцент
кафедри класичної хореографії КНУКіМ

БАЛЕТНИЙ АКАДЕМІЗМ І ТАНЕЦЬ-МОДЕРН: ХОРЕОГРАФІЧНЕ ПРОТИСТОЯННЯ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Анотація. У статті розглянуто дискусію, що розгорнулася у першій третині ХХ ст. між прихильниками класичної хореографії та представниками нових авангардних танцювальних течій. Проаналізовано причини протистояння, відтворено реакцію на створення нової ритмо-пластичної мови.

Ключові слова: танець-модерн, класичний танець, авангардні хореографічні форми, прогресивні танцювальні течії.

Аннотация. Хоцяновская Л.Ф. Балетный академизм и танец-модерн: хореографическое противостояние первой трети ХХ ст. В статье рассмотрена дискуссия, развернувшаяся в первой трети ХХ ст. между сторонниками классической хореографии и представителями новых авангардных течений. Проанализированы причины противостояния, отображена реакция на создание нового ритмо-пластического языка.

Ключевые слова: танец-модерн, классический танец, авангардные хореографические формы, прогрессивные танцевальные течения.

Summary. Khotsyanovska Ludmyla. Ballet academism and modern dance: choreographic opposition of the first third XX cent. In article the discussion developed in the first third of the XX cent. between supporters of a classical choreography and representatives of new vanguard currents is considered. The opposition reasons are analysed, reaction to creation of modern ritmo-plastic language is displayed.

Key words: modern dance, classical dance, vanguard choreographic forms, progressive dancing currents.

Постановка проблеми. У хореографічному світі вже майже протягом століття залишається актуальною проблема пошуку виразних танцювальних засобів для втілення різноманітних балетмейстерських задумів. Як свідчить практика, інколи, за індивідуальним почерком того чи іншого хореографа криється банальний несмак та відсутність естетики, які старанно прикриваються шаблоном “танець-модерн”. Суперечки про створення нової прогресивної танцювальної мови не ущухали протягом всього ХХ ст. (М. Фокін, А. Месерер, В. Тихомиров та ін., та їх опоненти – А. Дункан, М. Вігман, М. Грехем, Д. Хамфрі, М. Канінгем та ін.), але найактивніша дискусія тривала у першій третині століття, коли відбувся процес зародження перших авангардних танцювальних течій. **Метою** даної статі став науковий аналіз саме цього періоду в історії хореографії. Ціль дослідження зумовила наступне **завдання**: дослідити та проаналізувати аспекти протиріч, що існували між прихильниками академічної школи танцю та адептами танцю-модерн у першій третині ХХ ст.

Огляду процесів, що відбувались у хореографії на початку ХХ ст. присвячено роботи загально-мистецького та історіографічного спрямування таких авторів, як Е. Суриц, О. Чепалов, Ю. Яковлева. Біографічний та автобіографічний огляд певних персоналій міститься у книгах П. Курта, С. Лифаря. Особливо цікавими є думки практиків балету, творча діяльність котрих відбувалась у зазначений період – М. Фокіна, А. Месерера, В. Тихомирова та ін. Але естетичне та інтелектуальне протистояння “класиків” і “модерністів” та його вплив на подальший розвиток хореографії як класичного, так і некласичного спрямування, залишається не достатньо висвітленим у роботах вітчизняних науковців.

Результати дослідження. До початку ХХ ст. у сфері мистецтва та літератури почався активний пошук авангардних форм самовираження. У тогочасному танцювальному середовищі виникли нові напрямки, які відмовлялись від канонів класики (вільний танець, танець босоніжок, дунканізм, ритмопластичний танець, виразний танець, новий художній танець тощо), й згодом отримали загальну назву – танець-модерн.

Ідею вільного від умовностей танцю одною з перших розвинула американка Айседора Дункан. Головним джерелом натхнення артистка вважала природу з її простою рухів. У творчості танцівниці переважали ідеї античності, гуманізм, відображення людських почуттів, поданих цілком, а не розкладених на елементи. А. Дункан звільнила власний танець від будь-яких умовностей (театральних, соціальних, історичних, побутових), відмовилася від традиційного сценічного костюму та взуття, використовувала у своїх постановках не лише симфонічну, а й камерну музику.

Прихильники балету по-різному ставилися до новаторства американки. З одного боку їх підкуповувала емоційність виконання, сміливе використання символів, з іншого боку, відштовхувала відсутність школи, чітких технічних принципів. Про перші виступи А. Дункан у Росії (1904 р.) збереглося не мало письмових свідчень. Інтерес до них з боку

Надійшла до редакції 24.10.2012

театральної публіки, митців і критиків був надзвичайним, зала завжди була повна. Писав про таку зустріч і танцівник, а згодом репетитор Великого театру Асаф Мессерер, розповідаючи, що тоді молоду Дункан з хвилюванням та захопленням бачили теж молоді Ганна Павлова, Горський, Фокін. Згодом критики дорікали Горському у прямому наслідуванні “дунканізму”. Враження від дійства було винятково сильним, хоча й двоїтим. А. Мессерер згадував, як відчував у собі непереборну потребу слідувати у мистецтві якимось чітким принципам. Їх пропонувала класика з її абсолютно організованою технікою і цнотливістю. І разом з тим, танець Айседори Дункан захопив його своєю емоційністю, силою уяви, символізмом видовища, тою метафоричною могутністю, яка була притаманна античному театру [4;48].

Сучасниці А. Дункан Рут Сен-Дені і Лої Фуллер продовжували пошуки у власних напрямках. Рут Сен-Дені збагачувала свої творчі роботи релігійною та містичною культурою Сходу. Лої Фуллер використовувала вільні стихійні рухи, виступаючи у костюмах з величезних полотнищ та експериментуючи з театральним світлом. Вцілому демонстрація нової танцювальної естетики отримала позитивні відгуки з боку їх опонентів. Михайло Фокін визнавав, що ці три американські танцівниці своїми індивідуальними досягненнями, поза балетом і школою, дали мистецтву танцю нові ідеї, нові можливості. А. Дункан оживила античну красу природних рухів, нагадала про відверту і просту красу оголеного тіла. Л. Фуллер збагатила танець новими можливостями, поєднавши рухи тіла з польотом тканини та грою світла і тіні. Р. Сен-Дені створила культ східної пластики і танців [8;330].

У наступні десятиліття відносини представників академічної школи і прогресивних танцювальних течій значно ускладнилися. Перш за все, прихильники модерн-танцю, які претендували на правдиве відображення оточуючого світу, бажаючи підкреслити його натуральність, порівнювали танець-модерн з балетом, на їхню думку абсолютно протиприродним за своєю формою. Приміром, одним з головних протиріч стала наявність у балеті пальцевої техніки. Але балет існував сотні років до моменту, коли у ньому жінка вперше піднялася на пальці. Крім того, на той час уже був створений новий репертуар балетів абсолютно без танців на пальцях – апелював М. Фокін [8;208].

Наступним аргументом на доказ протиприродності балету стало використання п'яти розгорнутих позицій, що служили фундаментом академічної школи. Необхідність розгорнутості ніг у гомілковостопному, колінному і стегновому суглобах прихильники “великого мистецтва” пояснювали виключно тренуванням нижньої частини тіла з метою досягнення більшої амплітуди рухів, розвитку віртуозності й формування загальної естетики ніг. Відзначимо також, що до першої третини ХХ ст. у світовому балетному репертуарі вже існувало кілька десятків балетів (балетмейстери М. Фокін, Л. Мясін, В. Ніжинський, Б. Ніжинська, С. Лифар) без використання розгорнутих академічних позицій. У свою чергу “класики” дорікали модерністам на повну відсутність контролю щодо по-

становки ніг. У Фокіна читаємо: “Представниця цього танцю ставить одну ногу “по-єгипетськи”, барельєфом, а іншу вивертає градусів на 120, 150, або, сильно вивернувши виставлену вперед одну ногу, іншу ставить “по-японськи”. До такої неприродної розгорнутості балет ніколи не доходив...” [8;209].

Особливо гострій критиці з боку академістів піддавався танець у виконанні німецької танцівниці Мері Вігман та американки, вихованки школи “Денішоун” Марти Грехем. Перша зображала в танці правду життя, яка вважалася непривабливою. Її насамперед цікавили такі людські емоційні стани, як страх, туга, відчай. М. Грехем на першому етапі своєї творчості належала до школи психологічного реалізму, надалі звернулася до символічної та легендарно-епічної теми, сюжетів античної та біблійної міфології. Обидві танцівниці категорично ігнорували поняття ідеалу та краси. Гідними втілення на сцені вони вважали страшні, потворні й трагічні сторони життя, прагнули до точного відображення сучасного стану світу і людини в ньому. Німецький експресіоністський танець М. Вігман та його американський аналог у варіанті М. Грехем були тісно пов'язані з вченням про підсвідоме Зигмунда Фрейда. Тому в обох випадках танцівницями активно розроблялась, так звана “тілесність істерички” – конвульсії, падіння, потворні пози, моменти кататонічного заціпеніння, що змінювалися різкими, швидкими рухами [10].

На перший погляд, ідейний базис обох танцівниць мав глибоке філософське підґрунтя: тіло, сповнене симптомами хворобливих душевних процесів, як результат утиску природних бажань соціальними заборонами. Але наскільки технічно й пластично вірно танцівницям вдалося втілити задумане? Ось як коментував балетмейстер М. Фокін танець студії М. Грехем, побачений ним у Школі соціальних досліджень в Нью-Йорку у 30-х рр. ХХ ст. Глядачі сиділи в колі, попід стінами, залишивши по середині кімнати майданчик для демонстрації танців. Учениці у плетених фуфайках сиділи на підлозі, позаду самої Міс Греам, що говорила із виглядом фантастичної пророчиці. Вся її зовнішність, як здалось Фокіну, принципово відмовлялась “від ознак кокетства, жіночності, краси: довга сорочка, нарочито зачесане волосся, зігнута спина, відстовбурчені лікті, висунуті вперед плечі, стиснуті кулаки або витягнуті кисті рук... Все говорить про те, що вона вище “застарілого” поняття про красу, витонченість, що вона принципово його відкидає.” [8;204] Демонстрація танцю, що розпочалась пізніше, розчарувала балетмейстера – у цьому танці він не побачив, власне, танцю! Лише лежання, сидіння, ходіння на безконтрольних плоских ступнях, пальцями всередину. Положення та рухи рук, корпусу, голови видавались або хворобливо безсилями, або надмірно і неприродно напруженими. Темп танцю був тільки повільний, а вираз бличчя виконавиць сумний і навіть майже весь час злий. Все бачене було сприйнято Фокіним як потворне за формою та злобне за змістом [8;204]. Або інший приклад, наведений тим самим балетмейстером: Фокін пригадував одну статтю, автор якої запевняв, що був свідком справж-

нього “дива” – Мері Вігман обертаючись довго і швидко, у кінці свого танцю раптом... обертаючись, стала підніматись у повітря. Фокін, що теж був присутнім на такому виступі, як уважний глядач і знавець танцювальної техніки, пояснив цей ефект всього лише несподіваним підйомом виконавиці на напівпальці після довгого, монотонного крутіння на місці, на плашких ступнях, і несподіваним падінням на підлогу у фіналі. Музика, що повторювала весь час одну й ту саму фігуру (*perpetuum mobile*) і обірвалася у момент падіння, підсилювала враження. Далі М. Фокін порівнює це “чудо” з балетним *fouette*, зазначаючи, що Вігман продовжувала обертання до тих пір, доки в неї не запаморочиться у голові. Балерина ж повинна закінчити обертання відповідно з музикою і не має права “гепнутись” на підлогу, а зобов'язана зупинитися у точно встановленій позі. Висновок балетмейстера такий – “не тому відмовляються модерністські танцівниці від балетної техніки, що вони вище її, а тому, що її не подолали...” [8;212]. Ніяка емоційність виступу не в змозі компенсувати цілковиту відсутність технічної підготовки в очах професіонала.

Основними положеннями школи М. Вігман, М. Грехем, а також їх послідовників стали *anspannung* (напруження) і *abspannung* (розслаблення), абсолютно недоступні, на їхню думку для розуміння та виконання вишкolenими класичними танцівниками, затиснутими у корсет власних м'язів. «Класики» ж стверджували, що всі ці *anspannung*'і легко опануються будь-яким танцівником, якій дійсно вміє танцювати. І навпаки, приховати напруження при природному русі не зможе той, хто не пройшов справжню школу танцю. А безпричинне розслаблення або закріпачення тіла повинні бути відразливі здоровій людині так само, як і безрезультатне напруження. [8;210].

Адепти академічної школи акцентували на тому, що мистецтво модерн-танцю не більше, ніж надумане, і між простими життєвими рухами людей та манірними рухами останніх існує величезна різниця. Відсутність школи і дилетантизм прихильники балету вважали серйозним недоліком у методі навчання танцю-модерн. На їхню думку *free impulse* (вільний імпульс) був не досить обґрунтованим мотивом до постановки і виконання нової хореографії. Також не безпідставній критиці підлягали претензії модерністів будувати “все спочатку” – необхідно знати і використовувати спадщину попередників, щоб творити нове, без знання минулого не можливо достойно творити майбутнє. [8;211].

М. Вігман помилково вважала, що класичний балет з його округленою, “текучою” пластикою здатен передавати лише позитивні відчуття радості й ніжності. Бажаючи виразити у своїх танцях трагічні почуття, вона використовувала сильні, різкі й, на перший погляд, незграбні рухи. Представники класичного танцю вважали їх не більше ніж, оригінальними. На їхню думку, краса в усі часи була людським ідеалом та пов'язувалася із здоровим розвитком тіла. Для мистецтва танцю завжди відбиралися найбільш естетичні тіла, які в міру фізичного тренування, гармонійно розвивалися, стаючи ідеальним інструментом для

створення танцювальних форм. Танцівниці стилю модерн, як правило, тренувалися й виступали у довгих чорних сукнях або балахонах, залишаючи видимими лише ступні ніг та кисті рук. “Так само, як відкидають техніку танцю тільки тому, що не мають можливості її подолати, модерністи відкидають красу, як щось непотрібне і застаріле, тільки тому, що не можуть її продемонструвати ні в своїх рухах, ні у своїй статури. Звідси – потворність як принцип, як найбільше досягнення...” [8;214].

Прихильники академізму не погоджувалися з принципіальною демонстрацією неестетичних положень тіла в новій хореографії (напружена шия, ляльково-нерухома голова, скошений підйом, широко розставлені ноги, розчепірені або стислі в кулак пальці, зрушена в бік голова, відсутність узгодженості між окремими частинами тіла тощо). “Отже, краса, грація, здоровий, нормальний фізичний розвиток – все відкидається. А в ім'я чого? В ім'я “незвичайного”. Це – головна мета німецького танцю: дати “щось незвичайне”, а це “незвичайне” у всіх виходить однаково. [...] В ім'я гонитви за незвичайним у найкоротший час виробився шаблон: всі виконують одне й те саме й абсолютно однаково...” [8;215].

Засуджувався і танець без музики, з використанням різних видів шуму. Безумовно, “класики” не відмовлялися від гри на кастоньетах, ударів підборів, плескань у долоні та клацання пальців, які при їх вмілому використанні можуть перетворитися на найрізноманітніші переплетення ритмічних малюнків. Що до виконання танцю взагалі без будь-якого звукового супроводу спостерігаємо розходження думок навіть серед самих “класиків”. Переважна більшість із них стояла на позиціях беззаперечної необхідності музики як основи хореографії. Але такі балетмейстери-новатори, як С. Лифар, Б. Романов, висували ідею самоцінності танцю і незалежності його від музики. С. Лифар виклав свої погляди на взаємовідносини танцю та музики у “Маніфесті хореографа”. Ідея маніфесту засновувалася на думці, що ритм – єдина ланка між музикою і танцем; все ритмічне не обов'язково є танцювальним, не кожен музичний ритм можливо передати рухами тіла; але до будь-якого ритму можна «прищепити» музику. Отже, саме музиканту потрібно підкорятися у співпраці з хореографом, і їх спільний твір обов'язково виграє в єдності. С. Лифар вважав, що в балеті саме за танцем має бути перше і останнє слово. Практичним втіленням міркувань балетмейстера став балет “Ікар” [3;52]. На думку митця, жодна музика не змогла б передати простоту, стриману сувору красу грецького міфу і те бачення танцю, що ним нав'яне. Лифар вирішив танцювати “Ікара” без музики, вважаючи що так він виграє в експресії, і крім того покаже, на що здатен танок, якщо обходиться без будь-якого акомпанементу [3;53]. Замислювався над власною виразністю танцювального руху і створював танець без музики та зовнішнього оформлення Б. Романов (однак в основі його постановок, як і у Лифаря, лежала та академічна школа, без якої не можливо собі уявити мистецтво балету). Для Романова танець сам по собі – “симфонія ритму, пластики, виразності” [5;46-47].

Такий підхід що до музики і танцю був співзвучний з поглядами “модерністів”, що широко практикували виступи без музичного супроводу. Зокрема А. Дункан періодично танцювала без музики і навіть розглядала таку практику у якості “танцю майбутнього”. Відомий випадок, коли артистка сказала репортеру, що довершений танець не потребує акомпанементу, тому що він являє собою “самодостатній вираз” [1;239].

Висновки. Здійснене дослідження показує, що прихильники академічної хореографії наголошували на необхідності розвитку танцю-модерн в органічному поєднанні із найкращими здобутками класичного танцю. На їх думку, необхідно було не відмежовуватися від балету, а зробити в ньому реформу, закласти фундамент для нового осмисленого, виразного, психологічно правдивого танцю, де віртуозні рухи стали б не спотворенням природи, а її удосконаленням.

Як довела практика наступних десятиліть, незважаючи на проголошення нових естетичних програм, розроблених у першій третині ХХ ст., й спрямованих на створення авангардної хореографії (відмова від канонів, втілення нових тем та сюжетів оригінальними танцювально-пластичними засобами), жаданої незалежності від академічної школи танець-модерн так і не здобув. В решті решт, “модерністи” прийняли окремі технічні прийоми класичного танцю і установка на повний відхід від традиційних балетних форм на практиці до кінця так і не була ними реалізована. Сьогодні ми можемо спостерігати різноманітні напрямки у розвитку сучасної хореографії, в яких органічно поєднуються елементи фольклорного, класичного, джаз-танцю, модерн-танцю (школи М. Канінгема, Т. Браун, М. Моріса, М. Кларка, П. Бауш тощо) та знаходять оригінальне танцювально-пластичне втілення музичні твори композиторів минулих століть та сучасності. Класичний танець, підпавши під певний вплив модерністських новацій на початку ХХ століття, пройшов експерименти реформаторів і вийшов із них, збагачений шуканнями, тим самим збагативши саму традицію.

Мета статті обмежує хронологічні рамки дослідження першою третьою ХХ століття. Подальший розвиток академічного танцю і танцю-модерн, їх взаємовплив та взаємозбагачення може стати темою майбутній наукових розвідок.

Література:

1. Курт П. Неистовый танец жизни.: монография / Питер Курт; ЭКСМО. – М., 2002. – 768 с.
2. Курюмова Н. Зачем мы туда ходим или АБВГД-ейка contemporary dance. [Електронний ресурс] / Наталья Курюмова // Режим доступу: <http://www.stantsia.com/faq/articles>
3. Лифар С. Спогади Ікара.: монографія / Серж Лифар; Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ. – К., 2007. – 192с.
4. Мессерер А. Концерт Айседоры Дункан в Большом театре // Танец. Мысль. Время / А. Мессерер; Искусство. – М., 1990. – 265с.
5. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов.: монография / Елизавета Яковлевна Суриц; Искусство. – М., 1979. – 360 с.
6. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке.: монография / Елизавета Яковлевна Суриц; Издательство Уральского университета. – Екатеринбург, 2004. – 392с.
7. Тихомиров В. Об Айседоре Дункан // Василий Дмитриевич Тихомиров: артист, балетмейстер, педагог / Сб. под ред. П. Аболимова. – М., 1971. – 138 с.
8. Фокин М. Против течения.: монография / Михаил Фокин; Искусство. – М., 1981. – 510с.
9. Чепалов О.И. Хореографический театр Западной Европы XX ст.: монография / Олександр Іванович Чепалов; Харк. держ. акад. культури. – Х.: ХДАК, 2007. – 344с.
10. Энциклопедия танца модерн. [Електронний ресурс] // Режим доступу: http://hnb.com.ua/articles/s-sport-entsiklopediya_tantsa_modern-2374
11. Яковлева Ю. Ю. Мариинский театр. Балет. XX век.: монография / Юлиа Юрьевна Яковлева; Новое литературное обозрение. – М., 2005. – 328 с.