

ІМПРЕСІОНІЗМ ТА ІМПРОВІЗАЦІЯ У СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті проаналізовано вплив імпресіонізму на вид сучасної хореографії – імпровізацію. Деталізуються складові імпровізації в хореографії.

Ключові слова: сучасна хореографія, імпресіонізм, танцювальні форми, фокінізм, імпровізація.

This paper analyzes the influence of the impressionism in the view of contemporary dance – improvisation. Details the component parts of improvisation in the choreography.

Keywords: contemporary choreography, impressionism, intuitionism, dance forms, fokinizm, improvisation.

Необхідність дослідження видів сучасної хореографії як предмета теоретичного обумовлюється низкою причин: зростанням інтересу до даного напрямку з боку талановитої, непересічної інтелігенції, засвоєнням нових культурних цінностей, поглибленням вивчення теоретичної бази сучасного танцю.

На сьогоднішній день аналіз і характеристика впливу філософських ідей, зокрема, Анрі Бергсона, та імпресіоністських тенденцій у художній культурі на сучасний танець і балет вивчені недостатньо.

Мета даного дослідження – виявити особливості впливу філософії інтуїтивізму та імпресіонізму на вид сучасної хореографії – імпровізацію:

- проаналізувати наукові дослідження у галузі балету ХХ ст.;
- охарактеризувати творчість представників імпресіонізму й імпровізації в сучасному танці та балеті;
- визначити головні виражальні засоби імпровізації в хореографії.

Об'єктом дослідження є художня культура, предметом – імпровізація в контексті імпресіоністських тенденцій у сучасній хореографії.

Імпресіонізм в балеті досліджували М. Марсель, І. Жіно. Вони не пов'язували новацій в танці кінця ХІХ – початку ХХ ст. безпосередньо з імпресіоністичними тенденціями в балеті, а лише вказували на їх сутність та вплив на модерн-танець і фокінізм. В. Тейдер [3] значно глибше виявляв імпресіоністичні прояви в балеті. Він проводив паралелі між ритмопластикою Ф. Дельсарта і Жака-Далькроза і танцями з тканиною Л. Фулер, імпровізацією А. Дункан, новаціями О. Горського та М. Фокіна. Завданням нашого дослідження є не тільки аналіз та огляд здобутків попередників у виявленні даної проблематики, а й чітке визначення спорідненості цих танцювальних тенденцій з імпресіонізмом.

Хореографія ХХ ст. невід'ємно пов'язана з філософськими течіями, які сформували її етичні та естетичні принципи. Інтуїтивізм Анрі Бергсона зумовлює перенесення акценту з суспільної, колективної художньої творчості на індивідуальну, авторську творчість митця, надаючи йому повної волі в художніх пошуках, експериментах тощо.

Сучасна хореографія також пов'язана з суспільно-політичними процесами, під впливом цих чинників у мистецтві взагалі та в сучасній хореографії зокрема відбулося зародження певних стилів танцю, які не підпадали під вплив філософських ідей чи художніх течій (джаз, теп, рок і поп). Суспільно-політичні перетворення сприяли також значній демократизації світового суспільства; цим пояснюється поєднаний вплив "академічно-елітарних" та масово-популярних тенденцій на мистецтво взагалі і на сучасну хореографію зокрема.

Сучасна хореографія, перебуваючи під постійним впливом напрямів і стилів мистецтва ХХ ст., безперечно, звертала увагу на їх найкращі зразки (теорію, практику), а також використовувала своєрідне їх заломлення у своєму хореографічному виді. Отже, сучасна хореографія як вид хореографічного мистецтва має всеохоплюючий і синтезований характер, поєднуючи в собі балет, музику, живопис, кінематограф, інноваційні технології тощо. Вона невід'ємно пов'язана з усіма суспільно-політичними, філософськими та художніми процесами в суспільстві як сьогоднішнього, так і всього ХХ ст.

Деякі принципи імпресіонізму в сучасній хореографії – передача миттєвого руху, плинність форми (вони відрізнялися навмисною пластичною незавершеністю, нерівністю фактури, текучістю, передачею миттєвого ефекту руху) – у різній мірі орієнтувались на зразки в образотворчому мистецтві – Едгара Дега, Клода Моне; в музиці – Клода Дебюссі, Моріса Равеля. Імпресіонізм вирізнявся прагненням "запису" стихій природи, тонкістю та невизначеністю мелодійного ладу.

Формування імпресіоністських тенденцій у хореографічному мистецтві відбувалося незалежно від напрямку творчості їх представників та їх естетичних програм; рушійною силою був намір створити нову хореографію, яка, за їх розумінням, відповідала б духовним потребам та особливостям ХХ ст. Ідея Ф. Дельсарта, за яким жест, звільнений від умовностей, здатний правдиво передавати усі нюанси людських переживань, набула розповсюдження у кінці ХІХ ст. та реалізувалася у творчості двох представниць імпресіоністичних тенденцій, американських танцівниць Л. Фулер та А. Дункан, які переважно гастро-

лювали у Західній Європі. Їх обох поєднувала імпровізаційність у творчості, і хоча вони не були пов'язані з традиційним хореографічним мистецтвом, завжди виконували свої танці під класичну музику.

Лої Фулер (1862–1928, справжнє ім'я – Марія Луїза) [6] – американська танцівниця та драматична актриса. Головною особливістю її творчості була танцювальна імпровізація на музику композиторів Крістофа Вілліаляда Глюка, Людвіга ван Бетховена, Фредеріка Шопена. З 1892 р. жила у Парижі, виступала у "Фолі бержер", "Олімпії", Театрі Єлисейських полів, на Всесвітній виставці у 1900 р., гастролювала містами Європи та США; у 1927–1938 рр. мала у Лондоні свою трупу. Вона першою почала використовувати особливий нетрадиційний танцювальний костюм – великий балахон. Його частина закріплювалася на паличках, які тримала в руках танцівниці. Це сприяло створенню враження крил. Тканина була тонкою, і завдяки хвилеподібним рухам руками та обертам танцівниці створювала легкий повітряний образ. У своїх виступах Л. Фулер експериментувала з новими можливостями світла, яке освітлювало її різними кольорами. Своїми імпровізаціями вона створила серію танців: "Танець радості", "Танець вогню", "Танець метелика", "Танець фіалки", "Серпантин", який приніс танцівниці визнання, та інші. Хоча новації Фулер мали лише ілюстративний характер, важливим було те, які виразні засоби та танцювальні форми вона використовувала. Костюми, декорації, світло, уся атмосфера дійства були ареною для експериментів. Фулер викликала до життя фантастичні форми, граючи лініями та яскравими фарбами. Не маючи серйозної хореографічної підготовки, Фулер надзвичайно виразно використовувала рухи рук та корпусу. Також необхідно зазначити, що творчість Фулер носила танцювально-авторський та розважально-комерційний характер. Вона однією з перших почала співпрацювати з кінематографом. Л. Фулер своїми імпровізаційними танцями стимулювала початок творчого розвитку іншої танцівниці – Айседори Дункан, яка деякий час працювала у трупі Л. Фулер і дуже захоплювалася її творчістю: "На наших глазах она превращалась в разноцветные сияющие орхидеи, в качающийся и развевающийся морской цветок и, наконец, в спиралевидную лилию!" [4].

Айседора Дункан (1877–1937) – американська танцівниця, одна з засновниць танцю модерн. Творчість Дункан, подібно до Фулер, проминала у гастрольях по країнах Західної Європи та Росії. Проте, якщо Фулер не ставила перед собою певних стандартів, не мала на меті розповсюдження своїх творчих ідей – її цікавило лише власне неповторне, авторське самовідтворення, яке спиралося на форму та символ, – то Дункан своєю творчістю прагнула створити нову танцювальну методику навчання без допомоги класичної системи (вона її просто ігнорувала). Кредо Дункан – рухи тіла повинні бути виразом "внутрішнього імпульсу" – на практиці втілювалося в обмеженість танцювальних можливостей виконавця через відсутність танцювальної техніки.

Дункан не створила професійної танцювальної системи: невдачею закінчувалися її неодноразові спроби заснувати танцювальну школу при МХТ (Московському художньому театрі) та імператорських театрах, а школи, засновані у Німеччині (1904) та США (1915) проіснували короткий час. Її теорія не торкнулася також чоловічого танцю. Критично ставлячись до школи класичного балету, вона, проте, не могла не захоплюватися ним. Дуже поважно А. Дункан ставилася до видатної російської балерини А. Павлової: "На протяжении трех часов я сидела в напряжении и замешательстве, наблюдая изумительную ловкость Павловой..."[1]. Дункан висунула принцип широкої доступності танцювального мистецтва, пропагувала розвиток масових шкіл. Перші свої кроки юна Дункан зробила у студії Ж. Стебінс. Музика у танці А. Дункан немовби набувала тілесної (а отже, й просторової) матеріальності, а танець досягав духовної змістовності музики. Саме це завдання створення "зримої" музики стояло у центрі усіх проблем хореографічного імпресіонізму, який подолав шлях від системи "виразного жесту" Дельсарта до його ритмічної організації в музиці за теорією Жак-Далькроза. Тому не дивно, що ідеї та лозунги артистки про "вільний" танець та "розкуте" тіло були сприйняті багатьма діячами російської культури як відкриття, а танці – як приклад синтезу мистецтв, який обіцяв привабливі перспективи.

Для своїх танців Дункан використовувала класичну музику, зовсім не піклуючись про правомірність її тлумачення засобами танцю. Це зроблять пізніше балетні майстри – М. Фокін, В. Ніжинський та К. Голейзовський. Вона не займалася препаруванням музики на складові елементи, ніколи не зважала на те, що музику потрібно розкривати у зв'язку з її тематичним змістом та ритмічною структурою, характером і манерою написання. Вирішенням цих проблем займається пізніше Федор Лопухов та Джордж Балачін. Музика була для Дункан імпульсом, що порушував фантазії та почуття, які в моменти творчої наснаги танцівниці поспішала втілити у танці в формі пластики та виразного жесту, так, як це міг би робити художник за допомогою фарб.

Дункан володіла великим мистецтвом імпровізації – обов'язковим атрибутом імпресіонізму – майже досконало. Техніка її танцю була нескладною, вона не втомлювала танцівницю вивченням важких па, які потребували школи, точності та виснажливих екзерсисів. Їй не потрібні були ані "сюжет", ані костюм, ані декорації, обов'язкові для балетного спектаклю. Усе це вона замінила технікою перевтілення в образ. А. Дункан відкривала шлях до вираження внутрішньої правди людських переживань; вона нехтувала межами гарного та цікавого, проте застиглого академічного балету, повернула танцю емоційну волю, зробила його одним з найпряміших виразів душі людини. У своїх композиціях природно і розкуто вона оспівувала величність душі та тіла – одвічний ідеал людства. Її творчий метод з роками майже не змінювався: він продовжував залишатися суто імпресіоністичним і легко вразливим через слабку техніку. Пора примітивного імпресіонізму, спалахнувши яскраво, але ненадовго, проминула, залишивши по собі помітний відбиток у ненависному їй балеті, де протягом усього часу йшла боротьба за знищення протиріч між музикою і танцем, між класичною хореографією та вільною пластикою. Після одруження з С. Єсеніним у 1922 р. та прийняття радянського громадянства, А. Дункан заснувала студію, яку після її від'їзду з СРСР у 1924 р.

очолила прийомна дочка балерини Ірма Дункан. Вже незабаром досягнення А. Дункан були творчо переосвідомлені російськими балетними майстрами та пов'язані з ідеями реформування балетного мистецтва.

Отже, можна припустити, що принципи імпресіонізму в мистецтві вплинули на творчість американських танцівниць, які, гастролюючи Європою, повною мірою втілювали імпресіоністичні тенденції – як Л. Фулер зі своїми швидкоплинними метаморфозами та легкими формами, так і А. Дункан зі своїм сприйняттям імпульсу музики та її емоційного вираження.

Незважаючи на те, що прояви імпресіонізму простежувалися ще у творчості Льва Іванова (2-й акт "Лебединого озера") та Олександра Горського, розвиток імпресіоністичних тенденцій в російській хореографії передусім пов'язаний з ім'ям Михайла Фокіна (1880–1942) – російського артиста, балетмейстера і педагога. Проте навіть незначна, на перший погляд, кількість його робіт, які можна розглядати в ракурсі імпресіонізму, була початком розвитку даного напрямку в російському балеті. Незаперечним є той факт, що імпульсом до звернення М. Фокіна до імпресіоністичних експериментів послужила творчість А. Дункан, яка гастролювала в Росії на початку ХХ ст.

Під впливом її танцювальної майстерності Фокін створив справжні шедеври світового хореографічного мистецтва – балети "Вмираючий лебідь" з сюїти Каміля Сен-Санса "Карнавал тварин" (1907 р., Маріїнський театр, для Анни Павлової) та "Сільфіди" Ф. Шопена (1908 р., Маріїнський театр, 1909 р., Руські сезони, Париж). Продовжуючи принципи Дункан в музиці, – розкриття теми музики завдяки танцювальній лексиці, а також імпровізації – Фокін відходить від штампів академічного балету.

В "Шопеніані" [4, 333] артист звертається до безсюжетного балету, відтворюючи художні принципи романтичного балету першої половини ХІХ ст. "Детальонізм" переплітається з ніжними імпресіоністичними напівтонами. Танець відповідає музичному супроводу, передаючи повітряність, свіжість, проминаючий рух. У "Вмираючому лебеді" Фокін вперше звертається до малої балетної форми – хореографічної мініатюри. Тут він поєднує традицію та інновацію. Професіоналізм та костюм балерини абсолютно відповідає критеріям та нормам академічного балету, але рухи у танці проминаючі, які не мають нічого спільного з класичним танцем – це вільна пластика, імпровізація, відчуття музики через танцювальні рухи.

Одним з яскравих представників експериментаторів-імпровізаторів у США є Стів Пекстон [7, 39] – хореограф і педагог. Він здобув гімнастичну освіту, танцював у Хосе Лимона, потім у різних трупах. Цікавився східними бойовими мистецтвами, звідки узяв методики аналізу рухів. Відомий, перш за все, як розробник контактної імпровізації (1972), у своїй діяльності він виходить за її межі.

Спираючись на принципи реверсивного руху та економності останнього, Пекстон експериментує зі змістом вистав та місцем їх демонстрування. Свої вистави він часто проводить під відкритим небом, віддаючи перевагу міському пейзажу перед театральними декораціями. Крім того, його вистави носять яскраво виражений політичний характер. Пекстон одним з перших почав розробляти принципи контактної імпровізації, створив власний словник танцювальних рухів та поз. Він синтезував надбання багатьох хореографів, архітекторів, філософів та представників інших мистецтв і поєднав їх у колі власного бачення світу, принципом якого було змістоутворююче значення руху, гравітація, що він втілює у своїй Лісабонській трупі (Lisbon group).

Імпровізація (від лат. *improvisus* – раптовість; англ. *improvisation* – імпровізація) – вид і танцювальна система сучасної хореографії американського походження. На сьогодні імпровізація у сучасній хореографії є творчим актом митця у момент виконання, без попередньої підготовки, танцювальна фантазія на тему. Це головний чинник для всієї сучасної хореографії (модерн джаз, перфоманс, хіп-хоп, контемпорарі, постмодернізм, постмодерн, джаз, теп). Містить певні сучасні танцювальні техніки – традиційну (*tradition*), дунканівську (*Dunkan*) – імпровізація від внутрішнього настрою, постмодерністичну (*postmodernistic*) – імпровізація Форсайта з деконструктивними експериментами, контактну імпровізацію (*contactly improvisation*) – імпровізація з партнером Пекстона, імпровізацію звільнення (*delivergence*) – імпровізація, вільна від законів та обмежень, яка передбачає миттєве застосування будь-якої танцювальної техніки чи пластики (модерну, джазу, було, йоги, акробатики тощо). Термінологія англійська.

Отже, імпресіонізм – це напрям у сучасній хореографії. Він має американсько-російське походження. Сьогодні можна провести аналогію між естетикою цього напрямку й естетикою інтуїтивізму Анрі Бергсона (вчення про інстинкт, інтелект, інтуїцію, інтуїтивне пізнання, творчу активність минулого в сучасному, відтворення переживань і вражень минулого у сфері позасвідомого, індивідуальне начало митця як своєрідне бачення світу, здатність митця до повнішого і глибшого бачення світу).

У постановках сучасних хореографів імпресіонізм має свої характерні ознаки: мить фіксації сильного враження, відтворення миттєвості, свіжості, вібрації світла та повітря при багатогранній імпровізації. У межах імпресіонізму як напрямку найяскравіше виявляють себе тенденції, закладені Лої Фулер, Айседорою Дункан, Михайлом Фокіном. Вони сформувалися як окремі стилістичні різновиди (фулеризм, дунканізм, фокінізм), властиві також українській хореографії.

Фулеризм [5, 113-115] – стилістичний різновид імпресіонізму, головними особливостями якого можна вважати: імпровізацію та експериментування із світлом і тканиною; метаморфози з костюмами, що створюють певну художню асоціацію абстрактного образу; виконання танцювальних композицій лише на класичну музику, акцентування на візуальному сприйнятті та дивовижних враженнях. Елементи фулеризму, його окремі стилістичні особливості використано в неокласичному балеті Деніса Шарикова – "Романтичні мініатюри – Ти в моєму вересні" (2006): мініатюри "Балерина", "Ти в моєму вересні" на муз. І. Крутого. Також слід згадати: хореографічна мініатюра "Іскри тиші" (2008), ансамблева компо-

зиція "Between Mind & Hart" (2009), муз. М. Крету. У цих мініатюрах наявне складне маніпулювання з тканиною, а також гра світла й тіні, що створює різноманітні асоціативні образи. Техніка поєднує контемпорарі данс, модерн джаз танцю, виразні форми румби, фокстроту, електрик бугі.

Дунканізм [7, 113-115] – стилістичний різновид імпресіонізму, характерними ознаками якого є: імпровізація, відтворення в танці враження від музичного супроводу та власного емоційного стану, акцент на внутрішньому й емоційному сприйнятті, виконання танцювальних імпровізацій лише на класичну музику. Елементи дунканізму, його окремі стилістичні особливості, використано у мініатюрі Деніса Шарикова "Гімн закоханих" (2005). У цій мініатюрі хореограф відтворює власний емоційний стан, своє відчуття музики Вангеліса. У хореографії наявна імпровізація і техніка контемпорарі данс. Зміст мініатюри – ідеальне кохання, чистота, ніжність почуттів.

Фокінізм [5, 113-115] різновид імпресіонізму, характерних ознак якого належать: тяжіння до одного дійного балету, хореографічної мініатюри, без сюжетного, абстрактно-асоціативного балету, танцсимфонії (відтворення музики засобами професійної танцювальної лексики), звернення до прийомів "білого балету" першої половини ХІХ ст. – тальонізму, поєднання балетної традиції з вільною пластичною імпровізацією.

Елементи фокінізму, його окремі особливості та стилістичні ознаки характерні для хореографії Аніко Рехвіашвілі. Її однодійний балет хореографічних мініатюр "Італійський альбом" (1996) на муз. Ж. П. Ревербері, мініатюри "Дві троянди", "Три голоси", "Гра з тінню" досить чітко увиразнюють головні особливості цього стилістичного різновиду.

"Дві троянди" створюють асоціацію сильного аромату червоної троянди та витончений аромат білої, як втілення тепла, емоційної натури і холодної, стриманої натури. Незважаючи на те, що образи троянд є асоціативними, вони чітко увиразнюють жіночі характери. "Три голоси" створюють враження звучання різних за характером голосів людської душі: печалі, радості, спокою. "Гра з тінню" розкриває рефлексії хореографа на своє внутрішнє "я", коли реальність та ірреальність зливаються. У хореографії наявна імпровізація і техніка контемпорарі данс.

Імпровізація та контактна імпровізація активно застосовуються у сучасному балеті, а також у системі професійної хореографічної освіти. Даний вид як сучасна танцювальна дисципліна та предмет представлений у професійних вищих та середніх навчальних закладах культури та мистецтв із хореографічною спрямованістю, наприклад: Державна академія театрального мистецтва (ГПТІС), кафедра хореографії (Москва); Національний університет культури і мистецтв, кафедра сучасної хореографії, кафедра класичної хореографії (Київ); Київський факультет хореографічного мистецтва Міжнародного слов'янського університету (Харків). На сьогодні імпровізація широко використовується у сучасних балетах Мерса Каннінгема, Моріса Бежара, Бориса Ейфмана, Уільяма Форсайта, Іржі Кіліана, Матца Екка, Роберта Брюса, Аніко Рехвіашвілі [5].

Використані джерела

1. В.Тейдер. Истоки импрессионизма в балете. / В. Тейдер. – Л., 1987.
2. Левчук Л.Т. та ін. Естетика. / Левчук Л.Т. – К., 2000.
3. Marselle M., Ginot I. La Dance au XXe siecle. / Marselle M., Ginot I. – Paris., 1995.
4. Дункан А. Танець будуще. / Дункан А. – К., 1989.
5. Фокин М.М. Против течения. / Фокин М.М. – Л., 1981.
6. Stive Pexton & Lisbon Grup (USALP) // Impultanz. – 2002. – № 8. – Р. 39
7. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії: Монографія / Шариков Д. І. – К.: КИМУ, 2010.