

одежды, его взгляды и отношение к действительности, возраст и др. Что еще более важно, цвет одежды дает наблюдательному человеку ключ к личностным характеристикам ее владельца. Например, консервативный или радикальный этот человек (черная и белая одежда с черным галстуком) или красно-черное с цветным галстуком-бабочкой, уравновешенный и уверенный в себе, или страдающий от переживаний.

Неоспорим вклад цветовой палитры одежды в привлекательность человека. Велико значение цветной одежды в формировании первых впечатлений. Психологи утверждают, что будучи однажды сформулированным, первое впечатление оказывает глубокое влияние на отношение человека к другим в будущем. Это происходит потому, что человек воспринимается другими как целостность до того, как его начинают воспринимать детально.

Как долго сторонний наблюдатель будет фиксировать свое внимание на человеке, зависит от двух важных факторов: во-первых, от степени развития внимания, и во-вторых, от личного интереса к человеку.

Как известно, и первое и второе во многом зависит от цветовой гармонии в одежде в целом и цветового контраста ее отдельных частей в частности. В этом случае ахроматический серый и тусклый коричневый желателно исключить из одежды полностью либо применять их в гармоничных нюансных сочетаниях, смело использовать различные оттенки основных цветов – красного, желтого, синего в сочетании с дополнительными цветами, а также белым цветом.

По данным исследований, проводимых социальными психологами и искусствоведами, привлекательные мужчины и женщины более успешны в профессиональном и социальном плане.

Во всех культурах наиболее эффективным способом создания внешней привлекательности по сравнению с другими способами оказалась одежда и уход за ней. Причина в том, что цвета, используемые в одежде, архитипичны, т.е. являются «памятью предков», хранящейся в подсознании и активно влияющей на пристрастия, привычки, в целом на поведение. Они усиливают привлекательность одежды и, следовательно, ее носителя.

Одежда цветовым решением конструктивных и декоративных деталей не только скрывает непривлекательные моменты и отвлекает от них внимание, но и способствует его концентрации на выгодных деталях. Например, длинные руки можно «укоротить», разместив в районе плеча, выше локтевого сустава цветную вставку.

Цветовые элементы одежды способны создать иллюзию удлинения ног или широкого плечевого пояса. Для этого модельеры проектируют вертикальные и горизонтальные членения силуэта. Диагонали скроют асимметрию фигуры и подчеркнут динамику. Основные камуфлирующие роли в одежде выполняют синий, черный, темно-зеленый цвета. Светлые цвета – белый, оранжевый, красный – привлекают внимание. Поскольку линии на одежде

провоцируют движение глаз, вертикальные линии создают иллюзию того, что владелец одежды высок. И наоборот, горизонтальные линии в одежде направляют движение глаз поперек тела и формируют иллюзию более крупной фигуры.

Цветные декоративные элементы одежды усиливают ее камуфлирующую функцию. В значительной мере это относится к головному убору. Несмотря на то, что набивка является формой маскировки, восходящей к истории платья, выяснение причин ее маскирующей способности было получено совсем недавно. Исследования показали, что набивка направляет движение глаз так, что у наблюдателя формируется иллюзия, будто некоторая часть тела крупнее, стройнее, чем в действительности, главное – верно подобрать масштаб рисунка.

Важнейшая задача для ребенка – быть принятым членом группы, иметь товарищей для игр и учебы, быть социальной личностью. Поэтому следует помнить, что цвет детской одежды влияет на психическое здоровье и успешное развитие ребенка, его социализацию и приобщение к культуре. В этой связи стоит уделять более пристальное внимание цветовому проектированию и подбору одежды для детей.

Что касается моды, то она, как справедливо и неоднократно отмечали выдающиеся кутюрье, чрезвычайно быстротечна и изменчива. Стремясь успевать за высоким темпом жизненных преобразований, мода не всегда соответствует положительной символике цвета в одежде. Поэтому одна из задач современных модельеров примирить вихрь модных течений с позитивными цветовыми сочетаниями, вызывающими ощущение света, радости, тепла и гармонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Избранные психологические исследования / Л.С. Выготский. – М: Искусство, 1956. – 367 с.
2. Зайцев В.М. Наука о цвете и живописи / В.М. Зайцев. – М: Искусство, 1986. – 167 с.
3. Зайцев В.М. Такая изменчивая мода / В.М. Зайцев. – М.: Молодая гвардия, 1983. – 226с.
4. Капран В.И. Психология и разработка рекламной продукции / В.И. Капран, О.В. Капран. – М.: Академия, 2008. – 216 с.
5. Люшер М. Цветовой тест Люшера / М. Люшер. – М.: Наука, 2005. – 423 с.
6. Нестеренко О.И. Краткая энциклопедия дизайнера / О.И. Нестеренко. – М.: Экономика,
7. Прохорова В.И. Краткая энциклопедия дизайнера / В.И. Прохорова. – М: Искусство, 1986. – 324 с.
7. Юнг К.Г. Сознание и бессознательное / К.Г. Юнг. – М: АСТ, 1997.

УДК 792.83(47)

Погребняк М.М.

Полтавський національний педагогічний університет ім.В.Г.Короленка

ЕСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТАНЦЮ «МОДЕРН» ТА ЙОГО СТИЛЬОВА ТИПОЛОГІЯ

У статті з'ясовані культурно-історичні передумови виникнення стилю "модерн" та його

екстраполяції у мистецтво хореографії. Виявлено, що символізм є однією з найважливіших передумов і як філософська світоглядна концепція знаходить своє вираження в практиці танцю "модерн". Науково сформульовані критерії віднесення хореографічних творів до стилю "модерн" та визначається поняття "школа танцю "модерн".

Ключові слова: танець "модерн", школа танцю "модерн", естетико-філософська практика, художньо-естетична традиція, синтез мистецтв, символізм.

Погребняк М.Н. Эстетико-теоретические основы танца «модерн» и его стилевая типология. В статье рассмотрены культурно-исторические предпосылки возникновения стиля "модерн" и его экстраполяции в искусство хореографии. Выявлено, что символизм является одной из важнейших предпосылок и как философская мировоззренческая концепция находит свое выражение в практике танца "модерн". Научно сформулированы критерии отнесения хореографических произведений к стилю "модерн" и определяется понятие "школа танца "модерн".

Ключевые слова: танец "модерн", школа танца "модерн", эстетико-философская практика, художественно-эстетическая традиция, синтез искусств, символизм.

Pogrebnykh M. Aesthetical theoretical basis of modern dance and its style type.

The article is elucidated cultural and historical preconditions of the beginning of modern dance and its extrapolations into choreography art. It is revealed, that symbolism is one of the most important preconditions and is found its express in practice of modern dance. Criteria of choreographic works are formulated scientifically for modern dance and concept "modern dance school" is defined.

Key words: modern dance, "modern dance school", aesthetical – artistical tradition, aesthetical-philosophical practice, art syntheses, symbolism.

Сьогодні, на початку третього тисячоліття, коли танець «модерн» нараховує майже сто років свого розвитку, в нашій країні після розпаду СРСР і здобуття Україною незалежності відбуваються зміни, що сприяють поновленню перерваного вітчизняного культурно-модернізаційного процесу. В результаті виникла унікальна культурна ситуація, коли західні зразки мистецтва хореографії ринули в естетичну свідомість українців як нескінченна різноманітність художніх ідей, стилів, форм.

У зв'язку з цим і враховуючи підвищений інтерес українських артистів балету, балетмейстерів, викладачів до пошуку та досягнень зарубіжних хореографів у галузі теорії та практики танцю "модерн", виникає необхідність теоретичної підтримки митців та навчального процесу. Цим зумовлено й посилення інтересу науковців до питань теорії та історії сучасної хореографії взагалі і танцю "модерн" зокрема. Так, авторкою вперше у вітчизняному мистецтвознавстві надано цілісну картину функціонування танцю «модерн» у художній

культури ХХ ст. [30]. Узагальненню напрямів сучасної хореографії присвячено працю Д.І. Шаркова [44]. В.В. Пастух аналізує проблеми генези танцю «модерн» у Східній Галичині 20-30-х рр. ХХст. [29]. Проблема синтезу мистецтв та його ролі у розвитку танцю модерн обговорюється Д.П. Бернадською [3]. Сутність концепцій Ф. Дельсарта та Е. Жака-Далькроза відстежують мистецтвознавці В.В. Виноградов [6], М.М. Шкарабан [45]. Останній також досліджує вплив цих теорій на розвиток танцю "модерн". Експерименти К.Я. Голейзовського 20-х років на українській сцені аналізуються на сторінках досліджень Ю.А. Станішевського [39] та П.Н. Білаша [4]. Вивченню "феномена А. Дункан" та проблемам театрального "модерну" присвячена робота К.А. Добротворської [14]. Вплив філософсько-естетичних ідей на формування різноманітних різновидів танцю "модерн", використання експресіоністичних мотивів у народній хореографії та експресіоністичні експерименти у балетному театрі висвітлюються у роботах Т.Г. Кохана [23], В.М. Волчукової [9]. Пластичні пошуки кінця ХІХ - початку ХХ ст. у сценічній хореографії Європи, Америки й російському балетному театрі досліджувалися П.Н. Білашем [4], О.І. Чепаловим [43], Н.Ф. Дементьевою [13], В.А. Тейдером [40], А.А. Соколовим [36]; в студійній роботі – Т.В. Пуртовою [32], В.А. Тейдером [40], О.Д. Уваровою [41].

Разом з тим у науковій літературі відсутнє чітке осмислення та визначення понять "стиль модерн в хореографії", або "танець "модерн"", що і є метою цієї статті.

Насамперед, у зв'язку з тим, що термінологія, пов'язана з танцем "модерн", у мистецтвознавстві ще не є усталеною, авторкою приділяється увага специфікації таких однокорінних понять, як "модерн", "стиль модерн у хореографії", "танець модерн" (використовуються як синоніми). З'ясувавши, що саме термін "танець модерн", народжений у США для означення сценічної хореографії, яка відмовилася від традиційних балетних форм, свого часу витіснив так звані "вільний", "виразний", "танці машин", "ритмопластичний", "абсолютний", "художній" та інші, які виникли у процесі розвитку цього напрямку [48, 22]. Авторка використовує його як об'єднуючу назву для всіх модерних напрямів або стилю "модерн" у хореографії як різновиду стилю "модерн" у мистецтві.

Зупинимось на уточненні ключових понять дослідження. Термін "стиль" вживається для означення стійкої цілісності образної системи засобів художньої виразності, образних прийомів, що характеризують твір мистецтва або сукупність творів. Стилем також називають систему ознак, за якими ця сукупність може бути виділена. Тобто, стиль – це спільність форми [34, с. 19]. Стосовно стилю "модерн" слід зазначити неможливість визначення його як спільності форм з причини безмежної різноманітності останніх. Тому деякими вченими були зроблені спроби описати цей стиль як систему інших ознак, таких, як спільні художні принципи, або сюжети та мотиви (Д. Сараб'янов, Т. Гуменюк) [21];

34]. Стиль "модерн", за задумом низки його теоретиків, мав стати стилем життя нового суспільства, що формується під його впливом, створити навколо людини цілісне естетично насичене просторове і предметне середовище, виразити духовний зміст епохи за допомогою синтезу мистецтв, нових, нетрадиційних форм і прийомів, сучасних матеріалів і конструкцій [8, с. 401]. За Т.К. Гуменюк, "звертаючись до безпосередньої дійсності речей, Модерн прагне побачити все на власні очі, пізнати власним розумом і набути критично обґрунтованого судження. Утворюється притаманне Модерну самоусвідомлення особистості: індивід стає цікавим самому собі, перетворюючись на предмет самоспостереження, психологічного аналізу, критичної філософської рефлексії..." [12, с. 11]. Мистецтвознавчий термін "модерн" слід відрізнити від загального змісту слова "модерн". Мистецький термін "модерн" означає "стильовий напрям у європейському та американському мистецтві, насамперед, архітектурі та почасти у образотворчому мистецтві кінця XIX – початку XX ст." [5; 8]. Невдовзі цей термін, яким визначався стиль, послужив вихідною формою для утворення узагальнюючого поняття – "модернізм". "Модернізм – загальне означення стилістичних шкіл, течій, напрямів у літературі та мистецтві кінця XIX – початку XX ст. (дадаїзм, футуризм, експресіонізм тощо)" [2, с. 229]. Т. Гуменюк вважає модернізм проявом "модерну" як такого [8, с. 12]. О.В. Максимович також називає його "специфічним явищем" "модерну", світоглядною парадигмою, орієнтованою філософськими вимірами епохи Модерну [24, с. 7]. За В. Власовим, під словом "модерн" слід розуміти, насамперед, "історичний період, відзначений виникненням нових течій, шкіл та стилів, пов'язаних між собою певною ідеологічною спрямованістю [7, с. 577].

Для визначення естетико-теоретичних засад стилю «модерн» у хореографії перейдемо до з'ясування культурно-історичних передумов його виникнення. Народження нових форм сценічної хореографії наприкінці XIX ст. стимулювала глибока криза західноєвропейської цивілізації та культури, що була пов'язана, насамперед, з руйнуванням засад раціоналістичного світогляду та появою ірраціоналізму з такими суспільними явищами, як: поява тоталітарних режимів і прояви песимізму стосовно творчих можливостей людини у перспективах розвитку цивілізації. Передумови становлення стилю "модерн" у художній культурі та зокрема у хореографії, породжуються сукупністю чинників суспільного розвитку. Найтісніше стиль "модерн" пов'язаний з такими соціальними чинниками: промисловий і технічний прогрес, розвиток суспільної думки, філософії, науки, літератури. З них починається становлення стилю та його рух. Взаємодія "модерну" з промисловим і технічним розвитком кінця XIX – початку XX ст. є радше опосередкованою, ніж безпосередньою. У XIX ст., з одного боку, досягає найвищого рівня розбіжність між мистецтвом та технікою, з іншого, –

пробуджується та стверджується ідея естетичної самоцінності "чистої" техніки (Кришталевий палац, Ейфелева вежа). Без технічних нововведень, застосованих у названих витворах, стиль "модерн" в архітектурі, на думку Д. Сараб'янова, не зміг би народитися [34, с. 27-28]. Таким чином, шляхи промисловості та мистецтва перетнулися у межах стилю "модерн".

Характерною рисою часу стало поєднання в одному "культурному шарі" різномірних явищ і тенденцій. Один бік "настроїв часу" полягав у тому, що з новою силою відродилися ознаки романтизму (меланхолія, іронія, песимізм). Другий бік проявлявся в проповіді здоров'я, в прагненні бути відкритим до життя. Мрія про колективізм, "організацію народної душі" дивним чином межує з проявами суб'єктивізму, з крайніми формами індивідуалізму, вираженням якого став зокрема культ власного будинку. В ті роки надзвичайно популярним виявилось гасло: "Мій дім – моя фортеця". Сам Ван де Вельде уявляв собі ціле місто, утворене з будинків-фортець.

Однією з передумов стилю "модерн" став панестетизм [34]. Межа століть стала часом меценатства, бурхливого росту різного типу художніх організацій. Ідея Р. Вагнера про суспільний устрій на зразок художніх організацій переросла на цей час у самостійну соціальну передумову нового стилю. Нові художні організації набували різноманітних форм: колонії (Дармштадтська та ін.); братства (Ванголівський дім у Арлі та ін.); села (Надьбанья в Угорщині, Абрамцево, Талашкіно у Росії); об'єднання ("Світ мистецтва"). Одночасно з'являлись різноманітні фірми, художні магазини, ательє, які приймали замовлення на художні вироби. Створювалися передумови для глобального входження стилю у повсякденність.

Безпосередній вплив на становлення і розвиток нового художнього стилю мали філософські концепції ідеалістичного спрямування, що прийшли на заміну позитивізму, який слугував світоглядною основою художньої творчості середини та другої половини XIX ст. Такими філософськими концепціями стали: "філософія життя", фрейдизм та інші. "Філософія життя" перенесла акцент філософської думки з проблем гносеології на проблеми самого світу та життя, які пізнаються в їхніх засадах інтуїтивним шляхом. Естетична та філософська думка на початку XX ст. ("філософія музики" Ф. Ніцше та Шопенгауера; інтуїтивізм А.Бергсона) проголошує інтуїтивну або екстатичну природу художньої творчості та приймає в якості носіїв творчого начала екстатичні духовні акти як вихід за межі природного та соціального до "потойбічного світу". А. Ф. Лосев вважав ключем до „ідеального пізнання” культивування такого типу сприйняття, який об'єднував би абстрактний, позачуттєвий спосіб пізнання та чуттєву його форму [1, с. 12]. Таким чином, світова художня культура XX ст. характеризується неоміфологічною спрямованістю. При цьому, наприклад, у Шопенгауера та Ніцше особлива роль надається саме музиці: "...я роблю висновок про здатність музики

породжувати міф..." [25, с. 120] і танцю: "природня істота повинна знайти собі символічний прояв..., довершений танковий жест, що ритмізує усі члени" [25, с. 65]. Представник російської релігійної філософії В. Соловйов шлях до пізнання бачив в органічному синтезі різних способів пізнання: емпіричного, філософсько-раціонального та містичного [38, с. 745]. Зіставляючи ці положення з явищами мистецтва стилю "модерн", можна засвідчити однорідність цих явищ попри те, що вони належать до різних галузей культури. В стилі "модерн" чітко бачиться культ стихії, інтуїтивного, спонтанного – ніби невіддільного розумному началу".

Наприкінці XIX ст. почалось "оновлення" релігії, захоплення буддизмом, теософією і антропософією. Такий "релігійний еклектизм", що панував на межі століть, знаменував прагнення суспільства, яке пережило період раціонального позитивізму, знову досягти іраціонального. Це не могло не позначитись на мистецтві і на характері його нового стилю.

Однією з найважливіших культурних передумов стилю "модерн" можна вважати символізм. Символізм як філософська світоглядна концепція знаходить своє вираження у практиці мистецтва у формах стилю "модерн". За словами Д. Сараб'янова, "...символізм – світоспоглядання, стан душі, поведінка художника" [34, с. 38]. Найважливішим аспектом світобачення символізму, що було сприйняте і засвоєне авангардом, є пріоритет *інтуїції, безсвідомого над раціональним*. Велику роль для розвитку "модерну" відіграла розробка символістами теорії міфу, який вони тлумачили як "рухомий символ". Концепція неоміфологізму була популярною у мистецтві "модерну" – і в архітектурі, і в живописі, і у прикладних мистецтвах.

Характерною ознакою цієї доби стає розуміння мистецтва як типу філософування, а також ідея єдиної художньої мови, де був би розкритий глибокий внутрішній художній синтез мистецтв.

Головним „плацдармом”, на якому виникла та осмислювалась ідея синтезу мистецтв, була Німеччина. Вищеназвана ідея полягала у створенні універсального твору, в якому б знайшли відображення найвищі смислові категорії шляхом сполучення та переосмислення усіх видів мистецтв. При цьому мистецтва об'єднуються навколо музики як "найвищого ритмічного мистецтва". Шопенгауер у роботі "Світ як воля і уявлення" інтерпретує світ, як музичний твір, а музику, як засіб пізнання світу [46, с. 373]. Цю ж ідею створення організованого естетичного середовища розвивав Морріс. Значне місце він відводив архітектурі. Ідеї синтезу висував також Г. Земпер, який акцентував увагу на створенні предметно-просторового середовища і надавав великого значення прикладним мистецтвам, вважаючи, що їхній розвиток випереджає розвиток архітектури. Лінія Земпера-Морріса одержала практичний розвиток у мистецтві "модерну" [34, с. 189]. У Росії поняття синтезу мистецтв пов'язане, насамперед, з ім'ям П. Флоренського [42].

Своєрідною історичною передумовою стилю "модерн" у хореографії стали художні напрями, які передували "модерну" і започаткували відкриття Сходу, а також прояв "модерну" в архітектурі, живописі, музиці та інших видах мистецтва на межі віків.

Архітектори повставали проти симетрії і регулярних норм містобудування на користь незвичайних художніх ефектів, динаміки і пластичної текучої пластики мас, уподібнення архітектурних форм органічним природним явищам (будівлі А. Гауді, В. Орта та ін.).

У музиці нову орієнтацію на досягнення таємниць внутрішнього життя явищ представили Вагнер, Дебюсі, Мусоргський, Скрябін. Для їхньої музики є характерним прагнення позбавитися зовнішньо красивого заради внутрішньо прекрасного [34, с. 34]. Головне місце в цьому русі, за В.Кандинським, займає Шенберг, який "... вводить нас до нового царства, де музичні переживання є вже не акустичними, а чисто психічними. Тут починається "музика майбутнього" [20, с. 47]. З іменем Шенберга пов'язане народження музичного експресіонізму. Музичний експресіонізм переосмислює ідею трагічного самовираження, замінює її ідеєю месіанства, інтуїтивного пізнання художником деякої універсальної ідеї. Конкретним проявом нової орієнтації став відхід від чуттєвої природи музичного образу до "абсолютної духовності", "дисоціативної образності" [18, с. 11].

Джерелом світового авангарду в музиці ХХ століття визнаний О. Скрябін [35]. Разом з символістами О. Скрябін демонстрував єдиний тип світобачення – тип "художника – філософа – духовидця". Близькими до концепції творчості Скрябіна виявились такі естетичні принципи символістів, як орієнтація на ідеалістичну філософію, погляд на творчість, як на культово-обрядовий акт, метафоричний метод побудови образів (присутність категорії символу у якості універсального засобу вираження ідеї про багатоскладовість світу) та інші [31, с. 7]. Філософська та драматична ідея "творчого екстазу" були осмислені Скрябіним, як внутрішній закон музики – руху від напівхаосного стану до екстатичного тріумфу.

Все сказане дає змогу зробити висновок, що неоміфологічна спрямованість, синтез мистецтв та символізм стали естетико-теоретичними засадами стилю "модерн" у мистецтві.

Перейдемо до визначення стильової типології танцю "модерн". Авторкою з'ясовано, що засновником нової художньої традиції в Європі став добре відомий теоретик В. Кандинський.

У пошуках синтетичного мистецтва В. Кандинський дійшов висновку, що першоелементи трьох мистецтв – рух художнього танцю, живописний і музичний рухи здатні створити нову метамову "монументального мистецтва" [20, с. 95]. При цьому художник полемізував з Вагнером, у якого, на його думку, поєднання мистецтв йде "... за принципом паралельної течії. Одне мистецтво ніби підтримує інше, його інтерпретує, акцентує" [21, с. 1].

Кандинський підкреслював, що характерний для традиційного театрального рішення принцип “зовнішньої необхідності” потрібно замінити “внутрішнім звучанням матеріальних форм”. Тоді істинна, глибинна цінність форми проявиться у вигляді “внутрішнього звуку елементу” [20, с. 48-49]. А це “... внутрішнє звучання може бути досягнуте різними видами мистецтва, причому кожне мистецтво, крім цього загального звучання, виявить додатково ще дещо суттєве, притаманне саме йому. Завдяки цьому загальне внутрішнє звучання буде збагачене і посилене, чого не можливо досягти одним мистецтвом” [20, с. 80]. Той самий закон В. Кандинський вважає справедливим і для танцю, наголошуючи, що новостворений танець майбутнього має відмовитись від звичної “красивості” і *літературно-розповідної* основи на користь “внутрішньої цінності кожного руху”, і тоді “внутрішня краса замінить зовнішню” [20, с. 94]. Таким чином, він формулює філософсько-світоглядний принцип нового танцю, який став основним формотворчим чинником для всього танцю “модерн”. Також він визначає необхідні для втілення цього принципу естетичні умови, які називає “містичними необхідностями”: відмову від умовностей історичних і побутових (“... головний елемент мистецтва... не знає ні простору, ні часу”) [20, с. 58]; повну свободу форми (“художник може користуватися для вираження будь-якою формою”) [20, с. 60].

На підтвердження справедливості теорії В. Кандинського для хореографічного мистецтва доцільно навести низку висловлювань А. Дункан, які доводять, що вона ще у 1906 році усвідомлювала необхідність використання вищезазначених принципів у “танці майбутнього”. У своєму “маніфесті” вона, зокрема, проголошує: “Танцівниця належатиме не одній нації, а всьому людству. Вона не намагатиметься зображувати русалок, фей і кокеток, але буде танцювати жінку у її найвищих і найчистіших проявах... З усіх частин тіла світитиметься її душа... Її рухи будуть подібні рухам природи... Її знак найпіднесеніший дух у безмежно вільному тілі!” [17, с. 24-25].

На фоні активних пошуків нових духовних, а відтак і виразних можливостей у мистецтві кінця XIX ст. хореографи нового напрямку з аналогічною мотивацією почали звертатися до танців найдавніших часів, стилізували та трансформували пластику і ритми Індії, Єгипту, Давньої Іудеї, Ассирії, де танцю відводилася роль відновлення цілісності людини, єдності її духу та тіла, у чому й полягала екзистенційна сутність танцю. Ці спроби вивести танець “по той бік задзеркала” невідворотно виводили його “на круги своя”, у ті часи, коли основні елементи культури (мистецтво, філософія, право) цілих історичних епох були так чи інакше тісно пов’язані з культом, тобто мали сакральний характер.

Ще у 1760 р. у “Листах про танець та балет” Жанр Новер писав: “Жест умовний – поганий до смішного; жест, викликаний почуттям і пристрастю, – правильний і виразний. Жест, як я його розумію, є

другий орган мовлення, який природа дала людині, але його можна почути тільки тоді, коли душа наказує йому говорити” [26].

Тому вже на початку XX ст. класичний балет, що досяг своєї вершини у хореографії Петіпа, переживав кризу, ставши на шлях лицедійства та драматизації. Це призвело до того, що, за словами видатного балетного критика та філософа того часу Якіма Волинського, академічний балет був мертвим, бо “балет завжди мертвий там, де танець це лише ноги і техніка, і немає нічого, окрім вічного свята віртуозності, вічної маніфестації піруету” [10, с. 14].

Перші спроби оновлення танцю, здійснені поза сферою класичного балету, започаткували новий стильовий танцювальний напрям – танець “модерн” з його різновидами. Цей рух майже одночасно виник в Америці і Європі (“*Podiumstanz*” і “*Ausdrucksstanz*”) [28, с. 5]. При цьому характерним для Америки XIX ст. було те, що вона ніколи не розвивала і не підтримувала класичної балетної традиції.

Вивчення праць зарубіжних та вітчизняних дослідників (А. Хатчинсон-Гест, В. Малетік, О. Сидоров, В. Пастух та інших); мемуарної літератури (А. Дункан, М. Бежар та інших); матеріалів архівів; статей періодичної преси досліджуваного періоду (С. Волконський, К. Голейзовський, М. Пастернакова, О. Суріц, Н. Чернова та ін.), які містять факти щодо творчості видатних представників танцю “модерн”, дало можливість відстежити еволюцію танцю “модерн” упродовж XX ст. [30].

Основоположники танцю “модерн” ставилися до свого мистецтва, насамперед, як до “особливої естетико-філософської практики” [11, с. 227], тому при підготовці та навчанні послідовників ставили за мету пробудити в учнях саме смак до філософування, вважаючи техніку не те що другорядною, але похідною від внутрішнього руху.

Безмежне розмаїття форм, що виникло у результаті такого практикування і було обумовлено природною несхожістю світосприйняття у різних особистостей, пояснює невдалість спроб виявити ознаки школи у танці “модерн”, користуючись звичними критеріями спільності форм і засобів.

Так, за словами І. Солертинського, Айседори не вдалося створити, “винайти” мову нових танцювальних природних рухів, а її “античність” він вважає зовнішньою полудою [37, с. 18]. Але Дункан не ставила собі за мету ні реконструювати давньогрецький танець, ні винаходити набір танцювальних рухів, чи створювати нову лексику: “... початкові, або основні рухи нового мистецтва танцю, мають нести у собі зародок, з якого могли б розвиватися всі наступні рухи, а ті, в свою чергу, народжували б у нескінченному вдосконаленні все вищі і вищі форми вираження вищих ідей та мотивів” [17, с. 19]. Н. Ончурова вважала А. Дункан недостатнім аналітиком, щоб “просіювати свій творчий досвід” для відбору ключових рухів для створення педагогічної системи [27, с. 58].

Г. Добротворська, на думку авторки, теж припускається помилки, стверджуючи, що суб’єктивність і спонтанність лексики Айседори

унеможливили втілення мрій танцівниці про школу [14, с. 1]. Цим вона практично дублює думку Н. Рославлевої, що Дункан “не створила професійної танцювальної системи” [33, с. 196]. Сама А. Дункан у своєму маніфесті (“Танець майбутнього”), популярно виразивши ідеї Ф. Дельсарта, дала достатні критерії для правильного визначення поняття школи у танці “модерн”. У своїй школі вона збиралася навчати дітей їх власним рухам (“безумовному жесту” – М.П.), а не вмінню “покірно наслідувати рухи вчителя” [17, с. 23].

Для цього вона застосовувала свою “головну теорію”, згідно з якою “основне джерело будь-якого руху, вихідна точка будь-якої сили – душа”, а не середина спини у попереку, як вчила академічна школа. За її словами, на цьому відкритті руху, що народжувався в душі миттєвим емоційним поривом, і будеться створена нею школа. “Слухайте музику душею!... Відчуваєте тепер, як глибоко всередині вас прокидається ваше “я”... Таке пробудження – перший крок у танці, як я його розумію” [26, с. 50].

Для такого танцю необхідно намагатися проникнути у духовну сутність явищ природи, і тому Айседора вважала, що “... майбутній танець дійсно стане високо релігійним мистецтвом..., бо мистецтво без релігійного благоговіння – не мистецтво, а ринковий товар... Рухи тіла танцівниці стануть природним виявленням її душі” [17, с. 24], отже, передувати жесту має бажання зробити його” [47, с. 12].

А “...істинний танець саме і повинен бути цим природним тяжінням волі індивідууму, яка сама по собі є не більше і не менше як тяжіння Всесвіту, перенесене на особистість людини” [17, с. 19].

Підсумовуючи сказане, а також вищезгадані засади стилю “модерн”, авторкою запропоновано визначити головну ознаку “школи” танцю “модерн” саме як присутність своєрідної традиції, породженої певною *естетико-філософською практикою*, що використовує відповідні технічні принципи. Тобто стиль «модерн» у хореографії є і результатом і засобом у спробах повернути мистецтво від опісовості до безпосередності почуттів, від умовного знака до символу, від другої сигнальної системи Павлова до першої. Так, за Р. Лабаном: «...художньо осмислений рух має бути втіленням внутрішнього життя творця» [49, с. 27]. М. Вігман вважає, що танцівник стає душею простору і «...наче губка всотує в себе найменше його коливання, яке відлунує у його душі хвилюванням, перетворюючись у тілесний рух» [15, с. 57]. Японське «анкоку-буто» довело цю практику майже до абсурду, до зречення всіх культурних нашарувань у свідомості під час танцю, що, в свою чергу, породжує «танець трупа», істоти, що ніби вперше відчула світ і рухається навімацки, реагуючи на найменші коливання середовища.

Головним “філософсько-світоглядним” принципом танцю “модерн” стає намагання безпосередньо розкрити приховану внутрішню сутність речі, явища або особистості відповідно до філософсько-світоглядних переконань митця. Для

цього, згідно з теорією О. Іванова, потрібне “ставання річчю або явищем, невербальним проникненням вглиб, яке не має кінця і завершення. Таким чином, творець, йдучи геть від зовнішності й обличчя дійсності, вічно залишається на межі між глибиною та поверхнею, йдучи за хвилиною, породженою таємничим внутрішнім ритмом” [19, с. 156].

Естетичними принципами танцю “модерн” стають: 1) відмова від умовностей історичних та побутових; 2) повна свобода форм.

При формуванні *технічних* принципів танцю “модерн” були використані ідеї “системи виразності” Ф. Дельсарта і системи “рухливої пластики” Е. Жака-Далькроза.

У результаті аналізу вищезгаданих джерел автор доходить висновку, що, з одного боку, всі різновиди танцю “модерн” є однорідними з точки зору застосування ними естетичних та технічних принципів, а також з боку наявності потужного філософсько-світоглядного підґрунтя. Але одночасно вони демонструють безмежне розмаїття форм, зумовлене розмаїттям світоглядних систем, що практикуються їхніми представниками.

Це дає можливість зробити визначення танцю “модерн” як особливої естетико-філософської та художньо-естетичної практики, що здійснюється відповідно до визначеної вище сукупності “філософсько-світоглядного”, естетичних і технічних принципів, а саме [30, с. 56]:

1. “Філософсько-світоглядний”

принцип є основним формотворчим чинником танцю “модерн” і полягає у прагненні безпосереднього пізнання суті речей, явищ, особистостей, відкриття їхнього “лику” засобами руху у відповідності до філософсько-світоглядних переконань митця.

2. Естетичні принципи: відмова від умовностей історичних і побутових, повна свобода форм.

3. Технічні принципи: колапс, ізоляція, поліритмія, поліцентрія, імпульс, релаксація, напруження.

Невідповідність хореографічного твору одному з цих пунктів робить неможливим віднесення його до стилю “модерн”.

Індивідуальну практику такого роду авторкою названо *індивідуальним стилем*.

Індивідуальний стиль, що створює *традицію* у вигляді ліній наслідування, або створення методик, теорій, навчальних закладів і таке інше, або сукупності цих чинників названо *індивідуальною школою* танцю “модерн” [30, с. 56].

ЛІТЕРАТУРА

1. Барановская Т.Г. Музыка в мировоззрении А.Ф. Лосева: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филос. наук: спец. 24.00.01 "Теория и история культуры" / Т.Г. Барановская. – Гродно, 2003. – 19. с.
2. Безклубенко С.Д. Художній стиль / С.Д. Безклубенко // Загальна теорія та історія мистецтва – К., 2003. Розд. 9. – С. 198-249.
3. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. на здобуття

- наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01. "Теорія та історія культури" / Д.П. Бернадська. – К., 2005. – 20 с.
4. Білаш П.Н. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01. «Теорія та історія культури» / П.Н. Білаш. – К., 2004. – 18 с.
5. Бычков В.В. Модерн. Модернизм / В.В. Бычков // Лексикон неоклассики: Худож.-эстет. культура ХХ в. – М.: РОССПЭН, 2003. – С. 304-307.
6. Виноградов В.В. Теории "выразительного движения" С.М.Эйзенштейна и Л.В. Кулешова (основные факторы их формирования): автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.04 "Киноискусство. Телевидение" / В.В. Виноградов. – М., 2003. – 20 с.
7. Власов В.Г. Модерн. Стиль модерн // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства / В.Г. Власов. – СПб.: Азбука – классика, 2006. – Т.5: Л.М. – С. 556-577.
8. Володина Т.И. Модерн // БСЭ. – [3-е изд.] / Т.И. Володина. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 16: М. – С. 401-402.
9. Волчукова В.М. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / В.М. Волчукова. – Х., 2002. – 19 с.
10. Вольнский А. Книга ликований. Азбука классического танца / Аким Вольнский [вступ. ст. В.П. Гаевского]. – СПб. АРТ, 1992. – 297 с. – (Первоисточник).
11. Гуменюк Т.К. Модернізм / постмодернізм – від дискурсу до дискурсу / Т.К. Гуменюк // Київське музикознавство: зб. наук. статей. – Вип. 6 НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р.М. Глієра. – К., 2001. – С. 227-242
12. Гуменюк Т.К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук: спец. 09.00.08 "Естетика" / Т.К. Гуменюк. – К., 2002. – 38 с.
13. Дементьева Н.Ф. Ростислав Захаров и проблемы балетной режиссуры 30-40-х гг.: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 "Театральное искусство" / Н.Ф. Дементьева. – М., 1993. – 20 с.
14. Добротворская К.А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / К.А. Добротворская. – СПб., 1992. – 17 с.
15. Домрина Н. Страницы календаря / Н. Домрина // Советский балет. – 1986. – №6. – С. 51-60.
16. Дункан А. Моя исповедь / Асейдора Дункан. – Мн.: Універсітэцкае, 1994. – 222 с. – (Первоисточник).
17. Дункан А. Танец будущего / А. Дункан; [пер. с англ. Н. Филькова.] Моя жизнь: [мемуары]: [пер. с англ. Я. Яковлева]. – К.: Мистецтво, 1989. – 349 с.
18. Еременко Г.А. Экспрессионизм и творчество композиторов новой венской школы 1910 – х гг.: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Г.А. Еременко. – Л., 1987. – 25 с.
19. Иванов А. Последний стиль. Модерн как способ мышления / А. Иванов // Театр. – 1992. – №3-4. – С. 155-158.
20. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – М.: Архимед, 1992. – 107 с.
21. Кандинский В.В. О методе работ по синтетическому искусству. ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1 ед. хр. 198. с. 1-2.
22. Комаров Г.А. Танец модерн // Балет: энциклопедия [гл. ред. Ю.Н.Григорovich] / Г.А. Комаров – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 505-508.
23. Кохан Т.Г. Экспрессионизм в контексті видової специфіки мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Т.Г. Кохан. – К., 2002. – 19 с.
24. Максимович О.В. Філософські аспекти модернізму в контексті українського соціокультурного дискурсу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук: спец. 09.00.03 "Соціальна філософія та філософія історії" / О.В. Максимович. – Львів, 2007. – 16 с.
25. Ницше Ф. Рождение трагедии или эллинизма и пессимизм / Ф. Ницше // Сочинения в 2-х т. [сост. К.А. Свасьян] / Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1996. – Т.1. – С. 47-158.
26. Новерр Ж. Письма о танце и балетах / Жан Новерр; [пер. и вступ. статья Ю. Слонинского]. – Л. – М.: Искусство, 1965. – 375 с.
27. Ончура Н. Айседора Дункан в Советской России / Н. Ончура // Советский балет. – 1987. – №5. – С. 57-59.
28. Пастух В.В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20-30-ті роки ХХ ст.) / В.В. Пастух. – К.: Знання, 1999. – 41 с.
29. Пастух В.В. Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х рр. ХХ ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / В.В. Пастух. – К., 1999. – 20 с.
30. Погребняк М.М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.: дис... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Марина Миколаївна Погребняк. – К.; 2009. – 320 с.
31. Поспелова Н.И. Скрябин и символизм: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Н.И.Поспелова. – М., 1989. – 19 с.
32. Пуртова Т.В. Этапы становления хореографического искусства на любительской сцене в период 1917-1941 гг.: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 "Театральное искусство" / Т.В.Пуртова. – М., 1990. – 23 с.
33. Рославлева Н.П. Дункан А. // Балет: энциклопедия [гл. ред. Ю.Н.Григорovich] / Н.П. Рославлева – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 196.
34. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 293 с.
35. Сімей Лю. Культура символізму та її виявлення в музиці П.Чайковського, С. Рахманінова: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Лю Сімей. – Одеса; 2006. – 15 с.
36. Соколов А.А. Петроградский балет начала 1920-х годов и Ф.В. Лопухов: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / А.А. Соколов. – Л., 1975. – 22 с.
37. Соллертинский И. Статьи о балете / Соллертинский И.; [предисл. М.Друскина. Комментар. И.В. Белецкого]. – Л.: Музыка, Лен-е отд-ние, 1973. – 208 с.
38. Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал / В.С. Соловьев // Сочинения: В 2 т. / [Общ. ред. и сост. А.Б. Гулыгин, А.Ф. Лосева и др.]: АН СССР, Ин-т философии. – М.: Мысль, 1988. – Т.1. – С. 581-832.
39. Станишевский Ю.А. Режиссура и балетмейстерское искусство в украинском советском музыкальном театре (1917-1941): автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / Ю.А. Станишевский. – К., 1974. – 89 с.
40. Тейдер В.В. Становление советского балетного театра и проблем хореографии 20-х гг.: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / В.В. Тейдер. – М., 1979. – 26 с.
41. Уварова Е.Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917-1945): автореф. дис. на соискание

- учен. степени докт. искусств.: спец. 17.00.01 "Театральное искусство" / Е.Д. Уварова . – М., 1984. – 48 с.
40. Флоренский П. Храмовое искусство как синтез искусств / П.Флоренский // Избранные труды по искусству / [сост.: Игумен Андроник (А.С. Трубачев) и др.]. – М.: Изобраз. искусство: Центр изуч., охраны и реставрации наследия св. П. Флоренского, 1996. – С. 199-215.
41. Чепалов О.И. Хореографичний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О.І. Чепалов; Харк. держ. акад. культури. – Х.: ХДАК, 2007. – 344 с.
42. Шариков Д.І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ ст.: дис... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Денис Ігоревич Шариков. – К., 2008. – 190 с.
43. Шкарабан М.М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / М.М. Шкарабан. – К., 2006. – 20 с.
44. Шопенгауер А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауер // Сочинения в 4-х т. – М.: Наука, 1993. – Т.1. – С. 125-502.
45. Duncan I. Duncan Dancer / Irma Duncan. – Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1966.
46. International dictionary of modern dance. Ed.: Taryn Benbow Pfalzgraf with a pref. by Don Mcdonagh. Detroit ect.: St. James press, cop. 1998. – 891 p.
47. Partsch-Bergsohn I. Modern dance in Germany and the United States. Crasscurrents and Influences / Isa Partsch-Bergsohn. – Harwood Academic Publishers. cop. 1994.

УДК 786.8

Голяка Г.П.Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка

КИЇВСЬКА БАЯННА ШКОЛА: ВІД МИНУЛОГО ДО СЬОГОДЕННЯ

Стаття присвячена феномену виконавської школи в музичному мистецтві. Історія розвитку Київської баянної школи академічного виконавства, її шлях до широкого міжнародного визнання розглядається в контексті педагогічної, конкурсної та концертної практики.

Ключові слова: баян, виконавська школа, конкурсна практика, концертна практика.

Голяка Г.П. Киевская баянная школа: от прошлого до настоящего. *Статья посвящена феномену исполнительской школы в музыкальном искусстве. История развития Киевской баянной школы академического исполнительства, ее путь к широкому международному признанию рассматривается в контексте педагогической, конкурсной и концертной практики.*

Ключевые слова: баян, исполнительская школа, конкурсная практика, концертная практика.

Goliaka G. Kiev Bayan School: from past to present. *This article is devoted to the phenomenon of the school of playing the bayan in the Music Art. The history of the development of the Kiev Academic Bayan School, its way to the broad international recognition is considered in the context of pedagogical, competitive and concert practice.*

Key words: bayan, school of playing, competitive practice, concert practice.

Питання виконавської школи активно вивчаються сучасним музикознавством. Так, зокрема репродуктивні та продуктивні типи шкіл розглядає І. Котляревський [13], як рід культурної традиції досліджує виконавську школу Ж. Дедусенко [6], українську піаністичну школу вивчає Т. Рощина [19], баянну школу аналізують М. Давидов [3; 4], В. Євдокимов [8], В. Заєць [7], Д. Кужелев [15], школу духових інструментів – В. Посвалюк [17], Р. Вовк [2], А.Карпак [12], Київську альтову школу оглядає О. Криса [14] та інші. В аспекті розвитку виконавства такі наукові розвідки, безумовно, є актуальними. Тому метою цієї статті є вивчення Київської баянної школи академічного виконавства, її надбань у досягненні в контексті сучасних світових культурних процесів.

Відомо, що у загальному плані поняття школи розуміється як культурна традиція, посередництвом якої здійснюється узагальнення й наслідування виконавського досвіду. Як складова музичного мистецтва феномен школи може вивчатися через творчість окремих виконавців, педагогічну діяльність; практику концертних інституцій, навчальних закладів; загальнонаціональні виконавські традиції, що у процесі еволюціонування культури отримали статус універсалій, а також через аналіз репертуару. В аспекті актуалізації репертуару розглянемо Київську баянну школу академічного виконавства.

Інституалізованою формою буття регіональної школи, за визначенням В. Сумарокової [21, с. 184], як правило, виступає консерваторія. Вона є центром зосередження кращих музичних сил, об'єднання виконавського мистецтва та педагогічної майстерності, розвитку музичної наукової думки, творчого контакту з композиторською практикою, накопичення та збереження досвіду професійної музичної діяльності. Конкретизуючи поняття баянної школи М. Імханицький зауважує, що „це поняття не географічне. Воно аж ніяк не визначається належністю викладача класу баяна або виконавця на цьому інструменті до того чи іншого міста. Школа зумовлюється насамперед самобутністю педагогічного обдарування її засновника в акумуляції прибічників, у створенні з них співдружності творчих однодумців [11, с. 248].

Саме такий конгломерат характеризує Київську баянну школу академічного виконавства, яку очолює завідувач кафедри народних інструментів Національної музичної академії України, доктор мистецтвознавства, професор, академік Микола Андрійович Давидов. Провідний музикант, творець виконавської авторської школи баянного мистецтва, де „структурується індивідуально-практичне в загальнотеоретичне з поверненням у виконавську практику у вигляді загального методу (стилю) навчання (виконання)” [21, с. 183], він виховав плеяду баяністів, яскраві перемоги яких на міжнародних конкурсах значно підняли рівень української народно-