

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Олена Шабаліна



ПЛАСТИЧНІСТЬ МОВА ТІЛО

монографія

ХАРКІВ
2018

УДК 793.322(042.4)
Ш 12

Рекомендовано до друку вченою радою
Харківської державної академії культури (протокол № 7 від 2 березня 2018 р.)

Автор:

О. М. Шабаліна, кандидат мистецтвознавства,
зав. кафедри сучасної хореографії ХДАК

Рецензенти:

Веселовська Г. І. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри театрознавства
Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпен-
ка-Карого

Козаренко В. І. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри філософії
мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка,

Чепалов О. І. – доктор мистецтвознавства, професор кафедри
народної хореографії Харківської державної академії культури

Шабаліна О. М.
Ш 12 **Пластичність. Мова. Тіло** : монографія / Олена Миколаївна Шабаліна ;
Харків. держ. акад. культури. – Київ : ТОВ НВФ «Славутич-Дельфін», 2018. – 194 с.

ISBN 978-966-2071-42-9

У роботі визначено закономірності та результати творчого пошуку балет-
мейстерів Заходу, вперше розглянуто доробок сучасних балетмейстерів під кутом
зору приналежності до жіночого руху, зокрема роль жінок-хореографів, у поширенні
креативних ідей модерного та постмодерного танцю ХХ – нач. ХХІ ст.; запропонова-
ний цілий спектр інтерпретаційного тлумачення фактологічного матеріалу гендерно-
го, психологічного, соціологічного, мистецького спрямування.

Важливе місце в монографії відведено аналізу динаміки змін, які відбули-
ся в хореографічній культурі США і Західної Європи, доведено очевидність зв'язку
дансологічних методик з моделюванням хореографічної культури як мови тіла та її
соціальних проєкцій. Звернення до гендерних та феміністичних аспектів є вельми ак-
туальним, бо саме жінки-балетмейстери ХХ ст. започаткували принципи оповідаль-
ності руху в тілесних проявах замість вербальності.

Назва монографії відображає «множинність» смислів, притаманних ХХ ст.
Кожний з окремих термінів вбачає ширший вимір, ніж тільки «пластичність», «тілесні
практики», налаштований на їх використання в характеристиках сучасного мистецтва
у різних універсумах, наприклад, «пластичність як здатність до змін».
Робота заповнює лагуну у важливій ділянці духовно-екзистенціального досвіду, що
стосується природно-тілесної сфери людини взагалі й участі жіноцтва в культуро-
творчих процесах свого часу.

УДК 793.322(042.4)

© О. М. Шабаліна, 2018
© Я. О. Шабалін 01_space 2018

ПОПЕРЕДНЕ СЛОВО

У сучасному вітчизняному культурологічному дискурсі все більшого значення набуває проблема наукового осягнення сучасної хореографічної культури, її ідейно-естетичних джерел і практик. Ця проблема в Україні є вельми актуальною, оскільки в процесі становлення власної художньої культури та спробах залучення до європейської спільноти українським митцям необхідно зрозуміти джерела сучасної художньої мови, стильових форм і засобів їх утілення. Відповідно це стосується і зразків сучасної хореографії США та Західної Європи, тому що вітчизняні хореографи подекуди копіюють їх без належного творчого і наукового аналізу й смислової відповідності менталітету нації. Позбавлені живої конкретики буттєвості та зв'язків з життям суспільства, такі копії не мають позитивного впливу на розвиток вітчизняної хореографічної культури. Згідно із загальними тенденціями оновлення хореографічного мистецтва ХХ ст., ця робота має виокремити ті креативні модерні чинники, які пояснюються довготривалими процесами жіночого розкріпачення цього періоду, та надає можливість усвідомити глибинні причини оновлення пластичної мови танцю.

Робота заповнює лакуну у важливій ділянці духовно-екзистенціального досвіду, що стосується природно-тілесної сфери людини взагалі й участі жіноцтва в культуротворчих процесах свого часу. Специфіка дослідження в тому, що воно актуалізує тенденції жіночого руху, які на певному етапі розвитку культури привели до конкретних змін життєвих завдань людської діяльності та, у свою чергу, способів художнього існування танцю. Таким чином, танець є способом вираження цих зразків у конкретних сферах людської діяльності. Тема дослідження в широкому сенсі доводить активну роль людської особистості (зокрема жінки) в організації відносин у суспільстві та створенні продуктів культури.

Чому ми розглядаємо окремо особистість жінки? Порівняння смислового змісту жіночого та чоловічого начал у символіці архаїчної культури із сучасними культурними реаліями дозволяє говорити про дієвість архаїчних уявлень в сучасній культурі (оскільки вони є викладенням основ людської культури), а також про здійснення та необхідність визнання «жіночого» способу становлення людини в бутті-в-культурі. Таким чином, можна простежити посилення значимості жіночого начала в культурі, оскільки в середині культури, в «ситуації постмодерну», виявляються ознаки, що відбивають становлення жіно-

чого типу цілісності та приводять до іншого типу цілісності культуротворчої системи.

Ідеї та трактати про необхідність розширювати права жінок у суспільстві можна знайти в дуже ранні періоди історії людства. Про те, коли вперше виникли феміністські ідеї в історії культури, існують різні думки. Деякі дослідники вважають, що першим феміністом був Платон, саме він уперше в історії філософії став обговорювати проблему соціальної ролі жінок у державі. Але ідея та практика демократичного правління, започаткована в Стародавній Греції, не передбачувала участі жінок у цьому процесі. Згідно з іншою точкою зору, зародження феміністських ідей належить до епохи Відродження з її культом людини. Саме тоді були написані перші трактати Христини де Лізан і Корнеліуса Агріпи, у яких відкрито йшлося про придушення особистості жінки в суспільстві. Але релігійні інституції, великий культурний Ренесанс, демократичні революції та біллі про права, заклик ліберальних політичних філософів епохи Просвітництва до свободи, рівності та братерства також орієнтувалися на чоловіків. Навіть великий захисник демократії Ж.-Ж. Руссо стверджував, що жінки за природою не здатні бути громадянами.

Велика Французька революція проголосила ідеї волі, рівності й братерства всіх людей, незалежно від їх походження, що активізувало прагнення жінок до рівноправності. У 1792 р. Олімпія де Гуж написала «Декларацію прав жінок і громадянок», тому що «Декларація прав людини й громадянина» була декларацією про права чоловіків. У своїй роботі вона вимагала надати жінкам цивільні та виборчі права й можливість обіймати державні пости.

Очевидно, що зародження феміністських ідей було підготовлене певними факторами: ліберальною філософською традицією (Д. Локк, Ж.-Ж. Руссо, Д. С. Миль), у межах якої розвивалися основи теорії прав людини; досить сильним був вплив утопічного соціалізму (Ш. Фур'є, А. Сен-Симон, Р. Оуен). Існує думка, що саме Р. Оуену належить винахід терміну «фемінізм» («feminisme» від латинського *femina* – жінка). Але вірогідніше, що його перше застосування пов'язане з працями французького теоретика соціалізму Шарля Фур'є на початку XIX ст., котрий писав про «феміністку», «нову жінку», котра змінить суспільне життя і водночас сама зміниться в суспільстві, побудованому на асоціації та взаємності. Він був переконаний, що «розширення прав жінок – це головне джерело соціального прогресу» [294, с. 168].

Грунтуючись на традиціях Просвітництва та правах особистості, фемінізм виник у середині XIX ст. як соціальний рух жіноцтва за свої політичні та громадянські права, оскільки жодна революція не надала їм таких прав, незважаючи на активну участь жінок у революційних процесах.

Період з 1840 по 1920-ті рр. відомий у сучасній літературі з історії жіночого руху як «перша хвиля» фемінізму («друга хвиля» підійметься в середині

1960-х рр. XX ст., позначивши нові соціальні завдання). Однією з характерних особливостей фемінізму «першої хвилі» з кінця XIX – початку XX ст. була вимога політичної рівноправності для жінок, насамперед, права голосу.

Далі, з розвитком суспільства, приблизно до середини XX ст. з'явилися певні теорії, які можна об'єднати на підставі рефлексії з приводу сексуальності й сексуального поведіння людини в суспільстві (З. Фрейд, М. Мід, Г. Маркун, М. Фуко, Ж. Дерріда, Ж. Ліотар).

До 60-х рр. XX ст. у західному суспільстві сформувалося три напрями фемінізму: ліберально-реформістський, соціалістичний й радикальний.

Ліберально-демократичний напрям передбачав нерівноправність жінок у відсутності або недостатності в суспільстві цивільних і юридичних прав. Засобом вирішення цієї проблеми, як вважали представниці даного напрямку Бетті Фрідан та її прихильниці по Національній організації жінок, мали стати соціально-економічні й юридичні реформи [183].

Соціалістичний напрям (Зіла Ейзенштейн, Лінда Гордон) синтезував марксистські та феміністські погляди. Вони відстоювали необхідність вичленування із проблем класових і соціальних власне жіночих проблем.

Радикальний напрям (Кейт Мілей, Мері Доїлі, Христина Дельфі) звернувся до пошуків загальних підстав гноблення жінок. Таким, з їх точки зору, є патріархат як система чоловічого домінування над жінками.

У цей час ці три напрями в певному вигляді не наявні, теоретики фемінізму виступають за розвиток сепаратної (від чоловіків) жіночої культури; «гуманістичний» фемінізм наполягає на визнанні рівноправності чоловічих і жіночих інтересів у суспільстві. З'явився національний фемінізм, де положення жінки аналізується не тільки з погляду статі, але й через категорію раси та національності.

Сімона де Бовуар (Beauvoir, Simone de, 1908–1986), французький філософ-екзистенціаліст, поклала початок традиції соціокультурного підходу до причин дискримінації жінок у суспільстві. Вона опублікувала працю «Друга стаття», де вперше порушила проблему придушення фемінного в культурі. Вона показала, що суспільство конституює чоловіче/маскулінне як позитивну культурну норму, а жіноче/фемінне – як негативне, як відхилення від норми, як інше. Згідно з цією концепцією, «розбіжності», які культивує традиційна культура, мають гендерну спрямованість, тобто суспільство надбудовує над фізіологічною реальністю ще деякий соціокультурний конструкт. Кейт Міллет, зокрема, писала про «придушення фемінного в культурі як основу політики патріархату». М. Мід довела, що «соціальні норми в суспільстві – відносні, уявлення про чоловіче і жіноче змінюються в історії навіть одного й того ж суспільства. Отже, не біологічна стаття, а соціокультурні норми визначають моделі поведінки, види діяльності, професії чоловіків і жінок» [183]. До початку XX ст. поняття «фемінізм» використовувалося не тільки в США, Великий

Британії та інших країнах Західної Європи, але й менш розвинутих: Японії, Індії, Єгипті, Турції, Аргентині, Росії. У результаті виникли певні узагальнюючі роботи, що створюють первинні контури того, що умовно можна назвати «жіночою історією». Розуміння жіноцтва, як особливого суб'єкта історії, привело до усвідомлення необхідності не тільки ревізії існуючих термінів і методів історичного опису, але й зміни дослідницької парадигми.

Феміністки стверджують про наявність сексизму (дискримінація жінок на підставі їхньої статі) й маскулінізму (світогляд, що затверджує споконвічне домінування у суспільстві саме чоловіка).

Феміністська критика історії виходить із переконання, що традиційний її варіант майже повністю ґрунтується на досвіді чоловіків, тому історичні роботи містять певні патріархальні наслідки. Жінки виявилися практично невидимими саме як об'єкт вивчення, оскільки основний потік такої історії був поміщений у сферу публічного, звідки вони були виключені [183]. Цю тезу легко поширити й на історію мистецтва.

Для дослідження таких тем необхідні нові методи, які переглядають саме умови утворення історичних очевидностей. Було усвідомлено, що одними справами «місцевого» вторгнення в історію (в її традиційному варіанті) не обійтися, принцип звичайного додатку даних про жінок у дослідження був неодноразово оскаржений феміністськими авторами, оскільки пропущені структури історичного досвіду жінок не укладалися в існуючий канон історичного пізнання. Сукупність наукових робіт, стосовно як чоловіків, так і жінок, поклала початок перетворенню фемінології (науки про жінок) у гендерологію, яка вивчає всю гаму соціальних стосунків між чоловіками і жінками. Якщо стаття має на увазі біологічні характеристики, на підставі яких людські істоти визначаються як чоловіки, жінки або особи якоїсь третьої статі, то гендер (англійське – gender, від лат. gens – рід) має на увазі соціально детерміновані ролі й ідентичності чоловіків і жінок, залежні не від природних статевих відмінностей, а від соціальної організації суспільства.

Гендерні дослідження мають і тілесний аспект. Чоловіче й жіноче тіло об'єктивно відрізняються безліччю анатомічних статевих ознак. Але як саме ці відмінності осмислюються, символізуються і зображуються, залежить від культури та соціальної організації суспільства. Тілесний канон – не природна даність, а аспект соціально-культурних уявлень про маскуліність (чоловіче начало, мужність) і фемінності (жіноче начало, жіночність) [74].

Сучасна соціальна наука розрізняє поняття статі і гендер (gender). За традицією, перше з них використовувалося для позначення тих анатомо-фізіологічних особливостей людей, на основі яких людські істоти визначаються як чоловіки або жінки. Стать (тобто біологічні особливості) людини вважалася фундаментом і першопричиною психологічних та соціальних розбіжностей між жінками й чоловіками.

Із розвитком наукових досліджень виявилось, що з біологічної точки зору між чоловіками й жінками набагато більше подібності, ніж розбіжностей. Багато дослідників навіть вважають, що єдина чітка та значима біологічна розбіжність між жінками й чоловіками міститься в їх ролі у відтворенні потомства. Нині очевидно, що такі «типові» розбіжності статей, як високий зріст, більша вага, мускульна маса й фізична сила чоловіків досить непостійні та набагато менше пов'язані зі статтю, ніж вважалося.

Крім біологічних відмінностей між людьми існує розподіл їх соціальних ролей, форм діяльності, розбіжностей у поведженні й емоційних характеристиках. Розмаїтість, що відзначається у світі соціальних характеристик жінок і чоловіків та принципова тотожність біологічних характеристик людей дозволяють дійти висновку: біологічна стать не може бути поясненням розбіжностей їх соціальних ролей, що існують у різних суспільствах. Таким чином і виникло поняття гендер, що означає сукупність соціальних й культурних норм, які суспільство пропонує виконувати людям, залежно від їх біологічної статі. Не біологічна стать, а соціокультурні норми визначають, в остаточному підсумку, психологічні якості, моделі поведження, види діяльності, професії жінок і чоловіків. Бути в суспільстві чоловіком або жінкою означає не просто мати ті або інші анатомічні особливості, але виконувати запропоновані гендерні ролі.

«Гендер створюється (конструюється) суспільством як соціальна модель жінок і чоловіків, що визначає їх положення й роль у суспільстві та його інститутах (родині, політичній структурі, економіці, культурі та ін.). Гендерні системи розрізняються в різних суспільствах, однак у кожному суспільстві ці системи асиметричні таким чином, що чоловіки й усе “чоловіче/маскулінне” (риси характеру, моделі поведження, професії та інше) вважаються первинними, значимими й домінуючими, а жінки та все “жіноче/фемінне” визначається як вторинне, незначне із соціальної точки зору й підлегле» [262, с. 620].

Важливу роль у розвитку й підтримці гендерної системи відіграє свідомість людей. Конструювання гендерної свідомості індивідів відбувається за допомогою поширення й підтримки соціальних і культурних стереотипів, норм та приписань, за порушення яких суспільство карає людей (наприклад, ярлики «чоловікоподібна жінка» або «мужик, а поводить як баба» досить болісно переживаються людьми та можуть викликати не тільки стреси, але й різні види психічних розладів). З моменту свого народження людина стає об'єктом впливу гендерної системи.

Гендерна ідентичність означає, що людина приймає визначення мужності й жіночності, які існують у межах своєї культури. Гендерна ідеологія – це система ідей, за допомогою яких гендерні розбіжності й гендерна стратифікація отримують соціальне виправдання, зокрема з погляду «природних» розбіжностей або надприродних переконань. Гендерна диференціація визначається

як процес, у якому біологічні розбіжності між чоловіками й жінками наділяються соціальним значенням і живаються як риси соціальної класифікації. Гендерна роль розуміється як виконання певних соціальних приписань – тобто поведження, відповідно статі, у вигляді мови, манер, одягу, жестів та іншого.

Розуміння гендера як культурного символу пов'язане з тим, що стать людини має не тільки соціальну, але й культурно-символічну інтерпретацію. Іншими словами, «біологічна статевая диференціація представлена та закріплена в культурі через символіку чоловічих або жіночих якостей. Це виражається в тому, що багато непов'язаних зі статтю понять і явищ (природа, культура, стихії, кольори, божественний або потойбічний світ, добро, зло й багато іншого) асоціюються з "чоловічим/маскулінним" або "жіночим/фемінним" началом» [262, с. 624].

Гендерна ідея поклала початок гендерній ідеології, яка, на думку С. Хрисанової, є «гуманістичним досягненням XX ст., новим явищем у світовій філософській, соціологічній і політичній думці, тобто затвердженням рівних можливостей для повної самореалізації обох соціальних спільнот» [199]. А гендерна психологія, таким чином, «вивчає характеристики гендерної ідентичності людей, що детермінують соціальне поведження, залежно від їх статевої приналежності. Акцент у психологічних дослідженнях цієї галузі знання зроблений на порівняльному вивченні особистісних характеристик людей чоловічої та жіночої статі» [183].

Новими в цій структурі є такі поняття, як маскулінність, фемінність, андрогінність, гендерні стереотипи. Основна дослідницька методологія такої гендерної психології – статево-рольовий підхід, у межах якого жіночі та чоловічі ролі визнаються рівнозначними, хоча й різними за змістом.

Усередині радикального фемінізму існує також культурний фемінізм – напрям, оснований на уявленні, що жінки, завдяки своїй природі і в результаті особливого жіночого історичного досвіду, мають особливі жіночі або фемінні якості. Ці якості протилежні чоловічим або маскулінним. Жіночими якостями є пов'язаність з іншими: тілесність (природність), співпереживання, довіра, прагнення віддавати, відсутність ієрархії у відносинах (горизонтальні зв'язки), прагнення до радості, миру й життя.

До чоловічих якостей, відповідно теорії культурного фемінізму, належать: незалежність, автономність, інтелектуалізм, раціональність, культура, воля, прагнення до домінування, ієрархічних відносин, придушення, гноблення, війни й смерті. Культурні феміністки вважають, що західна культурна традиція та філософська думка побудовані на чоловічій ідеї: їх центром є автономний, незалежний, біологічно чоловічий суб'єкт, націлений на одержання максимальної вигоди. Для драматургічної побудови моделі такого стану важливо, що, коли інтереси різних суб'єктів приходять у зіткнення, виникає конфлікт.

Ці ознаки, вочевидь, відбиваються у творчості жінок-балетмейстерів, що працюють у європейському театрі танцю. Утім маємо справу із загальнопоширеним явищем, яке знаходить дослідників у різних куточках світу. Наприклад, статевий підтекст творчості, як і гендерне перерахування класиків, постійно перебувають у полі зору сучасних дослідників літератури. І в цьому часто проявляються евристичні знахідки. Принаймні, чимало спостережень та висновків поглиблюються через налаштованість на феміністичні критерії: розкидання патріархальних устоїв культури, монополію жіночого модернізму на межі століть.

Проте, якщо ми поглянемо на багато авангардних і феміністських практик 60-70 рр. XX ст., то побачимо, що в них робилася безліч спроб вирватися з меланхолійного місця існування і пасивної індивідуальної субверсії. У цьому разі йшлося не просто про особисту або групову емансипацію, а й про соціальні потенційності, що виходять за межу меланхолійних ламентаций з приводу абстрактної «втрати».

У переважній кількості «жіночих досліджень» наводяться докази того, що історично правами людини (юридичними, економічними тощо) володіли переважно чоловіки, а права жінки в культурі не були рівними правам чоловіків. Донині всі спроби досягти рівноправності між чоловіками та жінками не привели до бажаного результату: на кінець XX ст. було виявлено, що «права людини» орієнтувалися на характеристики людини-чоловіка і не цілком відповідають особливостям буття людини-жінки. І. Тарасенко має рацію, коли стверджує, що «на повсякденному рівні та у масовій свідомості поняття жіночого начала та фемінізму майже отожднюються, що є неправомірним» [170, с. 9].

Проблема вивчається феміністично орієнтованими вченими, філософами та діячами культури, а останніми десятиліттями в напрямку ґендерних та «жіночих досліджень», зокрема в Україні та Росії (І. Жеребкіна, Т. Кліменкова, Г. Сілласте, Н. Федосєєва, Н. Юліна та ін.). Однак праці про участь жінок у різних галузях культури в основному являють собою порівняльно-статистичний аналіз внеску чоловіків і жінок у відповідну галузь. Значно менша кількість досліджень, в яких виявляються та аналізуються відміннісні особливості людини-жінки порівняно з людиною-чоловіком.

З одного боку, існують численні інтерпретації сутності статі (та в залежності від цього трактування жіночого начала), серед яких треба виділити три основні підходи: біологічний (який пов'язується з психоаналітичною традицією), структурний, або ролевий (який отримав послідовний розвиток у роботах Т. Парсонса та М. Мід) та символічний (представлений у працях М. Фуко, Ж. Лакана й інших французьких деконструктивістів). З іншого боку, у філософії «Срібного віку» та російській езотериці на межі XIX-XX ст. були висловлені такі ідеї відносно «сутності» та призначення жіночого начала, які ще систематично

не вивчалися, але вони виявляються узгодженими тією або іншою мірою з проявами жіночого начала, що спостерігаються.

У сучасній культурі (в ситуації постмодерну) переоцінюються елементи попередніх культур, зокрема архаїчної. Духовно-тілесна цілісність жіночого, виходячи з взаємозв'язку між свідомістю й організмом людини-жінки, визнається відповідністю «синтетичних» особливостей жіночої свідомості та жіночого тіла, а також їх суттєвими відмінностями від чоловічої свідомості й організму чоловіка. Проявом особливої ексцентричної позиції людини-жінки є властивість жіночого начала бути зв'язувальним та об'єднувальним (духовне й тілесне, божественне та тваринне).

Властивості жіночого начала та гри, на думку І. Тарасенко, «мають багато схожих рис: багатогранність, об'єднання протилежностей, здатність розуміння суті за допомогою синтезу, обумовленість законами ритму, гармонії та краси, зміст мети «усередині» діяльності, а також неможливість розчленування та відчуження і жіночої, і ігрової діяльності, комунікативність, спрямованість на розвиток та перетворення; по-друге, зафіксована спільність деяких рис для діонісійського та жіночого начал культури (проникнення в суть, багатогранність, перетворення, становлення, трагічність, єдність «підвищеного» та «низького»), а також для аполонівського і чоловічого начал культури (знання проявлених феноменів як «ілюзій», статичність і збереження певного стану, обмеженість, утилітаризм)» [170, с. 11].

У доповнення до уявлень про жіночу літературну та філософську творчість, їх особливості мають бути розширеними через обов'язкову наявність (і навіть домінування) етичного дискурсу, «жіноче» осмислення особистісного становлення жінки як єдиного фізично-духовного процесу, що супроводжується змінами свідомості.

Виділення позитивних елементів у жіночій творчості дозволяє формувати та розвивати позитивний образ жінки й жіночого буття в культурі на рівні філософської рефлексії про особливості жіночої самосвідомості. Отримані результати можуть зацікавити спеціалістів з філософії, філософської антропології та філософії культури, етики, релігієзнавства, а також осіб, що цікавляться проблемами жіночого начала.

Існує також правомірність «паралелізму» властивостей жіночого начала культури та ігрового принципу: сутність та якості гри узгоджуються з характеристиками, які відповідають жіночому началу. Жіноча діяльність, так саме як ігрова, виступає для себе самометою і не може бути розчленованою та відчуженою від особистості. Гра виконує комунікативну функцію, і «у природі жіночого» міститься здійснення поєднувальної функції. Посилення впливу ігрового принципу, який співвідноситься з особливостями жіночого начала, може стати важливим аспектом при реалізації жіночої самосвідомості в культурі. Характеристики діонісійського начала визнані багато в чому аналогічними

властивостям жіночого начала (пізнання суті явищ, почуттєвість, повнота сил, натхнення, ідея зміни, перетворення), зокрема й за такою особливістю діонісійського начала в європейському культурному регіоні, як його маргінальність і прагнення підкорити, «приборкати» його (або замінити на те, що можна проконтролювати) – аполонівським началом. Тобто подібні характеристики роблять аполонівське начало аналогічним чоловічому началу культури.

Гендерні теми використовуються західними науковцями в широкому спектрі дослідницьких напрямків. Українські та російські соціологи й історики культури поступово залучають у свій доробок такі методи освоєння сучасного культурологічного простору, але звичайно запозичують або переносять дослідницькі категорії з філософії, політології, соціології, лінгвістики й інших галузей знань, щоб пристосувати їх до нових аналітичних потреб. Це стосується й аналізу танцю з точки зору культурології – подібні розробки лише поодинокі виникають у вітчизняній науковій літературі. Особливо це стосується постмодерного танцю – мабуть, найдискусійнішої категорії культурних феноменів сьогодення, яка аналізується в підрозділах 2 і 3. Як пише в статті, присвяченій цій проблемі, О. Чепалов: «... обмеженість методики та методології вже відіграла свою негативну роль у оцінці багатьох (якщо не більшості) явищ культури ХХ ст. Як правило, мистецтвознавчим працям бракує узагальнюючих висновків щодо зв'язку предмету їх дослідження з іншими культурними феноменами, стилями тощо. Вочевидь це стосується історії та теорії хореографічного мистецтва, чи не найбільш універсального у відтворенні широкого спектру почуттів як окремої людини, так і великої громадської спільноти. Лакуни, що створились у цій галузі, потребують якомога скорішого заповнення, бо більшість проблем має дискусійний характер та суто термінологічну невизначеність. Тільки після вирішення цих першочергових питань можлива наукова розробка проблем змістовності хореографічного твору» [206, с. 170].

Складні сучасні танцювальні опуси, пише О. Чепалов, «значно краще піддаються розшифровці, коли стають водночас предметом феноменологічного та семіотичного аналізу. Саме на перехрещенні цих двох перспектив слід чекати результатів упровадження хореології в практику сучасного мистецтвознавства» [209, с. 170].

Така базова основа надає підстави для опрацювання категоріального апарату дослідження в контексті соціально-мікродинамічних та організаційно-регулятивних аспектів культури (інтереси й потреби прихильників гендерного руху, соціальні інституції в причинах виникнення суто жіночого танцю, функціональна взаємозалежність різних стилів хореографічного мистецтва та зміна естетичних норм і цінностей). Є очевидним зв'язок дансологічних методик з моделюванням культури як мови, тим більше, що мова пластична (майже в буквальному розумінні) є усталеною дефініцією в аналізі видовищних мистецтв.

У розгляді ґендерного руху та його культурних проекцій наявною постає бінарність смислових опозицій матріархату та патріархату, подолання соціальних стереотипів та забобонів патріархальної ментальності.

Вочевидь, не менш слушною є увага до психологічної мотивації виникнення того чи іншого явища, тобто її культурозумовленої оцінки. Це, наприклад, належить до моралізаторських заборон жіночої активності, які викликали конфліктні ситуації та протести жіноцтва, що знаходили адекватні відображення в тілесних образних перетвореннях та драматургії сценічних творів.

Таким чином, у роботі мистецтвознавчий та культурологічний аналіз ґрунтується на об'єктивності наукових висновків пізнавального процесу в суміжних галузях (соціологія, психологія тощо) і відповідним чином трактується у взаємозумовленості з ними та певними культурними орієнтаціями даного соціуму.

Оцінюючи культурні системи (переважно західноєвропейські та східноамериканські), авторка прагнула найперше досягнути зміст їх компонентів і тенденції розвитку, щоб уявити соціальні виміри того чи іншого феномену, з'ясувати місце й значення релігійних, ідеологічних та інших чинників художньої культури. Це дозволило відповідним чином оцінювати форми діяльності в соціокультурному просторі та взаємовідносини матеріального й духовного компонентів культури, які в мистецтві танцю неможливо роз'єднати на окремі складові.

ґендерний аспект увійшов у свідомість жіночої спільноти України через літературну творчість Ольги Кобилянської й Лесі Українки.

У 1989 р. в Канаді вийшла друком праця Романа Веретельника «*A Feminist Reading of Lesia Ukrainka's Dramas*», а згодом в Україні окремі її частини передруковувалися як статті. У монографії Віри Агеєвої «Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації» є вузловим, концептуальним розділом про феміністичний дискурс у творчості поетеси. В інших частинах праці також зроблено феміністичні акценти інтерпретації.

Ідеться, зокрема, про інверсію ролей у ґендерному аспекті, як ключ до перелічування тексту «Лісової пісні», окреслюється власне емансипаційний конфлікт людини, особистості в культурі на зламі століть, зокрема в моделі «жінки упослідженої». Відтак характерно, що в Л. Українки протагоністами є жінки. Адже приреченість на безголосся, брак мови найгостріше відчуває в патріархальному суспільстві саме жінка [2, с. 219]. Отже, пафос феміністичної реінтерпретації художніх текстів Л. Українки, так або інакше, визначає сутність дослідження. Так, феміністичне трактування любові, шлюбу, питань жіночої освіти, жіночих і «нежіночих» суспільних ролей та занять В. Агеєва вважає важливою складовою сюжету драми «Блакитна троянда», яка попри очевидну ще письменницьку невинність драматурга-дебютанта, засвідчила серйозність і зрілість феміністичних переконань Л. Українки [2, с. 111].

Шлях феміністичної інтерпретації приводить В. Агеєву до висновків щодо «Камінного господаря» – одного з найцікавіших та найскладніших творів Лесі Українки. Суперечливий, амбівалентний анархізм Дон Жуана авторка зводить до нездатності героя відкинути традиційне уявлення про розподіл ролей між статей [2, с. 132]. Йому ставиться жорстокий, але по-феміністськи справедливий вердикт: Дон Жуан стає жертвою власних ґендерних стереотипів, традиційних уявлень про лицарську, чоловічу честь як перш за все служіння жінці [2, с. 219]. У «Кассандрі» В. Агеєва відкриває не помічений більшістю критиків феміністичний аспект: ідеться про зречення патріархальної жіночості, нагоду оволодіти чоловічими цінностями в образі Кассандри. Урешті, відкидаючи як традиційно чоловічі, так і традиційно жіночі патріархальні цінності, і меч, і прядку, Кассандра зостається цілковито самотньою [2, с. 219].

Подібні трактування трапляються в прочитанні інших творів та образів. Так, художня прозаписьменниці українського *fin de siècle* аналізується в книзі також для демонстрації інверсійних ґендерних ролей [2, с. 188], Міріам з «Одержимої» – як протест проти найупослідженішої й цілковито пасивної ролі, яку відведемо жінці, та ін., тобто русло дослідницького пошуку зводиться до ґендерних опозицій, хоча й сама авторка визнає відносність феміністичних матриць, які застосовує.

Це, насамперед, пов'язано з тим, що поняття маскулінності в цей час так само суттєво змінювалося, як і поняття фемінінності [2, с. 255]. Тому нібито непереможні мури між чоловічим та жіночим світом, ґендерні ролі в їх жорсткій, радикально-категоричній інтерпретації потребують перегляду і з точки зору соціальної, морально-етичної, філософської, національно-патріотичної проблематики творів Л. Українки.

Досліджуючи певну стилістику творів мистецтва, історики можуть одержати істотну інформацію про жінок, що жили в ту або іншу епоху, причому для мистецтвознавців тут особливо важливими виявляються конвенції репрезентації тієї або іншої групи жінок. Різниця в дослідницькій стратегії власне істориків та істориків мистецтва, таким чином, може бути охарактеризована як реконструктивна й деконструктивна методологія аналізу.

Розглядаючи культуру як узагальну форму цілісного буття та функціонування суспільства, що утворює певну соціокультурну систему, ми вели пошук ціннісної домінанти на конкретних історичних етапах. При цьому траєкторія соціокультурних трансформацій залежить і від суб'єктивних факторів, які даються взнаки в сучасному хореографічному мистецтві – мові тіла.

З'ясування розбіжностей у сприйнятті й інтерпретації візуальних репрезентацій чоловіками та жінками двох суміжних століть – XIX та XX – певним чином відбивається в мистецьких зразках (зокрема хореографічних). Таким чином, стратегія наукових інтенцій дослідження спрямована на виявлення статусу і ролі жінки в ту або іншу епоху в межах ґендерної історії, а

також – з погляду історії ментальностей. Саме вона має розкрити специфіку уявлень про жінку через сферу тілесності, оскільки остання має першочергову роль у процесі самонабуття людиною екзистенціального досвіду.

Хореографами США та Західної Європи були використані деякі із стильових ознак модернізму як художньо-естетичної системи, що склалася у 20-х рр. XX ст., поєднує самостійні напрями і течії, різні за своїми масштабами та культурно-історичним значенням (експресіонізм, кубізм, футуризм, конструктивізм, абстракціонізм, поп-арт та ін.) та надає своєрідне відображення духовної кризи, протиріч масової та індивідуальної свідомості. Філософсько-світоглядну базу модернізму складають ідеї ірраціонального волюнтаризму А. Шопенгауера і Ф. Ніцше, інтуїтивізму А. Бергсона, феноменології Е. Гуссерля, психоаналізу З. Фрейда та К. Юнга, екзистенціалізму М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра і А. Камю, соціальної філософії Франкфуртської школи. Світ у їх відображенні частіше представлено жорстоким й абсурдним, протиріччя і конфлікти – невіршеними, людину – одинокою та приреченою, її дії безсилями, а обставини існування – ворожими. Суворий колорит песимістичних настроїв та тривожного передчуття, усвідомлення непізнання й незмінності нелюдяності світу були відображені в літературі (Ф. Кафка, Дж. Джойс, А. Камю) і театрі (Е. Іонеско, С. Беккет, Ж.-П. Сартр), в образотворчому мистецтві (О. Кокошка, С. Далі, О. Цадкін), в музиці (А. Шенберг, П. Бульоз, К. Штокхаузен, К. Пендерецький), яскраво характеризують трагедію відчуження особистості, саморозірваності її свідомості, некоммунікабельності, розламу гуманізму, історичної безвиході, застою, руху замкненим колом. Навіть твори з домінуванням елегантних та навіть радісних емоцій (В. Кандинського, М. Шагала, І. Стравінського, О. Мессіана, М. Пруста, Т. Еліота) просякнуті мотивами втрати зв'язку з реальністю, культурою, природою, суспільством, світом речей; самотність й ілюзорна свобода художника, замкненого в просторі своїх фантазій.

У крайньому своєму відтворенні формальні пошуки модернізму спрямовані на абстрактне заперечення попередніх форм та основних естетичних принципів: зображальність – в образотворчому мистецтві (абстракціонізм, поп-арт); звукової організації (мелодії, гармонії, поліфонії) – в музиці (конкретна й електронна музика); логіки розгортання драматичного дійства – в театрі (театр абсурду, хепенінг). В образотворчому мистецтві відкрито нові художні засоби (потік свідомості, колаж, асоціативний монтаж). Формальні винаходи пізніх представників модернізму приводили до розмиття меж естетичного та позаестетичного, прекрасного і потворного, мистецтва та немистецтва.

Розвиток постмодернізму пов'язаний з іменами таких філософів, як М. Бахтін, Ж. Бодрійяр, Ж. Дерріда, Ж.-Ф. Ліотар, Н. Маньковська, із постфрейдистами Р. Бартом, К. Леві-Строссом, М. Фуко [255].

Постмодернізм не залежить від традиції, нічого не вбирає з неї: він просто з нею пориває. Н. Маньковська з цього приводу стверджує: «Авангардистський

установці на новизну протистоїть тут прагнення включити до орбіти сучасного мистецтва досвід світової художньої культури шляхом її іронічного цитування. Рефлексія з приводу модерністської концепції світу як хаосу виливається в досвід ігрового освоєння цього хаосу, перевтілення його до середовища існування людини культури» [110, с. 11].

Заявлена нами тема виходить за межі суто феміністської критики й історіографії, оскільки відображає ширшу дискусію про те, яким чином можна використовувати візуальні матеріали як документи. Використання візуальних та видовищних зразків культури іноді надає значно більше інформації для висновків істориків мистецтва, ніж письмові документи.

Антропологи, етнографи й історики давно встановили відносність уявлень про «типово чоловіче» або «типово жіноче» те, що в одному суспільстві вважається чоловічим заняттям (поводження, риси характеру), в іншому може визначатися як жіноче. Поняття гендер позначає, по суті, і складний соціокультурний процес формування (конструювання) суспільством розбіжностей у чоловічих і жіночих ролях, поведженні, ментальних та емоційних характеристиках, і сам результат – соціальний конструкт гендера. Важливи елементами створення гендерних розбіжностей є протиставлення «чоловічого» і «жіночого» й підпорядкування жіночого начала – чоловічому. Історія, центром якої стають жінки, має ґрунтуватися на досвіді жіночого життя так само серйозно, як звичайна історія базується на досвіді чоловічого життя. Це вимагає перепрочитання й переоцінки існуючих джерел і відкриття нових. Тому жіноча історія не може стати лише одним з підлеглих елементів «великої історії». Її метод припускає погляд на історичне пізнання з ширших позицій. Гендерна ідеологія, на думку її adeptів, може поєднувати людей різного віку, віросповідання, а також – країни, нації. Вона розрахована на тривалий період реалізації і може бути механізмом упровадження гендерних подань у масову свідомість. Ці особливості надають їй усі підстави стати метапарадигмою XX ст.

Андроцентризм у західній культурі репрезентує чоловіка як людину взагалі, а жінку – «підвидом» людини взагалі. Ознаку здорової людини він вбачає в активності, раціоналізмі, незалежності, орієнтації на соціально значимі цілі, як ознаках чоловічої статі. Жінка змальовується як емоційна, пасивна, залежна та ін. Таким чином, ментальність людини й чоловіка збіглися, а ментальність жінки сприймається відмінною від них.

Ми розглядаємо вектор, який в широкому сенсі доводить активну роль людської особистості (зокрема жінки) в організації відносин у суспільстві та створенні продуктів культури, тобто процес визначення спільних властивостей і ознак.

Інструментом аналізу може слугувати гендерна ідеологія, яка стане своєрідним «ключем», механізмом і засобом реальних дій для вирішення

певних наукових проблем, зокрема культурологічних. Цей підхід принципово відрізняється від ідейних пошуків XX ст., що були переважно соціологічними та не враховували внесок жіноцтва в духовну й матеріальну культуру людства в цілому.



РОЗДІЛ 1

ТАНЕЦЬ XX СТ. КРИЗЬ ПРИЗМУ ЖІНОЧОГО РУХУ

1.1. ТІЛЕСНІСТЬ ЯК ФАКТОР ҐЕНДЕРНОЇ ІСТОРІЇ ТА ЗАСІБ САМОВИСЛОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ

Тілесність – категорія, яка у сучасному гуманітарному знанні набуває все більшого значення. Особливо показовими є соціокультурні та художні виміри тілесності в постмодерній хореографічній культурі, яка склалася впродовж другої половини XX ст. Тілесність і життєвість тут не відкидаються та не вуалюються (як того потребують, наприклад, закони класичного танцю), а використовуються як найадекватніше відображення індивідуального прояву особистості. Танець, по суті, стає тією межею між тілесним і духовним зосередженням тілесно-духовного, що найповніше відтворює художньо-екзистенціальні виміри людського буття.

Тілесність природним чином пов'язана з вимірами людського тіла, яке у «Філософському енциклопедичному словнику» визначається, як:

- 1) назва матеріальної просторової речі як чогось об'єктивно фізичного;
- 2) неточна назва матеріального носія життя організму, зокрема організму людини;
- 3) назва тривимірної фігури в стереометрії. Крім того, тут же наводиться окреме поняття: «тіло живе» – це одушевлене тіло людини і тварини. Людське тіло в широкому тлумаченні цього слова є основою душевного життя: тіло і душа утворюють вітальну єдність у протилежність єдності духовній.

В історії філософської думки наявні як підкреслення примату тілесного буття людини, так і повна зневага тіла задля духовності.

Для характеристики соціальних якостей людського тіла О. Ф. Лосєв вводить поняття «Людська тілесність». Тіло як таке – це об'єкт природознавства, осереддя дії законів органічного світу. Людське тіло, окрім дії загальних законів життя, схильне до впливу закономірностей соціального життя, які, не відмінюючи перших, істотно модифікують їх прояв. Власне кажучи, ця проста

і досить нехитра думка стала основою всієї концепції людської тілесності як філософського підходу до осмислення специфіки людського тіла [58].

У соціально-культурологічному аспекті тілесність розглядає І. М. Биховська, на думку якої в сучасній практиці постійно відтворюється протиставлення «людини тілесної» і «людини духовної»; в онтологічному аспекті – Л. В. Круткін [87]. У книзі «Человеческая телесность: философский анализ» Л. В. Жаров [59] намітив перспективу дослідження тілесності в контексті сукупної людської діяльності як феномену культури.

Книга М. М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу» (1965) є викладенням категорії «тілесного канону», тобто соціально-нормативних уявлень про те, яким є і яким має бути людське тіло. Ці нормативні уявлення, що змінюються в процесі історичного розвитку суспільства, займають одне з центральних місць у будь-якій картині світу і потужно впливають на реальну поведінку людей.

Для М. М. Візітея [28] характерне ототожнення тілесності і фізичної культури – тіло представлене як єдність етичної, естетичної, інтелектуальної, діяльно-практичної культури. У Ж. Е. Дельоза «... тіло може бути яким завгодно; це може бути якась тварина, тіло звуків, душі або ідеї; воно може бути лінгвістичним тілом, соціальним тілом, якоюсь колективністю» [20]. Якщо все – тіла, то особливого тіла, живого тіла в його специфічній ідентичності немає. На відміну від феноменологічної архаїки, коли неживе розглядається подібно до живого, і метафізичного метафоризму, коли тіло, не втрачаючи самозвеличання, слугує прообразом опису навколишнього світу, в постмодернізмі воно ототожнюється з будь-якою, зокрема й неживою реальністю.

Концептуальним продовженням відзначених тенденцій є знаменита постмодерністська ідея «тіла без органів», пов'язана, перш за все, з ім'ям А. Арто [9], котрий дійсно виступав «проти органів». Як актор, художник, естет він виступав за спонтанне, природне, одухотворене тіло. За «тіло чистої пристрасті», екстатичне і сомнабулічне. Якщо танець, то в русі мають бути не ноги, а все тіло; якщо секс, то любить цілісна людина, а не орган. Органи зливаються з тілом – ось естетичний ідеал тіла, що діє, і споглядає одночасно. У ньому втілюється тотальність, характерна для джерел людської культури, що дійшла до нас переважно в зразках східних бойових мистецтв і духовних практик. Сучасна людина причетна до неї хіба що в сновидіннях [90].

У працях французьких мислителів епохи постмодернізму тілесність набуває дещо іншого значення, ніж у сучасній вітчизняній гуманітаристиці. У цьому разі тіло, тілесність людини осмислюються не лише як «тіло соціальне», а й як знак, матеріал для виробництва інших тіл. До того ж, сповна допускається можливість ототожнення живого тіла з неживою реальністю. Отже, інтерес до проблеми осмислення тілесності людини в сучасній гуманітаристиці, безумовно, високий.

Проте Н. Бугуєва вважає, що «нині в соціально-філософській думці ще не сформовано цілісне розуміння тілесності як соціокультурного феномену. Необхідність вироблення такого поняття тілесності, яке належно мірою відображало б і фізичну, і духовну, і соціальну складову його буття, стає все більш явною для філософії [20, с. 74].

До останньої третини ХХ ст. людське тіло вважалося об'єктивною природною даністю, цікавою лише для біології та медицини. Суспільні та гуманітарні науки розглядали тілесність лише попутно, у зв'язку з філософською проблемою співвідношення духовного і матеріального або в межах історії мистецтва і фізичної культури.

Починаючи з 1970-х рр., на Заході склалося розуміння тіла не як природної даності, а як складного соціального конструкта. Це нове уявлення поступово проникло в усі науки про людину та суспільство і привело до виникнення автономних субдисциплін.

У праці «Чоловіче тіло в історії культури» І. Кон стверджує, що «"Тілесна" тематика надзвичайно різноманітна. На відміну від духу, який може бути "чистим" і "абстрактним", тіло завжди конкретне: воно має розмір, колір шкіри, расу і найголовніше – стать. Дух може бути безстатевим, тіло – ні. Вивчення історії тіла нерозривно пов'язане з вивченням історії наготи, одягу і сексуальності» [74]. Розглядаючи приклади найперших альбомів-монографій з історії оголеного тіла в мистецтві, що виходили на початку ХХ ст., І. Кон торкається питання висвітлення «красивого людського тіла», яке було переважно жіночим. Жіноча нагота домінує і в сучасних дослідженнях і публікаціях. І. Кон ставить питання: «Чому? Просто тому, що жіноче тіло красивіше чоловічого? Але для кого? Або тому, що художниками і їх замовниками були, зазвичай, чоловіки, яких жіноче тіло цікавило і збуджувало сильніше чоловічого? Або за ситуацією, коли чоловік дивиться, а жінка показує себе, виступають стосунки влади: жінка є об'єктом чоловічого погляду перш за все тому, що вона соціально залежить від чоловіка?» [74].

У постановці і вивченні цих питань І. Кон надає великого значення вчешнім-феміністкам, які серйозно зацікавилися соціальними передумовами репрезентації оголеного жіночого тіла в образотворчому мистецтві.

У стародавні часи жіноче начало визнавалося основою сім'ї, дому, світобудови, всесвіту; донині жіноче начало – саме через свою цільність – є «основою» при створенні нового, а самі жінки сприймаються як виразники єдності онтології та аксіології. Жінки є охоронницями «вогню культури», знань і етики, охоронницями основ. Відкидання європейською культурою того, що пов'язується з жіночим світоглядом, може призвести до втрати смислу та шляху до подальшого розвитку духу.

У ХХ ст. спостерігається зростання впливу властивостей жіночого начала в науці та філософії, яке виявляється у формуванні синтетичного, цілісного

підходу в пізнанні та ставленні до навколишнього світу. Стає значно активнішою участь жінок у науковій діяльності. Це сприяє зміні наукових методів, а також структури взаємовідносин між наукою та філософією. Переоцінка розуму, раціонального пізнання і логіки у зв'язку з відновленням «жіночих цінностей» уже виявляється в зміні типу мислення, де раціональне, логічне, емоційне, ірраціональне інтегровані в деяку цілісність. Буття, знання, голос відображають аполонівський характер чоловічого начала, а небуття, незнання, безмовність – діонісійський характер жіночого начала. Вивчення (зокрема самопізнання) жіночого начала в культурно-антропологічному ракурсі сприяє переосмисленню самої «природи» науки та філософії, норм і цінностей наукового пізнання [241].

Існуючі підходи для вивчення певних форм прояву жіночого начала не дають розуміння цього феномену як цілісного явища. Найприйнятнішим у цьому сенсі є культурно-антропологічний підхід. Здійснення «жіночої проекції» філософсько-антропологічного підходу виявляє таку особливість жіночого начала, як синтетичність або цілісність. Особливості жіночої самосвідомості та жіночого світогляду, світовідчуття простежуються в літературних творах жінок ХХ ст. та в жіночих філософських працях. Самосвідомість жіночого начала, орієнтована на синтез, сприйняття цілого схиляється до використання символізму, образних форм самовираження. У літературній і філософській творчості жінок повною мірою відображені такі «жіночі» якості, як багатогранність, синтез, ігровий характер, діонісійська якість зміни, перетворення, зв'язок з філософією небуття. Усе це дається взнаки і у творчості жінок-хореографів.

Таким чином, крім біологічного й соціального аспектів в аналізі проблеми статі можна виявити соціокультурний аспект. Для сучасного західного суспільства характерні чоловічі цінності: влада, принцип насильства й придушення. Чинність і влада постійно затверджуються через агресію й експансію, які в культурі прийнято вважати «чоловічими». При цьому жінка «зобов'язана» бути слабкою, тому що інакше неможливий архетип сильного чоловіка. Але поневолюючи, не можна самому стати вільним. Тому програють усі – і чоловіки, й жінки. У західній моралі домінують такі цінності, як рівність, індивідуалізм, незалежність – це атрибути чоловіків. А здатність до самопожертви, самовідданість, м'якість, емоційність, дбайливість – суто жіночі якості. У культурі чоловіче й жіноче існують як елементи культурно-символічних рядів.

В праці «Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии» Ю. Чурко відзначає, що практики феміністів і багато постмінімалістських практик, пов'язаних з естетикою стосунків, змогли вийти на третю дорогу: це була вже і не ригідність модерністського канону, і не травматичний соліпсизм, а концептуальна метапозиція, в межах якої вже

було недостатньо просто занурюватися в емпірію чуттєвості або описувати ті або інші диспозиції тіла та гендера, але було необхідне перекодування співвідношень влади і тіла [219]. Такі практики (наприклад, роботи художниці Є. Хессе, Л. Лозано, А. Мендієта, Л. Кларк) виводили тіло підлеглого суб'єкта з анабіозу голого життя в напрямку ексцесивного заполітизовування.

Один з найрадикальніших дослідів пересічення практик тіла і політики належить бразильській художниці Ліджі Кларк. Вона займалася сенсорним усупільненням неекспонованого твору, що стає в процесі контакту з іншою людиною (вже зовсім не глядачем) відношенням-подією. Наприклад, відома робота Кларк «Air and Stone» (1966), що складається з надутого целофану і кинутого на нього важкого каменю, концептуально протиставляє легкість і тягар, може вважатися здійсненою, якщо інша людина (глядач) дбайливо несе цей крихкий об'єкт у руках.

Такі роботи феміністів є вже не зовсім ґендерними, оскільки вони долають вищезазначене розділення на «рефлекторно-психічне» і «соціальне» і намагаються помислити ситуації, в яких такого розділення немає.

Виникають інші форми суб'єктивності – відповідні вже не індивідові, а події, сенсу, спільності. К. Чухров наголошує, що «робота з тілом – це не просто нарцисичне самоторкання» [220], а підвищення тіла до засобу дослідження та засобу комунікації.

У дослідженні «Танець, стать та гендер: ознаки ідентичності, панування, непокори і бажання», надрукованому в Чикаго 1988 р. історик й антрополог Ханна Джудіт Лінн звертається до широких ресурсів міждисциплінарного знання в галузях етнічного й театрального танцю та соціальної психології примітивних і складних культур. Результат – проникнення в суть теорій і висновків про танець, його сексуальні й ґендерні значення [279, с. 610]. Вона підкреслює значення тіла як інструменту соціального вираження й висуває на перший план діалектику танцю, що перебуває між ознаками й значеннями. В еру генної інженерії й викликів домінуючим ієрархіям вибір часу публікації такої книги відзначає політичну природу будь-якої форми знання: танець є державною політикою тіла. Х. Лінн «капітально» аналізує танець як мову, щоб підкреслити розмаїтість його структурних подвійностей, через які відносини панування й викликів перекручені і в остаточному підсумку перевищені. Авторка ввела новий підхід до культурних досліджень танцю в перших публікаціях з 1979 р., викликала питання про поле танцю як мови невербальної комунікації, соціального феномену, розмаїтість якого очевидна в безлічі комбінацій ґендерних і сексуальних ролей у її теоретичну, методологічну й емпіричну чіткість. Книга Ханни є першим дослідженням, що намагається зайнятися ґендерною проблемою й поміщає її в межах контексту незвіданої царини виразної культури. Дослідження Ханни – «коштовне джерело інформації щодо танцю зі змінних точок зору з центром

на статі. Завдяки цьому дослідженню ми дізналися, що трапляється в танці в сексуально-рольовій ситуації» [279, с. 598].

Тілесність і життєвість у модерній хореографічній культурі не відкидаються та не вуалюються (як того потребують закони класичного танцю), а використовуються як найадекватніше відображення людськості як такої та індивідуального прояву особистості. Танець стає пульсом духовного прояву через тілесне зосередження «тут і зараз», що стає «слоганом» сучасного відображення тілесно-духовного виміру свідомого існування людини танцюючої.

Танець суспільства спроможний невербальними засобами відображати ідеї, цінності та стереотипи специфічних проявів духовно-культурної сфери, він допомагає зрозуміти причинно-наслідкові зв'язки між концептуальними явищами культури.

Наприклад, послідовницям вільного танцю А. Дункан характерно використання пластичних формул еллінської культури, німецькому театру танцю – підкреслено експресивна пластика, у шведському contemporary – зв'язок з американським постмодерним танцем.

На ці властивості, зокрема, вказує О. Чепалов у монографії «Хореографічний театр Західної Європи XX ст.», де розглянуто особливості становлення нової хореографічної мови у контексті полікультурних процесів. Одним з таких явищ постає новий театральнo-хореографічний жанр, у якому Піна Бауш спирається на суб'єктивні враження повсякденності. Тіло, за П. Бауш, саме висловлює свій особистісний досвід – вільне, розкріпачене, чудове або потворне, – воно має в собі та із себе черпати виразність. Структура дії в її постановках залежить від індивідуальних рис героїв вистави та може складатися з багатьох несумісних деталей. Бауш виступає тут як послідовниця принципів М. Вігман, яка наголошувала, що саме «зміст визначає форму» [213, с. 70].

Термінологічний аналіз поняття «тілесність» та близьких за змістом дефініцій дає підставу для виявлення фізичного, духовного, соціального, колективного, символічного аспектів їх тлумачення.

В праці «Тілесна самоідентифікація людини в умовах культурних трансформацій» Ю. Семенова доводить першочергову роль тіл е с н о ї д о м і н а н т и у процесі самонабуття людиною екзистенційного досвіду особистості. Та, у свою чергу, «постає комплексом природних, соціальних і культурних якостей людського тіла, полем взаємодії внутрішнього та зовнішнього життєвого простору людини» [146, с. 8]. Таким чином, підтверджується положення, що саме адекватно реалізована тілесна самоідентифікація є підґрунтям для успішної та гармонійної самореалізації людини, через те, що тілесність є фундаментальною характеристикою людського існування.

Усе це підтверджує, що тілесність як фізична характеристика людського тіла може відтворювати її особливості та неповторні ознаки за допомогою

танцю або рухів, що ідентифікують той чи інший процес виявлення людської сутності, отже бути розпізнаною, як знакові або художні прояви.

1.2. ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНО-ЗНАЧИМОЇ ІНФОРМАЦІЇ

Танець, як культурне явище, є своєрідним текстом, що відбиває тип і особливості культури в певну культурно-історичну епоху за допомогою особливої пластичної мови. А оскільки будь-який текст створюється на основі контексту й припускає подальше повернення до нього, танець розглядається саме в рамках певної культурної парадигми, тобто соціокультурної матриці, що містить упорядковані, найрухливіші елементи культури. Танець, таким чином, виступає як спосіб вираження цих зразків у конкретних сферах людської діяльності згідно з приписаннями парадигми.

У кожній конкретній культурній парадигмі танець з'являється як засіб трансляції культурно-значимої інформації (безпосередньо для суб'єктів даної парадигми), що реалізується в процесах означення (закріплення цієї інформації – змісту за певним танцювальним рухом, положенням, який виступає як знак – комунікативний аналог, заступник даної інформації, що має просторово-часову структуру) і розуміння (осмислення, реконструкція інформації, транслатованої за допомогою цього знаку).

Інакше кажучи, танець – це знакова система, здатна об'єктивувати культурні змісти певної епохи, завдяки якій культура знаходить свої форми, стає реальністю. Оскільки ознакою, за якою досліджується мистецтво як підсистема культури, є мислєдіяльність, то ми вирізняємо два рівні прояву такої діяльності в хореографічному мистецтві: індивідуальний та суспільний. Саме на цих рівнях відбувається структурування елементів зазначеної підсистеми і, насамперед, різних форм танцю таких, як класичний, народний, сучасний (насамперед у їх сценічному, тобто публічному трактуванні).

На відміну від багатьох мінливих форм мистецтва, коріння техніки класичного балету залишаються незмінними з XVII ст. Особливо це стосується пуантової техніки. Якщо технічні засоби музики й образотворчих мистецтв просувалися вперед з кожним кроком соціального прогресу, класичний балет може здатися даниною минулому. Особливо це стосується досягнень епохи романтичного балету (XIX ст.), де в балетах «Сильфіда», «Жізель» та ін. глядачі бачили образи невагомих та потойбічних істот. Майже в кожному класичному й романтичному балеті головній героїні був потрібен Принц, щоб урятувати її, викупити або визволити з казкового «полону». Навіть короткий переказ балетних сюжетів свідчить про те, що жінка в балеті (як героїня) мала підпорядковане значення.

Однак балет і танець нині пропонують більше можливостей для прогресу

і внесок жінок у цьому напрямку очевидніший, ніж у будь-якому іншому виді мистецтва. У сучасній хореографії зображення чоловічого й жіночого начал поволі стає концептуальним. Гендерні межі стираються, жінки отримують незалежність та упевненість у своїй долі. Сучасні, заплутані відносини між чоловіком і жінкою все частіше зображуються в хореографії. Ця еволюція в балеті почалася з гедоністичного Джорджа Баланчіна, який неодноразово заявляв, що балет – жіноча справа, та взагалі ототожнював його з жінкою. Проте любов Дж. Баланчіна до жінок була зворотним боком феміністичних спрямувань епохи, оскільки він використовував жінку як прикрасу орнаментальних композицій, джерело насолоди тощо. Балерини Дж. Баланчіна мали своєрідні ознаки жіночності: невисокі на зріст, худорляві, з маленькими грудьми, майже підлітки. Тобто порівняні з набоківською Лолітою, яка мала своєрідну спокусливість та сексуальну привабливість, що не співпадало, скажімо, з привабливістю секс-символу тієї ж епохи Мерилін Монро.

Існує ще одне протиріччя в словах Дж. Баланчіна. Якщо балет є жіночою справою, то чому жінки, як хореографи, у XX ст. перевершували та навіть переважали численністю своїх колег-чоловіків? Цей дисбаланс підтверджується тим, що чоловіки – балетмейстери (від Ф. Тальйоні до Ш. Дідло, від М. Петіпа до Дж. Баланчіна) створювали свої композиції, зазвичай, через відповідну форму жіночого танцю. Тобто рухи, народжені в уяві балетмейстера, не можуть бути конкретизованими без жінки, яку він бачить як художній образ, але з урахуванням певної життєвої конкретики або образотворчого аспекту.

Тривалий час норми показу жіночої статури на балетній сцені були усталеними, навіть ортодоксальними. XX ст. внесло в ці норми вагомий корективи. Тому сучасні хореографи вимушені шукати компроміси між традиційним показом вишуканої, тендітної дівчини і сучасної емансипованої жінки. Нова образність з перевагою невербальної комунікації є концептуальною, вона висловлюється через знакові системи, що мають філософське підґрунтя та цілком зрозуміле культурологічне пояснення.

Історія, відтворена через жіноче тіло на сцені, є вражаючим і актуальним внеском в історію танцю з часів канонічного позаминулого до феміністського XX ст., коли створення танцю відбувалося в конкретних соціально-політичних і культурних контекстах. Хореографи-жінки викликали широкі за своїми масштабами й аргументовано переконливі дискусії з питань щодо сексуальності, жіночої самосвідомості та гендерних смислів.

У цьому розумінні можна розглядати створення хореографічної структури і стилістики танцю через аспекти жіночих образів у балеті, зокрема наречених, господарочок, матерів, сестер, відьом, привидів, зачарованих принцес, селянок, революціонерок, дівчат-ковбоїв (cowgirls) та ін., як це мало місце на балетній сцені. У даній роботі обрано іншу інтерпретаційну стратегію: запро-

поновані підходи до ґендерних та феміністських питань у постіндустріальну епоху, де мала місце як віктимізація (тобто ставлення до жінки, як до жертви несприятливих соціальних умов), так і уславлення жінок. Таким чином розширюється спектр культурних уявлень щодо ґендерної ідентичності або наявності проблем.

З початку 70-х рр. жінки-митці прагнули досліджувати й виражати у своїх здобутках ставлення до власного тіла, почуття з приводу власної сексуальності (не тільки в межах різновидів «еротичного мистецтва», але, наприклад, у хепенінгах і перформансах). Особливий резонанс викликав перегляд міфу про жіночу пасивність – йому протистояло прагнення донести до публіки думки про те, що жінка почуває себе досить комфортно в тілесному плані з погляду здорових потенцій, активності, енергії.

Подібного профілю привертає увагу праця І. В. Тарасенко «Жіноче начало в культурних реаліях XX ст.» (2001). У ній досліджено характеристики жіночого начала на підставі культурно-антропологічного підходу, в якому сутність людини та її культура розглянуті як взаємопов'язані чинники.

Постійно зростаючий інтерес до проблеми жіночого начала в сучасному світі (у тому числі в Україні) І. В. Тарасенко пов'язує, по-перше, із розвитком жіночого руху; по-друге, із тим, що однією з реалій епохи постмодернізму є зміна шкали орієнтацій, посилення культурного впливу жіночих цінностей. У сучасній культурі поширюється сфера жіночої творчості, тому все актуальнішим стає пошук вирішення (позитивного чи негативного) питання про встановлення філософсько-антропологічних і філософсько-культурологічних відмінностей жіночого та чоловічого начал культури.

Теорія та ідеологія феміністського мистецтва створювали відповідні критерії власного впливу з огляду на те, що американська культура взагалі тяжіє до замовчування й відхилення гострих політичних і соціальних питань. Створення феміністського мистецтва та критики – це створення нових цінностей, становлення нової свідомості і водночас революційна стратегія, не тільки художня, але й соціальна акція.

Специфіка даного дослідження – в актуалізації тенденції жіночого руху, яка на певному етапі розвитку культури призвела до конкретних змін життєвих завдань людської діяльності та, у свою чергу, способів художнього існування танцю.

Але сьогодні одним з найважливіших та знакових у новій тілесній культурі є ґендерний аспект.

На Заході розглад творів мистецтва (зокрема хореографічного) цього напрямку давно є звичайним явищем. Як приклад, можна навести книгу Рамсея Берта «Чоловік – танцівник. Тіло, видовищність, сексуальність», яка має вже два видання. У ній розглядається насамперед маскуліність у танці XX ст. Пов'язуючи це питання з модерністським трактуванням танців, які відкида-

ють стать і сексуальність як недоречне, він стверджує, що забобони відносно чоловіка-танцівника сягають своїми коренями в помилкові уявлення про чоловіче тіло й чоловічу поведінку.

Те ж стосується й уявлень феміністських теоретиків, стверджує Р. Берт. Він робить порівняний аналіз доробку таких хореографів, як В. Ніжинський, М. Грехем, П. Бауш і доводить, що їх танці пов'язані із соціальними, політичними й художніми контекстами. У цих межах автор визначає відмінність між інституціональністю модерністського танцю, який викликає сутності надгегроїчні (*hypermasculinity*'), радикальні й авангардні, хореографія яких підтримує домінуючі засоби висловлення мужності.

Серед чималої кількості осіб, хто зробив великий внесок у розбудову сучасного танцю у світовому масштабі заради наукової й історичної точності, необхідно додати творчу діяльність чоловіків: Т. Шоуна, Дж. Баланчіна та М. Каннінгхема. Перший організував чоловічу танцювальну трупу, як протидію безумовному лідерству жіночого танцю, другий будував свої творчі застави переважно на естетиці групового й сольного жіночого танцю. Нарешті, третій виокремився з трупи М. Грехем у пошуках власного стилю танцю, що лише підтверджує первинність хореографічних інновацій М. Грехем. До того ж, успішною суперницею М. Каннінгхема в завоюванні глядацької аудиторії була Т. Браун, одна з безперечних лідерів Джадсонівської революції. Ці обставини зміщують чоловіків-хореографів на другий план еволюційного процесу хореографічного мистецтва, змушуючи шукати закономірності в лідерстві балетмейстерів-жінок. Важливо, що в танці, на відміну від царини візуальних мистецтв, фемінізм та постмодернізм розвивалися поряд і в тандемі, використовуючи в процесі розвитку подібні інструменти й засоби.

Практики феміністів і постмінімалістські балетмейстерські практики приводять до розгляду соціальних інтенцій, що долають розділення на «рефлексивно-психічне» і «соціальне» у вищих формах суб'єктивності – відповідних вже не індивідові, а події, сенсу, спільноті, де робота з «тілом» веде до засобу дослідження та засобу комунікації.

1.3. ПОЄДНАННЯ УНІВЕРСАЛЬНОЇ РИТМОПЛАСТИЧНОЇ СТРУКТУРИ З НАЦІОНАЛЬНОЮ ОБРАЗНІСТЮ

Модерний танець першої чверті ХХ ст. вирізнявся поєднанням універсальної ритмопластичної структури з національною образністю, де переважала духовна складова. Це стосується, насамперед, українських послідовниць модерного танцю. Незважаючи на дунканівські та вігманівські «щеплення», вони поєднували прийоми відтворення фольклорної хореографії зі стилістикою класичного балету. Послідовниці художніх імпресіоністських і філософських принципів А. Дункан (калокогатія) й експресіоністських експе-

риментів М. Вігман відшукували для своїх танців ознаки природного походження, не захоплюючись при цьому фізичною складовою руху, що виражає внутрішній стан людини та її зворотний зв'язок із соціумом і світом через тіло й рухи.

Книга Марії Пастернакової «Українська жінка в хореографії» поки залишається єдиним прикладом підходу до дослідження танцю відповідно до орієнтирів феміністського руху нової хвилі та водночас першим виданням, де розглядаються соціальні та культурні джерела впливу емансипованих жінок-хореографів Заходу на становлення сучасного танцю України в першій половині XX ст. Її авторка аналізує процес становлення сучасного танцю в 1930-ті рр. на територіях, не підвладних політичному й ідеологічному контролю більшовиків (Львів, Галичина). Характерно, що навіть вільний танець Айседори Дункан, «узаконений» у СРСР на десятиріччя раніше, мав поступитися місцем танцям показового характеру (спортивним, народно-сценічним тощо). У кінематографі епохи соціалістичного реалізму залишилося чимало прикладів того, яким було хореографічне мистецтво доби: сольний танець підпорядковувався груповому, фізкультурні рухи великої кількості учасників надавали масовості народним святам. Нарешті, фольклорний танець позбавлявся ритуальної складової, перетворюючись на парадне дійство, що уславлювало життя народів союзних республік. Відповідно до цих ідеологічних завдань створювався і спотворений образ жінки-сучасниці: трудівниці, суспільно-активної особи, яка разом з чоловіками бере участь у будівництві комуністичного майбуття.

Хоча Марія критично ставилася до тем і образів тогочасного хореографічного мистецтва радянської країни, найцікавішим у її книзі є аналіз моделі поширення нового танцю на галицьких теренах та його ціннісна орієнтація. Згодом цей танець повернувся на Захід із новою хвилею еміграції українських митців, а в Галичині протягом тривалого часу залишався «законсервованим». Важливо, що одним з чинників поширення вільного танцю М. Пастернакова вважає саме жіночий рух, а в центр розгляду виводить постать української жінки, котра мріє про незалежність власної батьківщини та духовне розкріпачення.

Канадський дансолог українського походження М. Пастернакова (1897-1983) емігрувала в 1943 р. Вона навчалася в приватних балетних студіях Львова за системою Е. Ж. Жака-Далькроза та М. Вігман, була автором багатьох публікацій з питань класичної та сучасної хореографії: «Жак-Далькроз і ритмічна руханка» (1934), «Душа і танок», «Давня і сучасна пантоміма» (1935), «Танцювальне мистецтво Америки» (1953), «Народний танець на сцені» (1956), «Танець у фільмі», «Балетні школи» (1957), «Арабески та піруети» (1958), «Неовігманівський танець» (1960), «Інтелектуалізм у модерному танковому мистецтві» (1961). З переліку цих праць, які передували виходу

книги «Українська жінка в хореографії» (1963), зрозуміло, що дослідницький хист М. Пастернакової дозволяв їй аналізувати широкий спектр того явища, яке вона називала «модерним мистецьким танцем» [123, с. 81]. Зокрема вона простежує розвиток модерного танцю в Америці від Айседори Дункан та Лой Фуллер (Канада) до М. Грехем, А. де Міль, а в Західній Європі – від М. Вігман (Німеччина) до Б. Кульберг (Швеція). Крім того, М. Пастернакова розглядала поняття фольклорного танцю та класичного балету і наводила короткі нариси творчості танцівниць українського походження, котрі опановували означені жанрові різновиди хореографічного мистецтва. М. Пастернакова вважала, що методика Е. Ж. Жака-Далькроза, яка широко використовувалася в музичних і танечних школах Заходу, не була прийнята в Україні та Росії (хоча відомо, що в Росії активним і успішним пропагандистом його вчення був С. Волконський – О.Ш.) [232, с. 170]. Хоча є слушною думка авторки про те, що на українських теренах «тільки в театрі "Березіль" під керівництвом Л. Курбаса працювали балетмейстери Надія Шуварська й Анна Купфер, які також використовували у своїх лекціях ритміку. А в Київському театральному інституті викладала ритмо-пластику хореограф і педагог Наталія Манчинська з метою ввести елементи танкового й ритмічного руху в театральні вистави» [123, с. 94].

У перше післяреволюційне десятиліття в Києві, Харкові та деяких інших містах, звичайно, мали місце й інші приватні школи «босоніжок» та ритмічного виховання, але вони були аматорськими, наслідувальними й не мали мистецької перспективи. Тим більше, що із зазначених причин їх діяльність не підтримувалася радянською ідеологією. Осередком поширення нового танцю в 1930-ті рр. стала львівська школа учениці М. Вігман М. Броневої, яку, зокрема, закінчили Рома (Романа) Прийма-Богачевська (1928), Оленка Гердан-Заклинська (1916-1963?), Дарія Кравців-Ємець. Існували також школи ритмо-пластики Оксани Федак-Драгомирецької і Оксани Суховерської – останню закінчила Дарка Нижанківська-Снігурович (1916-1980), котра переймала в О. Суховерської «синтез дуканівського танцю та евритмії з оглядом на українську тематику» [123, с. 176].

Зазначений стилістичний метод хореографічної побудови взагалі був характерним для українських прихильниць вільного танцю [232, с. 170]. Так О. Федак-Драгомирецька навчалася в Женевській школі особисто в Жака-Далькроза, а потім очолювала клас ритміки у Львівському музичному інституті ім. М. Лисенка та відкрила у Львові власну школу для дітей та молоді. За свідченням М. Пастернакової, «ясність далькрозівської концепції і чистоту її методи» О. Федак-Драгомирецька, як педагог, поєднувала зі «вправами і таночками народної музики й українських композиторів» [123, с. 196]. Тому в репертуарі її школи можна побачити поряд з «Кониками» Жака-Далькроза «Дощик» В. Барвінського, «Щебетала пташечка» на народну музику тощо. Доречно відзначити, що дружина композитора В.О. Барвінського (1888-1963)

О. Полуй-Барвінська була першою українкою, яка навчалася в школі Жака-Далькроза, і це певним чином вплинуло на формотворчі особливості партитур українського композитора.

Стиль українських представниць модерного танцю взагалі вирізняється поєднанням універсальної ритмопластичної структури з національною образністю, де переважає духовна складова. Д. Кравців-Ємець створила танець на основі образотворчих пластичних мотивів (вистава «У поклоні Божій матері» на музику «Хоралу» В. Барвінського й ін. композиторів). У танці переважали молитовні рухи (один з небагатьох прикладів групового виразного танцю, розрахований на учнів старшої групи школи О. Федак-Драгомирецької). Д. Кравців-Ємець створила також танцювальну інтерпретацію віршованого слова (поезії Ірини Наріжної), що повторювала евримічні експерименти Р. Штейнера.

В ранній період творчості у канадській еміграції Р. Прийма наслідувала деякі експресіоністські особливості М. Вігман та Х. Кройцберга («Божичі Золота» та «Страхиття війни»), використовувала український репертуар, який відтворював або фольклорні образи, або жіночі портрети. Танці «Русалка», «Відьма», «Жниця», «Обливаний понеділок», «Сваха», «Верховина» переважно були основані на рухах українського танцю. Узагальнюючим опусом цього періоду є сольний танець Р. Прийми «Ікона» з ремінісценціями візантійської образотворчості, який повторював досвід Д. Кравців-Ємець у Львові 1937 р.

Показова еволюція відбулася з танцем О. Гердан-Заклинської, котра спочатку навчалася в танечній школі В. Авраменка (Подебради), потім – у львівських студіях класичного та сучасного танцю. Деякі з перших власних композицій увійшли до постійного репертуару танцівниці: «Дорога» на муз. В. Лиська, «Метелиця» В. Барвінського, «Спомин з гір» на муз. О. Ярославенка-Безкоровайного. Подібно до Р. Прийми, вона створила в Торонто танець-символ власної творчості «Плач Ярославни» до пісні М. Лисенка для драматичного сопрано «Слава Україні». Проте, як свідчила М. Пастернакова, у творчості О. Гердан-Заклинської збереглися експресивні ознаки, що виявилися в неовігманівському «Вальсі» 1960-х років [123, с. 173].

Незважаючи на дунканівські та вігманівські «щеплення», які Д. Нижанківська-Снігурович отримала в студійному навчанні, вона поєднувала прийоми відтворення фольклорного танцю зі стилістикою класичного балету. М. Пастернакова вважає, що на початку творчого шляху Дарку приваблювали, насамперед, «танечні інтерпретації українських народних пісень» [123, с. 176].

На Гуцульщині першу школу вільного танцю відкрила Ірина Голубовська-Гогульська, яка здобула танцювальну освіту в Кракові, Варшаві та Відні (навчалася за системою Жака-Далькроза, М. Вігман, а в 1931-1939 рр. виступала в Коло-

мії, Станіславі (Івано-Франківську) й інших західноукраїнських містах. Суттєво, що І. Голубовська-Гогульська була однією з учасниць та виконавиць святкової концертної програми Жіночого українського конгресу в Станіславі (1934). М. Пастернакова виокремлювала її непересічну музикальність (зумовлену особливостями домашнього виховання) й обґрунтовано вважала, що І. Голубовська-Гогульська в зрілому віці не належала до певної виконавської школи, обираючи з кожної те, що «не вишколює професіоналів, а є засобом мистецького виховання» [123, с. 186]. Особливо це стосується американського періоду (з 1952 р.), коли в її репертуарному доробку були і твори з використанням пальцевої техніки («Вальс» Й. Штрауса, «Ноктюрн» Ф. Шопена), твори, побудовані на принципах вільного танцю («Дівочі мрії» та «Колискова» муз. М. Колесси) та драматично виразні твори («Жанна д'Арк», «Визволення»).

Щирою послідовницею художніх і філософських принципів А. Дункан («гармонія між тілом та душею», тобто калокогатія) була Олександра Сірополко, котра закінчила в Празі студію під керівництвом сестри великої танцівниці Елізабет Дункан. Відповідно, О. Сірополко відшукувала для своїх танців ознаки природного походження, не захоплюючись при цьому фізичною складовою руху, тобто гімнастикою чи акробатикою.

В поширенні модерного танцю серед українського жіноцтва Пастернакова також відзначала певну тенденцію до посилення змістовності, завдяки національному хореографічному фольклору (як це було, наприклад, в американському танці модерн періоду його становлення) та звертала увагу, насамперед, на його духовну складову. У цьому є пафос дослідження та водночас його культурно-ціннісна орієнтація, яка визначає напрям подальшого вивчення проблеми [232, с. 172].

Авторка слушно пов'язує культовий танець давнини з духовно-емоційним світом людини, який у період матриархату мав феміністську орієнтацію, нагадує про мистецькі особливості класичного балету, де в центрі уваги завжди була жінка, підкреслює роль жіноцтва у створенні новітніх танечних напрямків ХХ ст. (А. Дункан, М. Вігман, М. Грехем, А. де Міль та ін.). М. Пастернакова доводить, що стиль деяких представниць модерного танцю першої чверті ХХ ст. вирізнявся поєднанням універсальної ритмопластичної структури з національною образністю, де переважала духовна складова. Це стосується насамперед українських послідовниць модерного танцю. Незважаючи на дунканівські та вігманівські «щеплення», вони поєднували прийоми відтворення фольклорної хореографії зі стилістикою класичного балету. Послідовниці художніх і філософських принципів А. Дункан (калокогатія) відшукували для своїх танців ознаки природного походження, не захоплюючись при цьому фізичною складовою руху.

Такі прагнення повністю відповідають ідеалам фемінізму й водночас стосуються нового ставлення до тіла, що виражає внутрішній стан людини та її

зворотний зв'язок із соціумом і світом через тіло й рухи.

На жаль, аналогів такого дослідження в сучасній балетознавчій літературі та статтях з дансології немає, хоча дослідження С. Анфілової [8], Н. Атитанової [10], К. Добротворської [54], О. Єрмакової [57], Н. Зозуліної [61], наукові праці сучасних мистецтвознавців К. Васеніної [25], В. Вязовкіної [32-33], В. Гаєвського [34-39], О. Гердт [43-44], Г. Іноземцевої [63-64], Н. Колесової [72-73], В. Котихова [79-80], В. Красовської [82-86], В. Майнієце [99-106], О. Макарової [107-108], М. Погребняк [127], Т. Ратобильської [131-134], Ю. Слонимського [152-153], Є. Суриць [166-169], І. Удянської [175-176], О. Чепалова [202-213], Ю. Чурко [219] надають можливості, за методом узагальнення, доповнити сучасні уявлення про те, яким чином ґендерний рух відображається в танці.

Так, з праці С. Анфілової «Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету» можна з'ясувати, що поняття «пластичності» асоціюється з подоланням умовності канонізованої класики та має на увазі «різноманітний набір музично-хореографічних засобів» [8, с. 7]. Авторка не наводить повний перелік джерел, з яких живиться нова пластична мова, тому згадування досвіду виключно М. Фокіна, Ж. Жака-Далькроза та Ф. Лопухова є показовим прикладом недооцінки внеску жіноцтва в розбудову хореографічної мови ХХ ст. Аналогічно до цього російська дослідниця О. О. Єрмакова в праці «Нові виразні засоби в зарубіжній хореографії другої половини ХХ ст. (творчі пошуки М. Бежара та Д. Ноймайєра)» виокремлює серед попередників героїв власної праці лише А. Дункан, В. Ніжинського та Дж. Баланчіна [57, с. 6]. Таким чином, штучно обмежується характеристика чинників і особистостей (особливо жіноцтва), які вплинули на розвиток нової пластичної мови, танцювальних ідей та принципів побудови балетної вистави. І хоча серед персоналій балетного театру ХХ ст. О. Єрмакова називає постать Піни Бауш, доробок останньої жодним чином не пов'язується дослідницею з відомими діячами експресіоністського хореографічного мистецтва, зокрема М. Вігман та послідовницями і послідовниками створення танцювального театру, до яких певним чином відноситься згаданий М. Бежар.

Вагомим внеском у вивчення та поновлення перерваних вітчизняних культурно-модернізаційних процесів (і внесок у них жіноцтва) можна вважати дисертаційну роботу української дослідниці Марії Погребняк «Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.». Вона розглядає аспекти цієї проблеми, враховуючи естетико-стильові особливості творчості та теоретичні погляди не тільки А. Дункан, а й Б. Ніжинської, М. Грехем й інших видатних представників хореографічної культури свого часу. М. Погребняк слушно наголошує на філософсько-світоглядних засадах естетичної практики хореографів стилю «модерн», які «проголосили повну свободу форм і відмову від побутових та історичних умовностей» [127, с. 9]. Такі особистісні якості вона пов'язує насамперед з творчістю А. Дункан,

Л. Фуллер, Р. Сен-Дені та Т. Шоуна, М. Алан, Г. Візенталь, Х. Холм, Г. Палуки. Однак приділяє увагу і менш яскравим, але характерним особистостям (Е. Рабенек, І. Чернецькій, З. Вербовій, В. Майя та ін.). Дослідниця слушно користується допомогою книги М. Пастернакової – донині єдиного в Україні дослідження хореографічного доробку жінок-балетмейстерів початку XX ст. Проте завдання власної роботи не пов'язує із загальними тенденціями розвитку танцю «модерн», які, безперечно, є суто феміністськими.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

1. На основі аналізу сучасного стану проблеми розвитку модерного танцю Заходу XX ст. в мистецтвознавчій літературі стає очевидною відсутність фундаментальних праць з вивчення досвіду жінок-балетмейстерів Заходу XX ст. Хоча деякі аспекти теми є присутніми в існуючих дослідженнях, не висвітленими залишаються їх ідейні та художні закономірності та сутність зв'язків з ідеями фемінізму, а також пошуком виразних засобів у хореографічному мистецтві відповідних історичних і часових періодів.

2. Термінологічний аналіз поняття «тілесність» та близьких за змістом дефініцій дає підставу для виявлення фізичного, духовного, соціального, колективного, символічного аспектів їх тлумачення. Авторка розглядає «тіло» як складний соціальний конструкт та, згідно визначення А. Арто, спирається на постмодерністську ідею «тіла без органів» як спонтанне, природне, одухотворене, екстатичне, сомнамбулічне. Практики феміністів і постмінімалістські балетмейстерські практики приводять до розгляду соціальних інтенцій, що долають розділення на «рефлекторно-психічне» і «соціальне» у вищих формах суб'єктивності – відповідних вже не індивідові, а події, сенсу, спільноті, де робота з «тілом» веде до засобу дослідження та засобу комунікації.

3. Використання поняття «фемінізм» для описання ідеології рівноправності жінок у суспільстві відоме з кінця XIX ст. До початку XX ст. воно використовувалося не тільки в США, Великій Британії та інших країнах Західної Європи, але й менш розвинутих: Японії, Індії, Єгипті, Турції, Аргентині, Росії. У результаті виникли певні узагальнюючі роботи, що створюють первинні контури того, що умовно можна назвати «жіночою історією». Розуміння жіноцтва, як особливого суб'єкта історії, привело до усвідомлення необхідності не тільки ревізії існуючих термінів і методів історичного опису, але й зміни дослідницької парадигми. Феміністки стверджують про наявність сексизму (дискримінація жінок на підставі їхньої статі) й маскулінізму (світогляд, що затверджує споконвічне домінування у суспільстві саме чоловіка). Андроцентризм у західній культурі репрезентує чоловіка як людину взагалі,

а жінку – «підвидом» людини взагалі. Ознаку здорової людини він вбачає в активності, раціоналізмі, незалежності, орієнтації на соціально значимі цілі, як ознаках чоловічої статі. Жінка змальовується, як емоційна, пасивна, залежна та ін. Таким чином, ментальність людини й чоловіка збіглися, а ментальність жінки сприймається відмінною від них.

Антропологи, етнографи й історики давно встановили відносність уявлень про «типово чоловіче» або «типово жіноче: те, що в одному суспільстві вважається чоловічим заняттям (поводження, риси характеру), в іншому може визначатися, як жіноче.

4. Поняття «гендер» позначає, по суті, і складний соціокультурний процес формування (конструювання) суспільством розбіжностей у чоловічих і жіночих ролях, поведженні, ментальних та емоційних характеристиках, і сам результат – соціальний конструкт гендера. Важливими елементами створення гендерних розбіжностей є протиставлення «чоловічого» і «жіночого» й підпорядкування жіночого начала – чоловічому. Історія, центром якої стають жінки, має ґрунтуватися на досвіді жіночого життя так само серйозно, як звичайна історія, базується на досвіді чоловічого життя. Це вимагає перепрочитання й переоцінки існуючих джерел і відкриття нових. Тому жіноча історія не може стати лише одним з підлеглих елементів «великої історії». Її метод припускає погляд на історичне пізнання з ширших позицій. Гендерна ідеологія, на думку її adeptів, може поєднувати людей різного віку, віросповідання, а також – країни, нації. Вона розрахована на тривалий період реалізації і може бути механізмом упровадження гендерних подань у масову свідомість. Ці особливості надають їй усі підстави стати метапарадигмою ХХІ ст. Важливо, що гендерна ідеологія як інструмент аналізу може слугувати і своєрідним «ключем», механізмом і засобом реальних дій для вирішення певних наукових проблем, зокрема культурологічних. Цей підхід принципово відрізняється від ідейних пошуків ХХ ст., що були переважно соціологічними та не враховували внесок жіноцтва в духовну й матеріальну культуру людства в цілому.

5. У проаналізованому дослідженні М. Пастернакової авторка слушно пов'язує культовий танець давнини з духовно-емоційним світом людини, який у період матріархату мав феміністську орієнтацію, нагадує про мистецькі особливості класичного балету, де в центрі уваги завжди була жінка, підкреслює роль жіноцтва у створенні новітніх танечних напрямів ХХ ст. (А. Дункан, М. Вігман, М. Грехем, А. де Міль та ін.). М. Пастернакова доводить, що стиль деяких представниць модерного танцю першої чверті ХХ ст. вирізнявся поєднанням універсальної ритмопластичної структури з національною образністю, де переважала духовна складова. Це стосується, насамперед, українських послідовниць модерного танцю. Незважаючи на дунканівські та вігманівські «щеплення», вони поєднували прийоми

відтворення фольклорної хореографії зі стилістикою класичного балету. Послідовниці художніх і філософських принципів А. Дункан (калокогатія) відшукували для своїх танців ознаки природного походження, не захоплюючись при цьому фізичною складовою руху. Такі прагнення повністю відповідають ідеалам фемінізму й водночас стосуються нового ставлення до тіла, що виражає внутрішній стан людини та її зворотний зв'язок із соціумом і світом через тіло й рухи. Даний матеріал висвітлюється в статтях автора: «Танцевальные аспекты феминизма», «Гендерні аспекти творчості жінок-хореографів Заходу у XX столітті», «Книга М. Пастернакової "Українська жінка в хореографії" як спроба осмислення творчості емансипованих сучасниць», «Соціальні та культурні джерела впливу жінок-хореографів Заходу на становлення сучасного танцю України в першій половині XX ст.», «Тілесність як фактор гендерної історії і засіб самовисловлення особистості», «Феноменологічний підхід до танцю модерн».

РОЗДІЛ 2

РЕВОЛЮЦІЙНІ ТА ЕВОЛЮЦІЙНІ ЗМІНИ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КУЛЬТУРІ США



2.1. ІНКУЛЬТУРАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ В МОДЕРНОМУ ТАНЦІ ВІД А. ДУНКАН ДО М. ГРЕХЕМ

Акцент на феміністському рухові в США викликаний тим, що саме в цій країні він виявився якнайуспішнішим явищем як у соціальному, так і у феміністсько-культурному значенні. Ще в 1848 р. там підписано «Декларацію про положення жінок», яка починалася словами: «Усі жінки й чоловіки створені рівними...» [269, с. 311]. Декларація стала поворотним пунктом в історії американського та світового фемінізму, поклавши початок формуванню його ліберально-реформістського напрямку. Тим організаціям, котрі боролися за політичну рівноправність жінок наприкінці XIX–початку XX ст., у європейському й американському фемінізмі «першої хвилі» протистояли прихильники ідеї забезпечення для жінок не рівних, а «особливих прав», що породило пізніше т. зв. «фемінізм державного забезпечення» (welfare feminism). Позиція прихильників «фемінізму особливих прав» ґрунтувалася на переконанні, що жінки мають вищу моральність, пояснювану жіночою природою. Ці феміністки вважали, якщо дати жінці більший доступ до громадського життя, то вона привнесе до нього більшу справедливість.

Таким чином, для цього періоду була властива інкультурація як процес ототожнення особистості із загальною культурною компетентністю стосовно стандартів того суспільства, у якому вона живе. У це поняття входить також ознайомлення з основами соціально-політичного устрою, певні пізнання в галузі пануючих національних традицій, моральності, світогляду, звичаїв, обрядів, повсякденної ерудиції в соціальних і гуманітарних знаннях та ін., з панівною модою, стилями, символами, регаліями, неформальними статусними ролями національних авторитетів, сучасними інтелектуальними

й естетичними течіями, політичною та культурною історією народу, основними символами національної гідності, гордості й ін.

Звичайно, засоби знаходження індивідом усіх цих численних знань зосереджені переважно на домашньому вихованні та загальній освіті, а також усій сукупності соціальних контактів особистості зі своїм оточенням. При цьому індивід не в змозі регулярно контактувати з усім суспільством відразу й отримувати необхідну культурну інформацію від усіх соціальних станів, спеціалізованих груп. Для представників жіночого руху таким чинником став ліберальний фемінізм. Найпотужніші ліберально-феміністські організації були в США й Великобританії, жінки привілейованого класу стали активніше включатися до громадського життя, вимагаючи політичної рівноправності. Тому не випадковим є факт, що перші європейські гастролі А. Дункан відбулися в Лондоні 1900 р.

Відомо, що на це місце піонерки хореографічного модерну XX ст. могла б претендувати інша американка Луї (Лой) Фуллер, проте останній для створення модерного танцю потрібні були технічні засоби, зокрема сценічне освітлення. Далі, за хронологією подій, європейські (М. Вігман) та американські (М. Грехем, Д. Хамфрі) представники танцю модерн відмовилися від традиційних сценічних форм заради створення власної пластичної мови, здатної передати ритми й ідеї часу, бо хотіли розповідати про те, що найбільше хвилює та є найхворобливішим, звертаючись просто до глядача за допомогою рухів і жестів, що безпосередньо висловлювали поривання душі, та відрізнялися від видовища, яке історично склалося за допомогою зафіксованих балетних форм. І пластика ця не ідеалізувала людину, народжуючи поетично-узагальнений образ, а «передавала її болісні відчуття в ламаному малюнку та ритмі, в позах, що входили в протиріччя традиційним уявленням про красу» [252, с. 59]. Тобто найвідкритіше феміністські ідеї почали висловлюватися в експресіонізмі сучасної хореографії.

Бачення танцю Айседори Дункан (Isadora Duncan, 1877-1927) було пов'язане почасти з її спробами жіночої емансипації. Більше того, вона стверджувала, що саме її мистецтво було символом вивільнення жінки від прихованих обмежень нового пуританства. А. Дункан та пізніші постановниці, такі як: М. Грехем, Д. Хамфрі та М. Вігман рухалися не так, як класичні балерини. Вони представляли жінку як потужну людину, а не повітряну та невагому істоту [221, с. 198].

Передбачення А. Дункан у 1902 р., що майбутні балерини танцюватимуть не у вигляді німф, фей і кокеток, а в образі жінки в її найбільшому й найчистішому вираженні, підтверджувалося в комплексі і засвідчено героїнями, створеними М. Грехем та іншими танцівницями-хореографами XX ст.

В можливості адекватного пластичного відображення людських емоцій, однакового для всіх часів і народів, Айседора не мала сумнівів. Натх-

нення настроєм музики, поезії, живопису, вона намагалася передати цей настрій у пластичних образах, що народжувалися стихійно й інтуїтивно. Її імпресіоністський танець був безпосереднім відгуком на емоційні враження, мав підґрунтям імпровізаційне начало, а не на технічну базу.

«Естетика класичного танцю, – продовжує цю думку К. Добротворська, – не була співзвучною епосі модерну, яка воліла до чітких структурних абстракцій замість спонтанності й інтуїтивізму, до відверненої духовності замість деталей, скороминущого відчуття та психологізму. А. Волинський і Л. Блок довели метафізичну значимість класичного танцю» [54, с. 8].

Імпресіоністичний танець Дункан, її плавні хвилюподібні рухи та імпровізаційність, простота пластичної мови здавалися відвертістю. Танець Айседори відбувався на чорному оксамитовому фоні, щоб перенести фокус погляду саме на виконання. Безсумнівно, що видовище не може зайняти місце танцю. Воно може тільки приховати погане виконання танцю, так само, як і музика здатна це зробити. Вочевидь, декорації в танці можуть бути засобом руху та жести в момент розкриття змісту. «Я не визнаю, що танець має обмеження, що заважали б його розумінню. Дійсність танцю – це правда нашого внутрішнього життя. Там криється сила рухів та висловлюваний досвід людських цінностей. Нині наш світ – візуально стимульований. Танець не треба змінювати, його треба тільки виявити» [274, с. 57].

«Вертикальності» класичного танцю, яку А. Волинський вважав символом спрямованості духу вгору, А. Дункан протиставила «горизонталь» земного життя, танцю на пуантах – босу ступню. Її вихваляли за «реабілітацію» тіла, за відновлений зв'язок із землею, за відкриття Бога в людині. Знайдені А. Дункан можливості широко використовували реформатори балетного театру, і перш за все Михайло Фокін. А. Дункан першою звернулася до музики, не створеної для танцю, вона показала, що можна висловлювати людську психологію за допомогою простих рухів, що тіло може бути прекрасним у своїй природності, що можна шукати нову пластичну мову поза умовними канонами.

Не пройшовши системи навчання, не розуміючи системи як такої, Айседора не мала на думці створювати систему танцювання, бо особисто відштовхувала її значення, хоча прагнула виховання учнів. Вона шукала засобів вивільнення й знаходила їх через вивільнення тіла творчого, через глибоке відчуття музики в імпровізації. Чи знала вона, що сьогодні подібні спроби назвуть соматикою («somatics» від грецької «somaticos», «сома» — живе тіло, тобто жива особистість, яка усвідомлює своє тіло)? Мабуть відчувала це у своєму нео-античному внеску до розвитку руху ХХ ст. Не створивши системи навчання танцю, вона вивільнила усвідомлення й розуміння виконавця в танці.

Танець американської школи модерн висловив, перш за все, трагіч-

ний стан людини в період соціальних потрясінь, тоді як А. Дункан утілила світовідчуття спрямованої до гармонії епохи модерну. На межі двох перших десятиліть початку XX ст. став очевидним його занепад. Перша світова війна показала реальну владу машини та техніки. На зміну хвилястій лінії модерну прийшла функціональна геометрія конструктивізму, на зміну спонтанності – тренування й система. Айседора вже не відповідала новим уявленням про природність. Зі зміною естетичних і культурних форм після Першої світової війни мистецтво Дункан позбавилося актуальності й у жіночому осередку.

У кар'єрі танцівниці та хореографа, яка тривала понад 60 років, Марта Грехем (Martha Graham, 1894–1991) внесла більше новацій у модерне театральне та хореографічне мистецтво, ніж будь-який представник її покоління. Вона не тільки створила революційну танцювальну техніку, яка стала частиною постійного танцювального словника стилю модерн, але й залишила велику й багату хореографічну спадщину. Її внесок відчувається і в наступну, постмодерну епоху, яка відрізняється невизначеністю словникового запасу й розмитістю самого поняття танцю.

Дитинство та юнацтво Марти пов'язане з подоланням забобонів суворого виховання в родині доктора Джорджа та Дженні Грехем. Її батьки були парафіянами пресвітеріанської церкви, і в дитинстві вона повинна була їй відвідувати. Згодом вона згадувала, яким жахом для дитини було ходити в похмуру, темну церкву й відсиджувати там зовсім неемоційні, безжиттєві служби. Танець, що вона відкрила для себе пізніше, був повним контрастом нудзі церковної служби; він був святом, «чудом» тіла, що рухається.

Хоча родина Грехем була релігійною й вважала танці гріхом, одного разу їй було дозволено піти на концерт відомої танцівниці Рут Сен-Дені (Ruth St. Denis), творчість якої надалі відіграє неабияку роль у становленні власного стилю М. Грехем. Після переїзду батьків із Мартою з Пенсільванії до Санта-Барбари в 1908 р. їй влаштували до коледжу, відомого не тільки якістю навчання, але й своїми спортивними традиціями й суфражистськими прихильностями. Однак, побачивши виступ Рут Сен-Дені, Марта захотіла стати танцівницею. У 1913 р. їй дозволили піти в Школу експресії (Лос-Анджелес), а з 1916 р. вона навчалася в школі «Денішоун», яку заснувала сама Сен-Дені разом з партнером, Тедом Шоуном, у Каліфорнії. До цього часу професійних шкіл танцю в Америці не було.

Роки в школі Денішоун були визначальними для становлення М. Грехем як танцівниці та хореографа. Спочатку Р. Сен-Дені невисоко оцінила її здібності до танцю, особливо низький зріст (1м 58см) та вік (на той час 22 роки) [273, с. 81]. Її талант першим розпізнав Тед Шоун. Після двох років навчання М. Грехем спробувала себе як педагог, а з 1919 р. по 1923 р. з великим успіхом працювала як артистка Денішоун, у тому числі в провідних ролях репертуару трупі («Hochitl»).

Коли Марті виповнилось 29 років, бродвейський продюсер запропонував їй брати участь у своєму ревю в Greenwich Village Follies та, щоб додати йому елегантності, замовив танці в стилі Сен-Дені. Після смерті батька Марта багато працювала, щоб прокормити родину. А бродвейське шоу припускало непоганий гонорар. Миттєвий успіх зробив її зіркою, колишні співучні заздряють популярності Марти. Але її індивідуальний стиль багатьох дратував, тому що не відповідав пуританським смакам публіки. У той час поліції було наказано стежити, щоб дівчата з ревю одягали нижню сорочку, крізь яку не такими очевидними були форми танцюючого тіла. М. Грехем ризикує, коли не підкоряється цим правилам, але закинути танцівниці в порушенні моралі неможливо – у будь-якому її танці об'єктом уваги глядачів стає не тіло як таке, а мистецтво, у якому для всіх очевидне божественне призначення.

У роки учнівства Грехем на танець дивилися, головним чином, як на розвагу – складову водевілів, костюмованих світських балів. Статус мистецтва мав тільки один вид танцю – балет, який в Америці вважався європейською знахідкою. В американських танцювальних школах учениць готували для участі в шоу й кабаре і ставилися до них відповідно. Але Марта хотіла бути не дівчиною з кабаре, а справжньою артисткою. Вона з гордістю згадувала пізніше в мемуарах, що єдина в школі була звільнена від суворого нагляду, якому підпорядковувалися всі дівчата, на підставі того, що «Грехем – це мистецтво». І згодом на неї дивилися, як на художника й генія [221].

В епоху М. Грехем існували тверді стереотипи чоловічого й жіночого, наприклад, що чоловіки церебральні (тобто схильні до раціональних вчинків), а жінки емоційні; чоловіки в танці виражають себе в поштовхових, прямолінійних рухах, а жінки – у плавних, за кривими траєкторіями. М. Грехем заявила, що вона «не хоче бути ані деревом, ані квіткою, ані хвилиною» [273, с.118]. У своїх танцях вона відмовилася від стандартного погляду на жіночність і прагнула до того, щоб зробити свої персонажі безособовими, умовно-формальними, сильними й навіть маскулініними. У тілі танцюриста, на думку М. Грехем, глядач повинен бачити людину взагалі – дисципліновану, здатну до високої концентрації, сильну. Таким чином, у ранній період творчості вона обирає ґендерні, а не сексуальні стосунки для сценічного відтворення.

Дуже багато коментаторів її творчості відзначали зв'язок Грехем з фемінізмом. На суперобкладинці однієї з її біографій поміщено цитату зі статті в «Нью-Йорк Таймс»: «Найвойовничіша й найталановитіша феміністка Марта Грехем звільнила й жінку, і танець!» М. Грехем вважала, що не брала участі у русі за емансипацію, але своїм танцем ламала стереотип: жінка – це слабка істота.

Дослідник творчості М. Грехем С. Скеррі (Scarry) вважає, що в розвитку

своїєї техніки Грехем намагалася відкинути сентиментальність балетних па й естетичну вишуканість Денішоун, яку їй намагалися прищепити. Її стиль рухів передавав «висловлення душевного хвилювання через техніку скорочень (contraction) та розслаблень (release), що відповідали ритмові дихання. Техніка падінь і взаємодії з поверхнею підлоги, опору тіла та звільнення торсу увійшли до усталеного танцювального словника танцю модерн.

Підхід М. Грехем до танцю, вважає С. Скеррі, «оснований на літературному матеріалі, оскільки читання для неї було одним з творчих джерел, зокрема глибокодумних творів Ф. Ніцше, Т. Еліота, Дж. Джойса. Ідея руху як розкриття внутрішнього космосу людини, втілення уяви, метафоричність мали продовження в характері танцю Грехем. Тобто танцівники були для неї не інструментами, а об'єктами пізнання зі своєю глибиною характерів у царині високого мистецтва та психологічного спілкування». Дансолог А. де Міль стверджує, що М. Грехем «мала на увазі відновлення танцю серед більшості видів мистецтв, як об'єднання релігійного й інтелектуального. Серед її вихованців набагато більше жінок, ніж чоловіків, що деяким чином пояснює поле тяжіння її ідей у призначенні мистецтва та креативних відкриттів хореографічної стилістики» [307, с. 86].

Нарешті в 1925 р. в Нью-Йорку Марта відкрила власну школу – справу всього свого життя. До неї приїжджає Луї Хорст – композитор і піаніст, з яким Марта познайомилася ще в школі Денішоун. Він зачарований силою, що випромінювала Марта, але вважає, що їй також потрібна підтримка й опора. Завдяки йому, Марта стає допитливішою та закохується в нове мистецтво, що чудово знає Л. Хорст. Він читає Марті власні переклади німецьких філософів, знайомить зі своїм другом В. Кандинським, якого вважають піонером абстрактного мистецтва. Завдяки своєму наставникові, Марта приходить до думки, що танець головніше музики, а не є її відгомонам, що в той час було справжньою революцією. Вона відмовляється бути вигаданою істотою [307, с. 88], як це робили багато її попередниць. У багатьох це викликає протест – її танець обвинувачують у потворності, відсутності краси й натхнення.

Позичивши гроші, Марта й Луї ставлять на Бродвеї свій перший спектакль з вісімнадцяти коротких мініатюр. У ньому беруть участь тільки три танцівниці, в тому числі сама Марта. Саме тут стає зрозумілим, що М. Грехем вирішила позбутися вантажу традицій Денішоун. У неї з'являються нежіночі амбіції: ніколи не йти на компроміс і не кидати започаткованого. Вона вважає не тільки себе, але й кожную людину колискою унікальних творчих можливостей, тому й жадає від учнів і партнерів багато чого. Але найвимогливішою була до себе. І потроху стала відкривати нову мову тіла, що не просто виражала гнів або біль, а коріннями поринала в саму сутність людської душі.

Дебют групи М. Грехем відбувся в Нью-Йорку 1926 р. У 1929 р. кількість групи збільшилася до 16 учасників. Аудиторія М. Грехем була здивована тим,

що жінки-танцівниці виходили на сцену в простих трико темного кольору, а ще більше – характером рухів, удавано неспритних та кутоватих. Ранні опуси М. Грехем відбивають її зацікавленість до примітиву та показу боротьби особистості проти натовпу («Єретик», 1929; «Первісні таїнства», 1931).

Спроби осягнути мистецтво М. Грехем на першому етапі її творчості робили як критики й захоплені прихильники, так і балетмейстери з традиційними поглядами на танець. Одним з них був М. М. Фокін (1880-1942), великий російський балетмейстер, що з 1921 р. перебував в Америці. Слід зауважити, що саме М. Фокін під враженням від мистецтва А. Дункан здійснив реформу російського танцю, поклавши край академічним формам старого балету. Проте на радикальні естетичні зміни навіть після співпраці з трупкою Сергія Дягілєва (де було багато новацій у галузі форми та змін у мові танцю), Михайло Фокін не був спроможний. Зі статей, надрукованих у його книзі «Против течения», можна зрозуміти не тільки ставлення М. Фокіна до експериментів М. Грехем, але й особливості її інноваційного внеску в практику танцю модерн.

«Коли критик Стюарт Палмер описував в журналі “Dance” мистецтво міс Греам (написання прізвища Грехем у транскрипції Фокіна – О.Ш.), він називав її “Dark Soul” (похмура душа). Америка війни не програвала, і я не знаю, чим пояснюється похмурість міс Греам, про яку журнал каже, що вона раніше була нормальною, приємною дівчиною. Я вважаю це просто наслідуванням, іноземним впливом. Це перенесення в здорову Америку хворого мистецтва Німеччини. Але в мене напрошується ще інше пояснення. Висловлення смутку в танці потребує дуже мало руху. Воно здається легким. Висловлення радощів, навпаки, потребує величезної кількості рухів. Це складніше... Аматорки жадібно захоплюються тим, що легко виконати, йдуть шляхом найменшого опору»[186, с. 203].

Ці спостереження Фокін ілюструє описанням відвідин кількох вечорів, влаштованих у Школі соціальних досліджень критиком з «Нью-Йорк Таймс» Джоном Мартіном. Він описує зовнішність Марти Грехем дуже саркастично, зупиняючись на подробицях: «Міс Греам має вигляд фантастичної пророкиці. Уся її зовнішність, здається, принципово відкидає ознаки кокетування, жіночості, краси: довга сорочка, занадто туго зачесане назад волосся, зігнута спина, відстовбурчені лікті, висунуті наперед плечі, стислі кулаки або плиским витягнуті кисті рук... Усе свідчить про те, що вона вище “застарілого” поняття краси, принципово його відкидає. Пояснюючи свою теорію, вона часто вказує рукою на груди та шлунок, і, як я зрозумів, саме там зосереджується центр та секрет усього “нового” її мистецтва» [186, с. 204].

Запитання Фокіна до Грехем стосувалися, перш за все, природності та неприродності танцювальних рухів, які народжуються з життєвих жестів. Великий балетмейстер цілком слушно помічає, що рухи в естетич-

ній системі М. Грехем (як і у М. Вігман), виконуються з напруженням, і це є абсолютно протилежним принципам балетного мистецтва. Висновок М. Фокіна був дуже невтішним для мистецтва М. Грехем: він вважав його, як і все модерністичне мистецтво, «невіглаством, дилетантизмом та наслідуванням моді». А водночас, критикуючи німецький виразний танець, теж знаходив у ньому «відсутність справжньої майстерності та щирості, прагнення до неясності, заперечення краси та відсутність стилю і характеру» [186, с. 211-215].

Своїм опонентам (маючи на увазі, вочевидь, і Фокіна) М. Грехем відповідала: «Іноді люди кажуть, що положення тієї чи іншої танцівниці не є природним. І я запитую – неприродним для чого? Щоб радіти, бути в смуткові, завдавати болю, розслаблятися, звеличувати, принижувати? Тобто положення є правильним, коли відповідає певному моменту» [308, с. 139].

Пізніше 1920-ті та початок 1930-х рр. назвуть періодом експериментаторства Грехем: вона повністю зніме поверхову театральність, яка була основою навчання в Денішоун, та досліджуватиме засоби висловлення чистої емоції. Те, що виникло з цього самоспостереження, було розвитком власної техніки М. Грехем, основаної на напруженні та релаксації тазового поясу. А також філософії її танцю, яка спостерігає народження форми з емоцій. Тобто мистецтво Грехем вимагало від аудиторії, насамперед, почуття, що викликало відповідні думки.

Порівняно з ранніми опусами М. Грехем такими, як «Заколот» (1927), «Імігрант» (1928), очевидно, що її словник рухів починає розвиватися – від м'якого коливання хребта вона переходила до енергійної, напористої манери виконання, кутастих рухів плеч і ліктів.

У 1930 р. Марта показала, можливо, свій найвідоміший танець «Ламентації (Плач)» на муз. З. Кодаї, де вперше застосувала еластичний костюм, що трансформується в русі. Він змінював обриси, подібно до зміїної шкіри, під якою звивалося й перекочувалося тіло. Аналогії були очевидні: вона хотіла зробити видимими всі почуття й емоції, заховані глибоко в душі, через рух виразити те, що не вдається висловити словами – зв'язок між пам'яттю й інтуїцією. Грехем танцювала соло сидячи, розтягуючи трико у форми, які отожднювалися з почуттям страждання і туги. Звої її тіла ніби подовжувалися в гострих діагоналях рук і ніг, які облягала еластична тканина. Іноді її фактура нагадувала обличчя, перекручене горем, ілюструвала безмежно ниюче почуття. Атмосфера відтворювала, з одного боку, «емоційну напругу давньогрецьких трагедій, з іншого – у ній проглядалися рухи давньоєврейських плакальниць. Інакше кажучи, походження рухів і просторові форми "Плачу" вказували універсальну мову людських почуттів» [264, с. 84].

«Ламентації» були для переважної більшості глядачів шокующим явищем не тільки у зв'язку з формою видовища, але й зі змістом, характером сюже-

ту, костюмом, нарешті тим, що номер було виконано в сидячій позиції. Але саме в цьому творі техніка М. Грехем знайшла зрілого, артистичного вираження. Асиметричні форми та сповнені напруження пози цього соло були образами, що виходили з внутрішнього стану танцівниці.

«Ламентації» фактично були скульптурнішим, ніж кінематичним новаторським використанням винайденого матеріалу – пружного трикотажного полотна «джерсі».

Спочатку Марта починала пластичний пошук у формах популярного в ті часи англійського скульптора Генрі Мура (1898-1986), котрий вивчав стародавню скульптуру Центральної і Південної Америки та часто надавав перевагу схиленим постатям. Потім форми ніби перетікали з однієї сумно-ранимої пози до іншої. Агнес де Міль у біографії М. Грехем стверджує, що її праця не тільки відстоїть окремо від абстрактних творів сучасного мистецтва, а й ніколи не стає повністю абстрактною, оскільки межує емоційності та психоаналітичному творчому поглядові. Вочевидь, «Ламентації», які тривалий час утримувалися в репертуарі трупи – це певна віха в історії танцю та, можливо, найтиповіший вираз власної філософії танцю М. Грехем.

У рік економічної кризи Марта й Луї вирушили в турне Америкою. Образ, натхнений цією подорожжю, було покладено до спектаклю М. Грехем «Кордони»: дівчина, що подорожує безкрайні обрії прерії. Спрага великих просторів, властива для Америки як країни, розширила власні обрії творчості М. Грехем. Тут доречно пригадати слово «піонер», що прийшло до нас від першовідкривачів-землепроходців. М. Грехем й стала першопрохідницею нового танцю Америки, і це багато в чому визначило весь подальший шлях світової хореографії. Водночас зростали її амбіції. Вона шукала популярності й знаходила її, як ведуча радіопередач, артистка, чиє обличчя тиражують на обкладинках модних часописів. Марта була марнолюбною й не приховувала цього – вона навіть заявляла, що «центр сцени – те місце, де перебуває саме вона. У життєвих ситуаціях це виражалося як мінливість, нестриманість поривів, капризи, що доходили до нервових зривів» [284, с. 143].

Основою балету «Первісні таїнства» були враження Марти Грехем та Луї Хорста на початку 1930-х рр. від подорожі по Нью-Мехіко, під час якої вони відвідали плем'я індіанців. Ця секта спочатку була звернена до католицизму іспанськими місіонерами в XVII ст., але зберегла власні, дохристиянські, жорстокі ритуали. М. Грехем не перенесла жодного ритуального жесту в постановку, але зберегла загальну сувору атмосферу цього таїнства. У цьому стала до нагоди участь М. Грехем у постановці Леонідом М'ясіним «Весни священної» Ігоря Стравінського, де вона виконувала роль Обранниці.

У «Первісній містерії» на музику Л. Хорста брали участь 12 жінок і протагоністка (спочатку головну роль також виконувала М. Грехем). Вистава мала

підрозділи «Гімн Діві», «Розп'яття» та «Осанна». На початку і наприкінці кожної частини танцівниці виходили на сцену в повній тиші, супроводжуючи солістку з боків. У першій частині виконавиці розподілялися на три групи по чотири особи: перша група сиділа навприсядки на задньому плані, дві інші розміщувалися ближче до центру з обох боків. Солістка (Діва Марія) пересувалася від однієї групи до іншої, в той час як решта виконавців виконувала кутоваті рухи та водила навколо неї хороводи. Наприкінці першої частини всі 12 виконавиць формували велике коло й ускладнювали хороводний малюнок танцю – кілька кроків за годинниковою стрілкою, потім назад, поки музика припинялася. Тоді виконавці змінювали композицію на прямокутник та в тиші йшли зі сцени [284, с. 209].

У «Розп'ятті» з обох боків від протагоністки дві виконавиці підіймали руки так, аби над її головою створити подібність арки готичного собору. Їх рухи натякали на невидиму постать Христа, який нібито перебував позаду. Протагоністка зводила руки на кшталт хреста, що символізував розп'яття. Решта виконавиць, збившись до купи, по черзі пересувалися повільними стрибками вперед, закривши руки за спину. Потім, як і в першій частині, змінювали композиційний рисунок та без музики йшли зі сцени.

Настрій фінальної частини був урочистішим та піднесенішим. У ній відтворювалася тема сходження з хреста та божественної благодаті, яка закінчувалася традиційною мізансценою «Pieta» (Христос на колінах Діви Марії). Для свого часу робота М. Грехем була принциповою новацією, де дивовижним чином поєднувалися дохристиянські ритуальні дії в стилі танцю «модерн» із символікою католицької обрядовості. Проте поновлення «Первісної містерії» в 1977 р. успіху не мало. Можливо тому, що «нове покоління хореографів запропонувало глядачам видовище, позбавлене патетики християнських сюжетів і наближене до реалій навоколишнього життя» [274, с. 644].

У 1938-1942 рр. М. Грехем кожного літа викладала в коледжі Бенінгтона у Вермонті. Саме тут відбулася її зустріч з Еріком Хокінсом, яка багато визначила в її творчому та життєвому шляху. Е. Хокінс був солістом балету Дж. Баланчіна, а також випускником Гарвардської школи за фахом давньогрецька цивілізація. Незабаром Марта вже не змогла приховувати, що закохана без пам'яті в чоловіка, що був молодше за неї на 15 років. У трупі М. Грехем, яка поповнилася чоловіками, Е. Хокінс був справжнім фаворитом. Дівчата прозвали його «Торс», оскільки статура Еріка була досконалою, а його танець заворожував силою й енергією, особливо коли його створювала М. Грехем. Її танець також змінювався, набуваючи жіночості. Майже водночас з трупи йде Л. Хорст, а вони з Еріком вступають у законний шлюб. Друзі й колеги не можуть перешкодити цьому, хоча передчувають недобре. Проте спільне життя Марти й Еріка тривало ще 12 років.

У новому творчому союзі М. Грехем, за порадою чоловіка, складає балет про критську принцесу Аріадну, котра проникає в лабіринти Мінотавра

й протистоїть чоловікові-напівтварині. Це символізує перемогу над її власними острахами. Потім ставить «Медею» за Еврипідом, сучасна героїня якої роздирається фрейдистськими комплексами. Цей жанр психологічної танцювальної драми, що за виразністю наближався до театральної вистави, був унікальним досягненням М. Грехем.

На початку 1940-х рр. у процесі постановки «Листів до світу» за твором Е. Дікінсон М. Грехем використовує прийоми психоаналізу внутрішнього світу поетеси. Цей прийом має на меті занурення в джерела людських бажань, емоцій і рис характеру – остраху, радощів, гніву, ревнощів, з яких вибудовується внутрішня драматургія твору (героїні – Медея, Іокаста, Юдиф, Жанна д'Арк, Клітемнестра та ін., що також характеризує певну феміністську спрямованість цього періоду творчості). Насамперед це пошук жіночої тожності в її найуніверсальніших проявах. Це позначається й на особистому житті М. Грехем. Щоб не втратити чоловіка та в бажанні ще більше підкорити його, Марта, вочевидь, перетинає той рівень залежності, за яким Ерік Хокінс відчув дефіцит свободи.

У 1950 р., під час турне до Парижа і Лондона, Марта одержує важку травму, що вимагає складної операції. Тоді ж Е. Хокінс назавжди залишає її, оскільки розбіжності досягли апогею. Основне полягає в тому, що йому набридло бути «містером Грехем». Проте на цьому кар'єра М. Грехем не закінчується. Більшість критиків вважає «Клітемнестру» (1958) на музику композитора Халіфа Ел-Даба (El-Dabh) апогеєм кар'єри танцівниці та хореографа, найамбіціознішою хореографічною постановкою М. Грехем. У рік прем'єри Марта перейшла 60-річний рубіж, отже у творі були не тільки незвичайні хореографічні знахідки, а й величезний досвід минулих років. Двогодинна «Клітемнестра» наближається до епічного твору, що пов'язано з інтерпретацією першоджерела – «Орестеї» Есхіла. Ця робота знаходиться на верхов'ці так званого «грецького» циклу, який складається також з «Печери серця», «Блукання в лабіринті», «Нічної подорожі», героями якого є відповідно Медея, Мінотавр та Іокаста.

Як згадували свідки перших вистав «Клітемнестри», вистава справляла враження «приголомшуючої та водночас складної для розуміння. Доріс Херінг писала з цього приводу, що твір Грехем є плодом великої сміливості та перевершує всі найнеймовірніші фантазії, називала Марту новою Айседорою Дункан, яка знову підтвердила важливу роль танцю в грецькій трагедії. Джон Мартін назвав «Клітемнестру» «підсумком досягнень М. Грехем у галузі психологічної архаїки, що пояснюється, ймовірно, ставленням критика до психоаналізу взагалі. Деякі епізоди Марта танцювала сама, у деяких (спогади Клітемнестри) поступалася місцем молодим танцівникам, ніби спостерігаючи за перебігом подій» [274, с. 645]. Постановка складалася з чотирьох частин, причому в кож-

ній з них усі події та явища були пропущені крізь сприйняття та свідомість Клітемнестри.

У пролозі вона перебуває у світі померлих, її гонять і принижують Аїд. Це створювало основу для розвитку образів та драматичних подій. Друга частина відбувалася у світі живих, де Клітемнестра згадує і переживає минуле заново. Водночас уся оповідальна частина відповідала історії падіння Трої, повернення Агамемнона до Клітемнестри та розбрату в їх сімейних стосунках. Третя частина, головним чином, розповідала про помсту Ореста й Електри матері та її коханця Егісту. Нарешті, у четвертій частині (саме в епілозі) дія повертається в царство Аїда, де Клітемнестра переоцінює свої вчинки та приходиться до примирення із власним «Его».

С. Дж. Коен згадує, що деякі критики характеризували Марту, як «необтесану жінку, котра претендує на тонкий смак, інші вважали її новим месією. Нині майже всі визначають М. Грехем як генія» [284, с.135]. Протягом тривалої кар'єри М. Грехем порушила основи театального танцю. Вона використовувала кращі партитури американських композиторів, створювала просторові композиції на основі співробітництва з дизайнером та архітектором Ісаму Ногучі. Експериментувала зі структурами потоку свідомості, впроваджувала танець у ті аспекти розуміння людини, яких до неї не наважувалися торкатися.

Для М. Грехем, вважає С. Дж. Коен, «спрощені словники танцю А. Дункан і Р. Сен-Дені, були не більше бажаними, ніж балетний лексикон. Вона створювала для танцю цілком нову пластичну мову, яка мала робити зоровим внутрішній «ландшафт» свідомості. Метою технічного навчання був у М. Грехем контроль над тілом, як виконавським «інструментом». Але там, де планувалося досягнення незалежності в рухах кінцівок і розвиток вертикальних ліній руху тіла, М. Грехем здійснювала напруження у внутрішньому ядрі, котре забезпечує відцентрові рухи тулуба та силу відриву від полу. Оберти в цій техніці або відсутні, або використовуються дуже обмежено. У її рухах не було ані ефектної елегантності, ані ефірної легкості, хоча й не було натуралістичної ходи пішохода, радше «відображення того дива, котре є людиною» [277, с. 135]

Деякі ключові позиції теорії танцю Грехем викладені, зокрема, в збірках «Dance as a Theatre Art» під редакцією С. Коен та «The vision of modern dance in the words of its Creators». Роздуми Марти про мистецтво танцю базуються на постулатах філософії, психології та історії мистецтва взагалі. У деяких її дописах фундаментальні принципи повторюються, що є принциповою ознакою їх важливості. Особливо істотними для Грехем є мотивації танцю, з яких виникають принципи управління тілом, як інструментом висловлення внутрішньої природи людини.

Під час написання цього есе Грехем знаходилася під впливом екзистен-

ціальної філософії, яка вивчає людину в комплексі її внутрішніх характеристик, розглядає питання людської свободи та відповідальності, змістовності життя, вини й страху. Хореограф аналізувала в різних ракурсах теми кохання та смерті, відчуження людини і справжньої людської комунікабельності. З точки зору форми суттєво, що зазвичай зразки екзистенціальної філософії висловлюються в жанрах есе або белетристики.

«Я не хочу бути деревом, квіткою або хвилею, – писала М. Греєм, очевидно сперечаючись із творчими позиціями А. Дункан, – у тілі танцівника ми, як глядачі, маємо побачити себе – не імітацію повсякденних рухів, не явища природи, не екзотичних істот з іншої планети, а те чудо, котрим є людська сутність. Пуританська концепція життя завжди ігнорувала той факт, що нервова система та тіло, так само, як і розум, залучені до переживання» [273, с. 133].

Танець народився з ритуалу. Головним чином, ритуал був потрібен людині для досягнення контакту з тими силами, котрі могли задовольнити її прагнення до безсмертя. Нині ми практикуємо інший характер ритуалу – аналогом безсмертя є потенційна велич людини. Стиль та манера танцю відрізняються в кожній країні. Причинами цього є клімат, релігія та соціальна система. Оскільки ці речі стосуються наших поглядів, вони певним чином позначаються на характері рухів. Необхідність спрощення мови танцю спочатку мала перебільшені форми, які з часом прийшли у відповідність з висловленням духовної сутності людини. Це і є мовою основного інструменту танцю – тіла, яке є інстинктивним віддзеркаленням внутрішніх процесів. Мистецтво не створює змін, воно їх тільки фіксує. Зміни в житті від XIX до XX ст. викликали зміни в характері рухів. У результаті є розбіжності у формах та технічних засобах мистецтва [131. с. 111].

Мистецтво – висловлення людської внутрішньої природи. Завдяки мистецтву, що має коріння в людській підсвідомості, психологія та історична пам'ять відповідної раси породжує видовище. І саме задля того, щоб зрозуміти, що таке танець, «необхідно знати, де він виник і коли започаткувався. Танець прийшов з глибин внутрішньої природи людини несвідомо, звідти, де закладена пам'ять. Таким чином, він живе в танцівникові, а пробуджується в глядачеві внаслідок відповідних споминів» [308, с. 50]. Танець недовго виконував комунікативну функцію. Повідомлення не мало на увазі оповідати якусь історію, висловити ідею, думку, а передавало переживання за допомогою дії та сприйняття дії.

З XVIII до XX ст. «нові відкриття опановують нашу свідомість. Досліджені певні глибини інтелекту. Людина розкрила як світ, так і саму себе. Усі дії виникають з необхідності. Ця необхідність має різні назви: натхнення, спонукання (мотивація), бачення... Нині існують розбіжності між мотиваціями танцю. Одного разу ми намагалися імітувати Бога, і ми зробили Бога танцюючим.

Потім ми намагалися стати частиною природи за допомогою уявлення сил природи в танцювальних формах вітру, квітів, дерев...» [261, с. 50].

Хоча концепцією танців займалися Айседора Дункан та Рут Сен-Дені, сучасний танець у його нинішньому прояві бере початок з Першої світової війни, коли змінилося ставлення до життя. Це пояснюється тим, що війна вимагала форм, достатніх, аби вижити. Унаслідок реанімації свідомості відбулися зміни в русі, який є засобом танцю, подібно до тону в музиці. З цього виникли різні засоби управління тілом, як інструментом. Тобто у XX ст. нова мова танцю була неминучою, як результат нового мислення. Це зробило необхідним відхід від мови балету, як тієї, що неадекватно відповідала вимогам часу.

Оскільки тіло є інтуїтивним інструментом свідомості, виникла сучасна система технічних засобів. З одного боку, вона була подібною до старої, з іншого – базувалася не на внутрішній координації тіла (яка є короточасною), а на глибокій творчій комунікації з людиною XX ст. Це було трансформацією імпресіоністських форм в аскетичніші та простіші. Танець відбивав еволюцію людського мислення.

Будь-яка особливість техніки, наполягала М. Грехем, пояснюється тільки потребою відобразити зрушення душевного стану. Жоден хореограф не винаходить рухів – він виявляє ті з них, що є важливими та необхідними для тіла. Результат цього виявлення – емоційні рухи, що стають технічними елементами. Їх можна навіть викладати людині, що не має бажання професійно танцювати. Під час показу цих технічних вправ жінка залишається жінкою, а чоловік – чоловіком [273, с. 31].

2.2. ТАНЦЮВАЛЬНА ТЕРАПІЯ ЯК ЛАНКА МІЖ КУЛЬТУРОЮ ТА ПСИХОЛОГІЄЮ ОСОБИСТОСТІ ЖІНКИ

Зацікавленість сучасних учених, теоретиків танцю, професійних хореографів, антропологів, соціологів, психологів до історії виникнення й розвитку танцю, до його складної природи, різноманітним можливостям і функціям у житті людини стала питанням часу. Чи є танець лише відображенням життя? Нині танець розглядається як складний і багатогранний феномен, що має соціокультурний, соціально-психологічний і психологічний статуси в суспільстві, які визначають можливості його використання в межах соціальної психології, лікувальної терапії й психотерапії.

Потреба відійти від традиційних і знеособлених форм танцювального мистецтва спричинила створення ключових положень нового, сучасного танцю, які вирізняють: спонтанність, автентичність індивідуальної експресії, усвідомлення тіла, використання тем, які охоплюють широкий спектр почуттів і відносин. У кризових обставинах формального танцювального

мистецтва й виникнення нового, так званого «внутрішнього» танцю, були створені передумови для виникнення танцювальної психотерапії. Власне, танцювальна психотерапія є відгалуженням тілесно орієнтованої психотерапії (ТОП), основою якої є принцип зцілення людини через роботу з тілом.

Для ТОП характерний цілісний підхід до людини, тобто людина розглядається як єдине ціле, через Душу, Тіло, Розум. Наше тіло пам'ятає все: наші почуття, переживання, важливі події, причому із самого моменту його появи на світ. Тому, працюючи з тілом, ми маємо доступ до глибинних рівнів несвідомого, представленим у тілі, що дозволяє вийти на дійсні причини проблем, як тілесних, так і психологічних.

ТОП дозволяє поєднати почуття, тілесні відчуття й думки, відновити втрачені взаємозв'язки між ними, і як наслідок – відновити гарне самопочуття.

Танцювальна терапія – одна з чотирьох визнаних терапій як арт-терапія, драмо- та музична терапія. Ці експериментальні методики, особливо перша, мають загальні ознаки з рушійною вербальною психологією. Крім того, її ознаки притаманні нейролінгвістичному програмуванню (НЛП), гештальт-терапії з її використанням «тут-і-тепер», поз та зображень.

У методах, прийнятих для групової психотерапії, наприклад, у груповій аналітичній роботі, використовуються метафори та груповий процес, вільні асоціації й інтерпретації, а колективні та архетипічні феномени, які часто проявляються в матеріалі руху, встановлюють зв'язок з юнгіанськими підходами до використання активного уявлення. У танцювальній терапії застосовуються як директивні методи, подібні НЛП або біхевіоральним системам релаксації та тренінгу впевненості в собі, так і психодинамічні та недирективні/неструктуровані методи роботи – сконцентровані на особистості людини.

У Європі танцювальна психотерапія виникла у 20-х рр. XX ст. Танцівниця Ельза Гіндлер (Elsa Gindler), яка вийшла з німецької гімнастики, заклала основи для тілесного підходу до психотерапії, який пізніше було названо терапією концентрованого руху (КВТ – нім. «konzentrierte Bewegungstherapie»).

КВТ – метод, який відрізняється від попередніх терапевтичних підходів наступним основним теоретичним постулатом: вільне асоціативне тілесне вираження замість механічного виконання вправ, які використовують для корекції стану хворих. Він визначив область, що межує між тілом і психікою. У терапевтичній практиці Е. Гіндлер використовувала вправи на концентрацію і розслаблення, основуючись на функції дихання. Однак формування методу у двадцятих роках більшою мірою пов'язувалося не з терапевтичною, а з художньою, педагогічною і творчою діяльністю. Учениця Е. Гіндлер Гертруд Хеллер більше 12 років працювала в клініці Grighton Hall, де передала свій досвід багатьом учням, серед яких був Гельмут Штольц, який у 1959 р.

в книзі «Амбулаторна психотерапевтична практика» опублікував результати свого досвіду з детальним описом методу КВТ.

КВТ є методом психотерапії, який містить, крім вербальних форм самовираження, дослід тілесних форм проявів під час сприйняття та руху. КВТ використовує знання, основані на психотерапевтичному досвіді, що свідчить про збереження в «панцері характеру» неусвідомлених конфліктів та виражаються не тільки через вербальні форми поведінки, але й через тілесні дії, дослідження яких можливе тільки в умовах комунікативного невербального акту. Терапія руху спрямована на здійснення вільного вибору в методах сприйняття, вираження та дії тіла, засобах оцінки невербальних форм самовираження. Перш за все йдеться про два основні теоретичні аспекти: розкриття конфліктів та отримання емоційного позитивного досвіду через сприйняття руху [118, с. 171].

Серйозні дослідження зробили вчені з Німеччини (Г. Аммону, М. Бергер) й Великобританії (Х. Пейн, Э. Ноак, Б. Мікуме, К. Стантон). Танцювальна терапія, створена Гюнтером Аммоном, базувалася на індивідуальному спонтанному танці, що виражає внутрішній стан людини, комунікацію танцівника через тіло й рухи, і зворотний зв'язок міжгрупової взаємодії.

Танцювально-рухова терапія – це використання експресивного руху як засобу, за допомогою якого індивід може долучитися до процесу особистісної інтеграції й зростання. Цей напрям базується на положенні про те, що існує певний взаємозв'язок між рухом та почуттям, і за допомогою різноманітнішої кількості рухів люди переживають можливість ставати спонтаннішими й адаптованішими істотами. Через танець і рух внутрішній світ кожної людини стає відчутним. Танцювальний рух у даній методиці є витратою, що приносить задоволення, енергії, а виникаючі в русі вільні асоціації – відбиття внутрішніх процесів.

Професійна танцівниця угорського походження, Жюльєт Кандо (Juliette Kando), котра працювала в Парижі, Берліні й Амстердамі, навчалася в Інституті Лабана (Лондон) та співпрацювала з трупами Р. Нурієва, А. Доліна, Л. М'ясіна, А. Мітчела, відновлюючи роботи Б. Ніжинської як хореолог. Зокрема вона допомогла доньці Б. Ніжинської Ірині у відновленні балету «Лані» або «Les Biches» (інша назва – «Кралечки»), яка вважається однією з віх в історії балету й одним з перших «феміністських» балетів. Ф. Пуленк створив серію музичних номерів без певного лібретто, без фабули, куди ввійшли два танці в супроводі співів – це було певною новацією в балетній партитурі.

Обираючи неокласичний стиль з перевагою академічних рухів Б. Ніжинська поставила танці для чотирьох чоловіків і шістнадцяти танцівниць. Проте, вона використала комедійну манірність персонажів, що раніше в танці не відтворювалося. Двозначною була також сексуальна ідентичність персонажів, зокрема фігура дівчини-бісексуалки в синьому оксамитовому під-

жаку, білих рукавичках і білих колготах та взутті з виступаючими пальцями. Таку постань хлопчика-дівчинки відобразив письменник Віктор Маргеріт, чий роман про дівчат-дурисвіток були заборонені для читання підлітків у 1920-х рр. Її оточувала трійця самозакоханих спортсменів. Ще дві жінки демонстрували лесбійські прихильності. Шокувало глядачів також паління цигарок на сцені. Навіть нині, коли вистава не має зухвалого вигляду, вона все ж зберегла оригінальність та надає можливість зрозуміти причини бешкетної популярності.

Після відновлення вистави «Лані» Ж. Кандо запропонувала в Лісабоні широкий навчальний план щодо залучення до танцювального проекту місцевих жителів усіх віків і можливостей. Проект базувався на балеті, джазі, аеробіці, йозі, tai chi, техніці Матіаса Александра, Моше Фельденкрайза, популярних танцях та рухових вправах. На відміну від основоположників психоаналітичного напрямку в тілесній терапії, які мають медичну психіатричну освіту, утворювачі терапії рухом прийшли із різних сфер креативної професійної діяльності: М. Александер був австралійським шекспірівським актором, М. Фельденкрайз – фізиком і борцем дзюдо. Можливо тому акцент у руховій терапії ставиться не стільки на аналітичних дослідженнях зв'язку тілесних проявів зі змістом несвідомого, скільки на проживанні усвідомленого діючого досвіду, який включає всі функціональні можливості організму, тобто динамічна терапія привнесла предметніший, тілесно-орієнтованіший характер в роботу з особистісними проблемами людини.

Техніка М. Александра спрямована на «вивчення звичних, зазвичай, малофункціональних ригідних поз при сидінні та стоянні, усталеного стилю руху й спілкування, на гальмування одних рефлексів і звільнення таким чином інших рефлексів, що приводить до зміни форми тіла та мала за мету розширення усвідомлення звичних стереотипів руху і поз та їх заміну гнучкішими й ефективнішими формами» [118, с. 170].

Різну стилістику танцю й руху, опановану з іншими викладачами, використала Ж. Кандо. Підсумки цього міждисциплінарного матеріалу були пізніше залучені до книги «KANDO. Техніка», написаної спільно з її сестрою-близнюком, танцтерапевтом Мадлен Кандо [251].

Тут застосовано терапевтичний підхід, що містить багато підказок у галузі ергономіки (раціонального руху), фен-шуй, моди й усього, що допомагає вести вільніший, придатніший і зручніший спосіб життя. Вони «були перевірені більше ніж на 1500 жінках та були визнані найкращими» [251, с. 14].

В Америці танцювальна психотерапія виникла наприкінці 40-х рр. й розвивалася від практики до теорії, від професійного танцю до терапії, від клінічної практики до дослідницької діяльності. Танець використовувався як засіб лікування хворих з розладами психіки або «військовим неврозом», зосереджуючись переважно на психофізіологічних функціях танцю.

Наприкінці 1950-х рр. паралельно сформувався психодинамічний напрям, що розглядав дії учасників танцювальних груп з погляду психоаналітичної теорії. Найвідомішими представниками цього напрямку є Д. Селкін, А. Пессо, П. Берштейн. Загальним для цих напрямків залишався підхід до танцю як засобу самовираження (манера та характер рухів у танці відбивають особистісні особливості людини) і спілкування (корекція відносин зі світом, людьми й самим собою).

Суттєво, що піонерами танцотерапії були чотири професійні танцівниці, хореографи і танцпедагоги, представниці танцю модерн, а саме: вихованка школи Денішоун Меріан Чейз (Marian Chase), учениці Мері Бігман Ліліан Еспенак (Liljan Espenak), Мері Старк Уайтхауз (Mary Stark Whitehouse) та Труді Шуп (Trudi Schoop), котра спочатку навчалася в безпосередньої учениці А. Дункан Елен Телз (Ellen Tells), а згодом у М. Бігман та Р. Лабана. Це переконливо свідчить, що підвалини танцювальної терапії слід шукати саме в танці модерн.

Так, Меріан Чейз (1886-1970), котру називали «першою леді танцювальної психотерапії» [247, с. 41] прагнула перетворити навчання танцю з фізичного тренування (яким він був досить часто в трактуванні посередніх педагогів) у засіб самовираження. Свої методичні принципи М. Чейз виклала в чотирьох пунктах: «тілесний рух, символіка, терапевтичний контакт через рух, ритмічна групова активність». Вона наполягала, що між тілесними змінами та психічним розвитком існує тісний взаємозв'язок, що в танці почуття набувають символічної форми, причому це стосується як танцівника, так і хворого з психічними порушеннями. Проте якщо танцівник свідомо обирає відповідні рухи, психічно аномальні люди рухаються несвідомо. Таким чином, «рухи слугують опорою для слів, слідом може виникнути усвідомлення та вербальне висловлення того, що відбувається з людиною» [247, с. 34]. Чейз розробила таке основне поняття танцювальної психотерапії, як «кінестетична емпатія», тобто емпатичне прийняття партнера через віддзеркалювання його рухів. Особливу увагу М. Чейз приділяла «ритмічній груповій активності», оскільки вважала, що не тільки кожна людина має свій особистісний ритм, а й група індивідів через відчуття спільного ритму усвідомлює певні ознаки комунікативності. Пізніше ці поняття стали основою двох основних методів танцювальної психотерапії. М. Чейз залишила дуже мало друкованих праць, але про її принципи можна дізнатися з досліджень Д. Мак-Ніллі та Е. Лефко. Зокрема, наголошується, що в Меріан був талант контактувати із замкнутими пацієнтами та збуджувати їх життєву енергію. Сама М. Чейз була прикладом того, яким має бути танцювальний психотерапевт. Основним його вмінням, на думку М. Чейз, є інстинктивна радість від руху, тільки тоді він може передати її клієнтові. Головною ж метою є заохочення рухати своє тіло [247, с. 41].

Під час перебування в Нью-Йорку Ліля Еспенак (1916-1988) відкрила власну студію, де викладала в техніці М. Бігман. Розпізнавальною особливі-

стю її психомоторної терапії була полістилістика, а саме: ритмічна система Ж. Жака-Далькроза, гімнастика Медон (з кулями), техніка Александера та йога. Еспенак будувала свою теорію танцювальної психотерапії на індивідуальній психології Е. Адлера та ґрунтувалась на теорії сексуального розвитку З. Фрейда. Однак незмінним підґрунтям у цій системі залишався саме танець, оскільки, як і М. Чейз, вона вважала рух «без чуттєвого висловлення тільки фізичною вправою» [247, с. 35].

З досвіду танцівниці в стилі «free dance», філософії К. Юнга та ознайомлення з працями М. Чейз Мері Старк Уайтхауз (1911-1979) з'ясувала можливість нового напрямку, який одержав назву «рух з глибини» (movement-in-depth). У своїх вправах вона намагалася розвивати фантазію через вільні асоціації, розкривала ірраціональні й інстинктивні намагання учнів і пацієнтів. М. Уайтхауз навчала їх, що в житті існують полярності, які необхідно враховувати в танці, оскільки вони так само впливають одне на одного, як день та ніч, інь і ян тощо.

Активізацію уяви М. Уайтхауз вважала найважливішим чинником танцювальної терапії, що дає остаточний ефект розкриття власного «Я» пацієнта. Під впливом К. Юнга, М. Уайтхауз починає працювати з несвідомим, використовуючи техніку «активної уяви» та поняття «архетипового руху». Розцінюючи танець як шлях до несвідомих переживань особистості, вона вважала, що останні стають доступними до катарсичного звільнення й аналізу. Отже, мета терапевта – пошук «достеменного руху», який є проявом «самості» (за К. Юнгом – регулюючий центр психіки та себто психіка в цілому). Остання, на думку К. Юнга, не може бути досягнена свідомістю.

Теорія К. Юнга виявилася дуже продуктивною для танцювальної психотерапії, пише Т. Шурко, її взяли на озброєння такі танцювальні терапевти «Другої хвили», як Пенні Левіс (1984), Керолін Грант Фей (1987), Джоан Чодроу (1984). Д. Мак-Нілі пояснює таку ланку адаптацію теорії К. Юнга до танцювальної психотерапії тим, що вона є «провідником до тіла». Крім того, сам К. Юнг використовував танець як безпосереднє вираження несвідомого в активній уяві і як «витанцювання снів» [247, с. 42].

Нарешті, Т. Шоуп застосовувала у власній практиці засоби аналізу, які враховували дихання, тілесну поведінку та напруження, ритм і особливості приміщення, де відбувається сеанс танцотерапії. Як і М. Уайтхауз, вона зосереджувала свої сеанси на спонтанному, катарсичному визволенні почуттів у танці та дослідженні прихованих конфліктів, які були джерелом психічного й фізичного навантаження. Т. Шоуп стверджувала, що будь-який внутрішній досвід знаходить повну реалізацію в тілі, і будь-яке тілесне переживання впливає на внутрішнє самовідчуття [247, с. 41].

Дослідження вітчизняних учених у галузі танцювальної терапії відрізняються своїм соціально-психологічним підходом. На відміну від біологічного підходу (танець – моторно-ритмічне вираження сексуальної енергії), психо-

логічного (танець – відбиття характеру імпульсів нервової системи індивідуума), соціокультурного (танець – феномен цивілізації), соціально-психологічний підхід до танцю припускає акцент на його комунікативній природі й розглядає танець як ставлення до світу іншої людини. Базовим положенням досліджень учених В. Лабунської і Т. Шкурко [92, 247] є уявлення про танець як експресивну модель вираження особистості, включеної в певний соціально-психологічний контекст.

Психологічно орієнтовану танцювальну терапію можна визначити як групу психотерапію танцем, у процесі якої танець використовується як форма самовираження й невербального спілкування в спеціально створених групах з метою розвитку особистості й системи її відносин.

Таким чином, у сучасній танцювальній терапії відбувається зміщення акцентів з використання танцю як засобу психофізичної регуляції на його використання як засобу встановлення, підтримки й корекції міжособистісних відносин. Танцювальна психотерапія має різні напрями, методичні прийоми й техніки, однак об'єднуючим фактором для всіх є поняття – «Танець».

За Т. Шкурко танець – це «спонтанна трансформація внутрішнього світу в рух, у процесі якої буде пробуджений творчий потенціал і потенціал до зміни старого способу життя» [247, с. 12]. Еклектичність підходів у танцювальній терапії привела до розширення кола її цілей і завдань, які стосуються системи відносин особистості, зокрема жіночої статі, а саме: самовираження та самоактуалізація; стимуляція творчого потенціалу; становлення індивідуалізованішого самосприйняття й самовідносин у чоловічому оточенні; катарсичне вивільнення пригнаних почуттів і стосунків; прийняття тіла й створення його позитивнішого образу; корекція системи відношень особистості та міжособистісної взаємодії.

У книзі шведського практика й теоретика танцювальної терапії Е. Гренльонд і її російської послідовниці Н. Оганесян [45] наводяться численні приклади застосування техніки танцтерапії в креативному творчому процесі, що, у свою чергу, позитивно впливає на адекватне висловлення емоцій, допомагає здійснювати контроль за власним тілом та ін.

Види танцювального тренінгу різні, що пояснюється, насамперед, їх кінцевою метою. Наприклад, концепція танцювально-експресивного тренінгу, створеного Т. А. Шкурко, базується на основі соціально-психологічного підходу до танцю з оригінальною програмою тренінгу: випадків з практики, що ілюструють основні результати й ефекти танцювально-експресивного тренінгу, а також матеріалу з психології танцю.

2.3. НОВІ КУЛЬТУРНІ ПАРАДИГМИ В СТАНОВЛЕННІ ЖІНОЧОГО ПОСТМОДЕРНОГО ТАНЦЮ (Т. БРАУН, Л. ЧАЙЛДС, М. РЕНЗІ, Т. ТАРП ТА ІН.)

В останню чверть XX ст. значно активізувалася художня сфера жіноцтва, зокрема в галузі образотворчого мистецтва. Як свідчить Дью Келлі, Люсі Ліпард організувала так званий «Ad Hoc Committee of Women Artists» з метою подолання одностатевої діяльності галерей і виставочних залів, у яких, зазвичай, жіноче мистецтво було представлено 5-10% від загальної кількості робіт. Ця діяльність набула деякого успіху, тому що дуже швидко цей відсоток підвищився до 25% (у 1970), але на цьому все й зупинилося.

Інша організація (WIA – Women in the Arts) заснована в 1971 р. і вже через два роки її активісткам пощастило організувати в Нью-Йоркському культурному центрі виставку за участю 109 сучасних художниць. Кульмінацією стала виставка, організована Ліндою Нохлін та її колегами «Жінки-Художниці з 1550 по 1950 рр.». Подібні організації й асоціації почали бурхливо розвиватися в цей період – їх було багато, включаючи галереї сучасного мистецтва. У Каліфорнійському Інституті Мистецтв Міріам Шапіро й Джуді Чикаго беруть участь у створенні спеціального відділення з феміністського мистецтва.

Першою великою акцією стала виставка «Жіночий будинок» (1971) (Womanhouse). Група художниць організувала простір житлового будинку таким чином, щоб виразити свою точку зору на життя жінки – виставка була розважальною, іронічною, бешкетною (в цьому будинку виявилось все, що має відношення до повсякденного «жіночого» досвіду існування). У межах факультету мистецтв Джуді Чикаго сконцентрувалася на роботі з групою феміністського перформансу, а М. Шапіро вела семінар для феміністських критиків. Після повернення до Нью-Йорку в 1979 р. М. Шапіро створила Інститут феміністського мистецтва, що діє понині. У 1972 р. був створений і «Журнал феміністського мистецтва» під керівництвом Сінді й Чака Немзерів, який сприяв об'єднанню феміністок і стимулював дискусію з найважливіших проблем жіночого руху [275, с. 46].

Із початком другої хвилі фемінізму в США та Європі виник жіночий театр, як рух на підтримку постановок у театрі п'єс на жіночі теми режисерами-жінками. Як повідомляє Е. Хатчінсон у «Словнику мистецтв»: «... початок було покладено американською театральною трупкою "It's all right to be a woman" ("Байдуже, що ти жінка"). Потім його підтримали "Women's project" (1978, Нью-Йорк), створений для постановки п'єс, які створили жінки. У Великій Британії цей рух став основою альтернативного театального руху в 70-х р. XX ст., коли було організовано такі театральні студії, як "Women's theatre group"

(1973) та деякі інші» [188, с. 163]. Однак досліджень цього явища у світовому мистецтвознавстві не вистачає.

На цьому тлі виокремлюється творча діяльність жінок-балетмейстерів, котрі без гучних декларацій та формального об'єднання висували креативні ідеї розвитку мистецтва в ракурсі нових філософських і соціальних зрушень.

Постмодернізм, відштовхуючись від витонченості модернізму, оперував відомими, що вже ввійшли в повсякденний побут поняттями, відмовився від складних художніх «іноказань», метафор, парабол, часто – узагалі від художнього образу і, подібно плакатові, часто використовував прості символи. Популярними є різні обґрунтування безпредметного, абстрактного мистецтва постмодернізму, що зруйнував межі мистецтва та немистецтва і проголосив у поп-арті гасло «Це може зробити кожен!» Були пущені в хід ідеї про те, що в мистецтві пошук дорівнює результатам, що важливо не готовий добуток, а процес його створення, допускається використання будь-яких засобів для шокування глядачів.

Триша Браун (Trisha Brown, 1936) – одна з найвпливовіших американських хореографів другої половини XX ст. Саме з її ім'ям історики мистецтва пов'язують зміну докорінних уявлень про можливості танцю, розширення його стильових меж. Триша народилася в сільському Абердині, штат Вашингтон, де в умовах провінційного середовища могла займатися лише танцями та спортом. У Міллз Колледжі, штат Каліфорнія, навчалася техніці сучасного танцю й композиції за методикою Марти Грехем і Луї Хорста. У творчій майстерні інноваційного педагога Анни Халпрін вивчала практичну анатомію, імпровізацію на задану тему, дихання та вокал, чутливе розуміння оточуючого середовища. Це мало продовження на початку 1960-х рр. у Нью-Йорку – винахід правил імпровізаційних ігор із Сімоною Форті, абстрактні танці з Івонною Райнер, хеппенінги з Робертом Уїтманом, перформанси з Р. Раушенбергом, періодичні творчі зв'язки з поетами та композиторами.

У студії Мерса Каннінгхема Браун займалась організацією руху і сценічного простору, вивчала мінімалістську естетику композитора Джона Кейджа. Роберт Данн вплинув на концепцію створення танців Т. Браун за методом випадкової множинності. У середині 1960-х рр., разом з Люсіндою Чайлдс, Івонною Райнер, Стивом Пекстоном, Девідом Гордоном, була визнана одним з лідерів Джадсонівського танцювального театру (Judson Dance theatre).

Новий метод групи молодих танцівників і постановників перш за все заперечував танець у його звичайному вигляді на театральній сцені або в розважальних видовищах та замість цього пропонував використовувати рухи, наближені до повсякденності, без використання традиційної танцювальної техніки. Його випробували в Джадсонівській меморіальній церкві в Гринвіч-Вілледж (Манхеттен), завдяки чому виникла назва «Джадсон». Пізніше вона стала синонімом нового американського танцю, у якій би спосіб він

не формувался. До танцівників нового напрямку дуже швидко приєдналися інші митці – актори, музиканти, письменники, котрих згуртовувала, на думку коментатора «Нью-Йорк Таймс» Аллена Х'юза, віра в те, що «танцювати може кожний, і танцем можна вважати що завгодно, що танцювати можна всюди, а умовності артистичної думки та практики існують лише для того, щоб їх ігнорувати» [173, с. 39]. Наприклад, артисти, заграючи із законом усе-світнього тяжіння, танцювали на наплавних мостах, дахах хмарочосів, тим самим не тільки руйнуючи звичні межі класичного танцю, але й досліджуючи роботу людського тіла в екстремальних умовах.

Бунтівник нового покоління Девід Гордон пригадує свої сумніви в перший час, коли він входив до трупи, де актори імпровізували, розмовляли з публікою, іноді сперечаючись один з одним або з глядачами під час вистави: «Я відчайдушно тримався за старий матеріал, відмовляючись імпровізувати, – згадує Д. Гордон, – мені здавалося, що всі вони збожеволіли, а глядачі, котрі витримували до кінця нашої, так званої, вистави, ще більше були позбавлені здорового глузду».

Одним з перших глядачів був також композитор-мінімаліст Стів Райк. Тривалий час протягом 1960-х рр. можна було подивитися танцювальну виставу, де ніхто не танцював, і яка супроводжувалася вечорницями, де танцювали всі. Виконавці тих концертів започаткували революцію, яка змінила та продовжує змінювати американський танець, що перекочував з колишніх горищ і спортзалів до найвідоміших театральних залів країни. Нові танцювальні трупи, які залишалися майже непоміченими протягом двох десятиліть, почали привертати увагу всієї країни та збирати багато глядачів [173, с. 39].

Після виступів у залі Міського центру Нью-Йорку Т. Браун зібрала за тиждень 7500 глядачів, а після турне по дев'яти містах Америки вона виказувала захоплення прийомом численною аудиторією нових видів танцю, оскільки перші експериментальні роботи змінили закінченіші та художньо вмотивованіші виступи. У книзі «Терпсихора в кросівках», присвяченій постмодерному танцю, балетний критик Саллі Бейлс писала: «Дія вистави Т. Браун "П'єса на даху" (1973) відбувалася на дахах одинадцяти прилеглих будинків кварталу Сохо: танцівники, що розташувалися там, передавали один одному сигнали семафором. Глядачі, які також знаходилися на дахах, спостерігали за цим. Одному з них здавалося, що вони бачать сигнали від прибульців. Тоді Триша досить скептично ставилася до сцени та її можливостей. Але минув час, і творча еволюція все ж привела її на театральні підмостки. Свої колишні експерименти вона пояснювала так: «Багато чого в моїй давній роботі було протидією умовності, претензійності» [63, с. 31-32].

Стівен Петроніо, якого нині вважають «*Enfante terrible* американського танцю», почав виступати в 1974 р. в трупі Т. Браун, успадкувавши від неї любов до мінімалістської музики й формальних експериментів.

Однак, коли С. Петроніо в 1984 р. створив власний колектив, він прагнув уже нового розширення меж танцювального видовища і залучив до співробітництва сучасних композиторів, художників й дизайнерів. «У сімдесяті роки минулого століття в Америці все вибухало, – згадує Петроніо. – Це був розквіт музики, поп-культури, і не потрібно було багато класичного тренування. Найпопулярнішою була фраза “зроби сам”. Можна було взяти гітару й почати грати на ній, не вміючи цього робити. Щоб вийти на сцену й танцювати – просто рухатися, не знаючи, що із цього вийде» [285].

«Постмодерністи були революціонерами у своїй галузі. Мерс Каннінгем, Триша Браун, Люсінда Чайлдс – ці великі артисти й були тими людьми, у яких я вчився», – робить висновок С. Петроніо. Проте, як і в хореографів попереднього покоління по відношенню до М. Грехем, у С. Петроніо також назрівав протест, який одержав остаточне оформлення у вісімдесяті роки ХХ ст. Він вирішив, що не слід розділяти культуру серйозного танцю й сучасного, а хотів поєднати моду, візуальне мистецтво та модерний танець. А також, уже на новому етапі, підсилити в ньому чуттєвість, оскільки «Америка є одвічно пуританською країною» [124].

У 70-ті ж роки більшість членів Джадсонівської трупи повністю відкидали класичний балет. В одному з номерів Івони Райнер можна було побачити гнівні, роздратовані стрибки по купі тюлю, який символізував класичний балет (важливо зауважити, що при цьому прихильники нового танцю продовжували відвідувати балетні класи, щоб зберегти гарну фізичну форму).

Однак, бажаючи заперечити класичному танцеві, виконавці в іншому номері (Сари Раднер, учениці Твайла Тарп) вигукували: «Ми маємо танцювати краще! Виразити людину – це більше, ніж просто одягти пачку і рожеві черевички та вдавати з себе фею!» [171, с. 49]. Новий танець, на думку учасників «джадсонівської революції», зближував у прямому розумінні виконавців та глядачів. І в цьому був певний емоційний виклик, оскільки перегляд танцю з близької відстані може і відштовхнути глядача, і справді привернути його увагу, коли вони побачать, скільки зусилькладають виконавці в цю працю.

За свідченням С. Раднер – допитливому виконавцеві – з часом набридає відображати іншу людину, створювати образи, вигадані балетмейстером. Тоді виникає бажання самостійно працювати, шукаючи форми руху, відповідні їх власному тілу [226, с. 236].

Твайла Тарп (Twyla Tharp, 1941), розповідаючи про перші кроки групи жінок у Джадсонівському театрі, наголошує, що вони розпочали з відтворення найпростіших форм людського руху: ходьби та бігу. «Ми робили спробу дійти до сутності танцю, вважаючи це за дуже шляхетну та важливу справу» [173, с. 37]. Таким чином суто артистичні завдання набували місіонерського характеру та вимагали певних новацій. Складність була в тому, що кожен

дослідник руху мав свої власні уявлення про природність. Для деяких це була імпровізація або спонтанність, решта пов'язувала пошук з майже математичним розрахунком, ігровими засадами творчості, побутовими рухами або власною незграбністю.

Перевагу надавалося найефектнішим та захоплюючим формам руху – водночас природним і надзвичайним. Так, поняттю «пішохід» надавався інший сенс, коли необхідно було спуститися пішки по стіні нью-йоркського житлового будинку на сім поверхів за допомогою альпіністського спорядження. З одного боку, як вважала Браун, цей спуск містив певну схему дій, аналогічну побудові танцю, з іншого – був ефектним видовищем. Нарешті, виконання цього трюкового номеру було пов'язано з певним ризиком, що було ключовим моментом виконання.

Відчуваючи небезпеку, виконавці отримували душевне піднесення, що впливало на загальне відчуття реальності. Їх рухи набували якості, яку філософ Джон Дьюї назвав «повною присутністю», спостерігаючи тварин: ця присутність цілком проявляється у всіх діях, усі почуття напеготові. «Спостерігаючи за ними, – говорив Д. Дьюї, – ми бачимо, як рух переходить в емоцію, почуття – у рух» [173, с. 39]. Цей перехід тривалий час слугував для танцівників опорою, коли вони позбавили танець його формальної структури та традиційної техніки. В аналізі власного доробку при цьому допомагав випадок або імпровізація.

«Танець завжди був «Попелюшкою» в родині мистецтв, дівчинкою в спідничці з оборками, яку прохають покружляти у вітальні, – переконана Браун. – Ми маємо створити новий вид мистецтва, здатний твердо триматися на ногах. Рух завжди приводив мене в захоплення, я порівнюю власний рух у танці з пластиною «гумового масла», і приблизно з 1969 р. досліджую його можливості. Для мене всі частини тіла однаково важливі. Коли те чи інше поєднання рухів починає набридати, я його відкидаю» [173, с. 38].

Роботи Т. Браун раннього періоду часто будувалися на композиційній взаємодії людського тіла з міською архітектурою, її увагу привертала тема взаємовідносин людини й архітектури – танцівники були невід'ємною частиною міського ландшафту, вписані в нього дрібною деталлю. Танцівники виступали на плавучих містках, дахах і стінах будинків, ігноруючи закони всесвітнього тяжіння, відбувалася імітація проламування удаваної стіни, після чого артисти цілими та непошкодженими з'являлися по іншій бік, ходили по справжніх стінах, пересувалися в повітрі, кожного разу потрапляючи не в те місце, куди вирушали. Усе це було ознаками так званого постмодерністського танцю, хоча обраний термін навряд чи характеризує основні особливості цього стилю: дивовижну енергійність, атлетизм і пошук нових форм краси у звичайному русі.

Своїм втіленням геометрії руху Т. Браун переконувала, що танець має по-

казувати реальних людей, що артисти мають поводитися в танці, як у житті. Танцівники не просто виконують рухи, а ніби живуть ними. Вони тяжко дихають та потіють, у паузах між складними трюками підтягують штани й невимушено походжують туди-сюди, і все це є частиною танцю.

Кожен новий виступ піонерів постмодерного танцю (postmodern forerunners) викликав запитання, що таке танець узагалі? Чи можна виконати танець у будці телефону-автомату? Чи можна вважати танцем статичну позу або звичайний біг, як це було в роботі Івон Райнер «Ми бігатимемо?» Критик «Нью-Йорк Таймс» Аллен Х'юз писав з цього приводу: «Вони то бігали всією зграєю, то розбивалися на групи, а іноді на коротку мить збиралися до купи, немов на нараду, але тільки для перепочинку від легкого ритмічного бігу, який зрештою почав впливати майже гіпнотично» [173, с. 38].

Формула «пішохідний (pedestrian) рух», якою часто користувалися для визначення постмодерного танцю, поставила його поза межами класичного балету та традиційного танцю модерн з їх більш претензійним стилем. І. Райнер згадувала, що про неї казали: «Ходить по сцені, як по вулиці», – хоча танцівниця, на її думку, й «не повинна ходити, як королева» [173, с. 38].

Багато сучасних дослідників танцю вважають «джадсонівську революцію» дійсно переламним моментом в історії танцю. О. Чепалов у рецензії на книгу Є. Суриць підкреслює в цьому процесі саме зміну віх, тобто послідовність змін естетичних поглядів учителів та учнів. Наприклад, Р. Сен-Дені – М. Грехем – М. Кенінгем – Т. Браун та ін. [212, с. 111].

Танці Т. Браун сповнені мріями про політ, загадкою, але водночас це математично та фізично побудоване видовище, яке має свою географію та мовний ресурс. Її жестикуляційні образи кидають виклик спостерігачам тіла, що рухається, роблячи неможливе можливим. Здається, що танцівники володіють мистецтвом левітації, пересуваючись у повітрі вгору, вниз та убік. Т. Браун створила правила життя, пропонуючи хвилююче подолання фізичних меж.

З 1962 р. її хореографія досліджувала взаємодію інтелекту й інстинкту, парадокси логіки та алогізму, глибоке взаємопроникнення сьогодення і минулого, збіг абстрактної форми з міфічною дією та межа між видимим і невидимим.

Ідеї Баухауза наближення матеріалу та структури, східної філософії й екзистенціалізму Браун представила у ранніх роботах, здійснених у церкві Джадсона, місці революційних зрушень у танцювальній композиції та реалізації ідей Р. Данна: «Trillium» (Тремтіння, 1962), «Light fall» (Легке падіння, 1963), «Rulegame 5» (Правила гри 5, 1964) були фізичними відповідями на запитання щодо імпровізаційної множинності. У «Тремтінні» вона використовувала в нелогічній послідовності прості пози, такі як сидіння, стояння та лежання, останню позицію призупиняла, але не закінчувала. Наприкінці

1960-х рр. Т. Браун створила серію автобіографічних постановок, трансформуючи власні жести: «Homemade» (Домашній виріб), «Inside» (У середині) – обидві 1966, «Skunk Cabbage» (Капуста Скунса), «Salt Gras» (Солона трава), «Waders» (Болотні чоботи) – усі 1967, «Ballet» (Балет), «Dance with a Duck's Head» (Танець з головою качки) – обидві в 1968 р.

Сповнені фізичного й емоційного навантаження, вони нагадували ритуал, у позах якого вимальовувалася дилема: зробити себе вразливою, або показати здатність до деструкції. Композиції Триши виглядали більше перформансами, ніж танцювальними п'єсами, а їх попередниками, вочевидь, були «хепенінги».

Ранні досвіди аналізу своїх рухів Т. Браун згадує, як форму імпровізації. Вона помітила, щоразу, коли тіло здійснює різкий рух у певному напрямку, з'являються корегуючі контррухи. І тоді вирішила, що ці реверберації можуть стати матеріалом для танцю. «Драма в нашій уяві, – вважає Т. Браун, – асоціюється з грою акторів. Фізична ж драма радше подібна до реальних драматичних подій. Зміщуючи центр ваги тіла, я створюю критичну ситуацію, котра підказує мені природні рухи для відновлення рівноваги. При цьому я не граю, не намагаюся справити на когось враження. Небезпека падіння дуже велика, але вона проходить за якусь мить» [169, с. 37].

У хореографії Т. Браун між танцівниками встановлюється майже такий просторовий зв'язок, як між частинами її власного тіла. Вони – учасники постійної гри впорядкованості та безладдя. Іноді може здатися, що танцівники роз'єднані й загублюються в неупорядкованих рухах, насправді ж усе суворо розраховано, відповідно до хореографічного задуму [226, с. 238]. «У мене немає невизначених позицій у танці, – каже Т. Браун, – тобто я повертаюся вперед-назад, у бік або за діагоналлю. Ми використовуємо основні елементи будь-якого руху в танці: біг, ходьбу, підстрибування. Виконавці можуть також згинатися, випрямлятися або обертатися. Ці складові можна використовувати в необмеженій кількості» [169, с. 38]. Виконавці Т. Браун також роблять «зворотні» падіння, як у фільмі, який прокручують назад. Вона вважає виконання таких рухів якісно іншим за технікою і динамікою.

Американка Браун пропагує нетрадиційний підхід до людського тіла. У пружних тілах танцівників для неї цікаві не м'язи, а суглоби. Вочевидь, ідеальна балерина у свідомості Т. Браун – це скелет, тому, що естетика стилю Т. Браун наближена до геометрії – тут головними чеснотами стають довершена краса прямого кута, точні пропорції та філігранні контури людських кінцівок, що одержують неймовірну площину.

У ранніх постановках Триши музика повністю підпорядковувалася хореографії. Коли вона звернулася до класики, критики писали, що порівняно з її постановкою «Музичного приношення» Себастьяна Баха інші вистави на його музику здаються дитячими іграшками. Оперу «Орфей» генія ран-

нього італійського бароко Клаудіо Монтеверді в постановці Т. Браун називали ідеальною танцюперою [226, с. 238]. Цю виставу з величезним успіхом показували в Лондоні, Брюсселі, Парижі, Нью-Йорку, Москві під назвою «Канто/П'янто». «Під час виконання «Орфею» Монтеверді іноді здавалося, що танцівники переміщуються в просторі в якийсь новий, досі небачений спосіб, то розчиняючись у повітрі, то знову з'являючись, перетікаючи з однієї точки в іншу.

Було досягнуто абсолютного ступеня невагомості, що поєднувалося з жорсткою, напруженою дією. Виправдання стилю, визначеного критиками: непередбачений, текучий, але жорстко геометричний. Дуже цікавою є сама структура постановки «Орфея», у якій основна тема ніби підсилюється рефлексією, імпровізацією, що робить її суто сучасною. Мінімалізм в оформленні та костюмах дозволив сказати все без зайвого. На тлі величезного екрану, що підкреслював графічність мізансцен і символізував незаперечну безкінечність світу, дія виглядала особливо велично. А костюми, створюючи кольорові плями, зосереджували увагу глядачів на ударних моментах танцюпері».

Хореографічні ідеї Т. Браун весь час змінюються, але постійне та гостре сприйняття цих ідей є найголовнішим для виконавця і глядача. Хореограф порівнює себе з лижницею, яка «на великій швидкості обходить розставлені на трасі прапорці: я вкрай закохана в кожний рух, – каже Т. Браун» [169, с. 38].

Її наступники (це довів уже згадуваний С. Петроніо) успадкували ширше уявлення про танець та додали власні форми руху. Ці враження узагальнив Мерс Кеннінгем через чверть віку після Джадсонівської революції: «Ми бачимо сферу танцю настільки широко, що зацікавленість викликає не окреме явище, а саме стильовий розмаї, який вона викликала та завдяки якому, мабуть, увійшла в історію, але ще не завершилася.

Усі люди ходять нібито однаково, – розмірковує метр американського танцювального авангарду, – у всіх дві ноги, механізм ходьби подібний. Але насправді хода у всіх вирізняється, і в цьому приховується виразність руху. Танець високого класу здатний викликати в глядачів відчуття такої виразності. Він ставить вас у таку ситуацію, коли ви не можете визначити розумом, що таке танець, і маєте мобілізувати всі свої почуття, щоб зрозуміти й оцінити його. Тому глядачі часто йдуть з концертів, оскільки не хочуть змінювати своїх уявлень. Але чомусь решта залишається, і знову приходять на наші вистави» [169, с. 40].

«Як і більшість інших танцівниць, які працювали в 1980-х рр., Т. Браун поступово відходила від робіт, що проголошували єдиною метою експеримент у галузі руху та створювала постановки, де було можливим усвідомити певний образний зміст», – пише Є. Суриць. І хоча це «не оповідальність або зображення якихось вчинків або почуттів, у глядача є

привід розмірковувати, що саме танець означає» [169, с. 198]. Додамо, що саме цю мету – захоплення глядачів процесом осягнення танцю – і переслідує інноваційний метод Т. Браун.

У 1989 р. Браун виступила в Москві, у 2000 р. знову виступила в столиці Росії на VI міжнародному фестивалі для дітей та юнацтва. Тоді російським критикам здавалося, що вона втомилася від радикалізму, а актори на сцені розслаблялися.

У спектаклі-соло під назвою «Якщо б ви могли мене бачити», виконавиця виступала спиною до залу для глядачів, а сам танець нагадував посібник з релаксації. У прем'єрі «Звеличення Леона Джеймса» (2000) розповідається про знаменитого в 30-ті рр. гарлемського танцівника, однієї із зірок елітної афро-американської танцювальної групи. Л. Джеймс виступав у залі гарлемського «Савойя» в 1930-ті рр. Його виходом щовечора завершувався парад танцівників, які хизувалися один перед одним і клубним глядачем. Особливе захоплення глядачів викликали сольні імпровізації Л. Джеймса, його здатність «розкручувати» інших танцівників, стимулюючи їх винахідливість.

У постановці «Звеличення Леона Джеймса» Т. Браун проявила дивовижну стилізаторську майстерність. Артисти ніби зізнавалися в коханні своїм братам по вільному, бешкетному духу епохи, що минає. У центрі цієї постановки були танці 1930-х рр., стилізовано виконані під співзвуччя та структури нового джазу (музика Дейва Дугласа). Т. Браун спробувала створити атмосферу того чарівного часу та помістити її в новий контекст, довести до механічної досконалості ті, народжені в давній час танцювальні рухи, що поступово підкорили весь світ.

Уповільнене виконання, яке диктував складний сучасний джаз, створювало ефект ретро, відсторонений погляд з відчуттям розірваності й надламу. Саме в той час танцівники були захоплені Л. Джеймсом, його трупом та можливістю опинитися в атмосфері ретро.

Назви робіт Т. Браун різних років: «Нестабільні молекулярні структури» «Акумуляція з водяним насосом», «Крижана пастка», «Set and reset», «Зоряна оборотність» неможливо пояснити з огляду на те, що робиться на сцені. «Звичайно, – пояснює це становище Т. Браун, – починаю працювати над постановкою, про яку ще нічого не знаю. Для мене основне – це рухи, і те, що виникло в моїй голові, я намагаюся організувати в єдину композицію, враховуючи логіку образного світу, народженого уявою» [63, с. 32].

Ці слова кореспондують з тими, що були сказані Т. Браун в одному з ранніх інтерв'ю: «Я працюю абстрактно, не основувшись на сюжеті». Проте, відмовляючись від сюжету, Т. Браун вважає, що «образ і думка мають виникнути в танці водночас з дією, без думки майстерність є лише технікою». «Акумуляція» в трактуванні Т. Браун – це залучення до тексту хореографічного твору компонентів з інших видів мистецтва (і не тільки мистецтва). Наприклад, у

«Зоряній оборотності» використовуються автомобільні фари, розташовані на восьми баштах з металевих конструкцій, підсилювачі звуку тощо. Серед технічних засобів – спеціальний сенсорний пристрій, що «керує» світлом під час дії. Таким чином, вважає Г. Іноземцева, «танець набуває нових імпульсів впливу на сприйняття глядача». Вочевидь, вважає вона, «хореографові це потрібно, як певні знаки епохи, як життєве тіло. Вони допомагають їй з більшою достовірністю й органічністю виявляти людські емоції та стосунки.

Стиль, який американські рецензенти називають «шовковим», як каже сама Т. Браун, пов'язаний і зі скульптурою, і з живописом, і з музикою...» [63, с. 32]. Характер цих зв'язків дуже гнучкий, але головний принцип їх існування – не підпорядкованість, а самостійність та незалежність. Хореографічна мова виконавців Т. Браун дійсно позбавлена брутальних пластичних «вигуків», антиестетичних поз і рухів, її образна «мелодика» вирізняється свободою, грацією, плавкістю. «В основі моєї роботи, – каже Т. Браун, – знання можливостей людського тіла, законів його рухових функцій. Я прагну, щоб рухи моїх танців були легкими, польотними, щоб моя хореографія надавала виконавцеві (а, значить, і глядачеві) задоволення» [63, с. 32]. У 2005 р. Т. Браун одержала «Бенуа де ла данс» у Москві, у 2006 р. – премію ім. Вацлава Ніжинського (Монте-Карло), яку вважають балетним «Оскаром».

Як вважає Е. Боксбергер, «існують певні зміни в техніці танцю. Вони пов'язані з виникненням та організацією танцю, який стосується найглибших душевних переживань і, таким чином, змінює якість і форми людських рухів. Це стосується й Т. Браун, майстрині деталей, котра шукає поряд з відомими вирішеннями нові джерела для створення рухів. У хореографії 1980-х рр. вона відштовхується від відомих рухів, які сформували свій словник жестів, заучених рухів рук і ніг, а похідні від них вона знаходила в повсякденних тренінгах. Вона прямує до глибин хореографічного мистецтва між виваженістю та хаотичністю» [258, с. 30].

Зміни почалися з «Foray Foret (Насунення Свердла)». З того часу вона шукає «енергію тиші» [258, с. 30] та стає простішою. Залишаючись вірною власним принципам, дозволяє собі шукати нові напрями, але працює, не роблячи свідомих рішень щодо напрямку цього пошуку, а навпаки, сприймає жести та рухи, що приходять мимоволі, розширює автономію фізичної форми, стоншуючи її та запобігаючи буденності. Банальніші, але й універсальніші, ніж попередні, вони, насамперед, емоційно впливові. Т. Браун – оригінальний хореограф, який ухиляється від загальноприйнятих меж у створенні рухів і повернення до минулого досвіду.

У хореографії 1980-х рр. Т. Браун пов'язує теми, які стали головними ще в перший період її творчості: про відношення між об'єктом спостереження та тим, хто спостерігає. Як і в композиціях: «For MG: The movie», «If You Couldn't See Me» всі події відбуваються далеко від глядача. Виникає протиріччя між

прихованістю та відкритістю видовища. Наснаги йому надав художник Роберт Раушенберг, котрий мав досвід роботи з різними хореографами в 1960-70-ті рр. Він запропонував Т. Браун нову музичну композицію, почуття, з незвичайними послідовностями довготривалих акордів, що переможувалися паузами тривалої тиші. Костюм, розроблений Р. Раушенбергом, складався з дуже тонких бриджів, зверху вдягалася сукня-набавка з легкої тканини та короткими рукавами і відкритою спиною, створював відчуття віддаленості виконавця від глядача. Т. Браун пересувалася в нескінченному просторі, «розчісуючи» сцену в довжину та глибину, «вирізаючи» вузькі доріжки в темряві, яка не поглинає, а виділяє її на своєму тлі. Використання простору, яке здавалося хаотичним, виявилось екстраординарним засобом надання тілу нового самовисловлення. Акцент на спині – єдиній частині тіла, яка є оголеною, демонструє вразливість. Завдяки м'язовій виразності, саме вона є найвпливовішим пластичним чинником композиції.

У поєднанні особистих та суспільних мотивацій, використовуючи для їх показу спеціально переустатковане горище, як дім та студію, Т. Браун трансформувала «домашні» жести у відповідності до знайдених об'єктів, сполучаючи власну історію з живою імпровізацією, заклинаннями, такими, як підліткові гіркі враження від полювання батька. Вона використовувала раптові дезорієнтовані кроки, підстрибування та відскоки. За допомогою кінопроекторів показала метафоричний політ по натягнутих канатах, що символізував обмеження жіночності (символіка балетних тюнік та інші фантастичні образи).

З 1968 по 1975 рр. Т. Браун створила декілька робіт з використанням спеціально підготовлених поверхонь та устаткування для їх подолання: «Літаки» (1968), «Чоловік, що спускається зі стіни будівлі», «Поверхи лісу», «Дуети, що нахиляються» (усі – 1970), «Прогулянка по стінці», «Частина даху» (обидва 1971), «Спіраль» (1974), відволікаючи виконавців від звичайного сприйняття гравітації. Вона влаштовувала свята в архітектурних спорудах Манхеттена з його вогкими горищами та захоплюючими екстер'єрами. Виконавці прокладали пішохідні доріжки між поверхами по стінах, використовуючи отвори, як точки опори. Один з них пересувався перпендикулярно стіні семиповерхової будівлі. Танцівники прогулювалися по стінах Whitney museum, а глядачі спостерігали їх з вищої позиції.

Наступний стиль Браун, що сформувався тоді ж, у першій половині сімдесятих років, отримав назву «акмулятивного» [270, с. 42]. Він включав вісім робіт з ключовим словом «накопичення» в назвах: «Група первинного накопичення», «Накопичення з розмовами» та ін. Т. Браун «різала» рухи на розкидані жести без продовження, підкорюючи їх математичному диктату. Стоячи або схиляючись, у соло або групових формах, у музеях, парках, на плотах у затоці, у супроводі розмов або в тиші, вона та її танцівники арти-

кулювали один рух, потім інший, потім поверталися до першого, переходили до другого, додавали третій, і таке інше, поки не накопичували перелік основних елементів та з'єднань, заперечуючи будь-яке пояснення того, чому вони рухаються таким, а не іншим чином.

Цикл «Структуровані частини», створений протягом 1973–76 рр., який містив «Ціпки», «Диски», «Mistitled» (5 clacker) – гра слів, яку можна перевести як «Непевна персона», або «П'ять базік», «Іспанський танець» і деякі інші композиції були формально складені з геометричних ліній або метричних часових відрізків. Представлені в галереях, музеях та на горищах, вони визначили тяжіння Т. Браун до архітектурних споруд і простору, подібного до скульптурних інсталяцій у зразках візуального мистецтва.

Танцівники виконували голосові трюки, сиділи на перевернутих стільцях та маніпулювали з довгими білими палицями або картонними дисками. Ці неживі об'єкти сприймалися як партнери виконавців, вони надавали структурі матеріальності, зовнішню якість і полегшували зв'язок щодо балансу, стану ваги або лінійності. У цих завданнях був водночас ризик та абсурд і, так само, можливість успіху або помилки в наближенні до правильного шляху.

У закритому приміщенні або на відкритому повітрі глядачі «Accumulation of structured pieces» рухалися від одного до другого місця проведення видовища, щоб збагнути мету танцівниць, котрі ставали частиною архітектурних особливостей або руху оточуючого середовища, наприклад, велосипедистів або пішоходів. У «Locus (Місці розташування)» (1975) Т. Браун створювала віртуальну кімнату для людського тіла: уявлюваний куб, чия поверхня була розподіленою на 26 точок, відповідних буквам англійського алфавіту. Механічна жестикуляція в кожній точці, поєднуючи нахили й обертання, не передавала жодної емоційності. Оскільки анатомічна структура руху відбивала лінії та обсяг, формально скелетна система створювала кути 45, 90 та 180 градусів. Танець, позбавлений коннотації, ставав живою структурною мовою сіток, кутів і рухів, подібних до символіки семафору.

Якщо в ранні 1970-ті рр. Триша була зацікавлена в безпосередньому створенні рухів у момент виконання, то з 1977 до 1983 рр. вона використовувала заучувані напам'ять спонтанні рухи. «Locus» надав їй можливості тривимірного графічного комплексу рухів. У «Line Up» (1976) вона просила танцівниць запам'ятовувати моменти імпровізації. У її великому досягненні 1978 р. – соло «Watermotor» – Т. Браун виявляє пам'ять хореографічних моментів через свою власну історію серед мінливих, спрямованих у різних напрямках кроків.

В «Accumulation with Tulating plus Watermotor» вона розвивала цей напрям, зводячи жести від «Watermotor» у положення «Accumulation», перемижуючи це з імпровізованою розмовою. Вона розривається між двома історіями та двома танцями відразу, активізуючи розвиток здібностей до граничної спроможності й долаючи можливий розпад або втрату пам'яті.

Разом з трупною Т. Браун створює імпровізаційні форми в «Glasial Decoy» (Льодовикова Принада, 1979), «Opal loop» (Петля опала, 1980), «Son of Gone Fishin'» (Син зниклого рибалки, 1981), а також «Set and reset» (Набір та перенабір, 1983). Ці частини розташовано від внутрішнього та загадкового до випереджуючого й геометричного. У честюлюбному ансамблі імпровізаційні кроки та відгуки подібні до «інстинктивного акту», зустрічі танцівників, миттєво зчеплених і керованих заплутаними системами реплік.

Течія часу була підкореною, вимірюваною силою тяжіння тіла, що безладно рухається. А простір між тілами насичений руховою активністю, близькими або актуальними колізіями та миттєвими унісонами.

Анатомічні функції стали хореографічними принципами, оскільки група розширювалася, згорталася або оберталася. Будь-яка частина тіла була вільною та могла об'єднатися з іншою подібно до демократичного бачення відношень між частинами тіла й тулубом, центром сцени та периферією, людиною і групою.

Від «Trillium» до «Set and reset» Т. Браун заточувала та підганяла придатне між формальною структурою або танцювальним метром і сировинним матеріалом, тобто рухами. Залучення кінестетичного засобу мислення допомогло фізично виголосити цю ідею. Пов'язані з математичною та геометричною прогресією в мінімалістському мистецтві, структури Т. Браун відкидали суб'єктивний композиційний вибір, характерний для експресивного модерн-танцю. Хореограф, що більше тяжіє до принципів, ніж до вільної особистісної фантазії, Т. Браун дала назву своїм досвідам «машинні танці», нібито механізми співробітничать з балетмейстером, зумовлюючи просторові та якісні характеристики танцю.

В «Accumulation» і «Locus» Т. Браун будувала танцювальні структури безпосередньо перед аудиторією, таким чином відстань розрізнення змінювалася на задоволення глядача від споглядання видовища. У пізніх, багатопланових працях формальна структура стала майже невидимою підтримкою, несвідомо пропонуючи пріоритети думки, як відображення інстинктивного танцю.

«Машини» в «Primary Accumulation» були математичними послідовностями прогресій, у композиції «Людина, що спускається зі стіни будівлі» просторова прогресія згори донизу, у «Locus» лінгвістична чисельно-просторова координація жестів, у «Line Up» формування та розкладання ліній, у «Set and reset» прямокутова прогресія, що окреслювала грані сцени.

Кожна з формальних структур Т. Браун вимагала в танцівниць інтегральної чіткості визначень анатомічного та просторового вимірів. Підживлювало цей прогрес знання фізичної сутності рухів, оскільки навчання Т. Браун альтернативним технікам Е. Саммерс, М. Александера та С. Клейн призвело, зрештою, до суттєвих змін. Т. Браун переглядала артикуляцію кожної частини тіла окремо або в певній координації, відповідно до характеру та спрямованості руху.

Її особливий послідовний стиль розвивався через плавне поєднання елементів, реалізуючись без будь-якого напруження. Технічне вивільнення сприяло ергономічній ефективності, і Т. Браун почала позбавлятися орнаментальності, використовуючи частини тіла як важелі, або переміщуючи вагу подібно до гідравлічного пристрою. «Фізична динаміка виявляла аналогії в технологічних потужностях. Її “машинні танці”, констатує упевнена дослідниця танцю М. Гольдберг, – відображали дуалістичну пристрасність Америки до технології та дикунства, дезорганізованого руху й цивілізованого механічного відліку» [272, с. 40].

З 1985 р., коли кінестетичні джерела танцю Т. Браун інтегрувалися з її формальними зацікавленностями, хореограф більше не використовувала механічний відлік як організаційний принцип і зосередилася більше на ідеях руху, що мали базою фізичний стан тіла. У композиціях «Lateral pass» (1985), «Newark» (1987), «Astral Convertible» (1989) танцівники ніби обкраювали рухи, з максимальними м'язовими зусиллями виверталися у своїх пересуваннях від підстрибувань на підлозі та вертикальних стійок до подібних на негагомість положень.

Замість використання партнерів для показу, вони допомагали один одному повніше виконати рухи. Цільна група стала механізмом, щоб дістати негагомого стану завдяки акробатичним підтримкам тіл, які жбурлялися, гойдалися та відштовхувалися, постійно змінюючи побудову архітектурних форм за допомогою ширяння в повітрі, змін напрямку руху та виміру.

Високий рівень віртуозності надавав цьому виконанню надзвичайної театральності. Сприяючи цьому, з 1979 р. Браун співробітничала з композиторами та діячами візуального мистецтва у великомасштабних театральних проєктах. Вона доручала створення музичної партитури Роберту Ешлі, Лаурі Андерсону, Пітеру Зуммо, Ріхарду Лендрі, Джону Кейджу й Алвіну Кьюрану. Візуальні презентації Роберта Раушенберга, Фуко Накайя, Донгальда Джадда, Ненсі Грейвзта, Роланда Ешлімана визначали відповідну атмосферу в театрі, занурюючи танцівниць у туман або розсікаючи простір сцени на сектори з багатокольоровими плямами. Різнокольорові неонові статури літали навкруги схилених танцівниць. Фотографії великих розмірів тихо рухалися вздовж стіни, автомобільні фари блимали в міському пейзажі, подібно нічному терміналу аеропорту.

Розробивши багато власних формальних структур, Т. Браун кинула виклик традиційним уявленням про танець у театральному обрамленні. Хореограф komponувала рухи певним чином, щоб край сцени, рівно як входи та виходи, піддавали сумніву звичайні межі виднокола. Наприклад, вона зробила так, щоб квартет танцівниць ковзав у межах видіння та поза ним: одна з танцівниць ковзала за кулісами, решта повторювали її траєкторію з іншого боку, створюючи ілюзію, що видовище продовжується в невидимій частині.

У 1990 р., після великомасштабних геометричних композицій, Т. Браун повертається до більш м'яких камерних форм, щоб досліджувати процеси сприйняття як виконавця, так і глядача. У «Foray Foret» (1990), «For MG: the Movie» (1991), «Another Story as in falling» (1993) вона почала вибудовувати характери з абстрактних форм. У 1986 р. хореографія Т. Браун в оперній постановці Ліни Вертмюллер «Кармен» була абстрагована й опинилася в конфронтації з високою драмою. У «For MG: the Movie» відчувалися явні аналогії з Джадсонівським театром – танцівники виконували суто фізичні дії, не пов'язані зі змістом.

Тут з'являлися міфічні, архетипічні постаті – жінка, котра біжить, чоловік, що стоїть. Коли вони це робили досить тривалий час, їх зусилля перетворювалися на акт витривалості. У цих роботах, подібних до об'єктів у часі та просторі, раптово відбувалося занурення в історію або метафоричне перетворення, почуття набувало геометричного виміру. Танцівники залишалися ні з чим іншим, що вони мали, однак у їх грі чи спереду, чи ззаду, чи поряд, чи на дистанції все ж таки емоційні значення виявляються несподіваними. У її роботах безліч лакун, які викликають зацікавленість. Іноді, в паузах між рухами, тіло випромінює рефлексію, турбулентність, загадковість або поринає в тривалу нерухливість. Ідеї руху, котрі здавалися такими, що очищають, залишаються тільки видимою артикуляцією форми.

Роботи Люсінди Чайлдс (Lucinda Childs, 1940) американські дансологи [270, 284, 310] відносять до «переростків експериментів Джадсонівського товариства й утілення аналітичного постмодернізму». Водночас у її доробку залишився навмисний експресіонізм класичного танцю модерн з його відточеною технікою та відміреними фразами, що виокремлює її почерк і визначає нове ставлення до створення руху – раціонального та чуттєвого водночас.

Словник її танцю сприймається як ознака мінімалізму: суворий, холодний, іноді клаптикоподібний, геометрично розрахований і витриманий у часі. Радикальне спрощення цього словника (за М. Каннінгхемом) обмежує амплітуду обертань, стрибків, пропонує як виразні засоби повсякденні рухи, звичайне ходіння по сцені тощо. Чайлдс та її танцівникам закидають у відсутності емоційності рухів і позаособистісності. Дійсно, «структура хореографічного малюнку її композицій часто превалює над експресією висловлення за допомогою звичайної танцювальної техніки» [270, с. 58].

Таким чином, її тіло виглядає підтягнутим, балетним і водночас підпорядкованим естетиці мінімалізму, що надає можливість рухам зберігати функціональність та ясність висловлювання навіть за умови розслаблених рук. Через деякий час хореографічний словник Л. Чайлдс значно розширився завдяки балетним па, підпорядкованим змінам геометричної структури рухів і візуальній чіткості хореографічного малюнку, простота яких

була оманливою. Зважаючи на підсилену динаміку цих змін, відсутність перехідних і підготовчих (так званих *preparation*) рухів, цей малюнок відображає інтенсивний потік енергії, який випромінюють танцівники Люсінди.

Однак ігрові або випадкові структури, притаманні роботам інших «джадсонівців», не привертали її увагу. Її також не цікавили повсякденні події, що включали до своїх опусів прихильники принципу «тут і зараз». Замість імпровізації вона вимагала дисципліни та контролю, не сягаючи екстремальних ситуацій.

У «Музейній п'єсі», одному з ранніх джадсонівських номерів, Л. Чайлдс розташувала кольорові кола на підлозі від секції з картиною Ж. Сера «Цирк», а потім крокувала назад, ніби відзначаючи шлях точками за аналогією з методом пуантілістів. Таким чином її інтерпретація Ж. Сера була приводом вважати танець енергією, яка охоплює візуальний простір між взаємодіючими точками в тривимірному зображенні. А метод пластичної побудови композиції збігався із засобами французького митця, котрий прагнув логічної, наукової й образотворчої системи та лінійної побудови власних творів.

Танці Л. Чайлдс кінця 1960 – початку 1970-х рр. були побудовані на геометричних елементах та елементарних зв'язуваннях простих рухів, котрі повторювалися або незначно змінювалися. Власне, це були експерименти зі створення руху в його «чистому» вигляді. Проте в деяких випадках вони мали і цілком очевидний змістовний сенс. У танці «Гвоздика» (1964), наприклад, Л. Чайлдс використовувала простирадло, пластиковий мішок та бігуді, шкарпетки, губки, друшляк. Танцівниця мала намір показати, що, як у сюрреалістичній картині, ці предмети є частинами її тіла. «Смисл був, деякою мірою, в тому, – пише Є. Суриц, – щоб показати, що сучасний американець, особливо домогосподарка – раби речей» [169, с. 188].

Робота Люсінди Чайлдс з Робертом Уїлсоном (1944), прихильником «візуального» бачення театральних постановок, відкрила для неї нові структурні принципи композиції сценічного простору. Насамперед, вони стосувалися його архітектурної побудови, зокрема ролі просценіуму. Таким чином змінювався кут зору в розгляді ансамблей, підкреслювалися діагональні наголошення напрямку руху. Особливо це було відчутно в «Ейнштейні на пляжі» (1976), сумісній праці Р. Уїлсона та Л. Чайлдс, де народилася нова форма темпоральної структури видовища, пов'язана із музикою Ф. Гласа до цього твору.

Мінімалістські, повторювані «формули» руху, які водночас були піддані змінам і розвитку в часі та просторі, лише віддалено були подібні до творчого методу Мерса Кеннінгема, у якому зв'язування поступають місцем окремим структурним блокам. Використовуючи зазначений метод художників-пуантілістів, Л. Чайлдс накреслювала траєкторії швидких стрибків незвичайними геометричними шляхами, щоб заповнити рухами весь сценічний простір.

На межі 1970-80-х рр. вона набула світового визнання разом з М. Каннін-гемом і Е. Стреб та часто запрошувалася до Європи (наприклад, до Rambert Dance Company), де її стиль певним чином позбавлявся радикальної гостроти. Водночас її взаємодія з музичними партитурами (Дж. Лігеті, І. Ксенакіс, Х. Горецькі) ставала складнішою та тонкішою, хореографія наближалася до музичних настроїв. Дж. Бьорнс вважає, що «в цей період (1990-ті роки – О.Ш.) водночас посилилася візуальна чіткість її композицій (завдяки красі, а не складності), а пошуки форми позбавилися надмірної полемічності та набули естетичного аспекту» [169, с. 61].

Марта Рензі (Marta Renzi) також є прихильницею творчого методу Т. Браун. Вона була студенткою юридичного коледжу, але захопилася новими формами танцю. Щоб глядачі побачили танець у найнесподіванішому місці, танцювала на вулицях Нью-Йорку, на паромі, на даху автомобілю, який рухався. Для Марти є неприйнятним, коли дівчаток зодягають у чоловічі штани та примушують бути в танці партнерами інших дівчаток. Її танці завжди присвячувалися виявленню стосунків між партнерами, або між танцівниками та глядачами.

За Т. Браун, вона задає запитання глядачам, щоб між ними виникла бесіда: «Якщо я мовчу, то ви не обов'язково повинні мовчати. Коли ви бачите танцівників на освітленій сцені, вам здається, що вони надзвичайні люди, а ви – прості спостерігачі. Я не хочу, щоб мої глядачі думали, що займатися балетом можуть лише худорляві дівчиська» [169, с. 62]. Коли М. Рензі, піднявши одну ногу, робить повільний поворот на іншій, вона хоче, щоб глядачі побачили, якою мірою стопа її опорної ноги є нестійкою. Це не напружені м'язи олімпійських спортсменів, а просто хитка нога, як приклад звичайних зусиль нашого життя, які, звичайно, ніхто не демонструє як чудове, або особливе.

М. Рензі наводить також розбіжності між своєю роботою та брейкдансінгом, хоча останній, як вуличний стиль, ближче їй, ніж балетний. «Хоча виконавці брейкданс танцюють у звичайному одязі, їх танець демонструє віртуозність та ефектність, яких я не прагну. Я намагаюся створити танець на основі таких рухів, які здаються людям доступними, а не надмірно складними» [169, с. 63].

Ліза Маклаклін, як і М. Рензі, не збиралася присвятити себе танцю, об'їжджала коней на конфермі та хотіла стати ковалем, щоб підковувати копита й корегувати їх дефекти. Але замість ветеринарного коледжу вступила до школи красних мистецтв та відвідувала танцклас, де не тільки дозволялися, але й заохочувалися нові форми руху. До танцю вона ставилася як спортсмен до тренування і прагнула зберегти в танці спортивне начало з різницею, що в спорті головним є протистояння суперників як «напад-захист», а фізичний контакт у танці передбачає сумісне оволодіння рухом або танцювальною фразою. Вільна від забобонів, як має виглядати танець, вона вважала, що на-

віть «устроїтися обличчям у підлогу», якщо так закінчується комбінація, є танцем. У лексиці танцю Л. Маклаклін рух та емоція – однорідні поняття. «Це висловлення почуттів та психології, – пише критик газети “Вашінгтон пост” Алан Крігсман (1986 р.), – які стосуються життєвого досвіду та переживань, зрозумілих його глядачеві. Танець, що відображає швидкоплинні відносини та різкі дії, є брутальним проявом м’язової сили, змонтованим як телевізійна драма» [169, с. 68].

Роботи цих хореографів настільки віддалені від класичного балету та традиційного танцю модерн, що двадцять років тому (тобто в 1969 р. – О.Ш.), коли новий стиль тільки-но почав з’являтися, виконавці та глядачі не були переконані, чи можна тут говорити про танець. А деякі критики вважали, що взагалі не можна. Оглядач газети «Нью-Йорк пост» у статті «Авангард знову взявся за своє» писав про Івонну Райнер, одну з найактивніших бунтівниць у танці: «Вистави її трупи, що уперто кидають виклик усьому традиційному в театрі і танці, надмірно нудні. Її “Обривки троянд” виконували вчора ввечері незачісані та незагримовані танцівники в неохайній одежі, головним чином у джинсах і кедах, без декорацій, завіси та музики. Хореографія складалася, здебільшого, з ходьби або бігу та безцільних повторень. У ній не було ані вишуканості, ані логіки, ані стилю, ані послідовності чи смислу» [169, с. 60].

Серед видатних жінок-балетмейстерів американського постмодерну Твайлу Тарп називають «ідеалісткою, дуже здібною, нетерплячою, але не завжди розумною, напористою, проте й піддатною впливу інших, тонкою та дуже вимогливою до себе, до своїх танцівників» [270, с. 217].

Твайла Тарп (Twyla Tharp) народилася 1942 р. в Портленді (Індіана), переїхала до Каліфорнії, потім до Нью-Йорку, щоб закінчити коледж і продовжити навчання. Мати Туайлі була дуже честюбною жінкою, не вірила в американську освіту та думала, що її альтернатива краще. Вона навчалася в консерваторії Чикаго та мріяла стати артисткою, але насправді стала матір’ю кількох дітей. Твайла була першою з них.

Навчатися танцю Твайла почала в чотири роки: спочатку чечітці, потім балету. У вісім, коли родина переїхала до Каліфорнії, в місцевій школі освоїла танцювальну техніку різних стилів. У Нью-Йорку, під час навчання в Барнардському коледжі, займалася танцем в «Амерікен балле тіетр», класику засвоювала під керівництвом Маргарет Краске, а сучасний танець у студії Марти Грехем в Аліна Ніколайса та Еріка Хокінса. Пізніше її наставниками в класиці стали Річард Томас і Барбара Фолліс, у танці сучасному – Мерс Кеннінгхем та Керолін Браун.

Вочевидь, її ранні музичні штудії (з двох років її навчали гри на фортепіано) стимулювали інтерес до танцю та його структури. Крім фортепіано, Т. Тарп грала на скрипці й альті (навіть у струнних квартетах), брала уро-

ки з гармонії, джазу, диригування, теорії музики та композиції, акробатики, скоропису, малювання, німецької та французької мов. У Барнардському коледжі вона спеціалізувалася з історії мистецтв, отримавши ступінь за цією спеціалізацією. Водночас Твайла часто відвідувала нью-йоркську бібліотеку, вивчаючи історію танцю та артистичні біографії жінок, таких як А. Дункан, М. Вігман, Д. Хамфрі, Р. Сен-Деніс, а також М. Грехем, намагаючись зрозуміти їх можливості, вдачу, хист.

Дебютом Т. Тарп був виступ у шоу Пола Тейлора в 1963 р. Т. Тарп повзла по неосвітленій ділянці сцени, подібно до краба, накритого великим пляжним рушником. На той час вона вже навчилася розподіляти людей на тих, хто працює, та на тих, хто користується результатами праці інших, і вважала, що має скористуватись порадою, яку Р. Сен-Деніс дала М. Грехем: «Коли тобі нічого робити та показати глядачам, іди геть та працюй самостійно» [270, с. 217].

Кар'єру Т. Тарп почала у віці 23 років (1965 р.) з постановки в трьох частинах Tank Dive, що ставила для себе й чотирьох нетанцюристів. Композиція була показана частково в супроводі Петулі Кларк «Downtown», у кімнаті 1604 – невеликій аудиторії в стилі Баухаус – Коледжу Хантер у Нью-Йорку. «Tank Dive» тривала сім хвилин. Т. Тарп почала першу частину, взута в домашні тапочки на високих підборах. Потім вона змінила їх на дерев'яні туфлі із довгими носками, подібними до лиж. Це приковувало її до одного місця, але дозволяло вільно рухати верхньою частиною тіла. Незабаром вона скинула туфлі й продовжувала виконувати постановку босоніж.

У фіналі вона кинулася на підлогу, обличчям долілиць, завершуючи свій виступ. Вона не робила уклонів, схиляючись лише для того, щоб показати вдячність присутній невеликій групці людей, які спостерігали за нею, хоча той факт, що вистава відбувалася на людях, і що вона посилала поштою оголошення, виражав її бажання встановити контакт із публікою. Хоча Т. Тарп також запрошувала й пресу, але ніяких відгуків не було. Ця вирішальна тиша спантеличила її. Насамперед, вона була переповнена амбіціями, а це була дорога до успіху, більше ніж звичайного. Успіху довелося чекати вісім років, проте, коли він прийшов, це було безперечним явищем. До кінця 1973 р. вона була сенсацією не тільки в газетах, але також і в щотижневих та щомісячних глянцеви́х журналах.

У 1965 р. вона створила свою першу труп, яку, за невеликим винятком, утримувала завжди. Основними рухами її вправ були прямокутні, діагональні, спіральні та кругові. Вона розробила окремий стиль, характерний міксом традиційних вправ та особливих жестів, «чистих» структур і мішаних видовищних компонентів.

Перед закінченням коледжу вона майже рік виступала з танцювальною трупю П. Тейлора, потім виступала в нью-йоркській Джадсонівській церкві

та на Всесвітній виставці 1964 р., а в 1967 р. разом із Сарою Реднер і Маргарет Дженкінс здійснила європейське турне. Першу самостійну роботу «Стрибок до акваріуму» зробила в 1965 р. в Хантер-коледжі. Це була чотирихвилинна композиція за участі «танцівника, чотирьох нетанцюючих, двох прапорів і пари туфель» [171, с. 46].

Її новаторський авторитет був підкріплений такими постановками, як «Суміш» (1967) на фестивалі американського танцю в Коннектикутському коледжі, а також «Танці на вулицях Парижа та Лондона з продовженням у Стокгольмі та Мадриді», показані в Хартфорді, а пізніше в нью-йоркському музеї «Метрополітен» та Бібліотеці виконавських мистецтв.

Але протягом п'яти років колектив пережив зарозумілий період виконання тільки для «вузького кола друзів». Найважливішим було репетирувати. «Ми не вважали, що працюємо для когось конкретно. У певному розумінні я була б згодна ці роботи створювати для себе та нікому їх не демонструвати. З іншого боку, мені цікаво з кимось ними поділитися. Я почала працювати для інших, потім для публіки, згодом для особливої публіки. Для мене було цікавим, чи можу я впливати на людей і спрямовувати їх певним чином. Як тільки розумієш, який глядач сидить у тебе в залі, можна якусь частину виокремити, а іншу – затушувати. Тоді заздалегідь можна передбачити, до якого це призведе ефекту. Хоча є різниця між тим, коли ти потураєш глядачеві, а коли враховуєш його сподівання», – говорила Т. Тарп у 1974 р. [16, с. 64].

Твайлу привертає ідея показувати свої роботи спеціально для небагатої аудиторії: «Справа в тому, наскільки ця аудиторія має бути обізнаною в балетному мистецтві. Чи повинна вона розуміти структуру? Радше, ні. Саме так і в музиці. Не обов'язково рахувати такти, аби насолоджуватися В. Моцартом. Структура збуджує професійний інтерес до роботи. Є лише одна людина, котру я б хотіла бачити своїм суддею. Це Дж. Баланчін. Дуєт у «Неструнких танцях» я створювала з думкою саме про нього. Є речі, які можуть зрозуміти лише він та я» [16, с. 65].

Усі роботи Т. Тарп мають міцну концептуальну основу. Вони побудовані на витривалості незмінних ідей освоєння простору в часі, повторів і варіативності й особливостях використання музичного акомпанементу (іноді Т. Тарп обходиться без нього). Тяжіння до просторового мислення пов'язане в Т. Тарп з пізнаннями в галузі образотворчого мистецтва. Декотрі критики порівнюють її композиції із скульптурою, архітектурними творами, живописом, їх вирізняє підвищена увага до перспективи та глибини простору, математичний розрахунок, хоча сама Т. Тарп стверджує, що «далі тригонометрії в досягненні математики не пішла» [16, с. 53].

Іншою принципово важливою роботою був для Т. Тарп фільм «Великий крок» (1965). Його основним виразним елементом стали просторові відносини. Камера ніби підкреслювала відстань між акторами, між виконавцями

та глядачами, між виконавцями й цегляною стіною позаду, ґратами над стіною, небом і сонцем.

У балеті «Суміш», також поставленого для відкритого простору, малюнок танцю соліста та групи виконавців було побудовано таким чином, що його можна було розглядати з різних дистанцій та в різних комбінаціях з точки зору глибини простору.

У «Поколінні» п'ять танцівників рухалися по сцені таким чином, що глядач був не в змозі слідкувати водночас за всіма. У «Танцях на вулиці» різні дії відбувалися в декількох приміщеннях паралельно, і тому глядач вимушений був обирати тільки один ракурс зору. У ранній роботі Т. Тарп «Re-moves (Зворотні кроки)» (1966) велика шухляда загороджувала ділянку сцени так, що її не було видно цілком з жодної позиції. У фіналі танцюристи посередині створювали величезну коробку з клеєної фанери таким чином, щоб бути невидимими для публіки. Твайла пояснює це бажанням підкреслити значимість рухів, які бачить глядач, позбавити його можливості повністю бачити інші рухи, маючи на увазі, що вони все ж відбуваються.

Проблеми просторового бачення виходять наперед, коли вона, наприклад, виключає зі сценічного майданчика авансцену та розсаджує глядачів безпосередньо на сцені навкруги виконавців. Після подібного показу в Брукліні Дебра Джовітт писала, що Т. Тарп «показала нам балет ззаду, з боків і далі з усіх інших можливих кутів зору, що можна порівняти із оглядом скульптури в музеї» [16, с. 53].

У роботах Тарп час та простір часто пов'язані з тематичними або варіаційними повторами. У «Дисперсії» перша сцена дублюється чотири рази, з кожним разом займаючи рівно дві третини того сценічного простору, який вона використала в попередніх дублях. Візерунок танцю часто сповнений різноманітних контрастів. Наприклад, дві балерини, роблячи однакові рухи, створюють їх дзеркальні відображення або ідентичні рухи роблять під різними кутами, у різному темпі або, наприклад, у зворотній послідовності.

Ілюстрацією цьому може слугувати постановка «По сотнях», яка також призводить до гри з простором і часом. Спочатку два танцівники роблять кожен по сотні ідентичних одинадцятисекундних рухів через чотирисекундні паузи. Потім п'ятеро інших танцівників виконують весь набір зі ста рухів (кожен – по двадцять) без пауз за три з половиною хвилини. Нарешті, кожен зі ста танцівників, роблячи по одному зі ста початкових рухів, має закінчити всю сцену за одинадцять секунд. Проте Т. Тарп жодного разу не пощастило виконати задум до кінця з бажаною кількістю виконавців та у визначений термін.

За зізнанням Т. Тарп бажання поставити «Лебедине озеро», створити новий балет на основі первісної сумлінності, аналітичності, впорядкування та за допомогою сталих умовностей висловити всі можливості руху привели до вирішення «переробити все балетне мистецтво» [16, с. 54]. У Т. Тарп є своя

система запису танцю, яка виходить за межі систем Р. Лабана і подружжя Бенеш. У ній багато точних діаграм та стислого опису у вигляді суміші старих балетних і театральних термінів із своєрідним сленгом Туайли, наприклад, «виконує паралельне бокове *chasse* на авансцені в лівий бік по діагоналі, закінчуючи низьким *plie*» («Re-moves») [16, с. 64].

З часу постановки «Сtribка до акваріуму» стиль Тарп різко змінився. Її попередні танці характеризувалися як колючі, шокуjące оригінальні, але водночас були аскетичними. Т. Тарп не користувалася сценічними або світловими ефектами. У танцівників не було спеціальних костюмів, і танцювали вони без музики з метою дізнатися, чого можна досягти танцем у чистому вигляді, бо глядачі, котрі прийшли на балет з музикою, головним чином реагують на музику, а Т. Тарп намагалася відкрити можливості саме танцю.

Думка про репертуар Т. Тарп не дуже хвилювала: «Коли ми показуємо черговий твір, ми до нього не повертаємося. Можна жувати гумку десять годин, але все, що є в ній гарного, ми висмоктуюмо за півтори хвилини. Отже, зазвичай, показ готового твору ми обмежуємо дванадцятьма виставами, не більше» [16, с. 55].

Її називали авангардисткою, коли вона ставила танці під метроном і, як тоді казали, за відсутності сучасніших технічних пристроїв, «під логарифмічну лінійку». Т. Тарп виходила з театального простору у виставковій та спортивній зали і просто неба, а в залі Бруклінської музичної академії розсаджувала глядачів поряд з артистами на розкладних стільцях, тоді як крісла в залі порожніли.

Танцювальні композиції Т. Тарп початку 1970-х рр. були покладені на музику раннього джаз-корнетиста Бікса Байдербека (Beiderbecke) та піаністів Скотта Джопліна, Уїллі («Лева») Сміта, Желлі-Ролл Мортон з невеликими вкрапленнями класичної музики епохи бароко. Роботи цього періоду були відверто захоплюючими. У *The Fugue* (1970) троє танцівників виконують 20 варіацій двадцятиударної теми. У кульмінації *The One Hundreds* (1970) сотня людей (здебільшого нетанцівники) виконують 100 різних одинадцятисекундних фраз-рухів.

Деякі постановки були географічно розсіяні, як *Sunrise*, *Midday March* та *Evening Raga* (1971), які відбувалися в різних частинах Нью-Йорку, починаючись ще до світанку в парку Форт Труайон, і закінчуючись у сутінках у Сіті Хол. Постановки в театрі Делапорт на початку 1970-х рр. та «Нестрункі танці» на фестивалі Американського національного театру і фестивалі Академії 1972 р. зробили її труп широко відомою та викликали схвальні відгуки рецензентів і ангажементи.

Протягом цих років Т. Тарп та її танцівники не використовували лаштунки або завіси. Наприкінці кожної п'єси танцюристи просто залишали сцену. Майже наприкінці 1971 р. її трупа перестала бути повністю жіночою. Рішен-

ня Т. Тарп взяти Кеннета Рінкера відкрило нові творчі можливості для неї, відразу в техніці та в експресії. Більше того, в 1971 р. вона створила нову композицію на музичній основі: Eight Jelly Rolls (звукзапис Петули Кларк був додатковою деталлю в постановці). До цього й вона, і її актори танцювали якщо не в тиші, то просто без музики – звуки кроків на сцені в п'єсі The Fugue були складовим експресивним елементом і, що важливо, вона збільшила сцену, на якій танцювали The Fugue.

Eight Jelly Rolls виконувалася під музику, до якої Т. Тарп була неймовірно сприйнятлива. Вона стала головною роботою, у якій підтримувався ритмічний імпульс, структурні лінії й загальний настрій. Ця композиція вперше була поставлена в Оберлінському коледжі (Огайо), а потім перероблена для Нью-Йоркського танцювального фестивалю Шекспіра в Центральному парку.

Постановки на джазові записи 1920-х рр. показали зміни в поглядах Т. Тарп, а саме агресивність і безкомпромісність у доказі своєї позиції. Перший показ переробленої версії Джеллі Ролл Мортон і його Red Hot Chilly Peppers викликав захоплену реакцію, що, як вирішила Тарп, має повторюватися й надалі. Через два місяці вона поставила The Big Pieces на музику Бік Веїдерберке, а рік потому The Raggedy Dances на музику Скотта Джопліна. Ці три роботи передували складнішій Deuce Coupe.

Переглянувши «П'єси Бікса» в Театрі де ла Корт у Центральному парку, Роберт Джоффри запропонував Т. Тарп поставити балет для його трупи. Пропозиція була безпрецедентною з обох боків, оскільки обидва балетмейстери нічого подібного ніколи не ставили. Остаточна угода передбачала запрошення п'ятьох членів трупи Т. Тарп, оскільки вона вважає створення хореографії актом колективним. Так виник балет «Купе-двійка» (в іншому перекладі «Двомісне авто»).

Це не балет на музику «Beach boys», а про неї. Твайла не обирає музику, що «пасує до хореографії» у звичайному розумінні, незважаючи на те, що одержала широку та ґрунтовну музичну освіту. Балет про музику «Beach boys» Т. Тарп поставила як свідчення настроїв часу. Він не має ознак суб'єктивних або соціально-політичних. Це об'єктивна, серйозна та дотепна постановка про період 1958-72 рр. та про те, чим вони є для неї – проміжним часом становлення підлітка, через який усі ми колись проходимо. Т. Тарп показує цей час без ностальгії, без спроб пародіювання, без сатири й удаваного поганого смаку. Тобто ця постановка не «поп-балет» для потреби натовпу з вихилянням стегнами [16, с. 64].

Це, однак, не значить, що постановник не бачить нічого веселого в матеріалі, або не хоче поділитися з глядачами. Радість для неї – поділитися ідеєю, концепцією, «досвідом» (цим терміном вона часто користується, кажучи про свою працю).

У першій сцені «Купе-двійки» Еріка Гудман у пачці демонструє всі па кла-

сичного балету в абетковому порядку балетного словника. Потім до неї приєднується п'ять постійних членів трупи Роберта Джоффрі для виконання спочатку повільного та доволі традиційного дуету, а потім тріо – швидшого, з джазоподібними украпленнями, проте ще досить «класичного». Потім з'являється Беатріс Родрігес, яка веде за собою вишукано-недбалий хоровод танцівників Джоффрі-Тарп під неймовірно дурнувату, солодко-порожню і нудну музику. Але публіка любить, коли до повсякденного ставляться із розумінням та дотепністю. Це створює приємну суміш асоціацій та переживань, примушуючи ототожнювати себе з тим, що відбувається й водночас віддалятися від нього. І цього надзвичайно складно досягти.

Про фінал своєї вистави «Купе-двійка» Тарп розповідає так: «Я закінчую його гран-па, великою процесією у формі кола. Тут дійсно використовуються па з балетного словника класичного танцю. До того ж мені необхідно було побудувати велику літеру "М". Слово "гран" пояснюється традицією створювати фінали великих балетів у вигляді величезних процесій. Створити балет про легковажність – не дуже легка річ. Процес зростання підлітка, незалежно від епохи, має свої закономірності, він водночас є не дуже примітним, але вельми значним» [16, с. 64].

Балет «Вісім Мортонів» (1971) Т. Тарп поставила на честь джазового музиканта Джеллі Мортон. Він став ключовим фактом її біографії, оскільки саме з цієї постановки вона ввела музичний супровід.

Найбільшим успіхом користувався її балет «У кінцевому рахунку», який вона поставила в «Амерікен балле тієтр» з метою поєднати класичний і модерновий стилі, хоча Т. Тарп вважає, що між ними немає суттєвої різниці [171, с. 47]. Ця суміш справляє враження професійне, продумане, у русі використані традиційні па, проте постановки здаються майже спонтанними. Т. Тарп стверджує, що користується досвідом попередників, проте дивиться на нього по-своєму.

Балет «Чортова дюжина» нагадує «Вісім Мортонів». Дванадцять танцівників (тринадцятий – піаніст) починають з ретельно відтворених бальних танців, від танго переходячи до класичного балету. Пари танцівників об'єднуються в тріо, четвірки та шістки під час виконання творів джазового піаніста Уїллі (Лева) Сміта. Анна Кісельгоф у «Нью-Йорк Таймс» писала, що «Чортова дюжина» вдало суміщає складності структури й хореографічну легкість, що вирізняє кращі роботи Т. Тарп [171, с. 48].

Переламним моментом у кар'єрі Т. Тарп була п'єса Deuce Coupe (1973), яку Р. Джоффрі запозичив для своєї трупи. Зроблена за допомогою монтажу звукозаписів групи Beach Boys, танцювальна п'єса використовувала техніку класичного балету та рухи постмодерного стилю. Пізніше Т. Тарп включила до неї елементи з молодіжних танців: безвільне тримання рук, піднімання

плеч, хвилеподібне погойдування стегнами, клацання пальцями рук, заплющування очей у несамовитому відході від реальності.

Вистава була зіграна трупю Р. Джоффі й танцівниками Т. Тарп разом, у безпосередньому сусідстві стилів, на неї було не тільки приємно дивитися – композиція була сповнена змісту, метафор у співіснуванні традицій і молодості. Хоча й концептуальна за задумом, вона мала емоційний вплив на публіку, багато в чому завдяки теплоту та переконливому відображенню кохання в піснях Beach Boys.

Deuce Coupe, уперше представлена в Нью-Йоркському Сіті центр театрі, стала миттєвим хітом і принесла Т. Тарп уперше увагу такої величезної аудиторії. Багато років балет Р. Джоффі демонстрував її з величезним успіхом у публіки, сприйнятливої до сенсаційних культурних новомодних тенденцій, ніж до принаданостей класичного балету.

Для фанатів Р. Джоффі Deuce Coupe миттєво стала принадою, якщо говорити про її новизну. У 1973 р. балетна трупа з пересторогою починала користуватися записаною заздалегідь поп-музикою. Також, усупереч естетиці Дж. Баланчіна, вони почали змішувати високе й низьке мистецтво; вони досить рідко запрошували до себе небалетних танцюристів, хоча, знову ж, для Дж. Баланчіна це було неприйнятним.

Незабаром стало зрозуміло, що виділяє композиції Т. Тарп серед звичайних постановок і робить їх гідними повторного перегляду: це внутрішнє хвилювання, енергія й захопленість процесом танцю, яку Т. Тарп перейняла із власного складу виконавців. А стимуляція зв'язків танцю із сучасними соціальними відносинами була основним чинником, що викликав динамізм, винахідливість й своєрідну вишуканість.

Сміливість, показана Р. Джоффі у зверненні до хореографа – жінки без досвіду роботи із класично підготовленими артистами, створити п'єсу для його групи – сповна буде сплачена як у квитковій касі, так і з погляду престижу. Р. Джоффі був нагороджений за своє спонсорство могутнім розвитком танцю в Америці: завдяки йому на початку 1970 рр. хореографи превстигли у вираженні відносин молодого покоління у творі, що був пов'язаний із боротьбою проти забобонів попереднього десятиліття та із традиційним мистецтвом узагалі.

Хоча Т. Тарп і була захоплена, зробивши масштабну популярську заяву, деякі люди не знали, що Deuce Coupe, незважаючи на його легковажний та ультрамодний тон (наприклад, під час вистави діти розмальовували стіну аерозольними балончиками), була створена на серйозних творчих засадах.

Успіх приніс не тільки популярність, про яку Т. Тарп так мріяла, але й виявив певні недоліки і проблеми: постановка Deuce Coupe скривдила прихильників естетичної «чистоти» балету, які не розуміли, що, наприклад, використання елементів рок-н-ролу збагачує хореографічне мистецтво елементами

із соціального танцю та популярних масових видовищ. Критицизм такого гатунку, однак, почав вщухати після 1976 р., коли Тарп створила Push comes to Shove для Американського балетного театру (АБТ). Із середини 1970-х рр. зіставлення поп-танців і балету вже не так шокувало.

Проте не було чути критики лідерів танцювального авангарду. Тому, що Push comes to Shove був ще грандіознішим хітом, ніж Deuce Coupe і, мабуть, найуспішнішою американською хореографічною постановкою з часів Fancy free (1944) Джерома Роббінса. Багато хто думав, що унікальні здатності Т. Тарп переконувати величезну, масову аудиторію, обов'язково могли спричинити втрату творчої чистоти. Для таких критиків зрозумілість Push comes to Shove, у якому також, як і в Deuce Coupe використовувалося змішання стилів (тільки з комічним компонентом, узятим зі старого, доброго водевілю), здавалося для Т. Тарп самозрадою. Для всіх інших Push comes to Shove був відкриттям, блискучим комічним лиском у класичному балеті й демонстрацією пізнішої безмежної пристосованості.

Push comes to Shove було поставлено на Симфонію № 82 Й. Гайдна, але починалася вистава з регтайму Джозефа Ламба, що надавало їй ексцентричної вдачі. Це блискуче відчув Михайло Баришніков, зірка балету й найобдарованіший танцівник наших днів, якому була надана нова й краща роль після його виїзду з Радянського Союзу. І, що найважливіше, саме західним хореографом.

Щоб показати здатність до поліпшення й удосконалення природних якостей танцівників, Т. Тарп знадобилося багато часу. Дві головні опори в її трупі є кординально різними: висока Роза Марі Райт або смаглява, надзвичайно лірична Сара Раднер.

У Push comes to Shove Твайла почала розширювати напрямок М. Баришнікова, створивши новий образ для нього – суміш підступного, непередбаченого, суперечливо самоглузливого, дотепного й дивного віртуоза. В тій віртуозності, що він безтурботно показав у Push comes to Shove, його пишнота здавалася майже ненавмисною. Технічні вимоги Тарп до Баришнікова були майже як до супермена. Від нього вона вимагала швидкості не тільки в особливих рухах постановки, але й у створенні переходу від одного руху до іншого. Вона хотіла, щоб він танцював у стилі, мінімально наближеному до етикету властивої йому танцювальної школи. Тому він повинен був виконувати безліч піруетів зі скаженою швидкістю, водночас тримаючи рівновагу. До того ж, вона запропонувала йому шанс розкрити дотепер небачений сценічний образ: нахабний кіт – тямущий хлопчина – жартівник – леді-вбивця. З таким балетом М. Баришнікову довелося одержати, так би мовити, адаптаційні документи як американському танцівникові.

Просування Тарп від Tank Dive до Push comes to Shove, від авангардистської боротьби із ортодоксальними забобонами до головної тенденції – по-

пулізму, відняла в неї тільки десятиліття. За цей час вона створювала різноманітні авангардні, часто позатеатральні постановки, небагато аскетичні за настроєм й лякаюче строгі за змістом.

Після *Push comes to Shove* Т. Тарп зрозуміла, що вона неоціненний хореограф. Тому вона почала запитувати солідну фінансову винагороду і, що цілком ймовірно, протягом багатьох років була найвисокооплачуваним хореографом. Вона також одержала запрошення знятися у фільмах, чиє середовище її неймовірно вабило і з тих пір працювала з будь-яким виконавським мистецтвом, де могла б розширити свої навички як виконавця, так і режисера.

Деяка амбіційність Т. Тарп, безсумнівно, простежується у взаєминах із впливовою матір'ю, що бачила, як її старша дочка бере уроки балету, фламенко, акробатики, чечітки, скрипки, альту й диригування, також як і різних мов. Пам'ять її дитинства, де в чому автобіографічно розкрита в *Push comes to Shove* в 1992 р., відбила почуття нещастя й неспокою.

Балет «Рух океану» на музику чорношкірого рок-музиканта Чака Беррі (Chuck Berry, 1926), поставлений у 1975 р. та відновлений у 1980 р., було присвячено молоді 1950-х рр. Ч. Беррі також створював композиції для підліткової аудиторії «Шкільні роки», «Майже виріс», «Глибоке почуття», тобто його пісні відповідали зацікавленостям тінейджерів. За свідченням критика Ненсі Голднер (Крісчен саянс Монтіор), танцівники Т. Тарп у супроводі цих пісень влучно передавали манери підлітків: їх самовпевненість, зухвалість, навіть звичку жувати гумку. Проте за витівками підлітків відчувалася ранимість, притаманна молоді в будь-яку епоху.

Балет «Паганіні Брамса» (1980) – постановка I та II книг Й. Брамса з «Варіацій на тему Паганіні» – розповідь про труднощі життя. Т. Тарп констатує, що багато взяла з танців апашей (акробатичних, пристрасних дуєтів, модних у Парижі 1920-х рр.). У першій частині постановки чоловік кружляє, немов на ковзані у фігурному катанні, та візуально відтворює характер фортепіанної музики: «Чоловіче соло, – характеризує сама Т. Тарп, – це героїчне зусилля. Він намагається зробити неможливе». У другій частині п'ять танцівників – дві пари (квартет показує темну сторону кохання) та поодинока жінка, котра з'являється і зникає в певні проміжки часу – кружляють разом, торкаючись одне одного та створюючи враження зміни партнера – рух, який безпомилково дає впізнати почерк Т. Тарп. «У балеті “Паганіні Брамса” ви бачите невпинне, пристрасне поривання, – писав з цього приводу критик “Вашингтон пост” Алан Крігсман, – не має значення, як старанно він розрахований, але він залишає враження малюнку, створеного на ваших очах» [171, с. 51].

У балеті «Селянські танці» («Курочка, що квокче») пари змінюють напрямки руху в простій послідовності та складно поставлених фігурах, що нага-

дують кадріль, і це, на думку критиків, «справляє захоплююче враження». Т. Тарп пояснює задум цієї композиції з музичних вражень дитинства, коли старі музики грали немов для себе. Про особливості втілення цього задуму вона розповіла в телевізійній передачі перед переглядом балету «Селянські танці», записаній наживо з глядацької зали.

Постановку балету в «Сіті-сентер Джоффри балет» Т. Тарп здійснила на музику ансамблю «Beach boys». Цей ансамбль виник у 1961 р., при чому початковою темою його створення був серфінг, звідки потім пішов варіант каліфорнійського року – серф-рок. У його основі – вібруюче багатоголосся, що ніби накочується хвилями, м'який, немов обволікаючий акомпанемент з мудрованою, ускладненою ритмікою.

Зміст пісень зводився до відчуттів, що виникають при катанні на хвилях. Потім тематика змінилася на автомобільну, підліткову (кохання, дружба, танці, дівчата й ін.). Після тривалих пошуків та змін у складі ансамблю, «Beach boys» багато гастролюють, намагаються суміщати новинки авангардного року з власними досвідами 1960-х рр. «Beach boys» завжди був притаманний ескапізм, тобто втеча від реального світу, і Тарп змогла передати ці відчуття, хоча її попередня програма не була подібною до естетичних прихильностей «Beach boys».

У 1980 р. вона поставила квазі-біографічну повнометражну роботу під назвою «Коли ми були дуже молоді», що включала текст драматурга-початківця Томаса Бейба. Це виявилось показником її розпачливої неспроможності перебороти минуле.

Catherine Wheel, що пішла рік потому, включала словесний текст і стала ще однією п'єсою, що бентежить, містить психічні заклинання. Затиснута й похмура сімейна психодрама виконувалася під музику, запозичену в талановитого Девіда Берна. The Catherine Wheel, як і «Коли ми були дуже молоді», приводили до абстрактного висновку, що Т. Тарп назвала The Golden Section. Це, на відміну від інших, попередніх робіт, супроводжувалося сміливим, захоплюючим і зрозумілим показом яскравих танців і чітко показало, де заритий її талант.

Вона, здебільшого за останні роки, показала безперечне усвідомлення цього таланту. Завзяте бажання зіставляти свій ранній досвід і працювати в інших творчих галузях з боєм її дитинства й сімейного життя змусили її передати деякі бентежливі хореографічні послання світові.

У 1982 р. Т. Тарп виступила в Нью-Йорку, в експериментальній п'єсі Bonge Songs Андре Грегорі, але довела, що її акторський талант значно слабкіший. На жаль, жоден з фільмів, над якими вона працювала («Волосся», «Регтайм», «Амадей» і «Білі ночі» з М. Барішніковим та відомим виконавцем чечітки Григорі Гайнсом) не дала тих можливостей, що відповідають її таланту. У «Волосся» вона виступила, як танцівниця. Для «Амадея» не тільки ставила

хореографію, але й режисувала драматичні сцени. І для «Амадея», і для «Регтайма» були потрібні танці, відповідні даному періоду, у першому випадку до XVIII ст., в останньому – до початку XX ст. Хоча «Регтайм» не поліпшив її кар'єру, проте вона мала справу з бальними танцями, і ці знання допомогли через два роки в *Nine Sinatra Songs* (1982), одному з найбільших її досягнень.

Запопадливість Т. Тарп щодо праці в кіно була початком її вторгнення в нові галузі: у фігурне катання (постановка двох композицій для олімпійського чемпіона 1974 р. Джона Каррі), театр і телебачення (серія успішних виступів у цих жанрах). А в 1984 р. об'єдналася із Дж. Роббінсом, щоб створити постановку для Балету Нью-Йорка на музику Брамса та Генделя. У 1985 р. Т. Тарп амбіційно керувала як хореограф сценічною версією класичного мюзиклу Дж. Келлі «*Singin' in the Rain*», але їй не дозволили вносити будь-які корективи на сцені. Проект закінчився творчою невдачею, а також комерційним фіаско.

У 1988 р. Т. Тарп розпустила свій популярний ансамбль модерного танцю, яким керувала з 1965 р. Вона присвятила весь час створенню нових робіт і написанню автобіографічної книги (видана 1993). Восени 1991 р. Т. Тарп зібрала трупу з 18 танцівників для виконання декотрих старих та нових балетів і танцювала в ній сама. Дейл Харріс писав у часописі «Уолл стріт джорнел», що «її талан розквітнув, як ніколи», а Лора Шапіро в «Ньюсуїк» характеризувала Т. Тарп як найсміливішу та найвитонченішу стилістику на балетній сцені [16, с. 64]. У 1992 р. вона одержала «премію геніїв МакАртура». Але після тріумфальних гастролей у Нью-Йорку та Японії Т. Тарп розпустила і нову трупу, не бажаючи брати на себе скруту її фінансового утримання.

Багато її невдач, починаючи з «Коли ми були дуже молоді», були виражені або представлені в оповідних роботах, як у *Short Stories* (1980), *Bad Smells* (1982), *Bum's Rush* (1989) і *Everlast* (1989). Її величезним успіхом як творчим, так і фінансовим, починаючи з *Push comes to Shove* був *Nine Sinatra Songs*, що виражає таку проникливість чоловіків і жінок у любові до танцю, що нечасто трапляються в постановках на літературні сюжети. Прем'єри *Bum's Rush* і *Everlast* відбулися в АВТ, художнім співробітником якого вона деякий час була.

Для АВТ вона створила декілька цікавих постановок в образному рішенні, що відрізняється від оповідальності, таких як *Once Upon a Time* (пізніше названу *The little Ballet* (1983)), *Bach Partita* (1983), *Quartet* (1989). До того, як закінчилося її співробітництво з ансамблем та, власне, з приходом нового керівництва, що вважало її послуги занадто дорогими, вона створила радісну п'єсу для юного віртуоза Хуліо Бока, названу *Brief Fling* (1990), найперший балет у його кар'єрі, що зробив Х. Бока зіркою.

З того часу Т. Тарп знову повернулася до трупи. У травні 1995 р. їй була зроблена честь забезпечувати всі постановки, які б складали програму щорічного Гала-концерту АВТ у Метрополітен. Але перший вечір навіть

розчарував її шанувальників. Усім трьом прем'єрам не вистачало послідовності й, як не дивно, оригінальності.

Нудна п'єса *American We* на американську музику XIX ст. нагадала постановки інших хореографів, головним чином *The Leaves Are Fading* Ентоні Тюдора й *Ives Songs* Джерома Роббінса, і з цим уперше зіштовхнувся балет Т. Тарп. *Jump Start* танцювали під живу музику сучасного джазу, це була нова вичерпна версія її раннього молодіжного балету *How Near Heaven* на музику Б. Бріттена *Variations on theme of Frank Bridge*.

Нетривалий час у Т. Тарп була постійна трупа. З роками вона час від часу працювала на інші трупи. Після *Deuce Coure* створила два балети для танцівників Р. Джоффрі, один з них *As Time Goes By* (1973) був чудовим. Далі виконала прекрасну роботу для трупи М. Грехем («Деметра й Персефона», 1993). У 1996 р. вона поставила свій перший балет для Лондонського Королівського Балету, *Mr. Wordly Wise*. Свої пізніші твори вона віддала скромному, по-юнацьки талановитому ансамблю Хаббард Стріт Денез Чикаго – акція, що розкриває її бажання зберегти хоча б частину її творів на сцені.

Далі був сильний та агресивний *In the Upper Room* (1986), що завжди супроводжувався оваціями і тривалий час зберігався в репертуарі ABT (більш ніж через двадцять років цю композицію було відтворено у Великому театрі Росії). І тепер, коли їй потрібно сказати щось нове, вона збирає групу свіжих молодих танцюристів, не для того, щоб виконувати репертуар, а для лекційного показу. У таких випадках вона часто танцює з ними, хоча різниця у віці сумно очевидна. В 1997 р. створює нові постановки, такі як *Roy's Joys* для трупу її нової трупи з 12 танцюристів під назвою «Tharp».

Твайла створила більш ніж 70 композицій для своєї й інших труп, а також для бродвейських шоу та фільмів. В автобіографічній книзі «*Push comes to Shove*» Т. Тарп написала: «У мене був час, щоб розвиватися і зрозуміти, що насправді важливо для мене, а не тільки для того, щоб задовольнити потреби публіки – її реакція, негативна чи позитивна, може бути помилковою. У мене не було ані грошового заохочення, ані уваги в перші п'ять років. Я постійно задавала собі питання: «Хочу я займатися цим чи ні?» Нині гроші та слава утримують мене від того, щоб задавати це питання кожного дня» [270, с. 217].

Нена Коуч у словнику сучасного танцю називає Т. Тарп «одним з найеклектичніших хореографів XX ст.» [274, с. 772]. Ця тенденція проявилася з дитинства під час навчання в коледжі, де Т. Тарп освоювала балет і модерн танець у знаменитих хореографів. Безперечний вплив мінімалізму джазовського ґатунку на творчість Т. Тарп, починаючи з чарівної, але потужної «Дюжини Бейкера» (1979) до злих «Поганих запахів» (1982) та віртуозної «Верхньої кімнати» (1986) на музику мінімаліста Ф. Гласа.

Насправді Т. Тарп – дуже креативний, високообдарований хореограф, чия творчість сповнена інноваційних проектів. Т. Тарп асимілює фізичний ма-

теріал, який визначив її фірмовий стиль: спонтанний, але такий, що повністю контролюється, з відцентровими невимушеними підйомами й обертами, захоплюючим фізичним навантаженням, яке, однак, виконується без видимих зусиль і підготовки. Вона поєднувала та видозмінювала багато типів руху, в тому числі «пішохідний», а також соціальні й народні танці. Т. Тарп вивчала також можливості театральних і концертних форм, щоб надати своїм роботам певного емоційного забарвлення (іронія, гнів, дотепність тощо). Завдяки обізнаності в музиці, Т. Тарп також створила глибокоосмислену технічну структуру танцю, яка є неодмінним елементом її креативності.

У 1965 р. Т. Тарп почала спільну працю з Маргарет Дженкінс, до них пізніше приєдналися Сара Раднер, а в 1968 р. – Роуз Марі Райт. Кеннет Рінкер був першим чоловіком, котрий почав співпрацювати з Т. Тарп у 1971 р., в 1975 р. прийшла Шеллі Вашингтон, нині балетмейстер трупи.

Кожен з виконавців вносив власні пропозиції щодо техніки виконання танців, і Т. Тарп завжди визнавала їх новачі у своїх роботах. Нараньшому етапі вона поєднувала майже математичний розрахунок з принципами музичної композиції та вимагала безпристрасного вигляду обличчя артистів. Тому її роботи викликали в деяких критиків закиди в холодності, однак знаходилися й численні прихильники такої хореографії. Протилежні думки викликали і такі ознаки вистав Т. Тарп, як відмова від музики та звичайного сценічного майданчика. Т. Тарп надавала перевагу вуличним постановкам або влаштовувала вистави в незвичних для демонстрації танцю місцях – гімназії, університетському містечку, музеї тощо.

«Фуга» Т. Тарп була верхівкою її поліфонічної праці, як 20 варіацій на тему руху для трьох жінок. Один з критиків, Арлен Кроус, написав, що це була «Квінтесенція танцю Тарп» [270, с. 217]. Згодом автор переробила «Фугу» для трьох чоловіків і зберігає в репертуарі досі.

Досягнувши розуміння природної музикальності руху без музики, Т. Тарп почала розробляти новий напрям в «Eight Jelly Rolls» (Вісім желейних баянчиків) на музику Джеллі Роул Мортон, що виявляє гру слів, і групи «Red Hot Chili Peppers» (Червоний пекучий чілійський перець). Пізніше вона використовувала варіанти популярної музики з етнічних та народних традицій, музику композиторів-класиків і нові роботи авангардистів та мінімалістів Ф. Гласа, Д. Берна, Д. ван Тьегема й Е. Мейєра.

«The Bix Pieces» був раннім експериментом з використанням розмовної мови (оповідальності), показаний як лекція-демонстрація з оповідачем та танцівниками (формат було використано для спілкування з публікою). У композиції «In when we were very Young», (сценарій Т. Бейба), і «Catherine Wheel» вона використала критичні тексти щодо цих робіт. Навчаючись на власному досвіді, Т. Тарп відійшла від своїх особистих сценаріїв, але продовжила вивчення природи наративного в композиціях «Demeter and Persephone» та

«Mr. Worldly Wise». Її цікавила конфігурація танцювальних елементів у різних жанрах хореографічного мистецтва, зокрема «Дев'ять пісень Сінатри» (на мелодії Френка Сінатри) була вирішена з використанням стилістичних кодів бального танцю, де відбувається змагання між чоловіком і жінкою. Цей сюжет підтримувався костюмами Оскара де ла Рента в ретро-романтичному забарвленні.

Багато композицій Т. Тарп були записані на відео, кілька телевізійних фільмів були створені спеціально для TV, зокрема «Баришніков у Тарп», знятий у режимі «onstage» «Погані запахи».

Створена в 1973 р. вистава «Deuce Coupe» стала приводом критику М. Сігел сказати, що подібний інноваційний спектакль «змінює наші уявлення про мистецтво танцю взагалі» [274, с. 773]. Щоб пояснити глядачам сутність власних експериментів і засобів створення нової стилістики, Т. Тарп увела в практику відкриті репетиції.

Коли Тарп створила власну труп, вони гастролювали до 30 тижнів на рік, проте грошовий внесок допомагало зробити лише телебачення, для якого вони робили відеозаписи власних композицій. Т. Тарп наголошує, що подібні записи змінюють сутність хореографічного вирішення, оскільки воно підлягає корекції з режисерського пульта телебачення, яке має особливі вимоги до танцю на сценічному майданчику, котрий максимально наближений до аудиторії.

Саме тому велике значення Тарп приділяє місцю, де відбувається вистава, оскільки від цього простору залежить і природа самого танцю. Вибір місця показу просто неба залежав і від того, що інших площадок для виступу в неї тоді взагалі не було. Перша композиція Т. Тарп була зроблена для невеличкої нью-йоркської аудиторії Баухауз, потім вона обрала відкриту площину розміром з два футбольні поля. Для Т. Тарп було важливим з'ясувати залежність відстані, на якій знаходяться виконавці, та безпосередніх вражень глядачів. Цей експеримент вона продовжила в композиції «Танці в Парижі, Лондоні, Стокгольмі й іноді в Мадриді», яка змінювалася залежно від різноманітних пересувань артистів.

У виконавській практиці Т. Тарп подобаються танцівники, котрі суміщують техніку танцю та стиль. Зокрема вона наводить імена Кармен де Лавалладе, Патриції Мак Бранд і Віолет Верді. Їй також подобаються деякі аспекти танцю Н. Макарової. Деякі танцівники Т. Тарп, зокрема Роуз Марі Райт, займалися з дитинства балетом. Остання танцювала в балеті Пенсільванії доти, як переїхала в Нью-Йорк – нею зацікавився сам М. Баланчін. Проте остаточно Р. Райт обрала трупу Тарп, хоча її класичний стиль значно відрізнявся від вимог до характеру танцювальних рухів, які використовувала Твайла.

Включення до трупи з шести жінок чоловіка Кеннета Лінкера (котрий не зміг працювати в М. Каннінгхем, оскільки був малий на зріст) призвело до

створення нової пари з високою танцівницею. Проте К. Лінкер не володів класичною технікою і тому, навпаки, був змушений заповнити цю лакуну.

Міркуючи відповіді на провокації преси, Т. Тарп стверджує, що «на її творчий розвиток М. Каннінгхем вплинув дуже обмежено, оскільки вона погано розуміє структуру його танців і характер рухів за винятком сольних номерів. Зокрема, вважає Т. Тарп, він чудово володіє мистецтвом синхронних рухів. Невід'ємною частиною характеристики його стилю є Каролін Браун» [299, с. 31].

Особисто для Т. Тарп музика І. Баха та В. Моцарта є сильнішим джерелом натхнення, ніж будь-яка хореографія. Велике значення вона віддає джазу, як першоджерелу американської музики. Звідси її тягіння до імпровізації. Т. Тарп згадує, що її мати часто грала старі регтайми, що для неї було ретроспогадами і приводом для створення певної атмосфери. А коли вона почала співпрацювати з трупою Боба Ноффрела, то використовувала рок-стилістику, властиву саме цим танцівникам. Хоча вона наголошує, що багато чому навчилася у Дж. Баланчіна та М. Грехем, особливо на прикладі її «Примітивних містерій» [299, с. 31]. Оригінальність власного погляду на хореографію Т. Тарп висуває першим чинником того, що вона самостійно почала створювати танці.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

1. Феміністський рух у США був, насамперед, опором пуританським забобонам. Останні не тільки заважали активній участі жінок у суспільному житті, а й гальмували процес розкріпачення свідомості жіноцтва. Це, у свою чергу, викликало недосконалість висловлення тілесності через рух, продемонструвало вичерпаність у нових соціальних умовах танцювальних жанрів, які Америка отримала переважно з європейської культури. Процес інкультурації, тобто освоєння системи ціннісних орієнтацій та переваг, прийнятих у суспільстві, вплинув на етикетні норми поведінки в загальноприйнятих життєвих ситуаціях. Головними досягненнями цього періоду можна вважати створення асоціацій жінок-художників і критиків у різних організаційних формах: успішну боротьбу й створення виставочних просторів для цього мистецтва, розвиток феміністської художньої критики, нарешті, вплив на суспільну думку. Проблемою у цей період слід вважати своєрідний радикалізм феміністок-критиків і художниць: вони хотіли, щоб їх почули, але в цілому були сконцентровані саме на ідеї протесту й виклику. Результати цього радикалізму – як у політичній, так і в культурній сфері – відчуються понині, оскільки саме слово «фемінізм» найчастіше викликає негативну реакцію; звідси також і складні відносини між феміністською критикою й «жіночим мистецтвом».

2. Танець впливає на ґендерні стосунки через свідомість людей, оскільки має культурно-символічну інтерпретацію. Наприклад, через відсутність кардинальних відмінностей між чоловічим і жіночим костюмом (так званий купальник «унісекс») в русі теж зникають протиставлення «чоловічого» і «жіночого» й підпорядкування жіночого начала – чоловічому. А також упевненість, що західна культура й філософська думка побудовані на чоловічих ідеях. Процес оновлення інтерпретативних підходів до явищ і подій відбувався через розвиток ритміки (Ф. Дельсарт – Жак-Далькроз), звернення до неокласичних (А. Дункан) і східних (Р. Сен-Дені) традицій, декоративної складової (Л. Фуллер) та деяких інших чинників. Вочевидь, що творці сучасного танцю від А. Дункан до М. Грехем були також борцями за емансипацію жінок, але робили це не через політику, а через танець, тобто рольові моделі суспільного життя.

3. Айседора Дункан створила у своєму танці образ, який утілював ідеали жіночності своєї епохи. Вона фактично проголосила, що свобода тіла та духу народжує творчу думку, відкрила цілий світ можливостей танцю: самовираження й імпровізації виконавця поза традиційними танцювальними формами, серйозне ставлення до танцю, можливості знаходити танцювальні образи на основі симфонічної музики. А. Дункан стала одним з лідерів, що ознаменували собою протиріччя між віртуозною технікою класичного танцю та новими танцювальними формами імпресіонізму, що виникли на початку XX ст. Вона звернула до танцю широку громадськість: про танець заговорили ті, хто ніколи ним не цікавився.

4. У 1920-ті рр. Марта Грехем зняла поверхову театральність, яка була основою навчання в Денішоун, та досліджувала засоби висловлення «чистої» емоції, яка зумовлює народження форми. Тобто мистецтво М. Грехем вимагало від аудиторії насамперед почуття, а це, своєї черги, викликало відповідні думки. Справжню театральність вона вважала не марною й егоцентричною ознакою, спокусливою для аудиторії, а засобом донесення ідеї однієї людини до багатьох. Цей прийом має на меті занурення в джерела людських бажань, емоцій і рис характеру, з яких вибудовується внутрішня драматургія творів М. Грехем. Її героїні – Медея, Іокаста, Юдиф, Жанна д'Арк, Клітемнестра й ін. також певною мірою характеризують пошук жіночої тотожності в її найуніверсальніших проявах. М. Грехем не робила суто феміністських заяв, але сприймалася сучасниками, як найсміливіша в руйнації конвенційних уявлень про жіночність, оскільки танцювала «не жіночність, а силу». Серед її вихованців набагато більше жінок, ніж чоловіків, що деяким чином пояснює поле тяжіння її ідей у призначенні мистецтва та креативних відкриттів хореографічної стилістики. У тілі танцюриста, на думку М. Грехем, глядач повинен бачити людину взагалі – дисципліновану, здатну до високої концентрації, сильну. Таким чином, у ранній період творчості вона обрала ґендерні, а не сексуальні стосунки для сценічного відтворення. Тан-

цювальна техніка школи М. Грехем, після класичної, є найбільш закінченою й стрункою системою, що відбиває новий спосіб руху. Вона є невід'ємною не тільки для танцю Америки, але й для світового видовищного мистецтва взагалі. У результаті експериментів М. Грехем виник новий тип танцювальної драми, де оповідь стосувалася не тільки зовнішніх подій, але й рухів душі, виражених у пластиці (contraction, release).

5. Потреба відійти від традиційних і знеособлених форм танцювального мистецтва спричинила створення ключових положень нового, сучасного танцю, які вирізняють: спонтанність, автентичність індивідуальної експресії, усвідомлення тіла, використання тем, які охоплюють широкий спектр почуттів і відносин. У кризових обставинах формального танцювального мистецтва й виникнення нового, так званого «внутрішнього» танцю, були створені передумови для виникнення танцювальної психотерапії. В Америці танцювальна психотерапія виникла наприкінці 40-х рр. й розвивалася від практики до теорії, від професійного танцю до терапії, від клінічної практики до дослідницької діяльності. Суттєво, що піонерками танцотерапії були чотири професійні танцівниці, хореографи і танцпедагоги, представниці танцю модерн, а саме: вихованка школи Денішоун Меріан Чейз, учениці Мері Вігман Ліліан Еспенак, Мері Уайтхауз та Труді Шуп. У танцювальній терапії відбувалося зміщення акцентів з використання танцю як засобу психофізичної регуляції на його використання як засобу встановлення, підтримки й корекції міжособистісних відносин. Об'єднуючим фактором різних напрямків, методичних прийомів й технік танцотерапії став танець. Це переконливо свідчить, що підвалини танцювальної терапії слід шукати саме в танці модерн.

6. У постмодерні продовжують розвиватися кілька основних напрямків, характерних для раннього модерну. Перший пов'язаний з експресіонізмом, зі школою німецького виразного танцю. Він культивує суб'єктивні переживання людини, акцентує увагу на її внутрішньому, часто підсвідомому, житті, що виражається в брутальній пластиці, різкій ламаності ліній, неестетичності форм мінорно-драматичної або сконцентровано-трагічної емоційній атмосфері (М. Вігман). Другий напрям виходить з ідей конструктивізму й абстракціонізму. Форма стає самодостатньою і може бути розрахованою, як у математиці, та сконструйованою як механізм. Хореографія в цьому випадку виконує лише рухові функції, стає способом виявлення кінетичної енергії (М. Грехем). Третій напрям, що розвивався в основному в Америці, був пов'язаний спочатку з особистістю А. Дункан (яка основним прийомом обирає імпресіоністичну імпровізацію), потім збагатився ідеями, властивими фольклорові негрів і індіанців, античній і біблійній міфології, а пізніше – залежав від різних філософських, релігійних, психологічних течій.

7. Одним з ключових понять у розумінні сучасного танцю є природність. Для деяких хореографів і виконавців це була імпровізація, решта пов'язу-

вала пошук з майже математичним розрахунком, ігровими засадами творчості, побутовими рухами або власною незграбністю. У другій половині XX ст. уявлення про природність змінилися настільки, що танцем почали вважати будь-який рух людського тіла, включаючи й статичні положення. Інакше кажучи, танець у його звичайному вигляді на театральній сцені або в розважальних видовищах заперечувався. Замість цього пропонувалося використовувати рухи, наближені до повсякденності, без використання традиційної танцювальної техніки. Цей метод пройшов випробування в Джадсонівській меморіальній церкві в Гринвіч-Вілледж (Манхеттен), звідки й народилася назва «Джадсон».

8. У доробку представниці авангардного танцю Триші Браун раннього періоду танцівники виступали на плавучих містках, дахах і стінах будинків, граючи із законами всесвітнього тяжіння. Усе це було ознаками так званого постмодерного танцю, хоча обраний термін недостатньо характеризує основні особливості цього стилю: підсилену енергійність, атлетизм і пошук нових форм краси у звичайному русі. Т. Браун керувалася знанням можливостей людського тіла, законів його рухових функцій та переконувала, що танець має показувати реальних людей, а виконавці мають поводитися в танці, як у житті. Як більшість інших танцівниць, котрі працювали в 1980-х рр., Т. Браун поступово відходила від робіт, що проголошували єдиною метою експеримент у галузі руху, та створювала постановки, де було можливим усвідомити певний образний зміст.

9. Танці фундаторки однієї з американських студій модерн танцю Люсінди Чайлдс кінця 1960 – початку 1970-х рр. були побудовані на геометричних елементах та зв'язуваннях простих рухів, котрі повторювалися або незначно змінювалися. Це були експерименти зі створення руху в його «чистому» вигляді. Пізніше в доробку Л. Чайлдс (а також її послідовниць М. Рензі, Л. Маклаклін) спостерігався навмисний експресіонізм класичного модерну з його відточеною технікою та відміреними фразами, що виокремлює її почерк і визначає нове ставлення до створення руху – раціонального та чуттєвого водночас. Л. Чайлдс, наприклад, перенесла на сцену принцип хаотичного руху вуличної юрби. Принципи композиції сценічного простору стосувалися його архітектурної побудови, зокрема ролі просценіуму. Таким чином змінювався кут зору в розгляді ансамблів, підкреслювалися діагональні наголоси напрямку руху. Народилася нова форма темпоральної структури видовища.

10. У танцях Туайли Тарп раннього періоду спостерігалось поєднання таких протилежних ознак, як шокуюча оригінальність та аскетичність. Наприклад, Т. Тарп не користувалася сценічними або світловими ефектами, в артистів не було спеціальних костюмів, і танцювали вони без музики, тобто експеримент проходив з освоєння танцю в «чистому» вигляді. З часом робо-

ти Т. Тарп почали будуватися на інноваційних ідеях просторового мислення, що пов'язано з її пізнаннями в галузі образотворчого мистецтва. Композиції Т. Тарп вирізняє підвищена увага до перспективи та глибини простору, математичний розрахунок, міцна концептуальна основа. З американським фемінізмом її споріднює «материнська» зацікавленість долею молодого покоління, представники якого ставали героями її творів.

11. «Американський ракурс» вивчення основної проблеми дослідження переконливо доводить, що оновлення форм і стилістики в хореографічному мистецтві XX ст. частіше за все ініціювало жіноцтво.

Даний матеріал висвітлюється в статтях автора:

«Джадсонівська "революція танцю" та пластичні інновації Триші Браун», «Марта Грехем — руйнівниця стереотипів», «Сучасний танець. Жіноча домінанта», «Тренінг і розвиток творчості як компоненти балетмейстерського мистецтва».















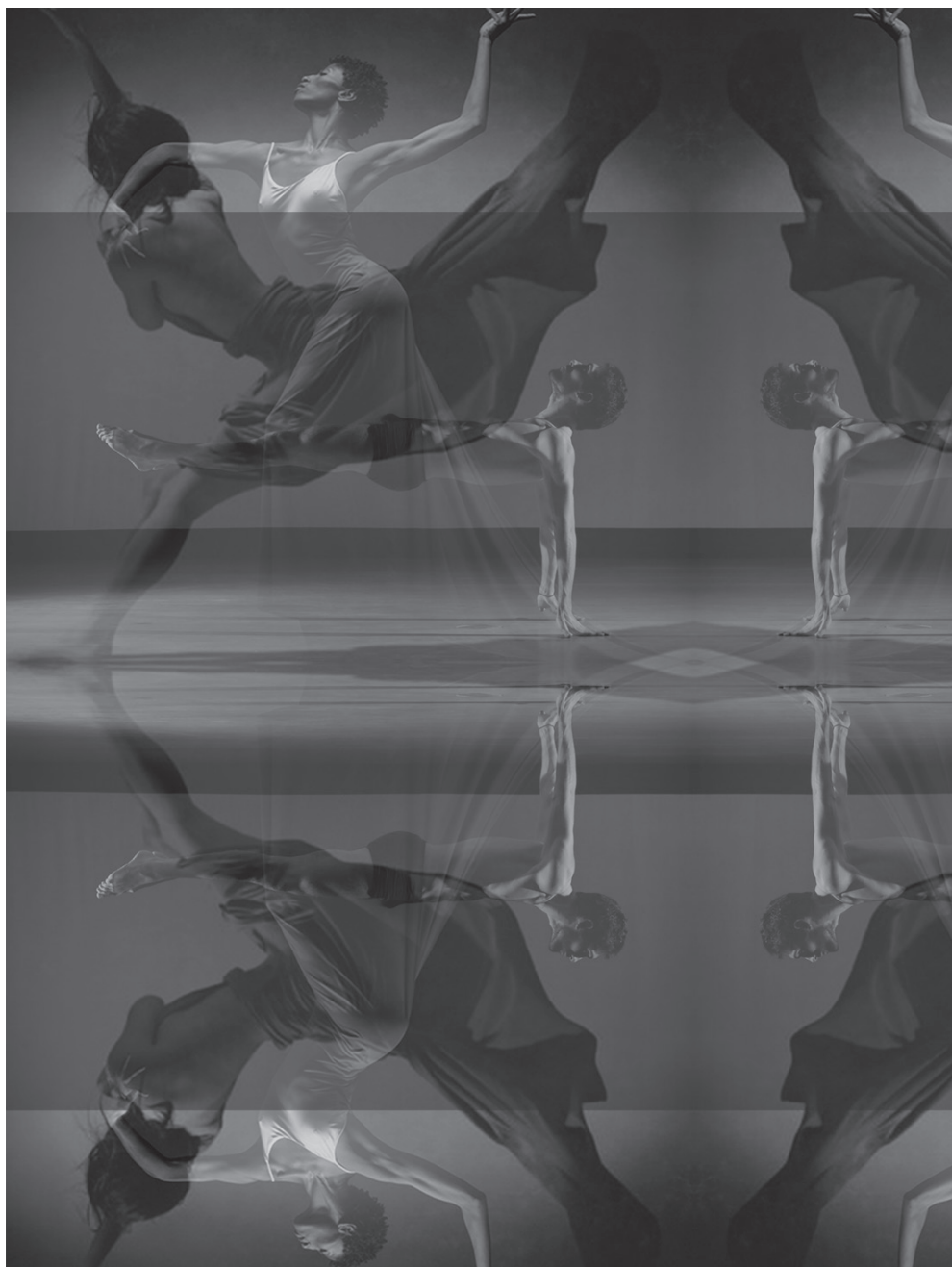


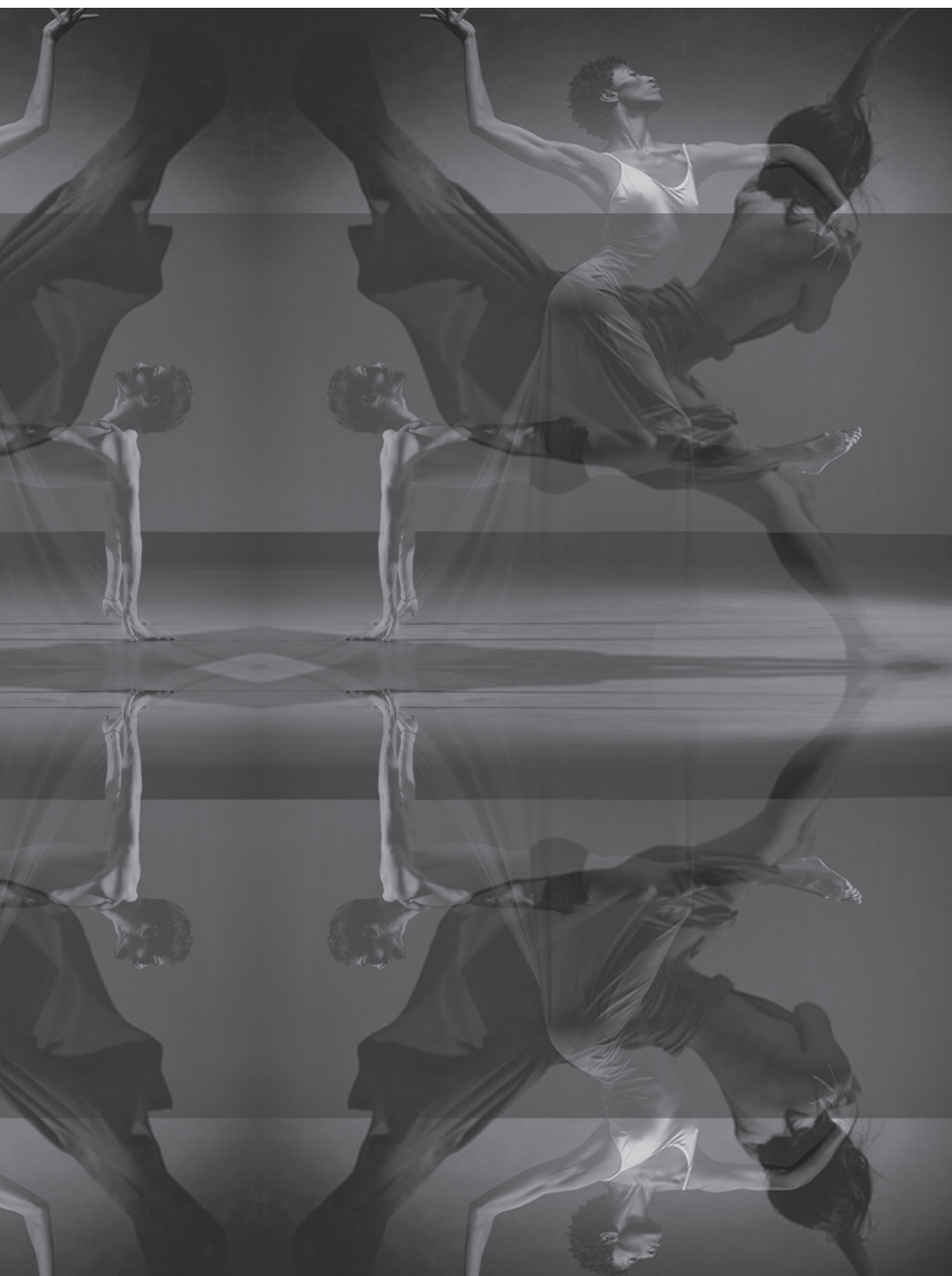






















РОЗДІЛ 3

НОВІТНІ ФОРМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Коли на межі 1970-80-х рр. у Західній Європі остаточно сформувалися основні напрями фемінізму: ліберально-реформістський, соціалістичний та радикальний, виявилось й певне прихильництво (або заперечення) ідей рівноправності жінок у відсутності (або недоліку) в суспільстві цивільних і юридичних прав. У художній літературі та видовищних мистецтвах переважали при цьому не пропаганда соціально-економічних і юридичних реформ, а проблема патріархату, як системи чоловічого домінування над жінками.

Прикладом може слугувати фільм Фредеріко Фелліні «Місто жінок» (1980), у якому відомий майстер світового кінематографа змалював модель утопії західного фемінізму – створення автономних жіночих угруповань для боротьби з патріархальним ставленням до жінки. Водночас Ф. Фелліні змінив соціальний статус героя з фільму «Вісім з половиною», який уявляв себе в центрі гарему таким, що управляє жінками за допомогою хлиста.

У післямові до книги Ф. Фелліні «Делать фильм» К. М. Долгов пише з цього приводу, що «режисер, досліджуючи проблеми фемінізації, висловлює своє власне ставлення до слабкої статі. Він бачить сучасних жінок через прообраз олімпійських богинь» [181, с. 264]. Такими себе не уявляли навіть найрадикальніші феміністки, що створювали мистецькі зразки на аналогічну тему. Можливо, саме тому Ф. Фелліні протиставляє цим «олімпійкам» сцени «феміністського конгресу», де жінки істерично та демагогічно розповідають про те, як вони потерпають від чоловіків, та які знущання й утиски витримують.

Саме ця тема стає провідною у творчості більшості хореографів-жінок Західної Європи протягом останніх десятиліть ХХ ст. Серед них особливо виділяється Піна Бауш, яку вже згаданий Ф. Фелліні сприймав не стільки як хореографа, скільки як певну модель шляхетного й аристократичного жі-

ноцтва з її «ніжним та жорстоким, таємничим і таким впізнаним обличчям» [182, с. 99]. Більшість представників «прихованого» фемінізму вважали, навпаки: їм не личить маска ніжної покірливості та шляхетності і користувалися такими засобами виразності, що виокремлювали активну й енергетично потужну сутність мистецьких пошуків.

3.1. ЕКСПРЕСИВНІСТЬ ЯК СУЧАСНИЙ АСПЕКТ РОЗВИТКУ ТЕАТРУ ТАНЦЮ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ М. ВІГМАН, Д. ХОЙЄР, П. БАУШ, С. ЛІНКЕ.

Експресія, тобто художньо підсилена виразність відображення почуттів, була притаманною мистецтву різних епох та країн, але естетичною нормою стала в експресіонізмі, що як напрям мистецтва сформувався в першій третині XX ст., об'єднуючи письменників і художників, пізніше – музикантів і хореографів [255, с. 409]. Великий тлумачний словник трактує експресіонізм як «напрямок, що проголосив єдиною реальністю суб'єктивний духовний світ людини та мав за основну мету його вираження» [26, с. 258].

Якщо в інших мистецтвах твір відчувається від творчого початківця і починає самостійно існувати, несучи на собі відбиток автора з комплексом його якостей, матеріалу, форм і ідей, то в хореографічному творі всі ці чинники знаходяться в одному тілі, яке творить і є твореним. У танці перетворюється й перевілюється саме тіло. Тобто можна припустити думку, що з різних видів мистецтва саме танець більше тяжіє до експресіонізму, тобто мінливості форм, миттєвості імпровізаційного відчуття, сприйняття музичних варіацій і чуттєвої різноманітності.

Зазвичай, пластичний образ пов'язують безпосередньо з художньою пластикою. Істотні ознаки експресіоністичного мистецтва виявляються від початку існування танцю та сприяють становленню нових технік виконавської майстерності.

«Двошаровість» експресіонізму сучасного хореографічного тексту – це відбиток подвійної сутності людської натури, який відчувався ще в архаїчні часи. Патріархат (яскраво виражена екстравертність та експансивність) і матриархат (інтровертність).

У сучасній естетиці виникає характерна тенденція: інтерес до твору змінюється інтересом до породжуючої його дії, до безпредметного процесу творіння. Уперше ця тенденція намітилася в експресіоністських школах. Головний прийом експресіонізму всіх видів мистецтва – деформація. Активний вплив на глядача, втягнення його до кола переживань – красугольний камінь естетики експресіонізму. Звідси такий нахил до гротеску, деформації, зовнішньої ламаної форми. Усе свідчить про перевагу в експресіонізмі перетворюючої функції. Вона гіперболізована та в деяких ви-

падках може слугувати лакмусовим папірцем переходних етапів суспільства, зокрема тих, котрі відбивалися на феміністському русі.

Можливості концентрації виразності та посилення її інтенсивності містилися і в сольному танці, і в балеті, який на початку XX ст. досяг переконливості у виразності руху, використовуючи можливості, притаманні пластиці людського тіла (особливо жіночого). Однак експресіоністський балет прагнув визволення тіла, незалежності від музики, статусу автономного мистецтва. Під впливом революційних змін в інших сферах творчості розпалася класична концепція танцю.

У 1921 р. Альфред Гунтер пояснював новації М. Вігман (Marie Wiegmann) тією атмосферою, яку створив експресіонізм, та розкривав сутність свого спостереження: «Танець Мері Вігман народився серед творінь Пікасо та Шагала, Стравінського й Архипенка. У її танці жест і ритм не йдуть за музикою. Її танець є жестом і ритмом по той бік музики. Часто здається, що вона будує рух за мотивами музики. Але її танець – не інтерпретація музики, а інтерпретація життя» [274, с. 436].

Мері Вігман (Mary Wigman, 13 листопада 1886, Ганновер – 19 вересня 1973, Берлін) народилася в Ганновері, навчалася в школі-інтернаті Великої Британії, чим пояснюється її обізнаність в англійській мові та мистецтві Великої Британії. Курс навчання Мері проходила у Швейцарії та Голландії, потім вступила до школи Е. Ж. Далькроза в Хелерау (Німеччина). У 1913–20 рр. навчалася у Р. Лабана. В 1914 р. створила першу самостійну хореографічну композицію, згодом відкрила власну школу в Дрездені, викладала в Академії хореографічного мистецтва в Лейпцигу, у 1949 р. відкрила нову школу в Західному Берліні. В 1930–33 рр. гастролювала як солістка в США, закінчила танцювальну кар'єру в 1942 р., далі працюючи виключно як балетмейстер.

У 1913 р. М. Вігман провела літо в Асконі (Швейцарські Альпи), беручи уроки в подружки художника-експресіоніста Емілі Нолд разом з Р. Лабаном. Е. Нолд пропонувала їм рухатися у своїй звичайній манері, без музики. Під час перебування в Асконі М. Вігман отримала листа з пропозицією обійняти посаду директора школи Далькроза в Берліні і тривалий час не могла обрати подальший шлях. Нарешті вирішила залишитися з Р. Лабаном, проте початок Другої світової війни вніс свої корективи – більшість студентів школи в Асконі покинули її. М. Вігман допомагала Р. Лабану в розробці його теорії «гармонії руху», побудованій на напруженні та релаксації тіла – численні комбінації цих станів вона демонструвала для отримання практичних результатів.

Сценічний дебют Вігман відбувся в компанії учнів Р. Лабана, де вона виконала перший варіант *Lento* і Танець відьми, що зумовило особливості стилю німецького виразного танцю *Ausdrucktanz*, але спочатку викликало

потік ніщивної критики. Російський емігрант А. Левінсон, тонкий поцінювач прекрасного, відчував у її танці варварство та водночас зверхність. У своїй доповіді на Есенській конференції (1928) він оцінював роботу М. Вігман Rites (Обряди) як нудну, гнилісну й інтелектуально-марнолюбну.

Але критики Дж. Мартін та Дж. Андерсон в роботі «Світ танцю модерн: мистецтво без меж» вважали, що подібний зразок є дивовижною спробою поставити танець і виставу в центр уваги, позбавляючись оповідальності, пантоміми та навіть музики. Мартін вказував, що її танець «був розкриттям принципів, на яких сучасний танець дійсно розширює мистецькі кордони та поглиблює власне розуміння» [274, с. 824].

Танець М. Вігман виник на інстинктах та емоціях і має розглядатися в контексті німецького експресіонізму, в межах якого досяг розквіту. М. Вігман знала багато митців, котрі були частиною напрямку Dada та які, подібно Емілі Нолд, належали до експресіонізму.

Учений і філософ Конрад Філдер говорив з цього приводу: форма робіт «виросла з їх змісту, ідей, а мистецтво було результатом унікальної артистичної індивідуальності, візуального сприйняття, що дає вільну форму відбіркової енергії». Ці думки близькі власним висновкам М. Вігман, котра віддавала танцівникові-хореографу право повірити власним почуттям і сприйняттю дійсності та перетворити їх у «видиму експресію, він має вміти пояснити й визначити свій власний досвід у житті танцю» [224, с. 133].

Танець або рух були для М. Вігман посередниками у висловленні емоцій. Іноді вона працювала з акомпаніаторами (наприклад, з Х. Хастінгсом, 1928-41 рр.), частіше без музики, тільки під акомпанемент ударних інструментів, які посилювали танцювальний ритм. Вона підкреслювала цю особливість у друкованих працях: «У ритмі танцю виникає музичний ритм. Музичний акомпанемент має виникати з композиції танцю. Зрозуміло, що будь-яка музика не може вимагати, щоб її визнали незалежним твором мистецтва» [224, с. 130]. М. Вігман створює багато сольних та ансамблевих танців, розбитих на цикли або серії, такі як «Видіння», «Зближення пейзажів», «Жертва» – усі сольні, «Сім танців життя», «Сцени з танцювальної драми», «Жіночі танці» (групові).

Протягом 7 років Мері була асистенткою Рудольфа фон Лабана в Цюріху. У 1919 р. вона переїхала до Дрездена, де відкрила свою школу за фінансової підтримки Берти (Бібі) Трумпі, своєї асистентки й учениці. Багато відомих танцівників проходили навчання в Дрезденській школі: Харольд Кройцберг, Грет Палука, Івон Георгі, Маргарет Уолмен і Ханя Хольм, – усі вони 1931 р. стали першими в організованій М. Вігман нью-йоркській школі. М. Вігман тричі приїздила до США між 1930 та 1933 рр. Однак посилення нацистського впливу та наближення Другої світової війни змінило ситуацію.

Завдяки антигерманським настроям в Америці, провідну роль у студії М.

Вігман почала виконувати Ханя Хольм, а назву студії було перейменовано (зі згоди самої М. Вігман) на студію Х. Хольм. М. Вігман критикували за перебування в Німеччині, Дж. Андерсон стверджував, що її небажання їхати з Німеччини впливало на репутацію німецького танцю в Америці. Тим більше, що нацистська партія привласнила деякі теоретичні позиції *Ausdrucktanz* та поширила їх на танець, народжений власною ідеологією. Вплив М. Вігман як хореографа (вона припинила сольні виступи в 1942 р.) ніколи не був відновлений порівняно з її довоєнним статусом у Німеччині. Проте, з її приїздом до Східного Берліну в 1949 р. та продовженням викладання і створення групової хореографії, були поставлені такі значні добутки, як «Орфей та Еврідика» К.В. Глюка (1947) та «Весна священна» І. Стравінського (1957).

Про бачення М. Вігман особливостей сучасного танцю надає уявлення публікація в збірці «Сучасний танець за словами їх першовідкривачів»: «Танець – це одне з багатьох людських знань, що не може бути забутим, – писала Вігман, – танець існував в усі століття, серед усіх народів і рас. Танець – це форма вираження почуттів і думок, дана людині поряд з мовою, образотворчим мистецтвом, музикою та філософією. Також, як і музика, танець – це мова, яку людина розуміє без слів. Танець – це вираження повсякденних переживань: внутрішнім поштовхом, що спонукає людину до танцю, є такі почуття, як радість, захват, які звичайні кроки перетворюють у рухи танцю, при цьому людина може не усвідомлювати цих змін. Інакше кажучи, танець, як і будь-яке інше художнє вираження, має на увазі собою щось піднесене, посилююче любов до життя» [274, с. 824].

Певна зміна танцю, особливо в Німеччині, мала місце протягом 20 років. Переглянутий спосіб терпсихорального вираження назвали «модерн танцем» на протигагу «класичному танцю» в балеті. Однак часи змінювалися. Війна змінила життя, революція й страждання призвели до руйнування ідеалів краси. Старі й зламані традиції не могли залишатися стійкими в цей жахливий період. Молодь, що шукала духовного звільнення, руйнувала те, що стало постійним, і замість цього встановлювала свої власні духовні й матеріальні вимоги.

Те, чого ця нова молодь прагнула від життя та людства, було необхідним у художньому вираженні їхнього часу, одним словом, відверте відбиття їх власних емоційних переживань у символах художнього творення й інтерпретації. Позитивного відбиття вимагали від літератури, драми, поезії, живопису, архітектури, музики й танцю. Усі ці нові речі – результат духовного занепокоєння.

«Отже, легко зрозуміти, чому для цієї нової молоді таким привабливим є "модерн танець", що виростає з нового світу молоді. "Модерн танець" – це вираження молодості, вираження сьогодення, і він так само позитивний у своїй сутності, як і всі інші сучасні види мистецтва» [308, с. 43].

З цих слів виходила у своїй креативній діяльності учениця М. Вігман, танцівниця та балетмейстер Грет Палукка (Palucca, 1902-1993) – одна з найхарактерніших постатей у німецькому танці XX ст. Вона засвоїла багато експресивно-пластичних прийомів з лексики свого педагога, проте здебільшого використовувала їх оригінально, розширюючи спектр почуттів і настроїв.

Виступати на сцені Грет почала з 22 років, а вже в 1925 р. організувала школу в Дрездені з філіями в Штутгарті та Берліні. Їй пощастило зберегти творчі надбання навіть після того, як у 1939 р. за наказом фашистської влади ці школи було закрито. Під час війни було знищене все майно навчальних закладів, але в 1945 р. робота повністю відновилася завдяки втручання прорадянського керівництва. Зворушена цією акцією, Г. Палукка остаточно стала прихильницею соціалістичного розвитку Німеччини. Того ж року вона знову почала сольні виступи.

Як пише в монографії «Хореографічний театр Західної Європи» дослідник О. І. Чепалов, «стиль Палукки майже не змінився, проте зміст своїх композицій вона підпорядковувала ідеології, потрібній новій владі» [213, с. 168].

У 1949 р., тобто після розподілу країни, школа в Дрездені отримала статус державної (НДР) та назву Училища художнього танцю, а згодом отримала Державну премію НДР. Г. Палукка керувала відділенням «нового художнього танцю» на посаді професора. Тривалий час у школі проводили інтернаціональні літні курси. Для багатьох виконавців радянського часу [40] це було єдиною можливістю наблизитися до школи експресивного танцю, хоча б у її паліативному, східнонімецькому варіанті, а також побувати на уроках джаз-танцю, які в школі Г. Палукки викладали поряд з класикою, фольклорними танцями, ритмікою та вільною імпровізацією. Протягом майже шести десятиліть Г. Палукка створила близько 200 танцювальних номерів.

Видатною постаттю в новому танцювальному мистецтві була Біргіт Окессон (1908-2001). Завдяки тривалим і безкомпромісним пошукам сутності танцю, вона розвинула самобутній хореографічний стиль, переважно в сольних виступах, що були надзвичайно креативними для свого часу і водночас майже архаїчно скульптурними. Наслідком співпраці Б. Окессон у 1950-ті рр. з такими модерністами, як поет Ерік Ліндегрен (Lindgren) і композитор Карл-Біргер Блумдаль (Blomdahl), стали вистави «Око: Сон у мрії» (1953, шведська Королівська Опера), «Сизиф» (1957) й опера «Аніара» на лібрето Нобелівського лауреата Гаррі Мартінсона (1959), де Окесон виконала головну танцювальну партію Ізагель.

Наприкінці 1960-х рр. вона почала вивчати танець в Африці й надрукувала ґрунтовне дослідження про танцювальну культуру цього континенту «Джерельна маска» (1983), що в 1994 р. побачила світ і у французькому перекладі під назвою «Le masque des eaux vives». Як вважають дослідники, успіх цього

видання пояснюється не тільки завдяки багатству документальних свідчень і ретельному аналізу африканських танцювальних традицій, що знаходилися на межі знищення. Б. Окессон спромоглася знайти пояснення специфіки африканського танцю, незалежне від західних поглядів на культуру.

Однією з найвизначніших постатей, котрі з'єднали німецький модерн 20-х рр. XX ст. та сучасний танцтеатр, є Дора Хойєр (Dore Hoyer, 1911–68) – хореограф, танцівниця і педагог. Вона народилася в Дрездені, в родині робітників, там здобула освіту в школі ритміки Еміля Жака-Далькроза, а також навчалася в школі Грети Палукки. Її дитинство пройшло в умовах Першої світової війни та післявоєнної ситуації у Веймарській республіці. Коли Е. Жак-Далькроз заснував свою школу ритмічного виховання в Хелерау (селище під Дрезденом), перед Першою світовою війною, Дрезден став центром *Ausdrucksanstalt*.

Після шкільного екзамєну Г. Палукки 1930 р., Д. Хойєр танцювала як солістка в м. Плауен, переважно в мюзиклах, а також в операх, що подекуди було не складним завданням для танцівників.

Не дивно, що Д. Хойєр відпрацювала один сезон і повернулася в Дрезден, де зустріла музиканта й композитора Пегера Чезлака. Хоча їх бурхлива трирічна дружба обірвалася через самогубство П. Чезлака у квітні 1935 р., композитор дуже вплинув на кар'єру Д. Хойєр. П. Чезлак написав значну частину музики для перших трьох сольних виступів у Дрездені.

Згодом Д. Хойєр, котра поставила кілька танців і опер протягом сезону в Ольденбурзькому театрі, просить дозволу в М. Вігман у 1935 р. приєднатися до її танцювальної трупи. Хоча М. Вігман усвідомлювала, що Д. Хойєр «важка» особистість, вона віддала перевагу її можливостям як виконавиці і багатообіцяючому таланту хореографа.

Несприятлива фінансова ситуація змусила Д. Хойєр подати заяву на посаду в новій національній танцювальній компанії *Deutsche Tanzbühne*. Хоча ця компанія була заснована міністерством пропаганди Німеччини для створення німецької національної танцювальної форми, незабаром стало очевидним, що модерн танець ніяк не поєднується з фашистською ідеологією. *Deutsche Tanzbühne* було розпущено в 1941 р., Д. Хойєр стала танцювати в декількох операх протягом двох сезонів у *Theater des Volkes* у Дрездені. Також вона не переставала виконувати свої власні сольні програми, навіть під час гастролей по зруйнованій війною Німеччині в 1943 р. У тому ж році прийняла пропозицію танцювати як солістка в театрі Граца (Австрія).

У 1944 р. всі театри в Німеччині були закриті, Д. Хойєр працювала на заводі з виробництва оптики та запекло прагнула завоювати Німеччину. Незабаром, після закінчення війни, відкрила свою власну школу у тій же будівлі, де М. Вігман працювала в тепер спустошеному Дрездені. У тому ж році

вона здійснила важливу в її кар'єрі постановку про одного з найвідоміших німецьких художників і скульпторів Кет Кольвіц, чиїми темами були звичайно війна, смерть та материнство.

Хоча Д. Хойєр з ентузіазмом підтримувала соціалізм, що розвивався в Східній Німеччині, незабаром вона стала конфліктувати з комуністичною ідеологією. Її сольні танці були занадто індивідуалістичними для окупованої СРСР зони Німеччини. У 1948 р. Д. Хойєр залишила Східну Німеччину і в 1949 р. була запрошена очолити балетну трупі в Гамбурзькій опері. Її надія розширити коло глядачів танцю модерн у цьому знаменитому оперному театрі не виправдалася належним чином. Глядачі й критики оцінили роботу Д. Хойєр високо, але вона не досягла успіху в справі трансформації трупи в модерн-балет. В 1951 р. Д. Хойєр скорилася ситуації й була глибоко розчарована. Вона ніколи більше не погоджувалася на який-небудь тривалий контракт із театром, і брала участь тільки в проектах, що цікавили її безпосередньо.

У 1956 р. Д. Хойєр танцювала в постановці Г. Кройцберга «Moirä von Mukene» («Мойра з Мікен») в Афінах. Рік по тому вона створила у своїй інтерпретації жертвопринесення в рімейку хореографічної композиції М. Вігман «Весна священна» в Берліні. Це була одна з найважливіших ролей. Підтримувана М. Вігман, успішно гастролювала в Нью-Йорку та Лондоні. Тільки тепер була задоволена своєю сольною кар'єрою, особливо після того, як зірвала громові овації в турі Аргентиною й Бразилією в 1952 р.

У наступні роки вона поверталася в Південну Америку виконувати сольні танці, тому що знайшла визнання, якого запекло бажала й одержала в Німеччині. Хореографія Східної Німеччини була орієнтована на традиційні народні танці та балети радянського стилю. Західна Німеччина – зосереджена на балеті (в різних стилях), і обидві виключали будь-який розвиток або збереження танцю модерн. Д. Хойєр здійснила «репетицію» обстановки фашистського часу. Вона була обмежена в можливостях виконувати свої постановки. Навіть одна з її кращих робіт «Афектос Гуманос» у 1962 р. не одержала очікуваного визнання. Результатом зменшення уваги до її роботи стала глибока депресія й самогубство у власному помешканні в 1968 р.

Учениця Курта Йосса Піна Бауш (Pina Bausch, 1940-2009) наслідувала від керівника Folkwang-Hochschule й автора знаменитого балету «Зелений стіл» (1933) тяжіння до сучасних суспільних проблем без певного політичного наголосу. Уже в її ранніх композиціях «Сім смертних гріхів» (1976), «Синя борода» (1977), «Він бере її за руку та веде в замок, інші йдуть слідом» (1978), «Контактхоф» (1978) П. Бауш намагалася висловити власну мистецьку мету: «Глядачі на мої виставах мають думати про себе та про стосунки з іншими людьми. Небагато хто знає, що саме з ними відбувається, чому вони нещасливі або незадоволені собою, чому в них депресія тощо. Чи можемо ми за таких умов

витрачати дорогоцінний час на опереткові, відволікаючи дрібниці, немов усі наші проблеми давно вирішені? Я не розповідаю казкових історій (хіба це наш світ, наша реальність?), або біографій великих людей. Адже у всіх нас однакові проблеми та потреби» [304, с. 24].

У більшості робіт Бауш вільно поводиться з музичним матеріалом, що на-самперед викликано потребами сценічної драматургії. Її автобіографічні деталі та особисті міркування народжували ігрові ситуації, сценічні метафори й імпровізації, тож фрагментарність дії відображає і розірваність свідомості, до певної міри в різних виставах, і знівеченість світу, що її оточує.

Іншою особливістю композицій П. Бауш є включення до сценічної партитури розмовних фрагментів, які або доповнюють пластику рухів або діють за контрастом із нею, створюючи додаткові комунікативні зв'язки в контактах з глядачами.

За П. Бауш танцю належить весь світ: чуттєвий, тілесний, повсякденний досвід, дитячі спогади, підсвідомі бажання, – усе виражається в ледве помітних або розгонисто-різких рухах, жестах, поворотах голови. Метод «непрямих впливів» П. Бауш базує на виявленні достеменного почуття виконавців та його домінуючому значенні у відображенні життя людського тіла та душі. Проте, наслідуючи основний принцип Р. Лабана, що «будь-який рух може стати танцем», П. Бауш легко переходила до мінімалізму, навіть до танцю в сидячих позах. Її стиль також суміщає елементарні рухи з експресією німецького виразного танцю в традиціях попередників (М. Вігман, Д. Хойєр, К. Йосс та ін.).

У більшості композицій Піни відчутна певна феміністська позиція – жінки змушені захищатися від агресії або виступати проти старих патріархальних забобів, засуджуючи поведінку чоловіків [213, с. 74].

Отже, П. Бауш цікавлять суб'єктивні враження повсякденності, вона концентрує увагу на буденних деталях, що набувають у її сценічних композиціях естетичного забарвлення та філософського тлумачення. При цьому вони виключають як штучні технічні елементи (подібні до па класичного балету), так і будь-яку стилізацію, зокрема молитовно-ритуальні рухи, природні в танці «виразному».

Таким чином, вистави П. Бауш можна розглянути як послідовність мікро-епізодів, які можуть демонструватися паралельно, або починатися в той час, коли попередній епізод ще не закінчився. Немає також чіткого розподілу на головну та другорядну дію. Зв'язок між епізодами будується на асоціативних, а не логічних засадах, подібно до поетичного кінематографа. В авторів «театру танцю» відсутня дидактичність у подачі матеріалу, глядач має сам робити висновки.

Танцтеатр як форма художньої рефлексії, що стала паростком від модерністської культурної парадигми до постмодерністської, змінив структуру, систему образів і саме художній метод творення.

Поняття «танцтеатр» (у вузькому сенсі слова) містить комплексну систему мислення і відчуття, в якій абсорбувалися провідні ідеї і методи постмодернізму, – з його безмежною іронією, самоіронією, деконструкцією і порушенням усіляких кордонів. Розірване, нервово, еkleктичне стає засобом творення образу.

Мистецтво Бауш існує понад бар'єрами і традиціями – чи то традиція класичного балету або традиція сучасного танцю, який звів на п'єдестал природний жест, не піклуючись про те, що природність може виявитися і не сценічною. Її театр є дослідженням внутрішнього світу особистості, але інструментом дослідження завжди є саме тіло.

Основна ідея, сформульована ідеологами хореографічного авангарду, полягала у пошуках «природної» жестикуляції, вільної від умовності та стилізації. Передбачалося, що лише вона здатна по справжньому передати нюанси людської психіки. Але на сцені, де всі рухи умовні, майже неможливо відокремити «природне» від «штучного» і неможливо нескінченно вигадувати все нові «вільні» рухи. Головне положення теорії апологетів спростовує Піна Бауш й вирішує проблему танцювального авангарду вивільненням емоцій, а не запереченням правил, встановлених раніше, чим парадоксально втілює мрію своїх попередників. Їй вдається не тимчасово затьмарити своїми відкриттями усталені театральні форми, а поставити власні досягнення в загальний історичний ряд.

Узагалі глядач – активний учасник вистав театру танцю. Автори, перш за все, розраховують на його розуміння, емоційну реакцію (коли остання не виявляється, це також важливий чинник у взаєморозумінні). Усе, що відбувається на сцені (ігровій площині), має продовжуватися у свідомості глядача та виявляти його інтенції. Зважаючи на це, автори залишають можливість для індивідуального тлумачення емоційного та когнітивного сенсу вистави. Така відсутність логічної «крапки» також певним чином характеризує наміри авторів «театру танцю».

Іншою особливістю композицій Піни є включення до сценічної партитури розмовних фрагментів, які або доповнюють пластику рухів або діють за контрастом із нею, створюючи додаткові комунікативні зв'язки в контактах із глядачами. Правило «четвертої стіни» порушується, виконавці вільно пересуваються не тільки по сцені, а й у театроні, тобто в просторі, який звичайно займає публіка. Іноді на сцені хтось з виконавців сідає на порожні стільці, немов виконуючи роль глядача. Подібним прийомом підкреслюється ігрова природа виконання, розподіл на глядачів та акторів – останні створюють ілюзію перевтілення в інших осіб.

Метод роботи над виставою народжується у П. Бауш під час репетиційного процесу. Артисти мають проаналізувати власні почуття та відповідати на запитання, яким сценічним проявам вони відповідають. В імпровізації вини-

кають контури майбутнього видовища. Актори, таким чином, належать до його співавторів, а не тільки реалізують задуми хореографа, як у звичайній балетній виставі. Хоча постановник обирає з пропозицій виконавців саме ті деталі, котрі, на його думку, найбільше відповідають загальному задуму.

Цей принцип позначився вже на перших роботах П. Бауш у Вупертальському театрі танцю в найзначніших постановках 1975 р.: «Фігенія в Тавриді», «Орфей та Еврідика» К. В. Глюка та «Весні священній» І. Стравінського. Логіка розвитку сценічних образів у них не суперечила стилістиці музичної першооснови й особливостям сюжетів, що були далекими від повсякденних рухів сучасних людей.

Саме завдяки Піні Бауш (особливо під час її перебування на посту директора Вупертальського театру з 1973 р.) німецький театр танцю мав широкий розголос у світі, наслідуючи основний принцип Р. Лабана, що «будь-який рух може стати танцем» [274, с. 757].

Стиль Піни тяжіє насамперед до мінімалізму, навіть до танцю в сидячих позах, суміщає елементарні рухи з експресією німецького виразного танцю в традиціях попередників. Проте, як вважає професор Стенфордського Університету М. Ташіро, роботи П. Бауш необхідно аналізувати не тільки в драматичному, психологічному (із використанням психоаналізу) й естетичному аспектах, а також ураховуючи феміністські уподобання її сучасниць [65]. Незмінними темами спектаклів Бауш залишалися людський страх перед невідомістю, внутрішня агресія людей, одвічні конфлікти з протилежною статтю, знуцання чоловіків з жінок і спроба їх принизити.

Піна свідомо використовує суб'єктивне уявлення про світ, як і особисте уявлення про тіло, відмовляючись навіть від тілесних стандартів. На гастролях в Москві використано провокаційний засіб: «привабливий очкарик» на ламаному російському пропонує глядачам перших рядів чай-каву. Ця поява ані скільки не в'язалася з поняттям «танець». Втім, він швидко розвіяв усі сумніви відносно своїх чудових танцювальних здібностей виконанням кількох па.

Танцівники вивчили масу тексту російською, вони базикають один з одним, безупинно спілкуються із залом, вихваляються своїми дитячими фотографіями, навперебій пропонують щось, що і справді є. Діловитий мужик усаджується в люльку, махає рукою, щоб піднімали, одягнена в чорну форму похмура жінка грізно виходить з ліхтариком до першого ряду перевіряти квитки («Ваші квитки, будь ласка. Я чекаю. Тобто, ми чекаємо. Це ж четвертий ряд! Пересядьте зараз же, а ви пересуньтесь. Ваш квиток? У театр, а не на трамвай. Швидше можете? Ви що, всі не на своїх місцях? Я в захваті від вас!..») Спектакль наповно дуже смішними, майже клоунськими номерами. Ось виносять стійку від мікрофону, а в неї ставлять ріжок морозива. Немолода басовита тітка та ж, що перевіряла квитки, – виходить і, облизуючи-об-

смоктуючи морозиво, гуркоче історію про свого чоловіка (мікрофон там і справді працює, зал заповнюється плотським цмоканням). Парубок в штанах і сорочці, розбігшись, кидається під ноги млосним пані в струмуючих платтях і туфлях на високих підборах. Метушливий чоловік кидається між закулісьем і рампою, радісно пропонуючи приголомшеним глядачам бутерброди і випивку. М'язистий артист представляє сцену, подібну до сізифових тортур. Прив'язаний за ноги до вертикально поставленого столу, він висить вниз головою і «відпрацьовує м'язи пресу», стаканом переливаючи воду з відра на підлозі у відро, підвішене вгорі. Той, хто наглядає за процедурою, періодично переливає воду назад. Або такий пародійний епізод: до жінки, млосно лежачої на підлозі, виходять два чоловіки, один з гітарою, а інший з мікрофоном. Останній починає жарко-пристрасно шепотіти в мікрофон: «Увагу-увагу, пані Панадеро (це реальне ім'я актриси), що вилітає рейсом "Аерофлоту" номер 023, просимо підійти до віконця інформації». А гітарист видає три ноти, як перед аеропортовськими оголошеннями. Цей текст повторюється раз п'ять на різних мовах, все гарячіше і гарячіше, а за цей час чоловіки поступовокладаються поряд з жінкою і починають її всіляко огладжувати.

Є комічна сцена в «дзвонилки» на вході в дорогий заклад: дві дівчини, що змальовують пильну «рамку», пищать, змушуючи роздягатися до білизни привабливого парубка, захопленого вечірніми очікуваннями.

Танець, вигаданий Бауш, витончений, а головне осмислений.

Незвично осмисленими здаються і самі танцівники: молоді і старі, привабливі і гротесково-непривабливі, худі і товсті. У всіх справжні не порожні обличчя з осмисленою присутністю. За їх тілами і рухами стоїть історія власного життя, і це дорогого коштує.

Навідміну від Триші Браун, що виходить назустріч природі, Піна Бауш, запрошуючи природу і побут до сценічного майданчика, експериментувала з середовищем безпосередньо, випробовуючи в якості декорацій різну природну фактуру: земля («Весна священна»), сухе листя («У горах чоловік почув крик»), величезні стовпи червоного дерева («Лише ти»), простирадла, подушки («Синя борода»), стільці («Кафе Мюллер»), вода («Лугова земля»), тисячі пластмасових квіток і навіть два собаки («Гвоздики»), вівці («Вікторі»), живі миші («Бандеон»), ціла гора червоних шовкових квітів («Мійник вікон»).

В 90-х Піна ставить серію вистав про життя людей різних країн. Відвідування танцівниками маленьких кафе й ринків, розмови з людьми, враження від співу вуличних музикантів стали підґрунтям народження вистави «Nur Du» («Лише ти», 1996, переклад на німецький хіта Елвіса Преслі «Only You»), що з'явилася після гастролей до Лос-Анджелеса.

«Мійник вікон» (1997) – вистава, пов'язана з враженнями від Гонконгу – показово-доброзичливого, відкритого назустріч публіці. Відчувається все

відразу: і зворушливу люб'язність в ресторанчиках (парубок кидається уздовж першого ряду, з квапливою готовністю запитуючи кожного: «Що б ви хотіли зараз поїсти? попити? вино? червоне? біле?» Стрімголов втікає і повертається з пластиковим стаканчиком). І всілякий секс-сервіс (млосні напівголі чоловіки личать до краю сцени і повільно намазують чимось тіло, дивлячись в зал туманно, зі значенням). І якийсь журавлинно-китайський колорит у китчевих картинках, що інколи проєктуються на задню стіну, і в тоненьких характерних мотивах («Я так люблю цю музику, – верещить захоплена дівчина, це хіт на гонконзькому телебаченні!»). І життя величезного міста дансинги, фітнеси, джаз-клуби, віп-клуби, товкотнеча, самота, бійки на околицях.

Сутність назви у можливості «зовні вдивляться усередину або зсередини назовні». Персонаж – мийник вікон – вдає, що протирає прозору завісу, на якій переливаються відблиски рампи. Що може дати скло-дзеркало? Воно може віддзеркалити життя. Воно не вбирає у себе ані час, ані досвід, лише констатує існування та розбивається, прорізане щілинами.

Інтегруючи культури, жанри і види мистецтв, Бауш «випрозорює» межі, неначе стирає кордони і стіни у всесвітньому значенні. Геніальні простою і виразністю пластичні метафори психологічних станів та відображення філософської картини світу взагалі не ставлять запитань, але дають відповіді. Піна дає можливість посмішки над особистим і загальним та залучає глядача до гри. Життя вистави побудовано довкола гори червоних пелюсток і бутонів, схожих на лілії, немов хинії (квіти з герба Гонконгу). У цю гору закопуються персонажі, звідти набирають квіти, щоб викласти з них на сцені цілі фігури, з неї скачуються на лижах і просто сидять на схилі, дивлячись, як тече довкола життя, або артисти згрібають квіти й підкидають в такт гарматним залпам, імітуючи салют. У фіналі по квітковій горі нескінченним потоком підіймаються люди, відкидаючи тіні на змінні слайди, що змальовують гори, пустелі, ліс, скелясті пейзажі, пустинні рівнини, усохлий ліс і частоколу хмарочосів Гонконгу. Для Піни Бауш великої різниці між цими просторами немає. І знову, як на початку вистави, у фіналі перед ними опускається прозора півка-завіса, немов скляна стіна хмарочоса, до якої у вишині підвішений на сидінні мийник вікон зі своїм відром. За його спиною з'являється нічний Гонконг, залитий рекламними вогнями. На величезну неонову латиницю мийник відкидає маленьку тінь, і видно, що внизу за «склом» хтось танцює.

Епізоди і танцювальні комбінації за традицією Піни накладаються, змішуються, чергуються, розвиваються на різних ділянках сцени, мов голоси поліфонічної структури музики, або раптом подрібнюються і зливаються знов. Відеозображення використовується в якості театральної декорації, пластика артистів та жестикуляції стають мовою, а дійство в цілому – музичним твором або фільмом із складним монтажем, або танцювальною композицією, хоча власне танцю в ньому небагато – новий, винайдений Піною різновид

театрального мистецтва, який намагалися, але не змогли створити її вчителі, найбільші теоретики і практики театру ХХ століття. Бауш запитували, чи не спеціально вона набирає собі непривабливих артистів. Вона здивувалася: «Красивий чи ні – мене не цікавить. Найголовніше людські якості танцівника. Мені важливо, що він випромінює, який він усередині».

Вогненну або святкову «Мазурку Фоґо» (1998 р.) в ритмах танго, фадо і самбо, поставлену після гастролей в Лісабоні, можна занести до «радісних» спектаклів Піни Бауш. Рухомий відеоряд створює іншу систему координат собитийного ряду: «відчужує наочність» і одночасно «наближує природність». «Будь-який життєвий казус в основі епізоду піддається ще більшій іронії, поставлений перед лицем величезної природи». Пантомімічні і жанрові спостереження залишаються інтермедіями, незв'язними пластичними колажами, як наприклад, «Дискоотека» або родинна трапеза з обміном вставних зубів. Тут зібрана енциклопедія прийомів, ціла антологія сексуальних ігор, від найбезневинніших до жорстоких. Але війна половин (авторський прийом постмодерну!) закінчується прекрасним перемир'ям, коли представники обох армій валяться на розкішній квітковий килим. У пролозі актрису, яка стогне в мікрофон, неначе транслює самого Ероса, підіймають і опускають десятки міцних чоловічих рук. Рефреном стає вільний політ і безпечне падіння. Людина підіймається на стіл або на плечі партнерів і з насолодою падає на підставлені міцні руки. «Падіння»-«політ» – вишуканий ефект сценографії художника Петера Пабста, що разом з Піною шукає засобів використання театрального простору за допомогою світлових і відео ефектів. Таке «падіння» сьогодні стає тренінгом на розвиток довіри в середовищі перформерів. На питання, як сприймати черговий її спектакль, Піна зазвичай відповідає: «Ви можете відноситися до нього, як хочете. Все залежить від того, як ви дивитеся на ті або інші речі».

Знайдений прийом рухомої натуральної декорації відеоряду, на тлі якого танцюють актори, продовжений і в наступному спектаклі Піни Бауш «Про, Дідо» у 1999 році. Він йде на сцені Оперного театру. Підлога покрита білою плівкою. Вона служить і екраном, і подібністю льодового поля, по якому на роликах їздитимуть танцюристи, вона ж покриття басейну, оскільки і тут на акторів, на стільці, в простір литиметься з відер вода. Так само як і інші пізні постановки Піни Бауш, «Про, Дідо» не має сюжету. Номери його взаємозамінні і не обов'язкові. Відеоряд цього разу представлено дивними, максимально збільшеними квітами: братки, іриси та інші. Серед них, як в джунглях, бігають і танцюють актори. Вода має сповна побутовий характер і значення: шампанська піна, ванна, що викочується, чоловіча лазня з масажем і парилкою. Цього разу глядачам пропонують не каву, а вино в келихах. Вистава-відпочинок, привід для приємного проведення часу. Сценічні спостереження етюдного характеру наповнено невеликими сольними партіями. Кожен тан-

цює в своїй манері з використанням цитат по відношенню до самого себе: танцююча майже на одному місці, кореянка На Йонг Ким зосереджена в собі, гротескова Назарет Панадеро, виконує маріонетковий танець або демонструє свою оголену кувшиноподібну талію. По-іспанськи пристрасно і темпераментно виконує танець Крістіана Морганті: її південний темперамент підкреслюється червоним довгим платтям і пекучо чорним волоссям. Молода танцівниця Азуза Сейама розмашиста і драматична. Декілька виходів має Джулія Шанахан. Вперше з'являється на тлі золотистих соняшників, потім виходить в платті, що нагадує цю сонячну квітку. Її образ лірично-драматичний: вона то напівлежачи тягнеться назустріч воді, що ллється з відра, насолоджуючись нею, то гойдається на довгих гойдалках, напівліниво ділячись своїм здивуванням з приводу того, що люди, виявляється, в середньому 25 років сплять, 5 років базикають, 5 років стоять в чергах і лише два тижні цілуються. Декілька соло має соліст невеликого зросту, але незвичайно пластичний: його танець завжди з елементами гімнастики або акробатики, і в той же час, здається, що він плаває або літає. Це один з найталановитіших танцюристів Піни останніх років. Його маленький зріст часто обігрується. Або його навмисно ставлять з найвищою партнеркою, або, як в «Про, Дідо», під час його стрибка інший танцюрист підкладає йому подушку під ноги.

На відміну від ранніх спектаклів Піни Бауш, де часто жінки ставали предметом брутального відношення (їх смикали, щипали, кидали на підлогу), в «Про, Дідо» жінки брутальні по відношенню до чоловіків. Назарет Панадеро жестом, що повторюється, притягує за галстук молодика, що придивився, знову і знову примушуючи до поцілунку; Реджіна Адвенто «цілує» укусом руку партнера і сама ж її забинтовує. Лише тепер це носить жартівливий характер, грається не серйозно.

У виставі «Про, Дідо» зібралися танці різних народів: латино-американський, іспанський, індійський, корейський. Є і російський. Його, притупючи і прибиваючи, танцюють чоловіки після лазні в гумових чоботях. Коментарі зайві. Екзотична родзинка постановки спеціально запрошена індійська танцівниця Шантала Шивалінгappa, виконавець Джульєті і Офелії в спектаклях Пітера Брука. Її класичний індійський танець починає другий акт «Про, Дідо», але не стає його кульмінацією. Екзотики і без того вистачає.

Після серії постановок, пов'язаних з подорожами Піни, її героїні стали різночоті мінятися. Не дивлячись на модернізм, або всупереч йому та всім «постізмам», завіса в театрі танцю Піни Бауш є. «Лугова земля» («Wiesenland» 2000 р.) Піни консервативно відкриває дивну ілюзію природи: затемнення, покрита м'якою зеленню скеляста гірська стіна в глибині сцени, капає вода до невидимого струмочку. На сцену вперше вийшли прекрасні, всміхнені, упевнені в собі жінки в довгих гарних платтях. М'якою котячою ходю вони пестять сцену, беруться за кінчики широких спідниць, розкриваючи їх як

крила різнокольорових метеликів, підставляють голову і плечі під воду, що ллється з відра, і фліртують з глядачами-чоловіками, променисто посміхаючись. Їх погляд, що світиться у зверненні до глядача, є загадкою і привабливою силою спектаклю. Не діалоги, не драматичний конфлікт, не танець, а посмішка, мов відблиск Джоконди, змушує чекати чогось невідомого, з напругою стежити за тим, що відбувається на сцені, не відриваючи око, і у відповідь мимоволі посміхатися.

Прийом з кавою: «Чи не хочете кави?», – повторює тепер дівчина з розкішно копицею волосся та виносить до авансцени сервірований рознос. Коли між публікою і акторами встановлюється контакт довіри, чорношкіра Реджіна Адвенто на авансцені комічно фліртуватиме з чоловіками першого-другого ряду до посмішки всіх присутніх.

Піна Бауш порівнює красу, особливо жіночу, з водою. Кілька разів повторюється мізансцена, де жінки з насолодою підставляють голови, плечі, шию воді, що ллється з відра, в паузах жадібно затягуючись сигаретою. Звуком дзюркотливої або капаючої води супроводжує вся дія. У воді борсається актриса, потім натягує на себе мокре простирadlo. Ллється цівка з проткнутої поліетиленової пляшки, яку жадібно ловить ротом Джулія Шанахан, хапає, задкує, ховається, перетворюючи спрагу на еротичну гру. Вода в цьому спектаклі стає символом насолоди плоті, куди красиво, повільно й живописно, посилає нас вода та жіноча краса, розвертаючи сценічне полотно до образу Венери, що народилася з піни морської.

На початку і у фіналі «Лугової землі» жінки в бальних платтях з посмішками на обличчях, згаданими вище, повільно витирають білими рушниками проливу на чорне дзеркало підлоги воду, залишаючись загадково красивими. У їх виконанні це важко назвати прибиранням приміщення, швидше якесь об'єднуюче, майже ритуально-еротичне пластичне дійство.

«Агуа, або Бразильський спектакль» 2001 року, не дивлячись на «гарячу» назву, є холоднішим. Ряд химерно красивих картинок не мають єдності теми та душевної лірики колишніх постанов. На екрані нескінченно проєктуються фламінго, пальми, мавпи, плямиста пантера, види водопаду, плаваючі або танцюючі чорношкірі. Один перелік викликає настрій курортного відпочинку, побережжя, неробства. У одному з епізодів всю горизонталь сцени займає білий напівкруглий диван, на який манірно розсаджуються, полуразвалюючись, актори в імпозантному одязі. І застигають, мов дивовижні птахи або квіти – «помилуйтеся на нас». Красивий до вульгарності, порожній і дозвільний спектакль нагадує штучну химерну квітку.

Біль, розчарування, розлад буття, властиві раннім виставам, змінилися трансляцією захвату перед життям, відчуттям насолоди життя. На протигагу «абсурдистської екзістенції», манії жорстокості і пануючому песимізму в своїх останніх виставах Піна Бауш послідовно вибудовує на сцені якщо не подіб-

ність Едему, то принаймні, якийсь екзотичний острів епікурейства, куди і запрошує глядачів. Кожен танцівник має сольний танець, безсюжетний, але глибоко образний. У жанрових сценках все служить темі повноти життя: пікнік на простирадлі із справжнім вогнем, чавунець, що гріється на вогні, можливість скуштувати приготовлене; локальний південно-американський ресторанчик, у якому заанімілого від напруги молодого чоловіка обслуговує офіціантка в спідниці вище за рівень столу і подає себе замість їжі й пиття. Все це – деталі прийняття життя, картинки повсякденності, побаченої добрими очима. І тому поряд з акторами можуть з'явитися живі кури як частина красивої природи, як гірський пейзаж або танцююча людина. У них теж є пластика і горда хода.

Навіть цитати-відсилання до минулих спектаклів, характерні для почерку зрілої Піни, не носять трагічного відтінку. Наприклад, чорні стільці, що вибудовуються баштою лабіринтом, крізь який пробираються жінка і чоловік є цитатою з раннього трагічного спектаклю «Кафе Мюллер», де весь простір було уставлено стільцями-перешкодами, на які, немов сліпі, натикалися люди. Щоб надати простір переміщенню або танцю, потрібна була людина, що розкидає в сторони перед танцюючим партнером падаючі стільці, розчищає простір. У «Кафе Мюллер» це була метафора боротьби з речовим світом, з речовим тягарем зовнішнього світу сліпої людини, замкненої в переповненому просторі. У «Луговій землі» простір порожній, люди вільні. І лабіринт стільців виглядає як гра, як візитні картки або підпис художника на картині. Присутні в «Луговій землі» мізансцени-рефрени з інших постановок: хоровод цього разу – це жінки, що летять в ритмі вальсу, «ланцюжок» – танцівники, що вишикувалися парами в загальному фокстроті.

Пізні спектаклі Бауш, створені впродовж останніх п'яти років творчості, на відміну від скупі, часто чорно-білої естетики ранніх постановок, зухвало живописні, химерні, екзотичні. Але в них немає тієї відкритої лірики, душевного індивідуального одкровення і невлучимої духовної спільності з глядацьким залом, що було характерне для хореографії 1970-1980-х років.

В одному з інтерв'ю Піна дивувалася, що ніхто не вбачає в її спектаклях релігійного ґрунту. Дійсно, її спектаклі є абсолютно світськими, але ритуальна основа в них майже завжди присутня. Інколи це ритуал повсякденного життя, його коловороту, інколи вирушаючі до міфів алюзії. Як приклад, водна стихія жіночої природи «Лугової землі», що посиляє нас до древніх стійких образних вистав, є органічним ритуальним фіналом спектаклю гуляння. За законами ритуального світовідчужання насолода життям повинна вилитися в бенкет – мізансцена-рефрен багатьох спектаклів Бауш. До загального кола гуляння повинні приєднатися і глядачі. Актори виносять хліби, печиво і кидають радісно до глядацької зали. Потім сідають за стіл з порожніми тарілками, стукають, гримлять ними, «їдять» або причащаються, як в месі, лише споглядаючи, владнають ігрища з криками і вигуками на столі. Перед гулянням

Олена Пікон розповідає, на перший погляд, якусь дурницю, що прощається їй із-за поганого німецького або просто як жінці. Вона розповідає, що у французькому селі є звичай ігрища з коровою. Це знов легке відсилення до діонісійського жертвовного бика, відсилення до ритуалу, з якого взагалі народився театр. Отже легковажне лепотіння Олени Пікон може раптом дати відблиск у бік ритуального дійства, стати зачином до подальшого бенкету. А образа Піни Бауш, що ніхто не бачить в її хореографіях релігійного ґрунту, має підставу.

Пізні спектаклі Бауш мають яскраво виражений номерний характер. І музика підбирається відповідно: різномовні (частіше – латиноамериканські) наспіви, фонові «струнні перебори». Багато сольних танців можуть існувати в різних спектаклях. Цитатні мізансцени схильні і до стилю «вамп», і до орнаменталістики. Їх можна назвати пізніми орхідеями, вирощеними в зимових теплицях. Динаміка виникає як контраст темпоритму окремих епізодів або жанровому контрасту колажних сцен. Наприклад, інтермедійна побутова зарисовка і сольний танець, естрадна розповідь в мікрофон і хоровод. Інколи спектаклі тяжіють до статички. Але незмінною залишається унікальність театру Піни Бауш, де вона кожного разу виступає як драматург, режисер і хореограф, підтверджуючи золотий перетин Леонардо не лише в русі, коли танцівник викреслює складні ламані лінії немов би усередині невидимого кола, не лише в здатності вигадати дотепну репризу з досконалої дрібниці, не лише в умінні стриматися на тонкій грані між ліризмом і сентиментом. Спектаклі-подорожі несуть уважне, дбайливе і здивоване відношення до світу, в якому всякий жест є властивістю пам'яті і тому не має права бути недбалим і випадковим.

СюзанЛінке(Linke, 1944)удитинствіхворіланаме́нінгіт,щовикликалонімотуупродовжпершихшестироківжиття.Цебувдосвідодинокостіїізоляції,однаксамевіннадихнувСюзанвиражати себе без слів, за допомогою жестів і танцю. У 16 років доля звела її з Д. Хойєр, яка порадила продовжувати навчання танцю в М. Вігман у Берліні, що зумовило розвиток її особистості та почерк з очевидним нахилом до традицій «виразного танцю». Лінке потрапила в останню групу студентів, котрі могли безпосередньо переймати досвід піонерки німецького *Ausdruckstanz*. Основний акцент навчання в М. Вігман був зроблений на розвитку «словникового запасу» через дослідження мотивації кожного руху. Пізніше С. Лінке дійшла висновку, що танець – це висловлене в русі внутрішнє спонування. Водночас її танці можуть характеризуватися як сукупність її особистого досвіду та спостережень, вона завжди намагається відобразити в них інтереси, властиві всім людям.

У 1970 р. Сюзан Лінке почала працювати в танцювальній студії *Folkwang-Hochschule* під керівництвом П. Бауш, яка всіляко заохочувала її виступи із сольними композиціями, проте серед засобів виразності вона не викори-

стовувала розмовну мову, як у типових виставах театру танцю. В одному з інтерв'ю С. Лінке зізналася, що хотіла б «зворушити своїх глядачів до сліз» [299, с. 28]. Цього їй пощастило досягти в автобіографічно сповідальній композиції «Кроки переслідують» (1985). У ній знайшли концентрований вигляд теми, що розробляла свого часу М. Вігман: поодинокість, буденність і марнота очікування жіночого щастя.

У виставі «Жіночий балет» Сюзан показала чоловіків олігофренами, що літають у хмарах. Їх піджаки нічим не вирізняються від грубих шкір, оскільки, як і у віці за печерну добу, чоловічий егоїзм губить змучену монотонною домашньою працею жінку. Гнучкі кісті Лінке зустрічаються в «цілунку» – це не боязка спроба щирості, а вигадлива поза манекенниці модного часопису. Лабораторна класифікація «афектів» (назва вистави С. Лінке) кохання, марнославства, ненависті, жадання й страху злипаються у один клубок [155, с. 19].

Сольні танці виконували і Мері Вігман, і Дора Хойєр, проте Сюзан стала найзнаменитішою в цьому хореографічному жанрі. До того, як вона почала свою кар'єру незалежного хореографа в 1985 р., С. Лінке поставила серію невеликих творів для Folkvangshulle, у якій стала директором після закінчення цієї ж школи. Підтримувана П. Бауш, вона одержала відповіді на запитання, як ставити танці, а досвід М. Вігман підказував, чому необхідно робити так, а не інакше. С. Лінке часто досліджує поодинокість, руйнацію надій жіноцтва. Проте, якщо роботи її колег часто супроводжуються показом емоційної виснаженості, С. Лінке також робить композиції іронійні й елегічні, як Heisse Luft (1996). У цій роботі вона з іронією розглядає стандартні жіночі ідеали, котрі вважають модними в суспільстві споживання.

Композиції С. Лінке напрочуд динамічні та сповнені гнучких ритмів. Вони часто починаються із зніжених рухів і жестів, які потім відкриваються, подібно до квітки, у послідовність танцювальних рухів. Використовуються підтримки, значення яких може змінюватися в залежності одного від іншого. Структура танцю, як відчутний матеріал, що піддається трансформації, відіграє важливу роль у відповідності сценографічного вирішення вистави.

У композиції Frauenballett (1981) три жінки й один чоловік, переодягнений у жінку, вимірюють і витягують безкінечну фабричну стрічку, у Flut Сюзан загортається в блакитну тканину, щоб потім розгорнути її, у Heisse Luft усі учасники ніби створені з домашніх предметів, кожен з яких приховує привабливу, але невиказану сутність. В Im Bade wannen жінка постійно скребе килимок з ванної кімнати, котрий стає водночас і притулком, і в'язницею, і предметом замилювання, і приводом для презирства. У Chritte verfolgen С. Лінке своїм тілом потроху рухає стіл, який стає об'єктом підтримки, ворогом, труною, а пізніше – символом звільнення.

Chritte verfolgen була першою повнометражною, напрочуд автобіографічною, сольною композицією, де С. Лінке демонструє власну еволюцію –

від закомплексованої дитини до танцівниці через метафору навчання ходьбі. Від хитких, невпевнених кроків у нічному халаті й взутті, що спадає та зупиняє кроки – до підлітка, котрий намагається стати на пальці й зробити боязкі арабески (у той час, як білі пластівці снігу падають на неї) – вона поступово перетворюється на сучасну жінку з лебединою пластиною та відкритим для огляду тілом.

Affectos humanos – реконструкція частини роботи 1962 р., у якій літня танцівниця досліджує марнославність, жадібність, страх, любов і біль, як головні людські емоції. Це композиція, створена з гостро висічених та добре деталізованих фрагментів, кожен з яких характеризується певним набором жестів. С. Лінке обрала для відтворення перші чотири частини і переробила останню, «Dolor (Сум)», у якій вона постає літньою, але гордовитою та непереможеною. Це було безпосереднім висловленням поваги її вчительці та другу.

Через рік Лінке створює «Affect», у якому відтворюються ті ж п'ять емоцій, але вже в дуєті з Урсом Дітрихом. Обидва стикаються тільки через сильну протидію (в «Остраху»), що трансформується в наступній частині «Liebe» в «еротичну гімнастику». Й. Шмідт описує цю роботу в книзі «Танцтеатр у Німеччині»: «Обидва партнери намагаються знайти зручність у спілкуванні і водночас хочуть залишитися чуттєвими до вимог віртуозного руху, що зовні їм нав'язують» [298, с. 288].

Повнометражна робота С. Лінке «Ruhr-Ort» – це висловлення поваги до праці робітників німецького ливарного виробництва з блакитними комірцями. Це найвиразніша в хореографічному плані робота С. Лінке, яку виконують три танцівники і три актори. «Ruhr-Ort» реалістично відтворює фізично, а з часом і морально спотворені долі робітників, чия виснажлива праця розписана по годинах з перервою на обід. Якщо в сольних роботах С. Лінке досліджує світ жінок, переважно домогосподарок, то в «Ruhr-Ort» панує чоловічий танець з відчаєм і співчуттям. С. Лінке створила повторювані, механічні рухи, у яких виконавці орудують справжніми 35-фунтовими ковальськими молотами, перетаскують важкі сталеві шматки, біжать на місці в нікуди, відбиваючи ритм сталевими підковками на черевиках та отримують душ і чистий одяг як найбільшу винагороду.

«Maerkische Landschaft» – робота, яку викликала конфліктна ситуація між Західною та Східною Німеччиною. У ній через психологію чоловіків С. Лінке досліджує людські комплекси й взаємовідносини. Люди, з котрихми вона говорить, з одного боку хочуть бути сильними та повноцінними, водночас вони мають схильність до розділення, навіть до братовбивства. Повне розуміння взаємовідносин у їх типових проявах дозволяє С. Лінке дати красномовний коментар щодо внутрішніх та зовнішніх причин цих розбіжностей як у суспільстві, так і в душі людини.

Райнхільд Гофман (Hoffman) навчалася у Folkwang-Hochschule в

Курта Йосса та П. Бауш, згодом працювала три роки в Бремені в ансамблі Й. Кресника. Вона також відтворювала в композиціях власний жіночий досвід і позиції фемінізму [274, с. 485].

Перша самостійна робота Р. Гофман «Соло з диваном» (1977) привернула увагу до її досвідів та дозволила протягом семи років очолювати (спочатку сумісно з Г. Бонером) Bremer Tanztheater, а після 1986 р. – трупу в Бохумі. Найвідоміші її постановки «П'ять днів, п'ять ночей» (1979), «Весілля» (1980), «Сад бур'янів» (1980), «Королі та королеви» (1982), «Каллас» (1983). З 1995 р. Р. Гофман працювала в Берліні, переважно із сольними виступами. Для Р. Гофман важливим стає присутність на сцені каміння, дошок, паперових суконь, меблів. Мистецтвознавець М. Ельяш характеризував її роботу «Дві королеви» як «калейдоскоп розкішних костюмів та мізансцен», вигадливо обіграні довгі шлейфи, групу чоловіків біля обох королев, а разом набір рухів поза танцювальною структурою та позбавлених внутрішнього змісту [253, с. 63].

Подібно до пізніх соло Г. Боннера, вона «прагне до прискіпливого дослідження руху, скорочуючи його амплітуду та досягаючи межі концентрації». Таким чином для неї мова театру танцю – це тілесна мова, що наближує її стиль до П. Бауш. Водночас Р. Гофман намагається виокремити свій стиль з-під впливу останньої. Наприклад, вона не роздрібнює рухи, як П. Бауш, а намагається інтегрувати їх у подібні за сенсом та значенням фрази. Це збагачення хореографічної мови є пріоритетним у розвитку німецького театру танцю, особливо в 1970-ті рр.

3.2. ҐЕНДЕРНІ АСПЕКТИ ФРАНЦУЗЬКОГО ТА ШВЕДЬСЬКОГО «CONTEMPORARY» (К. САПОРТА, Р. ШОПІНО, К. КАРЛСОН, Е. ЛІЛЬЯ)

«У ХХ ст. з'явилося багато хореографів-жінок, це – століття звільнення жіночого тіла, і жінці відразу захотілося сказати багато слів після того, як її тіло, зтягнуте в корсет, закріпачене, стало вільним». Так говорила французький балетмейстер К. Сапорта, викладаючи свої творчі принципи. Я не просто за фемінізм в ідейній розбудові світу. Жінки борються за краще, добріше і не таке жорстоке суспільство. Я також долучилася до цієї боротьби.

Карін Сапорта (Karine Saporta, 1950, Париж) заснувала свою трупу в Парижі (1982), з 1988 р. очолює хореографічний центр Нижньої Нормандії та міста Кан (Caen). Її дідусь з материнського боку уродженець України, з батьківського – родина походить з Іспанії. Уподобання хореографа – саме сучасний танець, котрий вона опановувала під час навчання в Чикагському коледжі мистецтв. Хоча тоді вже мала два університетські дипломи з філософії та соціології, одержані в Сорбонні. Як і більшість прихильників сучасного танцю,

К. Сапорта починала із заперечення канонів класичної хореографії (в одному з інтерв'ю вона навіть назвала класичний танець отрутою, хоча мала на увазі можливість отруєння навіть корисними ліками).

В Америці К. Сапорта познайомилася зі школою танцю М. Грехем та побачила на сцені М. Каннінгхем та Хосе Лімона, вплив яких на розвиток європейського танцю модерн був незаперечним. Проте, за власним визнанням, К. Сапорта не все приймає в американському модерному стилі, зокрема ідею про те, що танець має бути природним рухом тіла. «Насправді, – слушно зауважує К. Сапорта, – починаючи з того моменту як людина стала танцювати для публіки (або для Бога), її жести втратили природність. Рухи, – наполягає вона, – таке ж складне явище, як думка, і також вимагає інтелектуальних зусиль» [144, с. 10].

Іншим впливовим чинником її хореографії було мистецтво японського театру буто, побудоване на філософії дзен-буддизму. Саме в цьому вченні, за допомогою Ідеюкі Яно, К. Сапорта шукала відповідь на численні важливі для сучасного танцю питання: як керувати тілом, щоб знайти та висловити власне «я», аналізуючи підсвідомість. Отже, її пластичні шукання мали філософський підтекст, оскільки пізнання певних закономірностей буття для хореографа було рівнозначно можливості їх відображення. «Я завжди була у священному захваті від людського тіла, – стверджує К. Сапорта. – Воно геніальне, воно здатне передати всі потрясіння, котрі наша епоха обрушує на людину, усі її побоювання щодо майбутнього, пам'ять про минуле» [143, с. 17].

У своїй монографії О. Чепалов наводить слова К. Сапорти: «танець має увібрати в себе все, що не є танцем. А те, що нас обмежує, треба відкидати. Адже енергія шукає виходу і не підкоряється правилам. Танцю зашкодила теорія про гармонію. Танцю відмовили в можливості розповідати про всі аспекти життя. А він може розповісти про все, як живопис, поезія, показати те, що є поза видимими межами. Звідси думка про те, що хореограф не творець, а ремісник. Я починала з класики, але сприймаю світ переважно зором, я споглядач, більше за все люблю живопис, фото» [213, с. 148].

Усі методи своєї роботи К. Сапорта вважає математичними (хореограф також геометр, архітектор) і викликаними особливостями абстрактного мислення. У деяких практичних діях вона близька до інших постановників постмодерністів, спочатку ознайомлює артистів зі своїми спостереженнями, а потім від ментального й інтелектуального сприйняття переходить до фізичного опанування рухів, поступового оволодіння жестикуляцією, що відповідає сюжетові. Так фізичний стан корелюється із сюжетом (вочевидь, темою – О.Ш.) вистави [234, с. 191].

Результатом пошуку в просторі та часі і зіставлення різних пластів світової культури були її оригінальні хореографічні композиції: «Наречена з дерев'яними очима» (1988) – ностальгічна поема з присвяченням матусі, «Бики

Хімени» (1989), що продовжувала пошуки власного коріння в іспанському «напрямку», та дивне поєднання японського було й іспанського фламенко у виставі «Кармен» (1992).

У виставі «Наречені з дерев'яними очима», яку екранізували та показали на одному з московських кінодансфестивалів, є відчуття тривоги та суму, безвихідності на межі крику й істерики. Жанр вистави – «спогад про те, що було не зі мною» — надає привід для сюрреалістичної фантазії: «люди, зодягнені в сірі мішкуваті вбрання, валіза, що стає символом безпритульності, або прагнення зміни, яку посилюють звуки потягу. Персонажі балету нагадують пожовкле листя, яке жене осінній вітер» [48, с. 11]. На думку багатьох критиків, К. Сапорта пощастило відобразити «хворобливість російської душі, що пульсувала, борсалася, плакала й танцювала. За зовнішньою задерев'янілістю, механічністю, скупюю одноманітністю пластики (яка дещо нагадувала пластичні відкриття М. Фокіна в балеті “Петрушка”) жила похмура російська дійсність» [79, с. 30].

Постановку К. Сапорта «Бал у залізоному коридорі» також було екранізовано в 1987 р. Дія відбувається в цеху металургійного заводу, де люди знеособлені важкою механічною працею та гнітючою атмосферою. «У центрі хореографічної композиції – містичний танець трьох болгарок, який народжується зі сполохів вогня, музики, спогадів про батьківщину. Танець вабить, заворожує, проте його таємний смисл залишається нерозгаданим. Тема таємниці слов'янської душі стала однією з центральних у творчості К. Сапорта» [48, с. 11].

«Биків Хімени» за мотивами п'єси П. Корнеля «Сід» було створено на замовлення муніципального театру Барселони. Це принципово інше видовище, де, за словами Карін, присутній символ її танцю – «полум'я під шкірою» (іноді вона дійсно виносить вогонь на сцену). «Я звернулася до “Сіда”, – пояснює К. Сапорта, – тому що ця хрестоматійна для французів п'єса про кодекс честі, героїзм та внутрішню боротьбу почуття й обов'язку уособлює архаїчний, ілюзорний погляд на Іспанію як на “театр шляхетних і сильних пристрастей”».

Цьому театрові (на сцені дійсно підіймаються догори ряди стільців з вишнево-оксамитовою оббивкою та бронзовими спинками) протистоїть арена для кориди з її дикунством та агресивністю, тобто ще одним утіленням сутності іспанського характеру. Ідею зіткнення двох облич однієї країни відображує назва балету. Адже крім того, що Хімена, героїня п'єси Корнеля, вирізняється високими класичними почуттями, вона – символ жіночності» [143, с. 18].

У виставі К. Сапорта «Кармен», де вона виконала головну роль, самурай смикає за мотузки Кармен у вигляді японської ляльки, що шокувало багатьох глядачів, незвиклих до парадоксів балетмейстерської думки. Проте

Карін порівнює цю метаморфозу з героїнею Меріме тому, що в іспанців і японців багато спільного в трагічному сприйнятті світу, для них кодекс честі є головним чинником філософії людського існування.

Для хореографії К. Сапорта характерна повторюваність рухів та їх перерваність, механістичність. На думку постановниці, це надає відчуття напруженості, підсилює драматизм сценічних ситуацій. Проте найсуперечливішим у творчих постулатах Сапорта є ствердження, що «віртуозний рух, нехай навіть самоцільний, важливіший, ніж рух, сповнений сенсу» [143, с. 18].

Філософія танцю К. Сапорта поширюється також на старовинні зразки хореографії, які вона розглядає в незвичному ракурсі [234, с. 193]. У її балеті «Дух, або бліде небо» (в іншому перекладі «Видіння або Небесні кола», 1996) актори не тільки танцюють, але й проголошують тексти Т. Готье про «Жізель», а також читають В. Гюго, А. Ламартина.

Романтичний стиль тут постає прикладом для розповіді про страждання балерин у XIX ст. К. Сапорта «дорівнює долю будь-якої танцівниці долі Жизелі, оскільки вони злітаються в балетний клас як метелики, їх краса короткочасна, приречена. Проте саме тому бере в полон. К. Сапорта повторює фарби та ракурси картин Е. Дега, який зафіксував у тіні куліс моменти цього зловісного перетворення. Її віліси – справжні перевертні, моторошні фурії» [144, с. 10].

Близькі до К. Сапорта художні та соціальні вподобання демонструє Режін Шопіно, котра народилася 1952 р. в Алжирі. Р. Шопіно здобула класичну освіту. За власним визнанням, у юності її художній світогляд формувало новаторське кіно С. Ейзенштейна та режисерів «нової хвилі» французького кіно. Завдяки цьому вона захопилася сучасною хореографією і швидко стала відомою як непередбачений постановник, що підкоряє творчість експерименту. Такими були її перші танцювальні п'єси, зокрема «Комета Галлея», що одержала премію на конкурсі хореографів у м. Баньйоль.

У 1986 р. Р. Шопіно очолила Національний хореографічний центр в Ла Рошель, де сформувала стабільну труп, яку в 1993 р. було перейменовано в «Атлантичний балет». З того часу в репертуарі трупи з'являються хореографічні твори інших балетмейстерів, які, на думку Р. Шопіно, розширюють творчий діапазон її артистів. Заняття в трупі «Атлантичний балет» починаються з години дихальних вправ, потім дві години – ігрові вправи, що нагадують дитячі розваги – артисти вільно тішаються, що зрештою виявляє особистість кожного танцівника. Під час роботи над виставою, вважає Р. Шопіно, артисти мають міркувати на цю тему, спілкуватися один з одним. «І коли це все є тіло, ми прагнемо опанувати філософію танцю, вчимось розмовляти тілом», – наголошує Р. Шопіно [249, с. 3].

Іноді вона звертається до знакових систем, не пов'язаних з музичною об-

разністю. Атлантичний балет в інтернаціональному складі артистів з Європи, Африки, Мексики, Японії, Китаю здійснив у 1991 р. постановку вистави «Сен-Жорж» на музику середньовічних піснеспівів (яка відтворює пластичні форми романської архітектури XI–XIII ст.).

Костюми відомого французького модельєра Жана Поля Готьє нагадують купальники з відповідними за стилем капелюшками. Р. Шопіно спочатку «переводить» пластику барельєфів і горельєфів у графічні лінії, а звідти – у хореографічну пластику. Таким чином «оживають» представники фауни та потворні монстри, що є домінантою архітектурного ліплення замку Св. Георгія (Жоржа). Найцікавішим у хореографічному відношенні є дует чоловіка та жінки, який нагадує за пластичним малюнком павану. У фіналі святого «прибивають» до хреста догори ногами й створюють навколо композицію «Скорбота».

Опановувати філософію танцю Р. Шопіно прагне через спробу «розмовляти тілом», називаючи таке мистецтво «еквілібристичною почуттів». Її учні вчать вести цю розмову через стилізаційні експерименти.

Особливе місце в сучасному хореографічному мистецтві Західної Європи та США посідає Каролін Карлсон (англ. Carolyn Carlson), яка народилася 7 березня 1943 р. у Каліфорнії, Окланд. Її батьки були фінського походження, тому Каролін зберігає дружні стосунки з Гельсинкі, (де в листопаді 1906 р. було видано маніфест про виборче право фінських жінок). Танцю К. Карлсон навчалася в Сан-Франціско й Університеті штату Юта. Роки її становлення співпали із соціальними та культурними зрушеннями, які викликали в 1960 рр. у молоді Америки захоплення новими мистецькими явищами. Як писав критик А. Робертсон, «Карлсон часто здавалася дитиною-квіткою, котра зростає, щоб зберегти ідеали своєї генерації» [270, с. 56].

Характеристика її творчого доробку, з одного боку, вказує на американське коріння («Підлісок» на муз. Р. Обрі), з іншого – на фінські («Elokuu», муз. Mikko Mikkola). Водночас ключ до розуміння її творів – у філософії дзен-буддизму («Рік Коня», 1978). За словами самої танцівниці та балетмейстера, у житті й роботі її цікавить аспект сьогодення, а філософія Дзен є джерелом не психоаналізу, а натхнення. Прийняття саме таких філософських підвалин свідчить, що її твори народжуються та вмирають водночас, тобто марно було б утримати їх у репертуарі в початковому вигляді. Тому, як свідчить Дж. Россі, один з танцівників її трупи у Венеції, К. Карлсон «постійно працює над зробленим номером, змінює рухи, жести, музику, щоб надати творові нових якісних і змістових параметрів».

У так званому процесі «work in progress» (властивому також для творчого почерку П. Бауш), Карлсон обирає порадиниками обставини сьогодення та певні настрої, характерні для артистів (а значить, для членів суспільства). Характерний приклад такого підходу композиція «L'Orso e la luna (Ведмідь та

місяць», 1983, яка тривала на різних показах від години 20 хвилин до двох годин, а також змінювала назву (наприклад, «Робота крейдою»). У багатьох випадках К. Карлсон дотримується інстинктивних рішень, які, звичайно, бувають безпомилковими. Критик М. Мішель називає її «далекою кузиною А. Дункан, яка висловлювала свої життєві враження за допомогою танцю та немов відновила натхнення своєї попередниці» [270, с. 56].

Стиль К. Карлсон тривалий час залишається незмінним. У своїх творах вона поринає в майже містичний, трохи наївний світ, котрий складається з почуттів, мрій, слідів пам'яті, образів повсякденності, навіяних незайманою природою. Саме в цій царині легко відшукуються паралелі з А. Дункан. Креативні ідеї К. Карлсон почасти мають джерела в школі експресивного танцю Німеччини, але створені нею образи «не досягають того ступеню трагічного висловлення, який властивий, наприклад, П. Бауш або С. Лінке – вони обмежені відтворенням зовнішніх елементів сучасного життя» [270, с. 59].

Особистість виконавця для Каролін – найважливіший елемент творчого розвитку, що суттєво віддаляє її від «геометричного» малюнку композицій А. Ніколая. Адже танцівник має перевтілюватися у вогонь, вітер, воду, відбивати гарні та погані людські якості, володіти засобами гротеску тощо. «Звичайно, коли я працюю, у мене є пластична ідея, вона стає темою мого уроку, а потім артисти починають імпровізувати. Мені подобається починати з порожнього місця, коли все – музика, танець, сценографія виникають уперше». Як додаток до цих характеристик Карлсон використовує власні поезії.

Вона активно працює з композиторами, оскільки вважає, що хореограф має ставити твір на музику, написану не заздалегідь, а створену під певний задум постановника. Виконавські якості К. Карлсон критики оцінюють дуже високо. Зокрема, відзначаються протяжні лінії її арабесків, гнучкість тулуба та виразність рук, мрійливий ліризм у поєднанні зі здатністю до енергійних, динамічних рухів у стилі М. Грехем (contraction, або м'язових скорочень). Коментуючи «Commedia» (роботу, натхненну «Божественною комедією» Данте Аліг'єрі, створену в 1993 р.) Ж. Манноні писав, що це видовище «нагадує вражаючі вистави Р. Уілсона, а мова рухів К. Карлсон захоплює з кожним новим номером і створює ефект танцю Всесвіту» [270, с. 57].

У кінці 1980 – на початку 1990-х рр. К. Карлсон працювала в Ессені як запрошений хореограф, ставила вистави в Нідерландському театрі танцю, Гельсінкі, Кульберг-балеті (Стокгольм). А на сцені Опери Бастилії створила унікальний спектакль, де головним героєм є живопис. Концепцію цього оригінального твору розробив талановитий французький художник Олів'є Дебре (1920-1999). Більше півстоліття він захоплено писав і експонував у багатьох країнах чудові абстрактні пейзажі, і вони принесли йому світову популярність. О. Дебре створив також безліч монументальних творів, зокрема

настінну фреску для посольства Франції у Вашингтоні (1982), сценічні завіси в «Комеді-Франсез» (1987), Опері Гонконгу (1989), паризькому Театрі Аббесс (1996), Опері Шанхая (1998).

Світова прем'єра балету «Знаки» з хореографією К. Карлсон відбулася в Опері Бастилії в травні 1997 р. Успіх був триумфальним. Ідея належала художнику О. Дебре, котрий вигадав структуру із семи сценічних епізодів (знаків), що органічно змінюють один одного. Кожен знак сформований з величезних мальовничих полотен і рухливих обсяжних декорацій. Ці кольорові композиції привносять емоційний настрій та певну символіку, що відповідає «Знакам». Абстрактні сценічні пейзажі реально оживають завдяки пластиці артистів, вигадливі костюми яких є частиною мальовничих полотен. Цікавий проект, який О. Дебре детально втілює у сотні ескізів і навіть макетів, Паризька опера, однак, не підтримала, і протягом кількох років він не мав реалізації. У 1996 р. про нього довідалася Каролін і відразу ж його оцінила. Вона запросила популярного французького композитора Рене Обрі, і митці з одержимістю почали працювати, хоча ніколи й ніхто ще не складав музику й хореографію для вже створених і логічно пов'язаних між собою кольорових композицій, яким приділялася значна роль у новому спектаклі.

Незважаючи на те, що людина вигадала так багато речей, усілякі комп'ютери й роботи, які тепер з ним конкурують, наша уява все-таки не вичерпана. Ось чому все це закінчується «Перемогою Знаків», – говорить О. Дебре. Тобто, генеральна ідея цього балету будується на розвитку першого знаку – посмішки, що з'являється в куточку щоки. Цей символ першого спілкування, народження дитини, людини, початок алфавіту, всієї писемності виник з посмішки Джоконди. Таким чином, задум знакового циклу простежується вже в першому, найсимволічнішому епізоді [62, с. 5].

Побудований без певного сюжету, балет усе ж виражає сутність життя: тут є відносини між істотами, перетинання їхніх шляхів, поява смерті й відродження природи. Художник не хотів, щоб декорації були писаними полотнами, на тлі яких танцювали б виконавці. «Це мені не цікаво», – заявляє О. Дебре. Він прагне такого враження, «щоб живопис грав у просторі, щоб був контакт між діями танцівників і живописом. Сім епізодів мають дозволити перетнути світ від річки Луари у Франції до Китаю» [62, с. 4].

Сутність своєї роботи Карлсон пояснила так: «У семи епізодах, що відповідають семи полотнам О. Дебре, я вигадувала відносини між людьми. Можливо це нагадує почуття, які могли виникнути між Леонардо да Вінчі й Джокондою. Мене дуже надихали полотна О. Дебре з їхніми темами спокуси, кохання, життя, народження, перевтілення. Сім картин О. Дебре спонукали поставити сім балетів. Для їхнього зв'язку я створила двох персонажів, котрі ведуть подорож через знаки. Це водночасно абстрактно й дуже видовищно, конкретно».

Щодо співробітництва з композитором, К. Карлсон каже: «Рене працював, як і я, захоплено, перебуваючи під усепоглинаючим враженням вибуху фарб і символіки знаків О. Дебре. Оскільки в спектаклі сім різних балетів, Рене написав для них різну музику. Для переходу від одного епізоду до іншого він зробив музичні переходи. Виходячи зі змісту хореографії, вони дозволяють змінювати мальовничі полотна та сприяють переходові в атмосферу наступного епізоду» [185, с. 21].

У підсумку плідної колективної роботи вийшов надзвичайно гармонійний балет – це 90 хвилин чистої краси, поезії, лірики й грації. Графічна хореографія К. Карлсон і електронна музика Р. Обрі вносять подих мерехтливості життя в абстрактні пейзажі О. Дебре: їхній магічний колір і ритмічні лінії знаходять пластичну пульсацію й флюїдне продовження в зримому просторі. Примарні потоки світла, мистецьки придумані Патрісом Безомбе, наповнюють цей фантастичний світ космічною таємницею й надають йому четвертий вимір. Злиття сценографії і хореографії, музики й світла народжує особливу енергію та гіпнотичне бачення іншого світу, що зачаровує ідилічною трансформацією кольоро-пластичних і звуко-світлових гармоній.

У квітні 1998 р. в Москві спектакль став абсолютним переможцем Міжнародного балетного конкурсу «Benois de la Danse» відразу по трьох номінаціях, чого ніколи не траплялося досі. Журі під головуванням Юрія Григоровича einstайно присудило приз «Бенуа» головним творцям балету «Знаки»: авторів ідеї, декорацій і костюмів О. Дебре, хореографові К. Карлсон, виконавиці головної ролі Марі-Клод П'єтрагалла. За музику до балету «Знаки» композитор Р. Обрі одержав приз «Victoires de la Musique» на національному конкурсі у Франції.

«Тигри в чайному будиночку» – чоловіче тріо, результат подорожей К. Карлсон до Азії, багатолітнього вивчення філософії дзен-буддизму а також зустрічей з чудовими танцівниками Ю. Такеї, Джекі-Чаном Берже (Китай), Вон-Мьонг Боном (Південна Корея). У виставі немає конкретного сюжету, що К. Карлсон пояснює так: «У виставі це як пляшка з мінеральною водою: історії немає, а форма є. При чому в ній – і зміст, і колір. Отже, кожен може вигадати власну історію. Вистава, як поезія, є емоційною відчутністю, а не розповіддю від А до Б» [185, с. 21].

Деренчливий акустичний простір цикад, медитативна напівтемрява. Три чоловічі силуети в шовкових чорно-білих спідницях. Під гавкання собаки, потойбічні шепотіння та крики, звуки дзвіночків, струнно-смичкових і перкусії починається сакрально-пластичний ритуал. Після акту ритуального чаювання танцівники, спрямувавши погляди в небо, повільно віддаляються у вічність. Цей танець – таємний обряд, некваплива течія ріки часу, філософське збагнення простору. Тут багато закритих для європейця інформаційних знаків, алюзій та символів зі східної філософії.

К. Карлсон відома кодівниця: вона пропонує глядачам пограти в цікаві для розуму ігри.

«Чайна церемонія, – вважає О. Фірер, – лише інформаційний привід для експресивного висловлювання артистів у своїх монологів і тріо». З тиграми оголених до пояса танцівників споріднює їх вибухова, пружинно-котяча пластика, закамуюльований войовничий темперамент та інстинктивні звички скрадливих хижаків. Модерн, акробатика, східні єдиноборства поєднують і самурайську гідність, і лапи дикої кішки з кігтями, і залицяння з парасолькою та гілкою квітучої сакури. Тут і очеретяні палички, що використовуються як бойові знаряддя, і як вудочки, і як крила. І лави, що перетворюються на бамбуковий ліс, і басейн, і опудало велетенської риби. У виставі є місце гумору, несуттєвості церемоніалу і спалахи агресії. Красива сцена із серпанком, крізь який просвічують силуети танцівників, а на рівні їх облич – маски, лаконічно промальовані жирними штрихами: байдужості, злості та жаху. Усе це чимось нагадує кіношедевр Курасава «Расемон», коли історія розповідається кожним зі своєї точки зору. Це й філософська притча про холод самотності, що оточує людину із самого народження [185, с. 21].

Як авторка кількох поетичних збірок К. Карлсон наголошує: «Каліграфія для мене – це боротьба з часом, що плине. Коли ти в танці робиш якийсь жест, він зникає, а на папері його можна зупинити. Те ж з віршами, які в мене подібні до хайки. Коли виникає дещо, що я не можу висловити в танці, я це записую». Як прихильниця дзен-буддизму, К. Карлсон бажає, щоб глядачі, котрі переглядають виставу, самі для себе складали сюжет. «Моя робота – це імпровізація. Мені подобається створювати фрагменти, у яких немає історії, але є поетичний образ, емоційне враження. Вважаю, це загальна тенденція сучасних візуальних мистецтв, включаючи танець, відео-арт, живопис, фотографію» [69, с. 35]. Дванадцять років занять класичним танцем (з трьох до п'ятнадцяти років) для Каролін надали перевагу над повторюваністю і традицією класичної системи танцю скороминущому. Ідею сучасного танцю вона наближує до пластичних проявів дзен-буддизму і вважає, що східні єдиноборства, заняття технікою, імпровізацією та композицією сприяють внутрішній концентрації та є корисними для танцівників. Працюючи над виставою «Тигри в чайному будиночку», виконавці вивчали чергування спокою та дії, проникаючи до основної ідеї дзен-буддизму – шляху за колом: усе рухається, народжується та вмирає, знову народжується.

В будь-якій людині К. Карлсон вбачає чоловічу та жіночу частки, вона доводить, що танець не висловлює нічого, якщо він не передається від людини до людини, а усвідомлення цього привносить позитив у життєсприйняття. «Тигри» стали намаганням зрозуміти, що та чоловік, але К. Карлсон є авторкою балету, оснований на стародавній месопотамській легенді, який

цілком танцюють жінки і кожна із сімох показує одну іпостась своєї вдачі: материнську любов, співчуття, насильство тощо. Автопортрет життя К. Карлсон вимальовує так: «я – і мати, і танцівниця, і хореограф, і педагог, але це все – я...» і вважає, що європейська культура зацікавлена східним світосприйняттям із заспокійливою самопоглибленістю, завдяки якій можна глибше пізнати себе та світ. «На Сході розуміють, що світ рухається по колу, все нове вже колись було, а все те, що пішло, відродиться знову. Європейці сприймають життя лінійно, як вектор, прокреслений уперед, і від цього виникає деяка метушливість і нервовість» [69, с. 35].

Спорідненість пошуку жінок-балетмейстерів США та Західної Європи підтверджується творчістю Кароль Армітаж (Karole Armitage, 3 березня 1954 р.), котра народилася в Медисоні, штат Вісконсін (США). Вона навчалася в Школі мистецтв штату Північна Кароліна, Університеті штату Юта (1971-72), школі Американського балету.

На початку професійної кар'єри К. Армітаж танцювала в кордебалеті Великого театру в Женеві (1972-75), проте жодних креативних зрушень у її творчій свідомості тоді, вочевидь, не відбувалося. К. Армітаж заявила про себе після року роботи в трупі Мерса Каннінгхема, в 1977 р. Тоді вона з великим успіхом виступила в дуеті з М. Каннінгхемом в композиції «Squaregame (Ігри на площі)».

Хореографічним дебютом К. Армітаж стала в 1978 р. постановка «Ne» за участю групи «The The» в стилі панк року. У 1981 р. К. Армітаж пішла з групи М. Каннінгхема, щоб створити панк-шоу для шести танцівників і п'ятох музикантів на чолі з композитором Рісом Четхемом. Ця двочасна композиція отримала назву «Радикальний класицизм», що відбилося й на характері костюмів Чарльза Атласа (наприклад, чорні шкіряні штани та жорсткі пачки). Високий рівень гучності примусив адміністрацію маленького театру, де відбувався показ, пропонувати глядачам тампони для вух. Проте суто танцювальні новації К. Армітаж мало чим вирізнялися від експериментів М. Каннінгхема.

У період, кульмінацією якого був 1985 р., виникла серія дуетів під назвою « $r = dN/dg$ », пізніше перейменованих у «Дуети Ватто». К. Армітаж виступала тут разом із колишнім танцівником М. Каннінгхема Дж. Ленноном, використовуючи пуантову техніку. У той час комісія з Гранд Опера на чолі з керівником балетної трупи Р. Нурієвим вирішила створити в академічній трупі театру експериментальну секцію. Таким чином, з К. Армітаж працювала в майбутньому славнозвісна французька балерина Сільвія Гілем, котра тоді завершувала хореографічну освіту.

Друга половина 1980-х рр. характерна співробітництвом К. Армітаж з американським постмодерністським і неоекспресіоністським художником Девідом Селлі. Разом вони створили легендарну виставу «Mollino Room» за участі

М. Барішнікова, прем'єра якої відбулася на сцені оперного театру Вашингтона, а потім була показана в Кеннеді Центрі (Коламбія) та Метрополітен опера в Нью-Йорку. Композиція, де, крім основного танцівника, виступали соло-дуети і додатковий ансамбль, викликала протилежні відгуки аж до звинувачень у претензійності й культурному шахрайстві (критик Клів Барнс в одній із Нью-Йоркських газет). Вочевидь, незадоволення критиків було викликане такими еклектичними зіставленнями, як серйозна музика П. Гіндеміта та рутинні прийоми комедійних акторів Ніколс і Мей. Костюми й оформлення Д. Селлі були навмисно недоладними, що підкреслювало дотепність хореографічного малюнку К. Армітаж.

Досвід створення таких відверто провокативних вистав К. Армітаж продовжила після організації власної трупи в 1986 р. Її наступна композиція на 3 дії «Elizabethan Phrasing of the Late Albert Ayler» (Єлізаветинський стиль пізнього Альберта Ейлера) була побудована аналогічно еклектиці «Кімнати Молліні».

У наступний період К. Армітаж запрошує до співпраці талановитих виконавців, серед яких особливо вирізняється Джеф Кунс. І хоча дизайн Д. Селлі іноді домінує у виставі, безперечно, що К. Армітаж оволодіває режисерським мистецтвом настільки, що це стає індивідуальною ознакою її постановок. Це стало особливо помітним на початку 1990-х рр., коли творча співдружність з Д. Селлі призупинилася. Водночас інтереси К. Армітаж схиляються до кінематографа. Вона починає також ставити танці для шоу таких видатних представників шоу-бізнесу, як Дівіналс (Тіна та Бренді), «Milli Vanilli» (Ф. Морван і Р. Пілатус), Мадонна та Майкл Джексон. Це певним чином вплинуло на подальший стиль К. Армітаж як хореографа і її нові європейські постановки, які поєднували елементи «шкільної», традиційної хореографії із зухвалістю постановочних прийомів та оформлення.

Так, у композиції «The Dog is Us» брала участь балетна трупа Берлінської опери та шість «пуделів», які були частиною декоративного оформлення Д. Селлі. Вони були зодягнені у вечірні сукні та жестикулювали руками в рукавичках.

Після створення в 1992 р. власного кінофільму «Hall of Mirrors» (Дзеркальний хол) Армітаж взяла участь у першому кінематографічному проєкті Д. Селлі «Search and destroy» (Знайти та знищити, 1994). Назву було запозичено зі словника військової термінології, що, у свою чергу, відповідає філософським настановам самої К. Армітаж: артистична справа полягає в невпинному русі вперед. Вона зводить до нуля танцювальну культуру і ставиться до неї, як до підсадженої качки.

Після тривалої праці з німецькими, швейцарськими та французькими трупами в 1996 р. К. Армітаж була призначена арт-директором Maggio Danza у Флоренції. Тут вона продовжила свою театральну діяльність, підкріплену співпрацею з такими відомими дизайнерами, як Дж. Іворі. У 1977 р. вона поставила танці в «Аполоні та Дафні»

Г.Ф. Генделя, трансформуючи алегоричні символи оригіналу в сучасні образи.

Трансакції між американськими і європейськими пошуками балетмейстерів-постмодерністів добре простежуються на прикладі шведської хореографічної школи, до якої належить професор Вищої балетної школи Стокгольма й художній керівник компанії E. L. D. Ева Ліля (Efva Lilja Dance Company). Для неї не актуальна формула «тут і зараз», оскільки її світ сконструйований зі шматочків свідомого й несвідомого, реального та вигаданого, минулого й майбутнього. E. L. D. складається із шести танцівників, але коли в трупі з'являється вакансія, на вільне місце буває конкурс 80–90 чоловік, «додаткові» артисти залучаються до роботи над певним проектом, що вимагає великої кількості людей, після реалізації якого вони знову повертаються до своїх труп.

Так, в акції E. Ліля для музею Гуггенхайма в Більбао брали участь 50 чоловік. У всіх танцівників E. L. D. – класична хореографічна освіта, однак вони обрали нові форми танцю. На думку Єви, мистецтво не може бути тільки розвагою, воно повинне відкривати інший вимір, змушувати думати. Танець E. Ліля живе в інших відносинах з музикою, «він більше говорить, ніж співає».

Трупа E. Лілі двічі побувала в Москві й мала сприятливу пресу, хоча до подібних акцій критики в нас часто ставляться з упередженням. У 1999 р. на старій сцені театру артисти виступали зі спектаклем «Byen Viso». Згодом E. Ліля показала в Москві дві свої нові вистави – «Місто Єви» і «Найбіліше» (музика Томмі Цведберга, світло Матса Андреасона, Ульфа Енглунда, костюми Малін Арнелль). Нещодавно вона написала та випустила свою другу книгу «Танець до кращого й гіршого», таку ж рефлексивну і сумну, як перша – «Слова танцю», але таку, що більше відкриває завісу її болісних пошуків самовираження.

Як представниця Америки та Європи E. Ліля не приймає традиційних сценічних площадок, надаючи перевагу то невеликим замкнутим місткостям (прозорі пенали, по стінках яких стікає підфарбована вода), то флотилії плотів, що тягне по каналу буксир. Вона не тільки позбавляє ступні своїх танцівників звичної земної тверді, змушуючи їх «буксувати» в чорноземі або шльопати по воді, але часто примушує їх пересуватися вертикальними площинами руху. В одному з найпопулярніших і найоригінальніших стокгольмських музеїв «Vasamuseet», де височіє гігантське, підняте з дна морське судно, виконавці, подібно альпіністам, цирковим артистам або, якщо завгодно, павукам, спускаються на линвах уздовж борту корабля. Перформанс заворює незвичайною волею руху й незвичною ритмікою, не говорячи вже про масштаби видовища. Але головне, виявляється, не в зовнішніх його атрибутах.

У композиціях E. Ліля, знятих на відео в різних місцях – від сучасного супермаркету до арктичних льодів, – є ностальгія за минулим, особливо коли виконують їх люди похилого віку (нині подібне можна побачити в П. Бауш,

І. Кіліана, М. Ека). Е. Ліля також часто використовує кінематографічний досвід іншого великого шведа Інгмара Бергмана.

Як професор хореографії, Е. Ліля працює над цікавим проектом, метою якого є вивчення впливу танцю на процес старіння. У «Місті Еви» – першому спектаклі, показаному під час нинішніх гастролей, – поряд з молодими артистами беруть участь танцівники, що вже відзначили своє шестидесятиріччя, серед яких є й ректор балетного училища Швеції Карі Сильван, у минулому відома балерина, що працювала також з Інгмаром Бергманом як актриса. «Місто Еви», завданням якого хореограф назвав «створення передумов для того, щоб поставити танець у позасценічний контекст», артисти виконували на трьох різних площадках, розташованих в атріумі театру. Глядачі мали можливість вільно пересуватися між ними й самостійно обирати ракурс для спостереження того, що відбувається. Сценограф Бенгт Ларсон «побудував» в атріумі три споруди, що є повноцінними сценічними просторами й відбивають три етапи взаємин між чоловіком та жінкою. У жовтому будиночку дме вітер і танцює молода пара (Стіна Альберг, Хенрик Нурберг), у вальсуючих, неспритних і ніжних рухах якої вгадується стан першої закоханості, найдорожчої й найнедовговічнішої.

У червоному будиночку йде дим, і в подібному до клітки замкнутому просторі борсається пара середнього віку (Хелен Карабуда, Еран Блумквіст), що персоніфікує собою любов-пристрасть, вічну боротьбу протилежностей. Взаємне тяжіння й відштовхування переходить у болісний, повний розпачу діалог людей, приречених на самотність. У білому будиночку зі скла йде дощ і танцюють старі (Карі Сильван, Ян Абрамсон), із граничною відвертістю зображуючи те, що найчастіше залишається від кохання: прихильність, що перейшла у звичку й викликає роздратування, і разом з тим усвідомлення неможливості існування нарізно. «Місто Еви» – реалістична, гарна й трохи лякаюча казка про любов – від її народження до смерті, вирішена часом скупими, але дуже виразними хореографічними засобами.

Другий балет «Найбіліше» був виконаний Хелен Карабудой – однією із провідних балерин Швеції. Ідея балету народилася в Е. Ліля під час її перебування на Північному полюсі, коли вона в складі експедиції, організованої Королівською академією наук Швеції, відправилася в Арктику вивчати вплив холоду на організм людини.

У смужці білого «полярного» світла з'являється дивна мішкувата істота, судорожними й різкими рухами вона немов звільнюється від крижаної оболонки й перетворюється на жінку. Вона то тремтить від холоду й збирається в грудку, то розриває простір гострими стрибками й бігає по колу. У танці Х. Карабуди – розпач людини, що потрапила на край землі, де не існує ніяких земних законів і неможливе людське спілкування. Фігурка, що рухається в променях прожекторів, немов грає з постійно мінливим світлом, офар-

блюючи кожну з ділянок простору новою пластичною інтонацією. Спектаклі Е. Ліля – ефектні й незвичайні оригінальні хореографічні експерименти [175].

Хореограф Е. Ліля – тонкий і чутливий теоретик танцю, особливо власного. Вона створила оригінальну систему внутрішньої побудови хореографічних композицій, основою якої є пошук у сфері підсвідомого: «Ми формуємо ідентичність, усвідомлюючи свою культурну приналежність. У цьому змісті ми всі перебуваємо в русі. Суб'єктивному досвіду виділене своє місце. Наші особисті спогади й досвід є єдиним інструментом до розуміння того, що відбувається навколо нас – це стосується й життя, й мистецтва. Зустрічаючись із танцем, ми знаходимо простір для всіх наших відмінностей. Танець – як тінь, відкинута нашими несвідомими й інстинктивними діями».

За Е. Ліля, мистецтво є місцем, де ірраціональне може виявитися, якщо створити для нього простір, а людська здатність творити є основою будь-якого виду розвитку і саме причиною творення простору для креативності: «Якщо культура є формою, яка визначає наше соціальне життя, то мистецтво живе для взаємного розуміння. Ми можемо розкодувати стан культури, якщо будемо виражати себе творчо».

Тіло вона вважає дивним місцем для сховища спогадів і досвідів, котре при зустрічі з оточенням намагається знайти форму не тільки для внутрішнього, але й для зовнішнього простору і оскільки «тіло мине, то правильним стане підготувати його для чогось ще...», бо його тонка оболонка зберігає в собі невичерпну енергію і безліч можливостей. При цьому Е. Ліля додає, що: «Людське тіло ретельно вивчили з кінетичної, медичної, соціальної, антропологічної перспектив, тобто з усіляких точок зору. Недосліджено залишається невичерпна лінгвістична перспектива й те, як вона співвідноситься з танцем, як з видом мистецтва».

Рух Е. Ліля порівнює зі словом, але заперечує алфавіт рухів через їх нескінченну безліч та неможливість проконтролювати і відрегулювати (хоча при цьому вважає, що не існує рухів, яких ще не відкрили). Тіло відчуває ритм і музичність рухів та робить танець інструментом шляху до розуміння реальності, тому, за думкою Е. Ліля, її танець більше говорить, ніж співає: «У процесі творчості ми робимо своє Его загальнодоступним. Показуємо свою уразливість і, відкинувши стару шкіру, виявляємось «оголеними». Це особливо хворобливий процес, у якому є великий ризик падіння. Я балансую на кордоні, де з одного боку – маса безпечних факторів (загальноприйнята «правда», норми поведінки), у той час як на іншому – бездонна темрява. Я однаково боюся того й іншого. Я шукаю лінгвістичний вимір руху, відкидаю й примірюю свої вибори до контексту» [280].

Все, відчуте Е. Ліля поділяє на дві стежини – у забуття або до відкриття і саме відкриттям вважає ТАНЕЦЬ, якому саме людина надає значення.

Теми її танців є невідгаданим відображенням даного моменту, способу ди-

витися на роботу як на заново відкритий контекст, що допомагає переносити самотність і дає простір для нових можливостей, які дають змогу побачити пульсацію і ритм життя. «Якщо я прагну зробити відкриття, мені потрібно моє внутрішнє життя (мою волю, розум і пам'ять) вкласти в рух, так створюються нові змісти. Коли я створюю свій власний зміст, культурні й соціальні норми є очевидною частиною контексту... У роботі, можливо, я можу схопити якусь частину того, чого не розумію. Я прагну побачити те, що там можна побачити. Разом з тими, хто заразився моїм бажанням або просто прийняв його за своє, я продовжуватиму шукати танець» [280].

Креативні намагання Е. Ліля могли б залишитися внутрішнім досвідом її власної творчої лабораторії, проте шведська дослідниця Б. Персон вважає, що коли Е. Ліля «залучає до виконання власних композицій танцівників з певними індивідуальностями (певний вік, особливості досвіду та долі), це має вирішальне значення при спілкуванні з глядачами» [290, с. 17]. Тобто відбувається задуманий хореографом процес ідентифікації людського досвіду та усвідомлення власної культурної приналежності.

Це стосується й інших експериментаторів у галузі пластики танцю, таких як шведський балетмейстер фінського походження Вірпі Пахкінен (Virpi Pahkinen), котру іноді називають «скульптором танцю», «каліграфом руху» [290, с. 19]. Вона вивчала музику в Гельсінській консерваторії, а з 1990 р. закінчила Вищий коледж танцю в Стокгольмі. З часів свого першого сольного виступу (1993 р.) В. Пахкінен вважає досвід створення танцю чуттєвим та безпосереднім відносно «матеріалу», з якого «виліплюються» хореографічні образи, тобто людського тіла. Тому вона ставить поряд пластику тіла та боді-арт (bodyart), мистецтво тіла, яке передбачає «акції» з демонстрацією оголеної або напівоголеної натури як об'єкта візажу, татуажу тощо.

Проте, на відміну від боді-арту, В. Пахкінен у своїх сольних танцях використовує динаміку тіла в її візуальному аспекті, підкріплюючи рух збудливою музикою, вигадливими костюмами (Х. Торсел) та яскравим світловим оформленням (Дж. Зетсман, Е. Відерсхайм-Паул). Це дається взнаки в сольному танці, який набув назву «Молитва за того, чиї тремтячі руки стають спокійними» (2001). У яскраво-червоному костюмі, що нагадує одяг каратистів, В. Пахкінен з навальною агресивністю здійснює еволюції, подібні до рухів бойових мистецтв та циркової акробатики. Її танець водночас нагадує шаманський ритуал і видає обізнаність з мистецтвом танцю Буто, японським та індійським традиційним мистецтвом.

Багато хореографів використовують тексти, зокрема Біргіта Егерблад (Birgitta Egerbladh, 1956 р.) завдяки своїй багаторічній співпраці з письменницею та драматургом Барбру Смес, а також ансамблем сучасного джазового танцю, Бйорн Елісон і новим спільним дуєтом Кайси Єрц і Бу Аренандера. Уже протягом кількох років працює в стилізованій музичній формі

Сусан Яресанд, часто в співдружності з композитором та музикантом Дро-ром Трейлером і режисером Пією Форсгрєн. Сусан Валентін створює танцю-вально-драматичні вистави для церковних приміщень. Шведські фольклорні ансамблі, наприклад «Сінкеліпас» і «Вірвля», також звертаються до театраль-них форм.

Біргіта Егерблад належить до людей, для яких вбивство прем'єр-міністра Швеції У. Палме в 1986 р. було кінцем держави загального благоденства. Це значно вплинуло на тематику та зміст її постановок, де наївній вірі в прогрес вона протиставляла трагічну неадекватність людської спільноти («Home of the people»). У танцювальній драмі «Чому вони всі цілують Сольвейг?» (1996) «будинок людей», тобто актори, декорації та реквізит поглиналися сценою, подібно до легендарного «Титаніка».

У співдружності з артистами балету Королівської опери вона створила композицію «...І поміж» (2001), де порядок і хаос, особистість та колектив метафорично відбивалися в житті танцювальної трупи.

У постановках «Потаємної кімнати-1» та «Потаємної кімнати-2» (перший варіант – «Чому в мене такі великі вуха» – був створений для дітей) вона ви-користала здатність дітей висловлювати себе мовою тіла. Стрибки та веселі перегони були перемішані із серйозними епізодами, які характеризували зміни та перетворення, які викликають душевний біль.

У «Потаємній кімнаті-2» стрижнем вистави був світ дорослих, представ-лений як грайлива фантазія з елементами фарсу. Так, звичайне танцювальне трико перетворювалося в гамівну сорочку в процесі психологічної еволюції жінки від дитячих пошуків самостійності до шаленості, що викликана нездій-сненістю планів.

Постановки Лене Джозефсон (Lene Josefsson) також характерні конфлікт-ними зіткненнями образних шарів, але вони тепліші та щиріші. Хореограф з гумором розшукує ознаки тварин у людській сутності, суміщує змістовність і розважальність завдяки підживленню західною й африканською танцю-вальною стилістикою та ритмами [290, с. 32].

Джерела цього стилю очевидні – Л. Джозефсон тривалий час мешкала в Конголезькому Заїрі, куди повернулася працювати після навчання у Швеції. Істотно, що перший урок танцю вона одержала лише у 24 роки. Згодом Л. Джозефсон продовжила навчання у Франції, де новий танець розвивався бурхливо та плідно. З кінця вісімдесятих до 1997 р. вона очолювала провін-ційні трупи, куди спромоглася залучити для спільного проекту 13 танцівників з Танзанії.

У фіналі композиції «Без назви» (1999) на голови виконавців різних націй і кольору шкіри сипався рис, по зернятках якого вони роз'їжджали, немов по ковзанці. У «Силуеті» (2000) чорношкірі артисти відбивали чечітку на лижах, а білі танцівники вигукували слова африканського походження. Радісний, грай-

ливий та ритмічний танець екзотичного походження був змішаний у «Силуеті» з традиційними хореографічними рухами.

Маргарета Осберг (Margaret Asberg, 1939), котра танцювала зокрема і в балеті «Аніара», навчалася в Нью-Йорку в період бурхливих 1960-х рр., коли саме зароджувався постмодерністський балет. М. Осберг стала його невідомим послідовником у Швеції та створила від 1965 р. близько тридцяти динамічних творів, переважно в співпраці з відомими художниками, композиторами та драматургами. У 1976 р. вона створила композицію «Рятівна шлюпка» й виконала її безпосередньо на баржі, пришвартованій біля Музею сучасного мистецтва в Стокгольмі.

До кращих досягнень М. Осберг належить композиція «The Pyramids» (Піраміди) (створена в 1979 р., після чого її компанія одержала саме таку назву). Ця постановка була почасти реконструйована у 2001 р. та викликала захоплення критики і глядачів. Б. Персон вважає «Піраміди» першою мінімалістською роботою у шведському хореографічному мистецтві. Вона поставлена на «Музику для вісімнадцяти музикантів» Стіва Рейча (Reich) та композиційно побудована на пересуванні танцівників по квадратах шахової дошки (остання імітується за допомогою широких пружних смуг, якими вигадливо маніпулюють виконавці).

Етапними композиціями для М. Осберг були також «Юкатан» (1986 р.), поставлена в новоствореному Театрі сучасного танцю, і «Річка Евротас» (1996 р.). У цій винахідливій постановці були сплетені різні епохи та жанри, наприклад, удосконалено винахід новатора танцю початку ХХ ст. Л. Фуллер, котра маніпулювала полотнищами тканини на палицях. Вирішальним у визначенні сценічних видовищ М. Осберг є підпорядкування танцювального тексту законам тексту літературного (драматичного або поетичного, проте обов'язково філософського змісту). Композиція «Атлантика» (1989 р.) була створена на основі книги М. Дюра (Duras) «Сині очі та чорне волосся», «Перетворений рай» (1991 р.) у жанрі трилер – на основі драми Х. Мюллера «Вибух пам'яті».

Згідно з цими ознаками М. Осберг відносить свої композиції до жанру «хореографічного театру» [290, с. 13]. Як і інші постмодерністи, вона не фіксує центр сцени, а розсіює дію по всій її площині, роблячи акцент на автономному використанні виразних засобів. Літературні тексти, рух, освітлення, дизайн (з М. Осберг охоче працюють відомі шведські дизайнери), використання архаїчних ознак інших культур сплітаються в її виставах, які Б. Персон влучно характеризує як «археологічні розкопки в бутті та свідомості» [290, с. 13].

Творчість М. Осберг стала взірцем і школою майстерності для багатьох молодих танцівників та хореографів, більшість з яких продовжили власний творчий шлях (Пер Юнсон, Б'єрн Елісон, Карін Райх, Богдан Шибєр, Кристина

Капріолі, Ева Ліля). З 1992 р. М. Осберг стала першим професором хореографії Вищої балетної школи в Стокгольмі.

Традиції «інтелектуального танцю» відчутні у творчості італійки Кристини Капріолі (Caprioli), яка після навчання і роботи в хореографічних трупях США та Європи повернулася на батьківщину матері, у Швецію. Суперечки, чи є танець формою мистецтва й чи повинні виконавець і автор танцювальних композицій бути інтелектуалами або їх інтереси мають замикатися у сфері емоцій, є актуальними в спільноті шведських хореографів.

У 2002 р. К. Капріолі створила композицію «My lips» (Мої губи), яка починалася в певний час, проте глядачі могли приходити і йти коли їм заманеться. В одній із композицій три екранні проекції рухів трьох танцівниць створювали різноманітні ефекти: гра форм нагадувала птахів, тварин, роботів, фантастичних істот. У «Привілейованому погляді» (1996 р.) вона, навпаки, підкреслено нехтувала глибиною сценічного простору, розташовуючи дію від portalу до portalу. Вертикальний кордон був підкреслений світловою завісою. Погляд глядачів фіксував рухи виконавців подібно до спостереження за тенісним матчем. Хореограф підштовхувала глядача до думки, що є інша перспектива розгляду подій, що обмежено зоровий погляд може бути недостатнім в аналізі реалій, що нас оточують.

Як організатор тривалого фестивалю «Танці, що говорять», присвяченого бунтівній танцювальній культурі Нью-Йорку 1960-х рр., К. Капріолі веде пошук у дослідницьких і проблемно-орієнтованих танцях. Реконструкція та обговорення елементів танцю, що вже відійшли до історії, допомагають розглядати їх крізь призму танцю сучасного.

У Гетеборзі танцювальну трупу «Рубікон», засновану в 1978 р., очолюють хореографи Гун Лунд (Lund, 1943), Ева Інгермарсон і Гунілла Віт, котрі працюють і колективно, і кожна окремо. Від 1987 р. вони спільно керують театром «Юна Аталанте», що став центром експериментального сценічного мистецтва в Гетеборзі. Окрім того, вони протягом багатьох років здійснюють проект «Міські танцівники», влаштовуючи вистави на таких місцях, як дах фабрики, що раніше ніколи не використовувалися для танців: всіяна битим склом підлога покинутої фабрики. Серед їх персональних проєктів дві великі вистави просто неба, поставлені Гун Лунд: «Gudars skymning» (Під покровом богів, 1989 р.) на шхерних скелях біля Гетеборга (цю виставу було також показано на берегових скелях Шотландії), і «Varldens tak-Pamir i vara hjartan» (Дах світу – Памір у наших серцях, 1993 р.) – на схилах дахів міста, коли «сцена» досягала кількох квадратних кілометрів.

Свідоме обмеження простору є одним з найважливіших методів Г. Віт і засобом наближення глядачів до виконавців. Наприклад, на виставу «Інстальована жінка (Installed women)» на музику Нікласа Рідена (Ryden) глядачі були запрошені до старого помешкання в центрі Гетеборгу, де

в невеликому «акваріумі» без води лежала артистка подібно до музейного експонату або інкубаційного зародку. В екзистенційному розумінні вона могла сприйматися як «річ у собі», що підкреслювалося обмеженістю рухів виконавиці в просторі вузького «акваріуму» [290, с. 34]. В «Інсталюваній жінці» виконавиця Анна Вестберг (Westberg), «закута» у важкий кринолін та нерухомо сидючи на маленькому стільці, зосереджувала погляди глядачів на власних руках, очах, обличчі, досягаючи граничної виразності почуттів. У цей час Г. Віт, подібно до тієї ж «Інсталюваної жінки», доповнювала видовище власнотвореним літературним текстом.

Продовжуючи співпрацю з композитором Н. Ріденом і виконавицею А. Вестберг, Г. Віт у 2000 р. почала створювати дуети про взаємовідносини жінки та чоловіка, матері й батька. Створюючи у 2003 р. «Mother, into Your Hands I Place my Crap», Г. Віт вивела на сцену А. Вестберг та 79-річну Інґрід Еріксон. Вони були своєрідним віддзеркаленням одне одної та водночас повними протилежностями. Г. Віт, на думку Б. Персон, має особливий талант знаходити багатозначущість та екзистенціальний підтекст у найпростіших і прозаїчних явищах.

3.3. ЖІНОЧИЙ ТАНЕЦЬ СХОДУ ЯК ЧИННИК МУЛЬТИКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ

У процесі глобалізації все більшу значущість в культурному житті націй отримують міжетнічні культурні відносини, причому спостерігається як «європеїзація» східної культури (переважно за рахунок класичних зразків західноєвропейського мистецтва), так і експансія культурних зразків Латинської Америки, Африки і східних країн у зворотному напрямку. Хореографічне мистецтво, що не потребує вербального спілкування, має у цьому процесі першочергове значення. Такі культурні зразки, як латиноамериканські танці (зокрема танго) або танці Близького Сходу (переважно танець живота) є визначальними у хореографічному віддзеркаленні типових культуротворчих процесів. Останні особливо пов'язані з процесами жіночого руху.

Значна частина американок, що виконують танці Близького Сходу, виходить з оточення, створеного жінками для жінок. У свою чергу, нові простори закликають жінок до вивчення й, можливо, навіть повторного представлення себе в умовах, коли панування чоловіків не настільки поширене. З погляду жіноцтва, ставлення до американських близькосхідних танцюристок схожі на історію й майбутнє чоловікоцентричного оточення. Експериментальні якості знаходять у цій сфері жінок, зображених у письмових і художніх зразках, пов'язаних з їх власною соціальною позицією й статусом жінки на Близькому Сході. Сучасні танцюристики та практики теорії Ф. Дельсарта дійсно створили цю основу. За допомогою цих рухів, форми,

американські жінки мали можливість вивчити нові соціальні ролі й відносини. Багато з цього запозичила верхня верства суспільства, оскільки учасники змогли на практиці проводити вистави у своїх будинках для інших жінок. Їх спектаклі для кожного спричинили створення аматорських танцювальних співтовариств, досі ще поширених серед американок – виконавиць близькосхідного танцю. Сила громади підкріплюється товариством, основаним на обміні досвідом і кінетичної поінформованості серед учасників. Оскільки аудиторія розміщується в громадських місцях, глядачі (жінки) можуть торкатися виконавиць на вісцеральному рівні. Увага на заохоченні жінок до історії виходить з переконання в тому, що фалоцентрична точка зору є лише частковою правдою, і що досвід жінок (та інших груп) має бути почутим.

Дослідники танцю живота вважають, що він зародився у минувшину як ритуал підготовки м'язового поясу до народження дітей. Жінки перетворили на ритуал ті рухи, які укріплювали і тонізували певні групи м'язів, що полегшують процес народження. Існує також теорія, що жіночу релігію, з якою пов'язаний цей ритуал, витіснили патріархальні релігії: іудаїзм, християнство, іслам. Проте сам танець залишився. Тамалін Даллал пише, що «танець живота (belly dance) виник від арабського beledy, тобто «родина», «Рідне місто». Цим словом називають як танець, так і музику, і костюм. Воно не має відношення до анатомії. З часів виникнення beledy був танцем жіночого самовираження та частіше за все виконувався поза чоловічим товариством. Саме тому еротизм belly dance пояснюється загадкою прихованого та забороненого» [288, с. 34].

Європейські митці поступово дізнавалися про куртизанок Сходу, які тільки й були відкриті поглядам чоловіків. Французький письменник Г. Флобер, описуючи жінок у танці та їх сексуальні контакти, пов'язав танцівниць Близького Сходу із сексом. І у такий спосіб, відкривши таємні жіночі сфери, фактично ліквідував різницю між життям і сценою. Але насправді танцюючі жінки колоніального Сходу інші у своїй самотності. Емі Коріц показує це на прикладі танцівниці раннього модерну Мод Алан та її роботи «Бачення Саломеї». Вона пише, що, оскільки М. Алан була західною жінкою, котра стала популярною завдяки використанню східного танцю, її танці «підтверджують перевагу Заходу в досягненні та розумінні суті Сходу...» – останні приклади можна побачити в 1970-х рр., зокрема в нічних клубах і відродженні національного танцю Близького Сходу.

У 1893 р. в Англії було заборонено п'єсу О. Уайльда «Саломея» нібито за «розбещені танці». У тому ж році американський імпресаріо Сол Блум привіз на Всесвітній ярмарок в Чикаго виконавців з Північної Африки та запропонував для них назву belly dance. За ними пішли імітатори цього танцю, які не мали уявлення про справжню культуру Близького Сходу та ставили за мету заробітчанство й інші нешляхетні справи.

Лаура Освейлер на Міжнародній конференції танцю Близького Сходу 2001 р. наголошувала, що «жіночі аспекти танцю цього регіону побудовані на домінуючій патріархально-колоніальній ідеї, що танцівниця belly dance через еротизацію рухів намагається заробити гроші або статевим шляхом досягти чоловічого заступництва. Їх дії ґрунтуються на довільних правилах, закріплених із часом в ознаках природності й індивідуальності, проте в цих системах панує нестабільність і протиріччя в цілях та результатах» [288, с. 35]. Зустрічі французького письменника Г. Флобера з єгипетськими куртизанками репрезентували широковпливову модель жінок Сходу, котрі ніколи не говорять від себе, ніколи не виявляють наявності емоцій або власної історії. Чоловік висловлюється замість неї та представляє її.

Для того, щоб зірвати чоловічий колоніалістський імідж у країнах Близького Сходу, танцюристам необхідно було знайти способи узаконити свою роботу. Їхня позиція полягає в тому, щоб не тільки протистояти присвоєнню патріархатом Сходу, але й захопити владу в західній патріархальній системі. При цьому їх середній клас не втрачає власних позицій для подальшого відриву мистецтва від низького стандарту, сполучаючись з позитивними цінностями середнього класу.

Правила професіоналізму є головними для американських виконавиць танців Близького Сходу, які прагнуть узаконити це видовище на чоловічій суспільній арені. Оскільки статус танцюристок на сцені та поза її межами продовжує залишатися розмитим, поза сценою танцюристки намагаються зберегти соціальний бар'єр з аудиторією та власниками. Норми й міри, мабуть, є найсуперечливішим аспектом поведінки професіоналів. Наприклад, засоби отримання винагороди: збір її в кошик або тарілку, а також прийом або відхилення знаків уваги аудиторії. Але найважливішим є економічний фактор, тому що підношення є основним джерелом доходів для багатьох артистів. Танцівниця може також і поглядом показати відмову в оточенні чоловіків, яке розташовується найчастіше в безпосередній близькості від виконавиць. Хоча танцівниця має в перспективі можливість бути узурпованою чоловічими поглядами, у яких її погляд психологічно сприймається як флірт.

Ще один засіб досягнення легітимності полягає в тому, щоб приміряти сексуальність до східної духовності. Для американських танцюристок Близького Сходу (і раннього модерну) повторення танців давніх релігій і міфів відрізняє зображення їх тіла на сцені в респектабельнішому світі, ніж стріптиз. Цей тип духовності поєднує танцівників зі світом богинь і героїнь минулщини. Як приклад, це можна побачити в роботах американської піонерки модерного танцю Рут Сен-Дені. Дебора Джовіт пише: «Сен-Дені сягає Східного світовідчуття, ідентифікуючи себе поряд із постатями, котрі вже мають його, постатями, які могли б персоніфікувати її ідеал. На

Сході, як вона знала, боги танцювали. Спробуючи себе на ролі різних богинь, вона прагнула бути просвітленою серед людських бажань, прагнула іншої духовності, виступаючи в опозиції до патріархальних релігій і виражаючи надію, що існують інші способи життя» [288, с. 44].

Багато білих американських жінок середньої й вищої верств (які становлять більшість професійних танцюристів і прихильників цього танцю) залучаються до американо-близькосхідного танцю в образі сильної феміністки. Деякі жінки стали розуміти, що в їх житті існує гендерний дисбаланс і вважають танець Близького Сходу засобом балансу ситуації. Ці учасниці вважають, що патріархат відмовляє їм у жіночності, і що вона повинна бути оновленою. Це заперечення або придушення жіночих якостей, які існували до цього заперечення, головне в понятті жіночності, вельми суттєве. Ця сутність, котра є в усіх жінок, таким чином, позаісторична, вона ніколи не змінюється. Жінки використовують це, як механізм оборони, намагаючись захистити свій жіночий світ завдяки збереженню або поновленню правил з гетеросексуальними бінарними системами. Цей гендерний розподіл захищає жіночий танець від вторгнення та панування чоловіків. Це також спричинило фемінізацію й обмеження участі чоловіків. Наприклад, постановка фольклорних танців, зазвичай, зберігає міцні гендерні бар'єри, що почасти пояснюється розбіжностями автентичних танців і впливом балетної естетики.

Фемінізація чоловіків відчувається сильніше, коли чоловік-виконавець розуміє колоніалістську репрезентацію жіночого танцю (таку, як у нічних клубах). Слід мати на увазі цей цікавий компонент гендерного фактора американо-близькосхідного танцю, який часто залишається позадискусійним. Жінка сприймається куховаркою, оскільки це ознака чоловічого домінування й отримання маскулінних характеристик, як своїх власних. Але чоловіки тяжіють інших напрямків, оскільки загрожують жіночому простору. Це зумовлено декількома причинами. Одна з них полягає в тому, що чоловіки сприймаються як прихильники жінок. Для жінок, котрі вважають, що їх не сприймають серйозно, шукають респектабельності, роблять цей процес набагато складнішим. Але істотнішим є питання про введення якості «жіночності» чоловіків і захоплення можливостями жінок в уявленні останніх.

Отже, мабуть, транссексуальний аспект здатний грати з гендерними очікуваннями. Інша орієнтація загрожує не тільки поняттям про мужність і жіночність, але й усій гетеросексуальній практиці, де гендерні ролі можуть помінятися місцями. Але ця підривна діяльність не обов'язково буде успішною, оскільки такі зміни знову створюють статеві розбіжності. Принада танцівниць belly dance підтверджує, що це жіноча якість, а для того щоб чоловікові зробити це, він повинен стати жінкою з усіма її якостями. Багато танцюристів скаржаться на те, що зображення танцю американського Близького Сходу не змінилося за останні двадцять-тридцять років. Це почасти пов'язане з безза-

перечним визнанням поняття жіночності, оснований на гетеросексуальних бінарних системах. Незважаючи на те, що значимість жіночого танцю – підкреслення її жіночності – була корисною, суспільство нехтувало вивченням зв'язків танцю з етнічною приналежністю, соціальними прошарками та гендерними відносинами.

Члени суспільства не часто визнають, що учасники цього процесу майже винятково походять з білої раси середнього класу, і далеко не всі близькосхідні жінки беруть участь у житті суспільства. Кріс Куомо пише з цього приводу, що білошкірі буржуазні жінки обмірковують засади сестринського товариства з точки зору расистських і ортодоксальних припущень про білу жінку. Їх девізом стає беззастережна любов одна до одної, уникнення конфліктів і зведення до мінімуму розбіжностей та взаємної критики, особливо в громадських місцях. Кріс Куомо також критикує позицію про сестринське товариство. Вона пише: «Міф про універсальну Жінку є результатом феміністської теорії, що відбиває досвід і інтерес тільки деяких жінок, а не жінок у цілому». К. Куомо робить заклик до єдності на основі загальних переконань і цілей. «Нам не потрібне античоловіче висловлення почуттів, щоб об'єднатися разом, ми настільки великі, що найбагатший досвід, культуру й ідеї розділяємо одна з одною» [288, с. 114].

За останні тридцять років американо-близькосхідний танець отримав визнання широкої громадськості. У нього також були успіхи у фіксації, дослідженнях і поширенні інформації в суспільному танці. Практики також створили простір, котрий культивує інструменти і дії, спрямовані на підриг пануючого патріархального суспільства. Хоча багато таких понять, як жіночність, тіло, сексуальність тільки розробляються, складно заперечити, що люди відчувають вагомість і суттєвість цих характеристик.

Влада жіночності й жінок підірвана не повністю. Але американо-близькосхідні танцівники можуть зрозуміти, де наші сильні й слабкі аргументи (часто водночас), і що саме ми можемо змінити. Повернення до політики тіла, згідно з думкою Джанет Вольф, «не може залежати від некритичного, неісторичного поняття жіночої статі». Але початок живого досвіду жінок у їх нинішньому вигляді тілесної ідентичності вона вважає реальним. Танцівниці американо-близькосхідного стилю повинні використовувати свою силу й владу, і одержати нові джерела солідарності для потужніших позицій. «Співтовариству, – вважає Л. Освейлер, – необхідно продовжувати процес зміни на посадах жінок у суспільстві» [288, с. 34].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ

1. На основі методики історико-генетичного аналізу становлення модерного танцю доведено, що підвищена й підкреслена виразність ставала нормою танцювальних систем великих виконавиць Німеччини XX ст. Останні спиралися на істотні ознаки експресіоністичного мистецтва: використання природності, антиприродності, потворного жесту, неприйняття будь-якої гармонії, врівноваженості, стійкості та суворості форм. Основою експресіонізму стали індивідуалізм і потреба свободи особистості, які знайшли відгук у пошуках жіночого художнього авангарду, особливо в танці модерн.

2. Реформу Рудольфа фон Лабана у розробці «гармонії руху», побудовану на напруженні та релаксації тіла, здебільш здійснила Мері Вігман. В основі її методу було покладено експресивність жесту (навіть потворного, який вважала достойним вираження в танці), що дозволяло почуттям та емоціям отримувати джерела власної мови в надрах тілесності. Танець, насамперед, мав втратити наслідувальність і стати насправді творчим висловленням абсолютного «Я». М. Вігман відкрито відмовилася від традиційно «гарних» рухів, про що свідчать роботи «Rites», «Видіння», «Жертва», а вистави «Орфей та Еврідика» К. Глюка й «Весна священна» І. Стравінського вирізнялися крайнім напруженням і динамічністю форми.

3. Історико-генетичний підхід виокремлює досвід Піни Бауш, котра в продовження принципів М. Вігман наголошувала, що саме «зміст визначає форму». Тіло, за П. Бауш, саме висловлює свій особистісний досвід, тому в полі її зору, як постановника, потрапляють рухи, які звичайно сприймаються як суспільне «табу». Працюючи в руслі постмодерну, вона концентрує увагу на буденних деталях, що у сценічних композиціях набувають естетичного забарвлення та філософського тлумачення, використовує різку кутову пластику, тяжіє насамперед до мінімалізму, навіть до танцю в сидячих позах, поєднує елементарні рухи і коди-символи з експресією німецького «виразного» танцю. При цьому виключено як штучні технічні елементи (подібні до па класичного балету), так і будь-яку стилізацію, зокрема молитовно-ритуальні рухи, природні в танці «виразному». Змінюється і форма композицій «театру танцю», які П. Бауш не будувала за класичною аристотелівською схемою: початок, основна частина, кінець. Структура дії в її постановках була значно складнішою та залежала від індивідуальних рис героїв. Вистави П. Бауш можна розглянути як послідовність мікроепізодів, які можуть демонструватися паралельно, або починатися в той час, коли попередній епізод ще не закінчився. Немає чіткого розподілу на головну та другорядну дію. Зв'язок між епізодами будується на асоціативних, а не логічних засадах. Балети супроводжуються симфонічною, вокальною музикою, включенням до сценічної партитури розмовних фрагментів, які або доповнюють пластику рухів,

або діють за контрастом із нею, створюючи додаткові комунікативні зв'язки в контактах із глядачами. Її спектаклі не легкі для сприйняття, іноді жорстко раціональні за задумом і конструкцією та розкривають внутрішній світ звичайної рядової людини у протиріччі з навколишнім світом. П. Бауш називали Достоєвським сучасного танцю. Дослідники її творчості відзначали, що більшість композицій (особливо в ранній період) стосується пошуку кохання й близькості між чоловіками й жінками, з усіма їх напруженими відносинами та труднощами. Є багато інших поточних тем, але жодна не змальована з більшою увагою, ніж частий опис насильства, особливо спрямованого на жінок. П. Бауш не тільки після смерті, а й за життя вважали національною скарбницею сучасної Німеччини. П. Бауш часто називали феміністкою, хоча вона відмовлялася бути зарахованою до цього статусу і заперечувала будь-яке соціальне або політичне підґрунтя її робіт.

4. У процесі дослідження трансформації руху в просторі сучасної танцювальної культури з'ясовано, що індивідуальні системи танцювальних технік у своєму розвитку виявляють деяку «еволюцію» в напрямку «від людини» у напрямку «до людини». Антигуманний, холодний, елітарний модернізм другої половини XX ст. багато в чому вичерпав себе. Саме тому усе більше ставала прірва між модерним мистецтвом і глядачем. Постмодернізм звертається вже не до еліти, як ранній модернізм, а до звичайної людини, що прилучається до культури. Для мас він зробив доступними і тиражував знахідки модернізму, використовував цілі твори класичного мистецтва і прагнув асимілювати будь-які усталені цінності.

Для феміністки С. Лінке було важливим показати жінку в буденному стані, проте її більше хвилювали екзистенціальні проблеми, ніж суспільна мотивація. Перші сольні танцювальні твори С. Лінке пов'язані з темою жіночої долі, що також поєднало її практику з найхарактернішими композиціями післявоєнного танцювального театру. Для Райнхільд Гофман є характерною особлива мова, якою вона користується для перетворення побутових рухів в образніші, символічніші або метафоричніші, використовує реквізит як дійову особу. Таким, наприклад, може стати жіночий корсет, зумовлений обмеженнями соціального стану жінки та її психологічними властивостями. Р. Гофман відображає атрофію людської доброзичливості, комунікаційний розлад у час застарілих соціальних принципів, підкреслюючи, що в танцюючій людині вона вбачає не твір мистецтва, а живу істоту.

5. В умовах швидкого розширення поля цивілізації на розвиток постмодерністських течій хореографії вплинули звертання до інших видів мистецтва. У музики вона взяла поліфонію, принципи симфонічної драматургії; у кінематографа – кіномонтаж, рапід, великий план; у скульптури – позоворку. Прийшов час впливу телебачення з його прозаїчністю, непередбачуваністю документалістики. Постановки багатьох західних хореографів стали будова-

тися за принципом хепенінга, де дія розвивається алогічно, випадково, зненацька навіть для самих постановників.

Подібно до А. Дункан або Л. Фуллер, Кароль Армітаж вирішила продовжити кар'єру в Європі, частково в Англії, переважно у Франції, маючи експансивні стратегії танцю. Провокативність її вистав у еkleктичному зіставленні: серйозної музики та рутинних прийомів комедійних акторів, «шкільної» традиційної хореографії й пуантової техніки та зухвалих постановочних прийомів, декораційного оформлення вдосконалених видовищних форм Л. Фуллер та режисерських знахідок кінематографічних проєктів самої К. Армітаж.

Представниця французького «contemporary» Карін Сапорта наголошує на візуалізації світу через танець і бачить найбільш «чистий» вигляд людської істоти у спогляданні тіла. Як один із провідних хореографів «нової хвилі», вона долає межу між традиційним балетом і танцем-модерн й сприяє жанровій інтеграції танцю, слова та відеозображення для активізації власного бачення. Так, у виставі «Дух, або бліде небо» в сюрреалістичних видіннях переплелися реальні образи та вигадані героїні. К. Сапорта переконливо використовує віртуозний рух, як важливіший, «нехай, навіть самоцільний». Особливості абстрактного мислення, зіставлення різних пластів світової культури й автентичних проявів національних особливостей відтворено у виставах «Бики Химени», «Наречена з дерев'яними очима». Стилiзаційні експерименти Режін Шопіно, близькі творчості К. Сапорта – це постійний діалог саме тіла, як інструменту вираження первісного поклику природи, зі світом. Вона порівнює цей процес з керуванням візка на двох колесах, одне з яких є непідвладним. Звертання до знакових систем, не пов'язаних з музичною образністю, дає можливість опановувати філософію танцю через спробу «розмовляти тілом». Р. Шопіно називає таке мистецтво «еквілібристикою почуттів». Художні та соціальні пошуки виконавців починаються з години дихальних вправ. Особистість кожного танцівника виявляється в процесі двогодинних ігрових вправ, що нагадують дитячі розваги.

6. На європейський сучасний танець у 1970-80 рр. вплинула Каролін Карлсон, хоча критики більше захоплювалися її виконавським стилем, ніж балетмейстерським хистом. Вона відчутно дистанціювалася від формотворчості свого вчителя А. Ніколая, експресивних рухів Х. Хольм та М. Вігман, хоча їх виразні прийоми із достатньою наочністю відчутні в репетиційній роботі. Особливо це стосується процесу імпровізації, як засобу саморозуміння та щирого висловлення експресії почуттів як засіб пізнання тіла та контролювання його в умовах простору, часу і руху. Вона постійно працює над зробленим номером, змінює рухи, жести, музику, щоб надати творові нових якісних і змістових параметрів, обирає порадиниками обставини сьогодення та певні настрої, характерні для артистів. Синтез живопису О. Дебре, хореографії К. Карлсон на музику Р. Обрі – це перемога гармонії та інтелекту в балеті «Знаки», що є верхівкою єдності різних

видів мистецтва. Балет-тріо «Тигри» – проникнення східної культури до культурного простору Заходу.

Похмуре мислення, своєрідний аналіз меланхолії суспільства, що висловлюються у відповідних пластичних образах, були характерними й для «Країни чудес» Біргіти Егерблад (1993 р.). Робота демонструвала борсання особистості, схожої на загублену людину, яку кинули у вир життя. Шведські дансологи називають її «ліричним голосом сучасного шведського танцю». Вона воліла до повільних танцювальних темпів і підпорядковувала танець найперше ритму, маючи на увазі не дотримання метрономічних вказівок, а візуальне бачення тих форм, які ритм завдає рухові. З розвитком постмодернізму в танцювальному мистецтві Швеції зросло усвідомлення ролі Б. Окесон, котру ще більше почали вшановувати як піонерку цього напрямку. У репертуарі театру, основу якого складають твори самої М. Осберг, поєднані різні жанри: хепенінг, перформанс, боді-арт.

7. На основі аналізу образів, створених жінками-балетмейстерами Західної Європи простежено «еволюцію» від танцю експресивного до танцю інтелектуального. Інтелектуальний, дослідницький і проблемно-орієнтований танець Кристини Капріолі перевернув традиційні погляди, зосередився на певних зорових, слухових відчуттях, поняттях свідомості, пам'яті, часу в незвичайних художніх ракурсах, приховуючи зміст за шаром значень та асоціацій. Акція з провокаційною назвою «Рух – це Жінка», яку К. Капріолі здійснила у 2001 р. привернула увагу філософів, політиків і соціологів, які разом з хореографами та виконавцями досліджують феміністські проблеми. Креативна композиція «Привілейований погляд» є комплексом тілесної емансипації та структурного контролю, інтелектуальною розмовою, сформованою за допомогою тіла, часу, простору. Характерним є використання пластично-сміслової антиномії: чоловік-жінка, тіло-інтелект, натура-культура, використання комплексу екранних проекцій для створення різноманітних ефектів: тварин, птахів, роботів, фантастичних істот.

Ева Лілья слушно підкреслює, що алфавіту рухів не існує через їх нескінченну безліч, так само, як не існує рухів, яких ще не відкрили. Аналогічне твердження, що тіло вивчили з кінетичної, медичної, соціальної, антропологічної перспектив приводить до лінгвістичної перспективи співвідношення тіла з танцем. Перформанс її творчості в неприйнятті традиційних сценічних площадок на перевагу невеликим замкненим просторам, використанні природних поверхонь (земля, вода, багнюка), вертикальної площини, поєднанні кількох шарів простору з паралельною дією. Хепенінг простежується у конструюванні світу зі шматочків свідомого і несвідомого, реального та вигаданого, минулого і майбутнього. Е. Лілья використовує індивідуальні досвіди виконавців, особистий кінематографічний досвід, що стає фірмовим знаком.

8. Із зазначеного очевидно, що не тільки США переживали феміністський

бум у сфері візуальних мистецтв (хоча зазнали найбільшого розголосу). У Британії, Німеччині, Австралії, Данії, Швеції, Франції з початку 70-х рр. також активізувалася діяльність художниць, які обрали для себе суто феміністські вподобання. Отже, в експериментах європейських хореографів-жінок дуже відчутний вплив американського досвіду, зокрема М. Грехем, Т. Браун. Європейські постановниці танцю намагаються використовувати його, як засіб вираження різного життєвого досвіду, працюють з людьми різного віку й різної технічної підготовки, проте головний акцент роблять на відтворенні складної жіночої долі. У цьому художньому процесі стильові проблеми вирішуються на користь «танцюючого інтелектуала», хоча багаточисельна хореографія співвідноситься як з розумом, так і з емоціями. Інтелектуальні інтенції формуються за допомогою тіла, часу та простору. Вони сповнені посилань на французьких філософів і психологію фемінізму. Креативні композиції балетмейстерів-жінок створюють образні структури тілесної емансипації та почасти використовують при цьому пластично-символічну антиномію: чоловік-жінка, тіло-інтелект, натура-культура. Вони характерні створенням на сцені своєрідної моделі суспільства за допомогою суто танцювальних паралелей.

У той час, як у соціальному, зафіксованому й дискурсивному процесі феміністські митці та працівники культури можуть брати участь у виконанні складних й суттєвих завдань, цього ж вимагають і жінки, що виконують танці Сходу. Вони підтверджують ті особливості, що стосуються непатріархального вираження ґендерності й тіла. Інакше кажучи, жінки-виконавиці belly dance наполягають на тому, що підкреслення жіночності нехтує вивченням зв'язків танцю з етнічною приналежністю, соціальними прошарками та ґендерними відносинами.

Даний матеріал висвітлюється в статтях автора:

«Вплив музичного експресіонізму на творчість хореографів Західної Європи ХХ ст.», «Діалог через океан: трансакції в американському і європейському варіантах постмодерністського пошуку балетмейстерів-жінок», «Естетичні аспекти експресіонізму в хореографії», «Живопис, що став музикою і танцем», «Психолого-педагогічні аспекти формування естетичної культури особистості засобами сучасного хореографічного мистецтва», «Використання емоційної сутності особистості у формуванні образу "Я" в сучасному хореографічному мистецтві».

ВИСНОВКИ

1. У мистецьких зразках (зокрема хореографічних) XX ст. виявляється статус і роль жінки в межах гендерної історії, а також з погляду історії ментальностей. Таким чином специфіка уявлень про жінку через сферу тілесності відіграє першочергову роль у процесі самонабуття людиною екзистенціального досвіду. Термін «фемінізм», розглянутий у ракурсі дослідницької практики, оснований на артикуляції жіночого погляду на жіночу систему цінностей і допомагає знайти пріоритети в пошуках внеску жінок-балетмейстерів у загальний процес розвитку хореографічного мистецтва.

2. Проблема ідентифікації, дослідження «жіночої» хореографії сприймається як конструювання жінкою-балетмейстером світу засобами мистецтва (концептуального, особливо саморефлексивного). Жінка завжди репрезентує дві точки зору – перша нав'язана їй домінуючою в суспільстві ідеологією (тобто «чоловічим» поглядом на світ), інша відображає думки й почуття власної (тобто репресованої) соціальної групи. Характерно, що саме ця обставина є «двигуном» драматургічних конфліктів у більшості хореографічних композицій феміністської спрямованості.

3. Один з найвпливовіших напрямків пластичного мистецтва, модерний танець, тісно пов'язаний з прагненням жіночої незалежності, не був би спроможним розвиватися без цього суспільного руху. Його творці, видатні жінки А. Дункан, М. Вігман, М. Грехем, були водночас визнаними борцями за звільнення жінок, але робили це не через політику, а саме через танець. У роботах Д. Хемфрі та М. Грехем проблема жіночих прав часто відбивала занепокоєння, але не була прямим відгуком на конкретну соціальну колізію. Зокрема, М. Грехем, котра не робила жодних суто феміністських заяв, сучасники сприймали як найсміливішу в руйнації конвенційних уявлень про жіночність.

4. Виступи першої представниці німецького «виразного» танцю (Ausdruktanz) учениці Е. Жак-Далькроза і Р. Лабана – М. Вігман – довели, що новий танець Німеччини значно відрізняється від досвідів А. Дункан та її послідовників, оскільки не має естетичних ідеалів Давньої Греції й користується іншими засобами виразності. Тут нові теми і ритми диктували закони експресіонізму, під знаком якого формувалися практично всі жанри мистецтва Німеччини початку XX ст.

5. Для багатьох жінок театральний танець будь-якого виду став неприй-

нятним, оскільки танець – мистецтво чистої фізичної присутності, у якому жінки найбільше дорівнюють власним тілам. Жінки, котрі були провідними в постмодерному танці, прагнули продемонструвати, що вони мають розум так само, як і тіло. Це частково пояснює застосування розмовної мови в постмодерному танці, так само як привселюдний показ тіла та поширюється на східні форми жіночого танцю, які використовуються в різних естетичних і соціальних аспектах.

6. Постмодерний жіночий танець має чітко окреслені стильові ознаки. Упродовж багатьох десятиліть зразки як класичного балету, так і модерного танцю, так само обмежували участь тіла в рухах, які не відповідали усталеним моделям. Першість тілесної орієнтації піддавалася сумніву, тоді як виконавці експериментували з новими видами нетанцювальних рухів. Також сумнівним було підпорядкування тіла бажаним хореографічним формам.

7. Художні трансакції модерного танцю (Європа – Америка) виявляють як суттєві розбіжності цього виду мистецтва на обох континентах, так і подібні ознаки, викликані спорідненістю розвитку обох шкіл модерного танцю. Постмодерні балетмейстери-феміністки нині продовжують стирати межі артистичних можливостей, використовуючи танець як політично потужний мистецький інструмент.

8. Наявність рефлексивного відношення до патріархальних художніх практик увиразнила феміністські ідеї в сучасному мистецтві. Таким чином, феміністське мистецтво ставало політикою за допомогою мистецтва, проголошуючи установки, які усвідомлювалися як маніфест, програма, ідеологія, що потім кодувалося в художніх формах. Таким чином, фемінізм з різновиду так званого «жіночого мистецтва» став політично значущим явищем, тобто вихідною умовою для інтерпретації та розуміння. Саме тому фемінізм потребує визнання власного універсального принципу – тільки в цьому разі він може знайти себе як практичне втілення соціально-філософських настанов.

9. З огляду на історію жіночого тіла та різних засобів, які використовувалися в художніх формах у постмодерному танці, у спостереженнях сучасного хореографічного процесу важливо зрозуміти, яким чином це відбиває потреби суспільства і як танець відповідає на вимоги того, щоб бути середовищем змін. Важливо, що в танці, на відміну від царини візуальних мистецтв, фемінізм та постмодернізм розвивалися поряд і в тандемі, використовуючи в процесі розвитку подібні інструменти й засоби.

10. В останні десятиліття XX ст. стало звичайним для сучасного танцю вільніше відображати соціальні відносини, розбіжності статевих і ґендерних характеристик, їх знакових особливостей за допомогою рухів та ін. У цей час стилістичні прийоми модерного танцю певною мірою себе вичерпали, що пов'язувалося з бурхливим розвитком рок-музики та виникненням нової танцювальної лексики, яка відбивала тенденції молодіжної субкультури.

11. Нині танець розглядається як складний і багатогранний феномен, що має культурологічний і соціально-психологічний статуси в суспільстві, які визначають можливості його використання в межах соціальної психології, лікувальної терапії й психотерапії. Танець – це не тільки відображення життя, це – саме життя, як доводить історія хореографічного мистецтва XX ст.

12. Вочевидь, жоден з означених зразків хореографії не може або не повинен бути зменшеним просто до феміністських вимірів. Фемінізм – один з багатьох факторів впливу, виявлених і відображених у роботі. Але фактом залишається те, що модерний та постмодерний танець, імовірно, єдині художні форми, у яких буквально втілені різні стадії феміністської свідомості. Робота доводить, що прояви жіночого начала в танці XX ст. відповідають жіночому началу в реальних культурних феноменах XX ст., посилюючи тенденції їх розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авдиев В. И. Новый свободный творческий танец : обзор / В. И. Авдиев // Искусство. Театр-кино-печать. — 1929. — № 5/6 (июль-август). — С. 124–134.
2. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації : монографія / В. Агеєва. — Київ : Либідь, 1999. — 264 с.
3. Айвазова С. И. Женское движение и политика / С. И. Айвазова // Массовые движения в современном обществе. — Москва, 1990. — С. 117–125.
4. Айвазова С. К истории феминизма / С. Айвазова // Общественные науки и современность. — 1992. — № 6. — С. 12–16.
5. Айседора: Гастроли в России : (сб. ст.) / сост. Т. Касаткина ; предисл. Е. Суриц. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 1992. — 415 с.
6. Алешина Ю. Е. Проблемы усвоения ролей мужчины и женщины / Ю. Е. Алешина, А. С. Волович // Вopr. психологии. — 1991. — № 4. — С. 56–70.
7. Антонюк О. В. Методологічні засади культурології як науки: проблеми становлення та розвитку / О. В. Антонюк // Часопис Національної музичної Академії України. — 2008. — № 1. — С. 17–28.
8. Анфілова С. Г. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. / С. Г. Анфілова ; Харків. держ. ун-т мистецтв. — Харків, 2005. — 20 с.
9. Арто А. Театр и его двойник / А. Арто. — М. : Мартис, 1993. — 191 с.
10. Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению смыслов» : автореф. дис. ... канд. культурол. наук / Н. В. Атитанова. — Саранск, 2000. — 18 с.
11. Баланчин Д. 101 рассказ о большом балете / Д. Баланчин, Ф. Мэйсон ; пер. с англ. У. Сапциной. — М. : КРОН-ПРЕСС, 2000. — 494 с.
12. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — М. : Сов. энцикл., 1981. — 623 с.
13. Балынина Н. Удар Пины Бауш / Наталья Балынина, Екатерина Истомина, Ольга Феденкова // Моск. наблюдатель. — 1995. — № 7/8. — С. 61–66.
14. Баскаков В. Свободное тело. Хрестоматия по телесно-ориентированной психотерапии и психотехнике / В. Баскаков. — М. : Ин-т общегуманит. исслед., 2004. — 224 с.
15. Бежар М. Мгновение в жизни другого. В 2 кн. / Бежар Морис. — М. : Рус. творч. палата, 1998. — 240 с.

16. Бейкер Р. Авангардистское творчество Туайлы Тарп / Робб Бейкер // Америка. — 1974. — № 214 (август). — С. 53-64.
17. Биркенбил В. Язык интонации, мимики, жестов [Электронный ресурс] / В. Биркенбил. — Режим доступа : <http://www.piter.com/library/>. — Загл. с экрана.
18. Блейер Ф. Айседора. Портрет женщины и актрисы / Фредерика Блейер ; пер. с англ. Е. Гусевой. — Москва : Олимп-ППП, 1994. — 368 с.
19. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность / Л. Д. Блок. — М. : Искусство, 1987. — 556 с.
20. Бугуева Н. А. Телесность человека как социокультурный феномен [Электронный ресурс] / Н. А. Бугуева. — Режим доступа: www.lib.csu.ru/vch/094/66.pdf. — Загл. с экрана.
21. Будде Г. Ф. Пол истории / Г. Ф. Будде // Г. Ф. Будде. Пол, гендер, культура / под ред. Э. Шоре и К. Хайдер. — М. : Наука, 1999. — С. 131-155.
22. Булгакова О. Фабрика жестов / Оксана Булгакова. — М. : Новое лит. обозрение, 2005. — 304 с.
23. Булін П. Балет і сучасний танець: Культура Швеції / Петер Булін ; Швед. ін-т. — Стокгольм, 2001. — Берез. — 6 с.
24. Быховская И. Москва «Номо somatikos» : аксиология человеческого тела / И. М. Быховская. — М., 2000. — С. 4-5.
25. Васенина Е. Российский современный танец: Диалоги / Екатерина Васенина. — М. : Emergency Exit, 2005. — 268 с.
26. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2001. — 1440 с.
27. Власов В. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм : терминологический словарь / Власов Виктор, Лукина Наталия. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 320 с.
28. Визитей Н. Н. Физическая культура личности (проблема человеческой телесности: методологические, социально-философские, педагогические аспекты) / Н. Н. Визитей. — Кишинев, 1989. — 107 с.
29. Волинский А. Л. Книга ликований / А. Л. Волинский. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 1992. — 300 с.
30. Волинский А. Л. Статьи о балете / А. Л. Волинский ; сост., вступ., коммент., список ст. Г. Н. Добровольской. — СПб. : Гшиперион, 2002. — 40 с.
31. Воронина О. А. Идеология феминистского движения / О. А. Воронина // США: Экономика. Политика. Идеология. — 1980. — № 2. — С. 15-19.
32. Вязовкина В. Золушка-страшила / В. Вязовкина // Труд. — 1998. — 18 нояб.
33. Вязовкина В. Прощание с поп-артом / В. Вязовкина // Лит. газ. — 2002. — 4-10 дек.

34. Гаевский В. М. Дивертисмент / В. М. Гаевский. — М. : Искусство, 1981. — 383 с.
35. Гаевский В. Балетмейстеры и балерина / В. Гаевский // Театр. — 1987. — № 3. — С. 159–162.
36. Гаевский В. [Предисловие к публикации отрывков из книги С. Лифаря «Три грации»] / В. Гаевский // Театр. жизнь. — 1990. — № 27.
37. Гаевский В. Парадиз Пины Бауш / В. Гаевский // Балет. — № 86 (дек. 1996-января 1997). — С. 52–53.
38. Гаевский В. М. Дом Петипа / В. М. Гаевский. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. — 432 с.
39. Гаевский В. Пина Бауш в поисках утраченного мифа / Вадим Гаевский // Театр. — 2005. — № 1. — С. 40–43.
40. Ганибалова В. Секреты «Школы Палукки» / Валентина Ганибалова // Сов. культура. — 1977. — 9 дек.
41. Гваттерини М. Азбука балета : пер. с итал. / Гваттерини Маринелла. — М. : БММ АО, 2001. — 240 с.
42. Герасимова И. А. Философское понимание танца / И. А. Герасимова // Вопр. философии. — 1998. — № 4. — С. 50–63.
43. Гердт О. Жизелемания / О. Гердт // Моск. наблюдатель. — 1998. — № 1/2.
44. Гердт О. Искусство задавать вопросы / Гердт Ольга // Петербург. театр журн. Спец. вып.: Европейский фестиваль соврем. танца. — 2003. — С. 6–7.
45. Гершензон П. Темы с вариациями: (Наброски к сюжетам пластического поведения); Носороги Пины Бауш / Павел Гершензон, Леонид Салмин // Театр. жизнь. — 1989. — № 18. — С. 17.
46. Гершензон П. Национальному балету Финляндии 75 лет / П. Гершензон // Мариин. театр: Окно в Европу. — 1997. — № 9/10. — С. 10–11.
47. Гордеева А. Люди-куклы Маги Марен / Анна Гордеева // Балет. — 1996. — № 84 (июль-авг.). — С. 35.
48. Горкина О. Модерн себя исчерпал? Бал в железном коридоре / О. Горкина // Муз. жизнь. — 1993. — № 7/8. — С. 11.
49. Гренлюнд Э. Танцевальная терапия. Теория, методика, практика / Эрна Гренлюнд, Наталия Оганесян. — СПб. : Речь, 2004. — 288 с.

50. Гринер В. Воспоминания / Вера Гринер // Сов. балет. — 1991. — № 5.
51. Гринер В. Воспоминания: Окончание / Вера Гринер // Сов. балет. — 1991. — № 6.
52. Делез Ж. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Ж. Делез. — М., 2001. — 475 с.
53. Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет / Г. Н. Добровольская. — Л. : Искусство, 1975. — 28 с.
54. Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / К. А. Добротворская; Петербург. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. — СПб., 1992. — 17 с.
55. Домрина Н. [М. Вигман]: Страницы календаря / Н. Домрина // Сов. балет. — 1986. — № 6. — С. 56–60.
56. Дункан А. Моя жизнь : Мемуары. Танец будущего / Айседора Дункан. — М. : Контракт-ММТ, 1992. — 191 с.
57. Ермакова О. А. Новые выразительные средства в зарубежной хореографии второй половины XX века (творческие поиски М. Бежара и Д. Ноймайера) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / О. А. Ермакова ; Санкт-Петербург. гуманит. ун-т профсоюзов. — СПб., 2003. — 20 с.
58. Жаров Л. В. Двадцатилетний опыт изучения проблемы человеческой телесности (взгляд врача и философа) / Л. В. Жаров. — Ростов н/Д., 2001. — С. 6.
59. Жаров Л. В. Человеческая телесность: философский анализ / Л. В. Жаров. — Ростов н/Д., 1988. — 126 с.
60. Жеребкина И. Субъективность и гендер. Гендерная теория субъекта в современной философской антропологии : учеб. пособ. / Ирина Жеребкина. — СПб. : Алетейя, 2007. — 312 с.
61. Зозулина Н. Н. Проблема интерпретации драматургии Шекспира в балетном театре Джона Ноймайера. «Ромео и Джульетта» : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. Н. Зозулина ; Санкт. Петерб. акад. театр. искусства. — СПб., 2005. — 24 с.
62. Игнатов В. Живопись, которая стала музыкой и танцем. Парижская опера: балет Каролин Карлсон «Знаки» / Виктор Игнатов // Линия-Балет. — 2004. — № 5. — С. 4–5.

63. Иноземцева Г. «Терпсихора в кроссовках» / Галина Иноземцева // Сов. балет. — 1989. — № 4. — С. 31–32.
64. Иноземцева Г. С Пиной Бауш : встречи в редакции / Г. Иноземцева // Балет. — 1994. — № 1. — С. 47–48.
65. Интервью с Пиной Бауш / Беседу вел Valerie Lawson [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm. — Загл. с экрана.
66. Иофьев М. Профили искусства / М. Иофьев. — М. : Искусство, 1965. — 260 с.
67. Каган В. Е. Стереотипы мужественности-женственности и образ «Я» у подростков / В. Е. Каган // Вопр. психологии. — 1989. — № 3. — С. 35–39.
68. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. — СПб. : Петрополис, 1996. — 414 с.
69. Карлсон К. Мир движется по кругу / Каролин Карлсон ; беседовала Светлана Наборщикова // Балет. — 2007. — № 1. — С. 34–35.
70. Клименкова Т. А. Философские проблемы неофеминизма 70-годов / Т. А. Клименкова // Вопр. философии. — 1988. — № 5.
71. Коган И. О. Диалектика изобразительности и выразительности в хореографическом искусстве / И. О. Коган // Теоретические проблемы художественно-эстетической деятельности / под ред. А. А. Оганова. — М. : Изд-во МГУ, 1982. — 280 с.
72. Колесова Н. Кентавр / Наталия Колесова // Театр. — 1992. — № 11. — С. 139–149.
73. Колесова Н. Обрученный с Богом / Наталия Колесова // Театр. — 1993. — № 8.
74. Кон И. С. Мужское тело в истории культуры [Электронный ресурс] / И. С. Кон. — Режим доступа: sexology.narod.ru/book12.html. — Загл. с экрана.
75. Конюс Н. Хореографический текст балета А. Адана «Жизель» / Н. Конюс ; ред. Л. Лавровский ; либретто Т. Готье и Ж. Сен-Жоржа (по Гейне) ; общ. ред. Н. Эльяша. — М. : Музыка, 1975. — 60 с.
76. Королева Е. А. Ранние формы танца / Е. А. Королева. — Кишинев : Штиинца, 1977. — 215 с.

77. Косаківська Л. П. Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва / Л. П. Косаківська, О. І. Чепалов // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури і мистецтв України, Харків. держ. акад. культури.* — Харків, 2001. — Вип. 8: Мистецтвознавство. — С. 47–57.
78. Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917–1939) : опыт исследования / Р. Косачева. — М. : Музыка, 1984. — 301 с.
79. Котыхов В. Поэзия шока / В. Котыхов // *Балет.* — 1994. — № 5. — С. 30.
80. Котыхов В. Какие странные танцы, какая страшная жизнь / Владимир Котыхов // *Балет.* — 1996. — № 5. — С. 37–39.
81. Коц Я. М. Организация произвольного движения / Я. М. Коц. — М. : Наука, 1975. — 248 с.
82. Красовская В. Статьи о балете / В. Красовская. — Л., 1967. — 320 с.
83. Красовская В. Русский балетный театр начала XX столетия. В 2 ч. Ч. 1: Хореографы / В. Красовская. — Л. : Искусство, 1971. — 526 с.
84. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: От истоков до середины XVIII века : очерки истории / В. М. Красовская. — М. : Искусство, 1979. — 295 с.
85. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Преромантизм : очерки истории / В. М. Красовская. — Л. : Искусство, 1983. — 431 с.
86. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Романтизм: очерки истории / В. М. Красовская. — Москва : АРТ.СТД. РФ, 1996. — 432 с.
87. Круткин В. Л. Онтология человеческой телесности / В. Л. Круткин. — Ижевск, 1993. — 169 с.
88. Крылова М. Фрак и кепка: Модернистская «Жизель» в цитадели классики [Электронный ресурс] / Майя Крылова. — Режим доступа : <http://www.ng.ru/culture/1999-10-08/kepka.html/>. — Загл. с экрана.
89. Культурология: XX век : словарь. — СПб. : Универ. книга, 1997. — 630 с.
90. Кутырев В. А. Реконструкция человека (информационная реальность и философская антропология) [Электронный ресурс] / В. А. Кутырев. — Режим доступа: http://www.synergia-isa.ru/lib/download/lib/001_Koutrev.doc. — Загл. с экрана.
91. Лабунская В. А. Введение в психологию невербального поведения / В. А. Лабунская. — Ростов н / Д. : Изд-во Ростов. гос. ун-та, 1994.

92. Лабунская В. А. Экспрессия человека: общение и межличностное познание / В. А. Лабунская. — Ростов н / Д. : Феникс, 1999. — 345 с.
93. Лещенко Л. «Беспорядок, который журчит...» / Лилия Лещенко // Мир искусства = Світ мистецтва. — 1999. — Жовт. — С. 38–39.
94. Лифарь С. Страдные годы. С Дягилевым : воспоминания / С. Лифарь ; сост.: Снежко С. П., Шлеев В. В. — Київ : Муза ЛТД, 1994. — 375 с.
95. Лифарь С. Мемуары Икара / С. Лифарь. — М. : Искусство, 1995. — 358 с.
96. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете : воспоминания и записки балетмейстера / Федор Лопухов ; лит. ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского. — М. : Искусство, 1966. — 424 с.
97. Лоуэн А. Психология тела: Телесно-ориентированный биоэнергетический психоанализ / А. Лоуэн ; Независимая ассоциация психологов-практиков. — М., 1997. — 370 с.
98. Львов-Анохин Б. А. Балет XX века / Б. А. Львов-Анохин // Музыка и хореография современного балета. — М., 1979. — Вып. 3. — 290 с.
99. Майнивец В. Шведский королевский балет / Виолетта Майнивец // Муз. жизнь. — 1982. — № 2. — С. 9.
100. Майнивец В. Нидерландский театр танца / Виолетта Майнивец // Муз. жизнь. — 1985. — № 19. — С. 6–7.
101. Майнивец В. Балет XX века / Виолетта Майнивец // Муз. жизнь. — 1987. — № 22.
102. Майнивец В. Впервые в Москве / Виолетта Майнивец // Муз. жизнь. — 1989. — № 12. — С. 7–8.
103. Майнивец В. Балет XX века / Виолетта Майнивец // Муз. жизнь. — 1991. — № 21/22. — С. 6.
104. Майнивец В. Осенний марафон / Виолетта Майнивец // Муз. жизнь. — 1993. — № 3.
105. Майнивец В. К другим берегам / Виолетта Майнивец // Муз. жизнь. — 1993. — № 21/22.
106. Майнивец В. И театр, и эксперимент, и стиль жизни: Первый фестиваль современного танца европейских стран / Виолетта Майнивец // Муз. жизнь. — 2000. — № 3. — С. 10–12.
107. Макарова Г. Возвращение Пины Бауш / Г. Макарова // Театр. жизнь. — 1990. — № 23. — С. 12.
108. Макарова О. Европа балетная: Танцуют ли в танцтеатре / Ольга Макарова // Петербург. театр. журн. — 2003. — № 34. — С. 137–139.

109. Маньковская Н. Б. Париж со змеями (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская ; Ин-т философии РАН. — М., 1994. — 320 с.
110. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская ; Ин-т философии РАН. — Москва, 2000. — 290 с.
111. Маркова Е. В. Современная зарубежная пантомима: La mime / Е. В. Маркова. — Москва : Искусство, 1985. — 191 с.
112. Махлина С. Семиотика культуры и искусства : словарь-справ. В 2-х кн. / С. Махлина. — 2-е изд., расш. и испр. — СПб. : Композитор, 2003. — Кн. 1. — 268 с. ; Кн. 2. — 340 с.
113. Месхи Н. Зубастый уродец навсегда / Н. Месхи // Культура. — 2003. — 23–29 янв. (№ 3).
114. Миловидова К. Алхимия любви: Пина Бауш поставила в Париже «Орфея и Эвридику» / Катя Миловидова // Культура. — 2005. — № 24. — 23–29 июня.
115. Митина О. В. Женское гендерное поведение в социальном и кросскультурном аспектах / О. В. Митина // Общественные науки и современность. — 1999. — № 3. — С. 24–28.
116. Мосс М. Общества, обмен, личность / М. Мосс. — М. : Наука ; Гл. ред. вост. лит., 1996. — С. 242–263.
117. Муравьева М. Г. Гендерная проблематика в исторических науках / М. Г. Муравьева // Введение в гендерные исследования. Ч. I : учеб. пособ. / под ред. И. А. Жеребкиной. — Харьков : ХЦГИ ; СПб. : Алетейя, 2001. — С. 277–311.
118. Никитин В. Н. Психология телесного сознания / В. Н. Никитин. — М. : Алтейя, 1998. — 488 с.
119. Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника / В. Ю. Никитин. — М. : ИД «Один из лучших», 2004. — 414 с.
120. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новерр. — Л. ; М. : Искусство, 1965. — 320 с.
121. Пави П. Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави. — М. : Прогресс, 1991. — 504 с.
122. Павлова Анна : сб. / ред.-сост. А. Г. Френкс ; пер. с англ. А. Добровольской ; ред., предисл. и примеч. Е. Я. Суриц. — Москва : Иностран. лит., 1956. — 192 с.
123. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії / М. Пастернакова. — Вінніпег ; Едмонтон : Союз українок Канади, 1963. — 215 с.

124. Петронио С. Там где секс — всегда скандал / Стивен Петронио ; Интервью вела Ольга Гердт // Газета. — 2003. — 28 жовт.
125. Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая / М. Плисецкая. — М. : Новости, 1994. — 496 с.
126. Подорога В. Словарь аналитической антропологии: [Антропология тела] [Электронный ресурс] / В. Подорога. — Режим доступа: <http://osense.narod.ru/library/philosophy/html/160/>. — Загл. с экрана.
127. Погребняк М. М. Танец «модерн» у художній культурі XX ст. : автореф. ... канд. мистецтвозн. / Марина Миколаївна Погребняк. — Київ : КНУКіМ, 2009. — 19 с.
128. Портнова Т. В. Балет в ряду пластических искусств (проблемы синтеза и формы взаимодействия) : лекции / Т. В. Портнова ; Рос. гос. акад. хореографии. — М., 1996. — 165 с.
129. Пушкарева Н. Л. Гендерный подход в исторических исследованиях / Н. Л. Пушкарева // Вопр. истории. — 1998. — № 6. — С. 43–51.
130. Раппапорт С. Эстетические образы / С. Раппапорт. — М. : Музыка, 1973. — 246 с.
131. Ратобильская Т. Пина Бауш и Ко / Татьяна Ратобильская // Петербург. театр. журн. — 2002. — № 29. — С. 110–114.
132. Ратобильская Т. Пина Бауш «дерзкого» десятилетия / Татьяна Ратобильская // Балет. — 2004. — № 6 (нояб.-дек.). — С. 26–28.
133. Ратобильская Т. Танцевальная платформа Германии 2004 года, или Все, что угодно, кроме танца / Татьяна Ратобильская // Линия: Балет. — 2004. — Апр. — С. 13–15.
134. Ратобильская Т. Эдем Пины Бауш: Премьера в Вуппертале / Татьяна Ратобильская // Культура. — 2005. — 9–15 июня (№ 22).
135. Репина Л. П. История женщин и гендерные исследования: от социальной к социокультурной истории / Л. П. Репина // Репина Л. П. Новая историческая наука и социальная история. — М., 1998. — С. 246–290.
136. Роджерс Х. От истории женщин к истории гендера / Х. Роджерс // Новейшие подходы к изучению истории в современной зарубежной историографии. — Ярославль, 1997. — 299 с.
137. Розанова О. Самобытность и современность / О. Розанова // Сов. балет. — 1985. — № 5. — С. 46–47.

138. Романцова О. Королева в мужских ботинках / Ольга Романцова // Культура. — 2003. — № 22. — 5–14 июля.
139. Рославлева Н. Английский балет / Н. Рославлева ; под ред. Ю. Слонимского. — М. : Гос. муз. изд-во, 1959. — 170 с.
140. Рубина А. Маршрут личных впечатлений / Алла Рубина // Світ мистецтва=Мир искусства. — 1999. — Жовт. — С. 11–12.
141. Рябинкина Е. Л. Глазами советской балерины / Е. Л. Рябинкина. — М. : Знание, 1971. — 32 с.
142. Сайт Харківського Центру ґендерних досліджень [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.gender.univer.kharkov.ua>. — Назва з екрану.
143. Сапорта К. Поиск красоты всегда бывает болезненным / Карин Сапорта ; беседу вела Е. Карасева // Балет. — 1994. — № 4. — С. 17–18.
144. Сапорта К. Классический танец — это яд / Карин Сапорта // Мариин. театр: Окно в Европу. — 1999. — № 11/12. — С. 10.
145. Саразин Ф. «Mapping the body»: История тела между конструктивизмом, политикой и опытом [Электронный ресурс] / Филипп Саразин ; пер. Мария Сокольская. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/sara2.html/>. — Загл. с экрана.
146. Семенова Ю. А. Тілесна самоідентифікація людини в умовах культурних трансформацій : автореф. дис. ... канд. філос. наук / Ю. А. Семенова ; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Харків, 2004. — 20 с.
147. Сироткина И. Свободный танец и освобождение женщины [Электронный ресурс] / Ирина Сироткина. — Режим доступа: <http://www.heptachor.ru>. — Загл. с экрана.
148. Сидоров А. А. Современный танец / А. А. Сидоров. — М. : Первина, 1922. — 62 с.
149. Скотт Дж. Гендер: полезная категория исторического анализа / Дж. Скотт // Гендерные исследования. — № 5. — 2000. — № 2. — Харьков : Центр гендерных исследований. — С. 142–170.
150. Сливинская С. Хореографическая иероглифика Матильды Монье / С. Сливинская // Мариин. театр: Окно в Европу. — 1995. — № 10–11.
151. Словарь искусств Хатчинсона = The Hutchinson Dictionary of the arts. — М. : ТОО «Внешсигма», 1996. — 534 с.

152. Слонимский Ю. И. В честь танца / Ю. Слонимский. — М. : Искусство, 1968. — 370 с.
153. Слонимский Ю. Жизель : этюды / Ю. Слонимский. — Л. : Музыка, 1969. — 160 с.
154. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера : учеб. пособ. для студ. культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусства / И. В. Смирнов. — М. : Просвещение, 1986. — 192 с.
155. Смоляницкий М. Постмодернизм — это реализм / Михаил Смоляницкий // Моск. наблюдатель. — 1993. — № 10. — С. 19–20.
156. Современная философия : словарь и хрестоматия / отв. ред. В. П. Кохановский. — Ростов н/ Д. : Феникс, 1995. — 511 с.
157. Современное западное искусство. XX век / В. В. Турова, Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева [и др.]. — М. : Наука, 1988. — 366 с.
158. Соколов А. На перекрестках танцевальных путей / А. Соколов // Музыка и хореография современного балета. — Л., 1979. — Вып. 3. — С. 189–209.
159. Соллертинский И. Импрессионизм в хореографии: Дункан и Фокин / И. Соллертинский // История советского театра : очерки развития / Гос. акад. искусствознания. — Л., 1933. — Т. 1. — 401 с.
160. Соломинская Е. Брошенная перчатка: Из истории постановок балета И. Стравинского «Весна священная» / Елена Соломинская // Балет. — 2003. — № 1. — С. 34–36.
161. Станішевський Ю. Танець у менталітеті нації / Юрій Станішевський // Музика. — 1997. — № 3. — трав.-черв. — С. 21–22.
162. Станішевський Ю. О. Балет / Ю. О. Станішевський // Енциклопедія сучасної України / Координаційне бюро Енциклопедії Сучасної України Нац. акад. наук України. — Київ, 2003. — Т. 2: Б — Біо. — С. 145–148.
163. 140 знаменитых балетных либретто / сост. К. Антонова и Л. Серебрякова. — Челябинск : Урал ЛТД, 2001. — Ц716 с. — (Коллекция Орфея).
164. Студенческий словарь по культурологии / ред.-сост.: Л. С. Чернов, к.ф.н., доцент; А. Турбина ; УРАГС [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.filreferat.popal.ru/modules.php?name=N>. — Загл. с экрана.
165. Ступников И. Труппа «Девушки в соломенной шляпке» / Игорь Ступников // Окно в балет : прил. к журн. «Танец». — 1997. — № 2. — С. 19.

166. Суриц Е. «Нью-Йорк Сити Балле» в Москве / Е. Суриц // Театр. — 1963. — № 6. — С. 136–140.
167. Суриц Е. Нидерландский театр танца / Елизавета Суриц // Сов. балет. — 1986. — № 1. — С. 40–42.
168. Суриц Е. Пластический и ритмопластический танец: его жизнь в России / Е. Суриц // Сов. балет. — 1988. — № 6. — С. 47–49.
169. Суриц Е. Балет и танец в Америке : очерки истории / Елизавета Суриц ; Гос. ин-т искусствознания; Ин-т танца (Екатеринбург). — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. — 392 с.
170. Тарасенко І. В. Жіноче начало в культурних реаліях ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук / І. В. Тарасенко ; Харків. нац. ун-т. — Харків, 2001. — 17 с.
171. Тарп Туайла. Необычный хореограф // Америка. — 1982. — № 305. — С. 46–52.
172. Тейдер В. Истоки импрессионизма в балете / В. Тейдер // Музыка и хореография современного балета. — Л., 1987. — Вып. 5.
173. Трахтман Пол. Новые американские балетмейстеры // Америка. — 1989. — № 395 (октябрь). — С. 33–40.
174. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях. Композитори. Лібретисти. Хореографи. Диригенти. Виконавці. Художники. Критики : (біобібліографічний довідник) / В. Туркевич. — Київ : Ін-т біогр. досліджень, 1999. — 224 с.
175. Удянская И. Красивая и пугающая сказка: Гастроли швед. балет. труппы в Москве / Ирина Удянская // Культура. — 2003. — 12 июня (№ 23).
176. Удянская И. Шаманская «Весна» и заколотый Отелло: «Рампа Москвы»: море жанров, бездна эмоций: Фестиваль современного танца / Ирина Удянская // Культура. — 2004. — 17–23 июня.
177. У меня кочевая, цыганская душа: Из интервью Пины Бауш газете AZ (Мюнхен, 25.02.92) // Драматург. — 1994. — № 3. — С. 225.
178. Уральская В. Встреча с «Театром танца» Пины Бауш / Валерия Уральская // Сов. балет. — 1989. — № 4. — С. 25–26.
179. Уральская В. Чтобы жить. / Валерия Уральская // Балет. — 2003. — № 3. — С. 2.
180. Федоренко Е. Синдром китайского эдема / Елена Федоренко // Культура. — 2004. — № 50.

181. Феллини Ф. Делать фильм / Ф. Феллини ; пер. с итал. — М. : Искусство, 1984. — 287 с.
182. Феллини о Феллини : пер. с итал. / послеслов. Громова Е. С. ; коммент. Бобровой О. Б., Богемского Г. Д. — Москва : Радуга, 1988. — 478 с.
183. Феминизм [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org>. — Загл. с экрана.
184. Фирер А. Цветы на снегу / Александр Фирер // Муз. жизнь. — 2005. — № 5. — С. 12–13.
185. Фирер А. События в чайном домике / Александр Фирер // Муз. жизнь. — 2006. — № 11. — С. 21.
186. Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера : сценарии и замыслы. Статьи, интервью, письма /М. Фокин ; ред. Г. Добровольская. — 2-е изд., доп. и испр. — Л. : Искусство, 1981. — 510 с.
187. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов / Джон Фоли. — М. : Вече: АСТ, 1997. — 432 с.
188. Хатчинсон Е. Словарь искусств = The Hatchinson Dictionary of the arts / Е. Хатчинсон. — М. : ТОО «Внешсигма», 1996. — 534 с.
189. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл ; пер. с англ. А. Е. Майкапара. — М. : КРОН-прес, 1996. — 656 с.
190. Хольм Джина. Театр танца в прямом смысле: Новая концепция для новых зрителей / Джина Хольм // Гутен Таг. — 1989. — № 10. — С. 31.
191. Хрестоматия к курсу «Основы гендерных исследований» / Моск. центр гендер. ; ред. сов О. Воронина — М. : МЦГИ, 2000. — 264 с.
192. Хрестоматия феминистских текстов. Переводы/под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. — 303 с.
193. Хрисанова С. Ф. Права человека женщины — язык современного человечества, или Гендерное равенство : доклад / С. Ф. Хрисанова // Жінка на порозі XXI століття: становище, проблеми, шляхи соціального розвитку : зб. матеріалів всеукр. конгресу жінок, Київ, 21-23 трав. 1998 р. — Київ, 1998. — С. 128–132.
194. Хрисанова С. Ф. Пирамида власти, или Гендерное равенство на уровне принятия решений. Опыт и тенденции в Харьковской области : доклад / С. Ф. Хрисанова // Жінки в політичній еліті України: процес трансформації і творчість : зб. наук.-метод. пр. міжнар. науково-практ. конф., Миколаїв, 14–15 верес. 1999 р. — Миколаїв, 1999. — С. 48–60.

195. Хрисанова С. Ф. Кто кого переводит через ручей? О культуре гендера / С. Ф. Хрисанова // Историко-культурное наследие: новые открытия, сохранение, преемственность : материалы докл. и сообщений всерос. науч.-практ. конф., Березники, 1999 г. — Пермь, 1999. — С. 154–160.
196. Хрисанова С. Ф. Гендерна політика — шлях до консолідації суспільства // Жінка і влада : матеріали наук.-практ. конф., Харків, берез. 2001 р. — Харків, 2001. — С. 235–238.
197. Хрисанова С. Ф. Быть любимыми — прозрение нового времени: женщина и мужчина в общественной и семейной жизни / С. Ф. Хрисанова // Панна — 1998. — № 2. — С. 22–23.
198. Хрисанова С. Ф. Развитие статуса женщины: сравнительные характеристики в различных макрорегионах / С. Ф. Хрисанова // Молодежь России на рубеже веков : материалы междунар. науч.-практ. конф., Березники, 1999 г. — Пермь. — С. 83–88.
199. Хрисанова С. Ф. Жінка в суспільстві: погляд із позиції міжнародних документів / С. Ф. Хрисанова // Європа: реальності та можливості : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 29 трав., 1998 р. / Харків. держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди. — Харків, 1998. — С. 81–86.
200. Цебенко І. В. Балетмейстерське мистецтво / І. В. Цебенко // Енциклопедія сучасної України / Координаційне бюро Енциклопедії Сучасної України, Нац. акад. наук України. — Київ, 2003. — Т. 2. : Б — Біо. — С. 149.
201. Цебенко І. В. Балетознавство / І. В. Цебенко // Енциклопедія сучасної України / Координаційне бюро Енциклопедії Сучасної України, Нац. акад. наук України. — Київ, 2003. — Т. 2. : Б — Біо. — С. 161.
202. Чепалов О. І. Когнітивні аспекти хореографічної лексики / Олександр Чепалов // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2004. — Вип. 14 : Мистецтвознавство. — С. 109–126.
203. Чепалов О. Традиції «виразного танцю» у творчості балетмейстерів Німеччини ХХ ст. / Олександр Чепалов // Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. — Київ, 2004. — Вип. 15 : Київське музикознавство. — С. 64–75.
204. Чепалов О. І. Хореологія як наукова дисципліна (пролегомени) / Олександр Чепалов // Культура і сучасність. — 2004. — № 2. — С. 80–87.
205. Чепалов О. І. Танець як знакова система : (проблеми семіотичного аналізу хореографічних текстів) / Олександр Чепалов // Художня

культура. Актуальні проблеми : наук. вісн. / Держ. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, Ін-т проблем сучас. мистецтва Акад. мистецтв України. — Київ, 2004. — Вип. 1. — С. 260–270.

206. Чепалов О. І. Хореографічні засади дослідження танцю (за методикою лабанівського центру) / Олександр Чепалов // *Культура України : зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2004. — Вип. 15 : Мистецтвознавство. — С. 161–170.
207. Чепалов О. І. Жанрова та стильова трансформація хореографії Джорджа Баланчіна у контексті доробку балетмейстерів нової доби / Олександр Чепалов // *Вісн. Київ. нац. уні-ту культури та мистецтв. Сер. Мистецтвознавство.* — Київ, 2004. — Вип. 11. — С. 137–144.
208. Чепалов А. И. Театр танцю в Німеччині: генеза та сучасне тлумачення / А. И. Чепалов // *Национальные и этнические приоритеты в решении социально-экономических проблем мировой культуры и цивилизации : материалы междунар. науч.-практ. конф., 10–12 марта 2006 г.* / Междунар. Славян. акад. Зап.-Сиб. отд.-ние. — Новосибирск, 2006. — Ч. 3: Социально-философские основы и ценностные ориентиры развития мировой культуры. — С. 367–372.
209. Чепалов А. Хореология как научная дисциплина / Александр Чепалов // *Социальные, экономические и культурные проблемы устойчивого развития современной России : материалы междунар. науч.-практ. конф., 23–24 марта 2005 г.* / Междунар. Славян. акад. Зап.-Сиб. отд.-ние. — Новосибирск, 2005. — Ч. 1. — С. 170–181.
210. Чепалов О. І. «Парад» Кокто-Пікасо-Саті-М'ясіна як перший зразок балетного авангарду / О. І. Чепалов // *Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст.* — Київ, 2005. — Вип. 18: Київське музикознавство. — С. 181–190.
211. Чепалов О. І. Ритмопластичні теорії нової доби та їх зв'язок із хореографією / О. І. Чепалов // *«Метроритм-2» : колективна монографія / під ред. І. М. Юдіна.* — Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — Київ, 2005. — С. 100–104.
212. Чепалов А. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке : очерки истории : [рецензия на книгу] / Александр Чепалов // *Театр.* — 2006. — № 1. — С. 111–112.

213. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія / О. І. Чепалов ; Харків. держ. акад. культури. — Харків: ХДАК, 2007. — 344 с.
214. Чернова Н. Живая легенда немецкого танца: Пина Бауш в Москве / Наталья Чернова // Драматург. — 1994. — № 3. — С. 220–224.
215. Чефранова Н. В. О внутренней технике артиста балета / Н. В. Чефранова. — М. : Искусство, 1967. — 144 с.
216. Чистякова В. Ролан Пети / В. Чистякова. — Л. : Искусство, 1977. — 168 с.
217. Чичинадзе А. Молодость театра: Гастроли балета «Комише опер» в Москве / Алексей Чичинадзе // Сов. культура. — 1973. — 12 окт.
218. Что такое танцевальный театр / Материал подгот. А. Степанов по материалам совет. и зарубеж. прессы // Театр. жизнь. — 1989. — № 21. — С. 8–13.
219. Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность : субъективные заметки о современной хореографии / Юлия Чурко. — Минск : Полымя, 1999. — 224 с.
220. Чухров К. Был ли гендер в СССР? [Электронный ресурс] / К. Чухров. — Режим доступа: http://kultura.az/articles.php?item_id=20100311053358570&sec_id=9 — Загл. с экрана.
221. Шабалина Е. Н. Танцевальные аспекты феминизма / Е. Н. Шабалина // Современные тенденции развития мировой культуры и цивилизации: культура, образование, экономика : материалы междунар. науч.-практ. конф., 9–11 марта. / Новосиб. гос. пед. ун-т, Междунар. Славян. акад., Зап.-сиб. отд, 2007 р. — Новосибирск : Архивариус-Н, 2007. — С. 195–198.
222. Шабаліна О. М. Актуальні проблеми створення термінології хореографічної лексики сучасного танцю / О. М. Шабаліна // Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи : зб. тез за матеріалами III всеукр. наук.-практ. конф. / Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв — Луганськ : Віртуальна реальність, 2005. — С. 284–286.
223. Шабаліна О. М. Використання емоційної сутності особистості у формуванні образу «Я» в сучасному хореографічному мистецтві / О. М. Шабаліна // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв — Харків ; Луганськ, 2005. — С. 353–360.

224. Шабаліна О. М. Вплив музичного експресіонізму на творчість хореографів Західної Європи XX ст. / О. М. Шабаліна // Австрійська музична культура на перехресті епох та традицій : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 26–27 березня 2009 р. / Харків. держ. акад. культури. — Харків : ХДАК, 2009. — С. 132–133.
225. Шабаліна О. М. Гендерні аспекти творчості жінок-хореографів Заходу у XX столітті / О. М. Шабаліна // Головні проблеми державно-правового захисту жінок в Україні. Гендерні студії : матеріали І всеукр. наук.-практ. конф. для студ. та аспірантів (15 травня 2009 р., м. Суми). — Суми, 2009. — С. 237–241.
226. Шабаліна О. М. Дзадсонівська «революція танцю» та пластичні інновації Триші Браун / О. М. Шабаліна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. / ДАКККІМ, КНУ ім. Т. Шевченка. — Київ : Міленіум, 2007. — Вип. XVII. — С. 235–239.
227. Шабаліна О. М. Діалог через океан: трансакції в американському і європейському варіантах постмодерністського пошуку балетмейстерів-жінок / О. М. Шабаліна // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2010. — Вип. 30. — С. 173–184.
228. Шабаліна О. М. До питання вдосконалювання координаційних здібностей / О. М. Шабаліна // Здоров'я та його сучасні детермінанти: культура здоров'я, фізичне виховання, фізична реабілітація, спорт : матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 27–28 листоп. 2009 р., м. Луганськ / Луганськ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. — Луганськ, 2009. — С. 246–251.
229. Шабаліна О. М. Естетичні аспекти експресіонізму в хореографії / О. М. Шабаліна // Развитие образовательных процессов и становление гражданина в контексте европейской интеграции : сб. ст. междунар. науч.-практ. конф. — Луганск, 2004. — С. 420–427.
230. Шабаліна О. М. Живопис, що став музикою і танцем / О. М. Шабаліна // Молодь. Суспільство. Культура : зб. матеріалів ІІ всеукр. студ. наук.-практ. конф. / Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв. — Луганськ, 2007. — С. 161–163.
231. Шабаліна О. М. Значення інноваційних засобів для розвитку творчого мислення балетмейстера / О. М. Шабаліна // Методичні особливості формування професійних якостей студентів : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2004. — С. 250–259.

232. Шабаліна О. М. Книга М. Пастернакової «Українська жінка в хореографії» як спроба осмислення творчості емансипованих сучасниць / О. М. Шабаліна // *Культура України : зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2007. — Вип. 19. — С. 168–173.
233. Шабаліна О. М. Марта Грехем — руйнівниця стереотипів / О. М. Шабаліна // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали наук. конф. молодих учених, 24–25 квітня 2007 р.* / Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2007. — С. 192–193.
234. Шабаліна О. М. Мова тіла як пластичний вимір XX ст. / О. М. Шабаліна // *Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2015. — Вип. 51. — С. 182–192.
235. Шабаліна О. М. Наречені з дерев'яними очима (Образи жіночності в роботах жінок-балетмейстерів Західної Європи) / О. М. Шабаліна // *Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр.* — Харків ; Луганськ, 2007. — С. 190–200.
236. Шабаліна О. М. Образи сучасниць у роботах жінок-балетмейстерів Західної Європи / О. М. Шабаліна // *Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи : зб. матеріалів всеукр. наук.-практ. конф.* — Луганськ, 2007. — С. 484–486.
237. Шабаліна О. М. Психолого-педагогічні аспекти формування естетичної культури особистості засобами сучасного хореографічного мистецтва / О. М. Шабаліна // *Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах : зб. наук. пр.* — Харків : Принт Дизайн, 2003. — С. 255–260.
238. Шабаліна О. М. Соціальні та культурні джерела впливу жінок-хореографів Заходу на становлення сучасного танцю України в першій половині XX ст. / О. М. Шабаліна // *Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 21–22 груд. 2006 р.* / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв — Київ, 2007. — Ч. 2. — С. 231–233.
239. Шабаліна О. М. Стиль в хореографічному мистецтві / О. М. Шабаліна // *Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти України на межі третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи : зб. тез за матеріалами другої всеукр. наук.-практ. конф.* / Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв. — Луганськ, 2003. — С. 257–260.

240. Шабаліна О. М. Сучасні напрями хореографії ХХ сторіччя та їх походження / О. М. Шабаліна // Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти України на межі третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи : зб. тез за матеріалами всеукр. наук.-практ. конф. / Луганськ. обл. коледж культури і мистецтв. — Київ, 2001. — С. 197–199.
241. Шабаліна О. М. Сучасний танець. Жіноча домінанта / О. М. Шабаліна // Культура та інформаційне суспільство ХХ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квітня 2009 р. / Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2009. — С. 169.
242. Шабаліна О. М. Тілесність як фактор гендерної історії і засіб самовисловлення особистості / О. М. Шабаліна // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. — Харків : ХДАК, 2010. — Вип. 31. — С. 167–178.
243. Шабаліна О. М. Тренінг і розвиток творчості як компоненти балетмейстерського мистецтва / О. М. Шабаліна // Психолого-педагогічні проблеми розвитку сучасних освітніх технологій : зб. наук. пр. / Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. — Луганськ, 2004. — С. 91–92.
244. Шабалина Е. Н. Тьюторский подход в подготовке хореографов / Е. Н. Шабалина // Тьюторство в открытом образовательном пространстве и коучинг: взаиморесурсность двух профессий : материалы VIII междунар. научн.-практ. конф. / Моск. пед. гос. ун-т, Каф. индивид-ции и тьюторства — М., 2015. — С. 246–250.
245. Шабаліна О. М. Феноменологічний підхід до танцю модерн / О. М. Шабаліна // Дні науки : зб. матеріалів за результатами проведення Днів Науки в Луганськ. держ. ін-ті культури і мистецтв (Луганськ, 11–14 квітня 2006.). — Луганськ, 2006. — С. 229–234.
246. Шаберт И. Гендер как категория новой исторической методологии / И. Шаберт // Пол, гендер, культура / под ред. Э. Шоре и К. Хайдер. — М., 1999. — С. 109–130.
247. Шкурко Т. А. Психологический тренинг / Т. А. Шкурко — СПб. : Речь, 2003. — 192 с.
248. Шовире И. Я — балерина / Иветт Шовире. — Москва : Искусство, 1977. — 128 с.
249. Шопино Р. «Я боюсь открыть новое» / Режин Шопино // Мариин. театр: Окно в Европу. — 1995. — № 9. — С. 3.
250. Шумилова Э. И. Правда балета / Э. И. Шумилова. — Москва : Искусство, 1976. — 152 с.

251. Щекин Г. Визуальная психодиагностика: познание людей по их внешности и поведению : учеб.-метод. пособ. / Георгий Щекин ; Межрегион. акад. управления персоналом. — 2-е изд., испр. — Киев, 2001. — 616 с.
252. Энциклопедия литературных призываний / сост. С. Стахорский. — М. : Вагриус, 1998. — 654 с.
253. Эльяш Н. География танца: (Балетмейстеры ФРГ: Й. Кресник, П. Бауш, М. Хайде, Дж. Ноймайер, Р. Хоффман) / Николай Эльяш // Сов. балет. — 1987. — № 1. — С. 59–63.
254. Энциклопедия экспрессионизма: живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев ; пер. с фр. — М. : Республика, 2003. — 432 с.
255. Эстетика : словарь / под общ. ред. А. А. Беляева [и др.]. — М. : Политиздат, 1989. — 447 с.
256. Юлина Н. С. Проблемы женщин: философские аспекты (феминистская мысль в США) / Н. С. Юлина // Вопр. философии. — 1988. — № 5. — С. 24–29.

ЛІТЕРАТУРА ІНОЗЕМНОЮ МОВОЮ

257. Au S. Ballet and Modern Dance / Susan Au. Revised and explanded edition: Introduction by Selma Jeanne Cohen. — London : Thames and Hudson LTD, 2002. — 224 p.
258. Boxberger Edith. The energy of silence. Trisha Brown's solo at the "ImPuls" festival in Vienna/ Edit Boxberger // Ballet international / tanz aktuell. — 1994. — november. — P. 30–31.
259. Braunschweig P. La crise de la dance = Der Tanz in Der Krise = The Crisis of Dance / P. Braunschweig. — Lausanne : Edition Philippe Braunschweig, 1993. — 90 p.
260. Burian K.V. The story of world ballet / K.V Burian. — London : Artia, 1963. — 110 p.
261. Burt Ramsay. The male dancer. Bodies, spectacle, sexualities / Ramsay Burt. 2-nd ed. — London & N.W. : Routledge. Taylor & Francis Group, — 2001. — 233 p.
262. Cullberg Birgit. Bertil Dance in new dimensions / Birgit Cullberg, Reutersward Mans, Lauritzen Bertil. — Birgit Cullberg and the TV Ballet. — Stockholm : Proprius Publishing Co, 1987. — 108 p., videocassette.

263. Damousi J. Writing Gender into History and History in Gender: Creating A Nation and Australian Historiography / J. Damousi // *Gender & History*. 1999.—Vol. 11. — № 3. — P. 612–624.
264. Dance as a Theatre Art: Source readings in dance history from 1581 to the present / Edited with commentary by Selma Jean Cohen. — London : Dance book LTD, 1977. — 224 p.
265. Dance Performance Analysis-from a Choreological Perspective: материалы мастер-класса руководителя отделения танца швед. Crowd Company Марики Хедемур / Гете-институт. — СПб., 2003.
266. Englund Claes. Dance theatre — Theatre in Sweden / Claes Englund, Leif Janson ; Svenska institutet. — 1997. — 23 p.
267. Excelsior: Documenti e Saggi: A cura di Flavia Pappacena / Scuola Nazionale di Cinema — Cineteca Nazionale; Di Giacomo editore. — Roma, 1998. — 352 s.
268. Feminism in Our Time. Ed. by M.Schneir. — N.Y., 1994. — 345 p.
269. Feminism and History. — London : Ed. by Scott J.W., 1996. — P. 342.
270. Fifty contemporary choreographers. — London; N. Y. : Routledge, 1999. — 222 p.
271. Forsythe W. Improvisation Technologies: A tool for the Analitical Dance Eye. ZKM / William Forsythe; Zentrum fur Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. — Digital art edition, Special issue Second edition. — Karlsruhe, 1999. — 66 p.
272. Goldberg R. Performance Art: From Futurism to the Present / Roselee Goldberg. — Revised and expanded edition. — London: Thames and Hudson LTD. — 2001. — 232 p.
273. Graham Martha. Blood Memory / Martha Graham. — N. Y., 1991. — 231 p.
274. International Dictionary of Modern Dance. — Detroit ; New York ; London : St. James Press: Taryn Benlow-Pfalzgraf, 1998. — 891 p.
275. Kelly J. Women, history, and theory / J. Kelly. — Chicago : The University of Chicago Press.—1984. — 96 p.
276. Kirstein L. Four centuries of ballet. Fifty masterworks / Lincoln Kirstein. — N.Y. : Praeger, 1970. — 290 p.
277. Klein Gabrielle. Frauen Körper Tanz / Gabrielle Klein. — München : Wilhelm Hagen Verlag, 1992. — 175 s.
278. Le produzioni della danza italiana: Catalogo a cure di Italian Dance productions: Catalogo a cure di Franco Sonica: Un catalogo della attuali produzioni della compagnie di danza italiana. — Roma : Mediascena, 1995. — 257 p.
279. Leydesdorff S. Gender and the Categories of Experienced History / S. Leydesdorff // *Gender & History*. — 1999. — Vol. 11, № 3. — P. 597–611.

280. Lilja Efva. Elene [Електронний ресурс]. — Режим доступу: www.eld-p.se. — Назва з екрану.
281. Lifar Serge. Une vie pour la danse / Serge Lifar; Musee historique de l'Fncien-eveche. — Lausanne, 1986. — 166 p.
282. Maccoby E. E., Jacklin C. N. The psychology of sex differences / E. E. Maccoby, C. N. Jacklin. — Oxford., 1975. — 243 p.
283. McDonagh Don. Martha Graham. A Biography. New York, 1973. Nicholson L. J. Gender and History. The Limits of the Social Theory in the Age of the Family. — N. Y., 1986. — 487 p.
284. McFee Graham. Understanding Dance / Graham McFee. — London ; N. Y. : Routledge, 1992. — 344 p.
285. Misler N. A choreological laboratory: Experiment = Эксперимент / Misler Nicoletta // A journal of Russian culture / Institute of Modern Russian Culture. — Los Angeles, 1996. — vol. 2. — 556 p.
286. Moffett L. Jiri Kylian: vingt ans au Nederlands Dans Theater / Luisa Moffett // Ballet 2000. — 1995. — No. 26 (avril — mai). — P. 12–15.
287. Noddings N. Caring: A Feminist Approach to Ethics and Moral Education / N. Noddings. Berkeley: University of California Press, 1984. — 226 p.
288. Osweiler Laura. Presented Two Representations of American Middle Eastern Dance / Laura Osweiler // Materials of the Second International Middle Eastern Dance Conference, 2001. — 114 p.
289. Pastori Jean-Pierre. Dance and ballet in Switzerland / Edited by Pro Helvetia. — Bern, 1984. — 98 p.
290. Persson B. Contemporary dance in Sweden / Bodil Persson ; The Swedish Institute. — Swedish, 2003. — 48 p.
291. Preljocaj Angelin. Centre culturel francais de Moscou : Programme. — 1994, Juin. — 12 p.
292. Preston-Danlop V. Sanchez-Colberg Ana. Dance and the performative: A choreological perspective — Laban and beyond / Valerie Preston-Danlop. — London : Verve publishing, 2002. — 200 p.
293. Rendall J. The Origins of Modern Feminism: Women in Britain, France and the United States, 1780-1860. — London, 1989. — 326 p.
294. Rothschild D. M. "Picasso's Parade": From street to stage / Debora Menaker Rothschild. — London : Sotheby's Publications, 1991. — 280 p.
295. Rowbotham Sh. Women in Movements: Feminism as a Social Action. London, 1992. — 150 p.

296. Ruegger E. Forsythe en trois volets / Emmanuele Ruegger // Ballet 2000. — 1995. — No. 26 (avril–mai). — P. 23.
297. Schilling B. Sichtbare Sprache: Eurythmie am Goetheanum in Dornach / Brigitta Schilling // Tanz international. — 1991. — No. 5. — S. 24.
298. Schmidt J. Tanztheater in Deutschland / Jochen Schmidt. — Berlin, 1992. — 230 s.
299. Space, Jazz, Pop. Twyla Tharp talks to d&d // Dance and dancers. — may 1974. v.25. No. 5. — issue 293. — P. 28–31.
300. Sparshott F. Off the Ground : First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance / Francis Sparshott. — Princeton, NJ : Princeton University Press, 1988. — 430 p.
301. Stites R. The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860-1930 / R. Stites. — New Jersey, 1990. — 234 p.
302. Tuttle L. Encyclopedia of Feminism / L. Tuttle Longman ; Toronto, 1986. — 107 p.
303. Tanz in der Schweiz 94: Gala 20 Jahre Schweizerischer Dachverband der Fachkräfte des künstlerischen Tanzes SDT. — Bern, 1994. — 46 p.
304. Tanzkultur in der Bundesrepublik Deutschland. — Berlin, 1990. — 98 s.
305. The Art of Extravagance: Costumes from Diaghilev's Ballet Russes // The Dance Museum of Stockholm. — Stockholm, 1996. — 184 p.
306. The Art of Extravagance II: Costumes from Diaghilev's Ballet Russes / The Dance Museum of Stockholm. — Stockholm, 2004. — 96 p.
307. The Blackwell Twenties-Century Dictionary of Social Thought / Ed. by T. Bottomore. — N. Y., 1995. — 712 p.
308. The vision of modern dance in the words of its Creators / Edit. by Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin and Charles H. Cecil court. — 2nd edit. — London : Woodford Dance Books, 1998. — 245 p.
309. Vaccarino E. "Une tragedie" de Pina Bauch: Tanztheater Wuppertal / Elisa Vaccarino // Ballet 2000. — 1995. — No. 26 (avril — mai). — P. 31.
310. Van Camp Julie. Philosophy of Dance / Julie Van Camp // Dance Chronicle. — 1996 (Winter). — Vol. 19. — No. 3. — P. 347—357.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ







Олена Миколаївна Шабаліна - одна з найяскравіших випускниць-хореографів Київського національного університету культури і мистецтв, що вражає активною не лише педагогічною, а й науковою діяльністю. Вона стала однією з перших у вітчизняному науковому дискурсі, хто відстоює провідну роль жінок-хореографів у поширенні креативних ідей модерного й постмодерного танцю XX ст., що відповідає світовим дослідницьким тенденціям в аспекті впливу феміністських теорій на мистецтво. Авторка не відсторонено проводить дослідження, а з повагою та глибоким знанням і любов'ю ставиться до того, про що пише, зі сторінок проглядається багатий досвід хореографа-практика.

Представлена монографія гідна пильної уваги не лише фахових кіл, а й, безсумнівно, зацікавить широку аудиторію поціновувачів хореографічного мистецтва.

Цветкова Лариса Юріївна,
професор, декан факультету хореографічного
мистецтва Київського національного
університету культури і мистецтв

ШЛЯХ

Танець виникає, коли рух стає диханням тіла.

Танець є дух і смиренність.

ШАНА

У кожного майстра своя світова лінія. Дорога в просторі-часі, серед питань і пошуку відповідей. Авторська траєкторія. У кожній траєкторії є точка відліку.

Коли почався хореографічний шлях Олени Шабаліної?

Коли вона інтуїтивно і рішуче у три роки (!) попросила батьків відвести її до хореографічної студії? Коли стала солісткою зразкового колективу народного танцю «Зіронька» і відчула поклик до імпровізації? А можливо, навіть тоді, коли після школи поступила на фізико-математичний факультет Луганського педагогічного інституту?

Доля повела її до головної справи життя математичним шляхом – через музику теорем і гармонію законів природи. Так, у 23 роки, на зіткненні 20-річного хореографічного досвіду і природничо-наукового світогляду став складатися театр танцю Олени Шабаліної. Спочатку на базі Палацу культури ім. В. Маяковського, потім в стінах училища культури, де після педагогічної освіти вона опанувала кваліфікацію «режисер», потім – Київського національного університету культури і мистецтв, де проходило становлення балетмейстера сучасної класичної хореографії, нарешті в стінах Луганської державної академії культури, вже в статусі викладача, доцента.

Складався саме театр, театр сучасної хореографічної мови. Складалася доля викладача-хореографа. Хто, як не вчитель може оцінити роботу свого учня? Зберігається в сімейному архіві Олени Миколаївни лист вчительки російської літератури й мови Жулї Ніни Миколаївни, яку молодий хореограф колись запросила на іспит, що складали її студенти. Ніна Миколаївна пише:

«Судьба... Какая она? У всех разная. У каждого своя. Твоя – вся как на моей ладони, и ты, её игрок, будто выросла на моих глазах: от девочки-школьницы, талант которой уже тогда был фактом искусства, до преподавателя института культуры и искусств. Сегодня я буду говорить об одном дне, о фрагменте твоей работы, об экзамене. Ты – загадка. Передо мной не просто экзаменатор, а личность незаурядной глубины, творческой фантазии и нестандартного мышления, смелый экспериментатор, способный удивлять умением сделать легенду, миф, сказку былью в танце. Казалось, что ты «загребла» всех в свою руку и держала их в течение всего выступления. Озарённые твоей улыбкой, Алёна Николаевна, дети загорались желанием работать в твоей манере до седьмого пота, до дна, завораживая всех невиданным чудом. Бытует мнение, что искусство это то, что превращает тайну в свет. Это я увидела в твоём танце.

Обычный экзамен показал, что красоту надо воспитывать красотой, культуру – культурой, добросовестность и высокое сознание только доверием и уважением. И этот редкий дар дан тебе, Леночка. Мне, учителю, понятен мир твоей деятельности, психология человека мудрого, с глубоким ясным умом и несколько беспокойным характером. Этот экзамен – маленькая частичка твоего неутомимого трудолюбия, которому ты отдала не только силы, но и большой кусок жизни, отдала трепетно сердцем и душой. Это взрыв воли и вдохновения, взлёт человеческого духа... Экзамен. Один день твоей (и моей) жизни».

З 2000 року Олена Шабаліна організувала і стала проводити на базі Луганської академії культури Міжнародний конкурс сучасного танцю «Золото осені». Сім конкурсів впродовж 12 років стали помітним етапом розвитку сучасної хореографії в Україні, місцем прояву багатьох талановитих колективів і виконавців, професійним майданчиком спілкування і творчого змагання як початківців, так і досвідчених українських та російських хореографів й майстер-класами митців з Бельгії, Німеччини, України. Хореографічний театр, як і театр взагалі, – явище емоційно сильне, але тендітне. Воно існує лише тут і тепер. Закінчився спектакль, завершився танець і весь захват, задоволення від побаченого – лише в пам'яті. Та ще – призи, дипломи, грамоти і кубки як підтвердження досягнутого успіху, еквівалент вдячності глядачів і визнання членами журі.

Протягом року театр Олени Шабаліної працював в міжнародному проєкті HENGDIANWORLDSTUDIO в КНР (2013). Це був рік не лише творчого зміцнення, але і набуття величезного досвіду виховання молодих людей в іншому культурному середовищі, яке випробовувало їх на твердість і людяність. Про результати цього випробування краще всього скаже лист, отриманий Оленою Миколаївною від керівника проєкту з китайського боку в день від'їзду на батьківщину (стилістика листа збережена):

«Дорогой уважаемый учитель!

Прежде всего, разрешите поблагодарить Вас за Ваш теплый труд, дающий гарантию качества нашего сотрудничества. Искреннее спасибо!

Вы не только учитель иностранных актеров, но и мой учитель! Не смущайтесь заслуженной похвалы. Вы способны создавать особенно большие рейтинги. Для актеров ты вкладываешь труд как садовник, возвращая яркие цветы.

Для учителя – самое важное – ответственность, а у тебя очень большая ответственность от души и сердца. Каждый день ты идешь на шоу, смотришь, как они выступают, и хотя ты видела выступления много раз, тебя это не утомляет.

Ты видишь отдельные нюансы в каждом выступлении. Когда видна проблема, ты сразу исправляешь ее. Ты не только великий учитель, но отличный

менеджер, отличное руководство. На мой взгляд, ты всегда положительная. Мы называем тебя учителем. Ты относишься к ребятам, как мама. Как мама охраняешь детей. Вы действительно отражаете пословицу Китая: “Его дела не на словах. Пример в делах”. Ты отличный учитель, профессиональный, самоотверженный».

Прихильність до духу пошуку, смислового наповнення і щирості у взаємодії з глядачем привели театр сучасної хореографії Олени Шабаліної до нового етапу в його розвитку.

З 2015 року кандидат мистецтвознавства (2010), Олена Миколаївна Шабаліна стала завідувачем кафедри сучасної хореографії Харківської державної академії культури. Відповідно до сучасних тенденцій в педагогіці вищої школи, використовуючи інноваційні принципи відкритої освіти, Олена Шабаліна у вигляді експерименту розпочала із студентами академії новий проект, в якому вивела хореографічне дійство за традиційні рамки сцени. Так виник «Перформанс проект “АртПроцес”», який розгорнув свою діяльність на майданчиках художніх галерей міста Харкова. Експеримент викликав живий інтерес творчої інтелігенції, українських і зарубіжних колег.

Інноваційний пошук привернув увагу Тьюторської асоціації України. У межах цього професійного співтовариства Олена Миколаївна, ставши членом його правління, відкрила новий напрям впровадження тьюторських технологій в культурі. Зараз ця пошукова робота рішенням Міністерства освіти і науки України включена до програми Всеукраїнського експерименту «Тьюторська технологія як засіб реалізації принципу індивідуалізації в освіті». Логічним продовженням творчої діяльності хореографа стало створення Громадської організації «Експериментальний танець в Україні і світі» (2014), яку Олена Шабаліна очолила як президент. Так у назві організації через певний час зішлись діяльність учениці та її вчителя, наукового керівника кандидатського дослідження Шабаліної, професора Олександра Івановича Чепалова, автора та головного редактора часопису «Танець в Україні і світі».

Творчий шлях хореографа – кривий шлях. Одне крило – досвід попередніх великих майстрів, друге – власна спрямованість на створення нової мови сучасної хореографії, яка зможе донести наше розуміння життя тим, хто прийде завтра. Донести пластичною мовою тіла.

Про творчий шлях Олени Шабаліної розповіли:

відмінник освіти України, старший вчитель **Ніна Миколаївна Жуля**,

кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії
Бердянського державного педагогічного університету,
заслужений працівник культури України **Олена Мартиненко**.

ЗМІСТ

3 ВСТУП

17 РОЗДІЛ 1. ТАНЕЦЬ XX СТ. КРИЗЬ ПРИЗМУ ЖІНОЧОГО РУХУ

- 17 1.1. Тілесність як фактор ґендерної історії та засіб самовисловлення особистості
- 23 1.2. Танець як засіб трансляції культурно-значимої інформації.
- 26 1.3. Поєднання універсальної ритмопластичної структури з національною образністю.
- 32 Висновки до розділу.

35 РОЗДІЛ 2. РЕВОЛЮЦІЙНІ ТА ЕВОЛЮЦІЙНІ ЗМІНИ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КУЛЬТУРІ США

- 35 2.1. Інкультурація особистості в модерному танці від А. Дункан до М. Грехем
- 48 2.2. Танцювальна терапія як ланка між культурою та психологією особистості жінки
- 55 2.3. Нові культурні парадигми в становленні жіночого постмодерного танцю (Т. Браун, Л. Чайлдс, М. Рензі, Т. Тарп та ін.)
- 87 Висновки до розділу

111 РОЗДІЛ 3. НОВІТНІ ФОРМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

- 112 3.1. Експресивність як сучасний аспект розвитку театру танцю на прикладі творчості М. Вігман, Д. Хойєр, П. Бауш, С. Лінке
- 131 3.2. Ґендерні аспекти французького та шведського «contemporary» (К. Сапорта, Р. Шопіно, К. Карлсон, Е. Ліля)
- 149 3.3. Жіночий танець Сходу як чинник мультикультурних процесів
- 154 Висновки до розділу

159 ВИСНОВКИ

162 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

189 ШЛЯХ



Наукове видання

Шабаліна Олена Миколаївна



ПЛАСТИЧНІСТЬ МОВА ТІЛО

монографія
(українською мовою)

Монографію складено в атмосфері професійного спілкування та спільних проєктів з Л. Ю. Цвєтковою, А. Ю. Рехвіашвілі, С. М. Афанасьєвим, Т. Є. Лазарчук, О. Г. Воробйовою, Т. А. Винокуровою, Л. І. Вишотравкою, Л. В. Мовою на матеріалі кандидатського дослідження за темою «МОДЕРНИЙ ТАНЕЦЬ ЖІНОК-БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ ЗАХОДУ XX СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ» науковий керівник **О. І. Чепалов**



Друкується в авторській редакції: 0509118499a@ukr.net

Дизайн: 01_space // <http://olberigoldberg.tumblr.com>

Підписано до друку _____ Формат 60х84 1/16
Гарнітура Segoe. Папір офсет. Друк офсет.
Ум. друк. арк. 13. Обл.-вид. арк. 3,25. Наклад 350 прим.
Зам. 1-03/2018

Виготовлювач: ТОВ НВФ «Славутич-Дельфін»
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №1198
видано 16.01.2003р. 03058, м. Київ, проспект Кос-
монавта Комарова 1.тел. (099) 4334750