

роботи як музичний диктант: якщо при написанні диктантів діє, перш за все, слухова пам'ять, то у процесі підбору на слух головного значення набуває розвиток слухомоторних уявлень. До того ж активізуються слухові аналізатори, а це в свою чергу сприяє виявленню реального звучання, націлює на вияв та виправлення помилок. Разом з тим треба пам'ятати, що навички гри по слуху набуваються за допомогою різноманітних систем та методик, але за своєю суттю всі вони мають допомагати розвитку та становленню слухо-моторних зв'язків.

У період роботи студентів над творчими вправами імпровізаційного характеру певною проблемою стає необхідність абстрагуватись від їх досить низького рівня і свідомо зосереджуватися на їх виховній цінності та фаховій перспективі. Студенти на початковому етапі оволодіння предметом інколи соромляться своїх невеликих творчих експериментів; саме цей фактор примушує вводити елементи практичної імпровізації до обсягу навчально-виховного процесу у класі сольфеджіо поступово. Лише на заключному етапі вивчення предмету студент, як правило, набуває необхідних умінь у завданнях із підбором на слух, більш впевнено працює над творчими завданнями.

Для розв'язання певних вправ зі слухового підбору або підбору акомпанементу можна запропонувати студентам домашні завдання, але якщо ці навички та вміння не закріплені на групових та самостійних заняттях, то не залишаються в пам'яті надовго. Тому потрібно приділяти цілеспрямовану та систематичну увагу опануванню необхідною базою знань, умінь, прийомів підбору мелодії та акомпанементу по слуху на уроках теоретичного циклу з метою досягнення бажаних результатів професійної навчально-виховної роботи.

Творча робота на заняттях циклу музично-теоретичних дисциплін виявляється досить плідною лише у тому випадку, коли вона виконується студентами з повним розумовим зосередженням та увагою, але такий стан, як відомо, можливо зберігати лише протягом невеликого відрізка часу. Періодична зміна форм роботи (систематична перевірка домашніх завдань, читка вправ з листа, фактурно-гармонійний аналіз музичних творів та фрагментів, підбір акомпанементу та мелодії на слух) сприяє створенню вільної творчої атмосфери. Використання цих умов навчання у поєднанні з глибоким усвідомленням необхідності оволодіння навичками слухового підбору стає важливим компонентом професійної підготовки майбутнього викладача музики.

Література

1. **Асафев Б.** Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 162 с.
2. **Белянова Г.** Одноголосный диктант с сопровождением как форма слуховой работы на уроках сольфеджио // Вопросы воспитания музыкального слуха: Сб. науч. трудов. – Ленинград, 1987. – 198 с.
3. **Карпенко Н.В.** Педагогичні умови формування навичок підбору на слух у майбутнього вчителя музики: Навч.-метод. посібник для студентів факультетів мистецтв пед. університетів. – Суми, 2004. – 180 с.
4. **Каузова А.Г.** Музыкальный слух // Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М., 1998.
5. **Карасев А.** Методика пения. Изд. 5-е. Ч. I. – Пенза, 1902. – 163 с.
6. **Майкапар С.** Музыкальный слух, его значение, особенности и метод правильного развития. – Петроград, 1915. – 168 с.
7. **Незванов Б.** Интонирование в курсе сольфеджио. – Ленинград: Музыка, 1985. – 182 с.
8. **Рагс Ю.** Проблемы воспитания музыкального слуха (о соотношении учебного предмета сольфеджио с художественной практикой) // Вопросы воспитания музыкального слуха: Сб. науч. трудов. – Ленинград, 1987. – 198 с.

УДК 378.016:78.01

Кравчук О.Г.

ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ АМЕРИКАНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ШКОЛИ

В статье рассматриваются проблемы формирования школы современного танца в США. Особенное внимание уделяется вопросам общей проблематики хореологии и педагогики хореографического искусства на основе синтеза искусств (прежде всего – музыки и танца), которые являются базовой матрицей формирования творческой лаборатории каждой хореографической школы.

Ключевые слова: хореология, хореографическая школа, синтез искусств.

В духовній культурі сучасної епохи вирішуються глобальні проблеми, які пов'язані з інтенсивністю історичних і соціальних зрушень, докорінною зміною умов комунікації (спутникові системи телебачення, стільниковий зв'язок, реактивні швидкості, тотальна комп'ютеризація та ін.), зі складністю взаємодії часу і простору (реального та віртуального). Оптимізується інтеграція раніше відособлених континентальних культур (європейської, азійської, американської, африканської). Всі ці процеси безпосередньо впливають на розвиток сучасного хореографічного мистецтва, яке має складний і суперечливий характер.

Еволюція хореографічного мистецтва від ритуально-прикладних форм в стародавньому суспільстві до високих мистецьких зразків сучасності з надзвичайно розвиненим арсеналом виражально-зображальних засобів відповідає закономірностям соціокультурного, духовного перетворення суспільства. Саме тому розвиток сучасної хореографії відбувається за умов розширення сфери пізнавально-художніх інтересів вітчизняних фахівців в контексті інтеграції світових культурних цінностей, взаємодії різних видів мистецтва у цілісних синтетичних формах. Моріс Бежар зазначав ще у 50-х роках ХХ ст., що танець саме у зштовхуванні та змішуванні різних хореографічних напрямків і видів мистецтва народжує нові стилі, охоплює нові країни та нових глядачів.

Активна інтеграція творчих зусиль українських й зарубіжних представників мистецтва хореографії засвідчується значною кількістю спільних виступів, проєктів, фестивалів, проведенням теоретичних і науково-практичних конференцій, майстер-класів фахівців та ін. Проте у вітчизняній хореології існує безліч проблем, зокрема одна з них - вивчення вітчизняного і зарубіжного досвіду у контексті світової хореографічної культури ХХ ст., яке є необхідним в системі підготовки фахівців хореографічного спрямування (артисти, викладачі, балетмейстери, мистецтвознавці, менеджери) вищого рівня мистецької освіти. Недостатньо дослідженою є діяльність провідних хореографічних шкіл світу ХХ ст., що значно звужує можливості порівняльного розгляду типологічних ознак хореографічних стилів і напрямків, наприклад, американських та європейських.

Комплексне осягнення хореографічної спадщини, діяльності хореографічних шкіл Америки та Західної Європи ХХ ст. сьогодні лише розпочинається, теорія новітнього танцю лише накреслюється в мистецтвознавстві. Вперше у 2004 р. було видано фундаментальну працю Є.Я.Суриц «Балет і танець в Америці. Нариси історії» [5]. В окремих роботах В.В.Ванслова, Л.Л.Венедиктової, В.М.Гаєвського, М.Й.Ельяша, М.І.Юф'єва, П.М.Карпа, В.М.Красовської, Б.О.Львова-Анохіна, Н.П.Рославльової, Ю.О.Станішевського, Ю.М.Чурко присутній аналіз доробку західноєвропейських балетмейстерів другої половини ХХст. Ґрунтовним дослідженням, що заповнює білі плями у комплексному розгляді творчості відомих діячів хореографічного мистецтва ХХ ст., стала монографія О.І.Чепалова «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.» [6].

Хореографію як окремий вид мистецтва із певними специфічними особливостями, видами, характеристикою течій, напрямків і стилів визначають в контексті естетики мистецтва ХХ ст. Л.Т.Левчук, Л.В.Лозовий. Окремі форми імпресіоністичного танцю, танцю модерн, специфіку музичних форм в стилях джаз, рок та ін., особливості вітчизняного балетмейстерського мистецтва в Україні ХХст. знаходимо у роботах Д.П.Бернадської, П.Н.Білаша, Л.Л.Васильєвої, Т.Г.Кохана, В.В.Пастух, В.І.Романенко та ін. Р.Л.Голденберг простежує еволюцію зв'язків перформансу і танцю. Культурологічні аспекти різноманітних тенденцій розвитку сучасної хореографії презентовані в роботах Ю.Л. Афанасьєва, С.Д.Безклубенко, М.М.Погребняк, О.І.Чепалова та ін.

Розгляд процесу формування хореографічних шкіл ХХ ст. активно тривав у 70-80-х рр. у контексті вивчення творчості видатних танцюристів-виконавців, радянських хореографів та їх послідовників - І.Бельського, К.Гойлезовського, Ю.Григоровича, Б.Ейфмана, Ф.Лопухова, Л.Якобсона. В процесі аналізу оглядів гастрольних турів зарубіжних труп (Н.Ельяш, Б.Львов-Анохін, Є.Суриц, В.Уральська та ін.) було визначено деякі ознаки сучасної хореографії, зокрема, Дж.Баланчина, М.Бежара, Е.Ейлі, Дж.Кранко, С.Лифаря, Дж.Ноймайера, Р.Пті. Аналіз та характеристика хореографічних постановок здійснений в роботах Дж.Баланчина, Д.П.Бернадської, П.Н.Білаша, М.Гваттеріні, І.Ґіно, Р.Л.Голденберга, Ф.В.Лопухова, М.Марселя, М.М.Фокіна, Н.В.Шереметтєвської.

Більш досконалий рівень досліджень в галузі аналізу концептуальних і стилістичних особливостей розвитку хореографічних шкіл ХХ ст. у більш широкому контексті – еволюції світоглядної думки та розвитку синтезу мистецтв в сучасній хореографії - формувався в хореології 60-90-х рр. Ґрунтовне висвітлення тенденцій розвитку сучасного балету простежується в роботах Дж.Баланчина, М.Гваттеріні, Ф.Мейсона, Ю.О.Станішевського та ін. Зв'язок з філософсько-

світоглядними аспектами в мистецтвознавстві простежували І.Мамчур, В.Пастух; здійснювались успішні дослідження хореографічних напрямків сучасної хореографії (І.Жіно, В.Нікітін, Н.Маньковська, М.Марсель, Ф.де Моль, М.Погребняк, В.Подберезкін), генезису джазової музики і танцю (Д.Л.Коллієр, В.Конен, Б.Ренфельд, У.Сарджент).

Останнім часом активізується робота дослідників з аналізу спільних тенденцій в хореографічному мистецтві і хореографічній освіті. Проблема динамічного розвитку сучасного мистецтва танцю тісно пов'язана з неупинним цивілізаційним, соціокультурним прогресом, змінами у форматі психолого-педагогічних підходів, методів та засобів хореографічної освіти. Про це свідчать ґрунтовні матеріали з розвитку модерністичних та постмодерністичних тенденцій в танцювальному мистецтві, аналіз перфоманс-експериментів зарубіжних хореографів 1990-2007рр. (Р.Голденберг, М.Каннінгем, Р.Лабан, Н.Маньківська, Агнесс де Міль, А.Прельжокаж, М.Хакслі та ін.). У контексті спільної проблематики хореології та педагогіки мистецтва цікавим, з нашої точки зору, є вивчення практичного досвіду сучасних педагогів танцю, які усвідомили, знайшли свою оригінальну й ефективну методіку навчання й виховання, сформуvalи власну систему принципів хореографічної та педагогічної творчості, поєднали нові й традиційні підходи до художньо-педагогічного процесу серед світового розмаїття досвіду, художніх традицій і канонів, новацій та експериментів. Найважливішим питанням для нас є з'ясування основ мистецького синтезу (перш за все - тандему музики і танцю), що полягає у базовій матриці творчої лабораторії кожної хореографічної школи.

Дослідження історії розвитку музики та хореографічного мистецтва дозволяє впевнитися, що музика і танець з часу свого виникнення у синкретичному цілому розвивалися, збагачуючи одне одного. Подібна думка простежується в багатьох роботах сучасних дослідників (М.Каган, Д.Коллієр, В.Конен, Б.Ренфельд, У.Сарджент, Т.Стратан, А.Широков), де доводиться думка про відповідність настрою та образного змісту танцю музичним образам, зв'язок внутрішньої будови музичної форми та будови танцю та ін.

Сьогодні практично відсутні дослідження з узагальненням процесів розвитку світового хореографічного мистецтва ХХ ст. в контексті вивчення світоглядних джерел, естетичних принципів, механізмів, умов функціонування специфічних форм синтезу різних видів мистецтва в творчих пошуках представників тієї чи іншої хореографічної школи. На нашу думку, така концептуальна цілісна модель синтезу виражальних засобів тих видів мистецтва, що залучаються до творення хореографічного образу, є важливим критерієм, який визначає унікальність, особливість функціонування хореографічної школи. Поєднання в хореографічному мистецтві професійного підходу до музики, світла, архітектоніки загальної драматургії, спеціальних ефектів надає бажаного об'єму, масштабності, глибини кожному мистецькому результату. Боб Уілсон, знаменитий американський режисер, майстер зі створення світлових партитур і різноманітних коштовних сценічних видовищних форм зазначає, що синтез мистецтв, який апелює до всіх органів чуття людини, є на сьогоднішньому етапі розвитку мистецтва визначальним фактором його актуальності.

Мета даної статті – через розгляд творчої діяльності (типу хореографічної творчості) найяскравіших представників американської хореографічної школи ХХ ст. розкрити унікальність, своєрідність їх «обличчя». Серед завдань, що планується розв'язати – скласти уявлення про цілісну модель синтезу виражальних засобів видів мистецтв, що залучаються до творення хореографічного образу; дослідити засоби, методи хореографічного навчання і виховання як такі, що спрямовані на формування і успішне функціонування концептуальної моделі синтезу мистецтв.

Спочатку з'ясуємо фактори, які мають вплив на формування поняття «школа» як певного феномену, що визначається наявністю панівного типу творчості. *Тип творчості* як загальноестетичне поняття включає стійкі закономірності художнього мислення, що стосуються особливостей співвідношення в мистецтві: змісту і форми, емоційного і раціонального, об'єктивного і суб'єктивного, художнього і технічного.

Тип творчості охоплює «внутрішньо цілісні системи естетичних понять і уявлень (про красу, її природу, структуру, функції і т.д.), специфічне відчуття і розуміння форми, які складаються в різних регіонах світу на різних стадіях розвитку художньої культури і залишаються в різних модифікаціях певним ядром, стійкою динамічною єдністю художнього мислення на наступних стадіях її розвитку» [3,33].

Специфікою панівного типу творчості, ступенем вагомості творчого потенціалу (особистісного та професійного) лідера (засновника), стилістичною визначеністю та наявністю «пантеону» певної системи професійно-художніх традицій, які уявляють собою етапну канонізацію раніше створених, апробованих та відпрацьованих сміливих хореографічних експериментів визначається «обличчя» хореографічної школи. Важливо, що школа не існуватиме без значної кількості послідовників,

продовжувачів усталених художніх традицій, серед яких поступово формується наступний лідер новаційних танцювальних течій і напрямків. Системне хореографічне навчання в межах дослідження феномену «хореографічна школа» характеризується також наявністю інваріантних компонентів та елементів в змісті хореографічного виховання. Таким чином, у широкому значенні можна визначити специфіку функціонування хореографічної школи як реалізацію цілеспрямованої єдності змісту, методів і форм синтетичної хореографічної творчості.

Формування хореографічних шкіл у ХХ ст. – закономірний етап розвитку сучасної хореографії як новітнього виду хореографічного мистецтва в умовах впливу нових соціально-політичних, філософських, технологічних, стилістичних характеристик сучасної культури, які виявили в танці імпровізаційність, індивідуалістичність, а також сприяли розкриттю нових виражальних можливостей його синтетичної природи.

Серед чинників формування хореографічних шкіл ХХ ст. варто відзначити:

1. Соціально-політичні зміни в США та Західній Європі ХХ ст.: демократизація суспільства, зародження масової культури (перш за все - розвиток рок- і поп-музики), які сприяли формуванню сміливої пластики, демонстративної манери виконання (так звана «вулична» манера) з її відвертою сексуальністю, агресивністю виконавської інтерпретації в активній взаємодії з роковою музичною стилістикою, акцентуванням динамічної єдності музичного і танцювального руху.

2. Нові філософські теорії ХХ ст.:

а) психоаналіз З.Фрейда, філософія архетипів К.Юнга зумовили інтерес до підсвідомих психологічних процесів, колективного підсвідомого, що спричинило появу авангардних художніх напрямків у різних видах мистецтва – футуризму, сюрреалізму, дадаїзму, кубізму та ін., які паралельно з музичними рок- і поп- стилями проникають у хореографічне мистецтво;

б) інтуїтивізм А.Бергсона - «авторське бачення та втілення», заперечення штампів і стереотипів у творчому процесі - сприяв формуванню експериментальних видів синтезу мистецтв. Це мало вплив на формування імпресіоністичних, неокласичних, модерністичних та постмодерністичних напрямків сучасного танцю;

в) естетика експресіонізму, філософія абсурду А.Камю сприяли ствердженню експресіонізму в хореографії; філософська постмодерністична деструкція Ж.Дерріда сформувала підґрунтя виникнення постмодернізму в балеті; російський космізм М.Бердяєва, Ф.Достоевського, В.Соловйова сприяв появі неокласичних тенденцій в танцювальній культурі Росії та країнах Західної Європи.

3. В контексті нової естетики ХХ ст. наполегливі пошуки Ф.Дельсарта, С.Маккея, Ж.Стеббінс, Е.-Ж.Далькроза, А.Жіроде, С.М.Волконського, Р.Штейнера в галузі ритму, руху, синтезу музики та пластики руху збагатили виконавську техніку джаз-танцю, імпресіоністичних, неокласичних, модерністичних форм танцю, де поєднувалися музичний ритм і пластика як виразний рух.

4. Формування різних стильових напрямків в мистецтві природно мало вплив на розвиток сучасної хореографічної лексики: джаз (в музиці), імпресіонізм (музика, живопис), модерн-архітектура спричинили появу в танці невимушеності, свіжості, вібрації світлових нюансів, інтерес до фіксації миттєвості, в модерн танці – символічності і яскравої орнаменталі, активного використання стилізації як засобу відтворення історичних видів мистецького синтезу; експресіонізм (в літературі, образотворчому мистецтві, музиці) надав танцю філігранну виразність руху і жесту, трагічність, емоційну напругу, психологізацію почуттів, що зумовило активне використання атрибутики, яка не належить до художньої реальності; сюрреалізм (в літературі, образотворчому мистецтві) сприяв показу підсвідомого та реального світу засобами всіх видів мистецтва; абстракціонізм та конструктивізм (візуальні мистецтва, музика, театр) сприяли візуалізації мистецьких асоціацій та механічних процесів; кубізм (візуальні мистецтва) визначив появу кутових позицій, положень, пластичних форм.

Таким чином, однією з особливостей хореографії ХХ ст. є сформованість нової складної структури, яка реалізувалася на рівнях синтезу танцювальних видів, форм, традицій, а також на рівні новітніх форм взаємодії хореографії з іншими мистецтвами. Народження нових форм в хореографії закономірно викликало необхідність створення відповідних шкіл, засобів і методів навчання, реалізації конкретних мистецьких програм.

Сучасні форми синтезу мистецтв в творчості діячів хореографічних шкіл ХХ ст. вражають розмаїттям складових компонентів: пантоміма, кінематограф, вокал, конферанс, прийоми цирку та мюзик-холу, поєднання симетрії та асиметрії, реконструкції, класичного і народного танцю, акробатики, пересувних механізмів і складних декорацій, новітніх технологій, піротехнічних та світлових інновацій. Спільним для діяльності всіх майстрів хореографічного мистецтва ХХ ст. є

звернення до глобальних проблем людства, до відчуття різних форм конфлікту добра і зла, до відстоювання загальнолюдських моральних принципів.

Техніки сучасного хореографічного мистецтва (в широкому сенсі – типи хореографічної творчості) в цілому можна класифікувати на американські, європейські та російські.

Танець американської школи модерну висловив, перш за все, трагічний стан людини в період соціальних зрушень. Вважається, що Айседора Дункан (1877-1927), концепт-танцюристка, не стала засновницею професійної танцювальної системи, тому що її теорія вільних рухів тіла як вираження «внутрішнього імпульсу» заперечувала школу класичного танцю з його канонами, а також не стосувалась чоловічого танцю. Але створена нею внутрішньо цілісна естетична система, заснована на ідеалах античної епохи, мала вплив на формування специфічного відчуття і розуміння форми. Завдяки такому концептуальному підходу до синтезу мистецтв в хореографії танець Айседори мав на глядачів підвищений емоційний вплив. Зокрема, тріумфальними були її виступи в Москві (Великий театр, 1921) з танцями на музику революційних пісень. Талант пантомімічної актриси та імпровізатора мав вираження у пластиці танцюристки, яка складалася з елементів ходи, бігу на півпальцях, легких стрибків, виразних жестів, оспівуючи красу природних рухів людського тіла.

Всі американські хореографи танцю модерн **вважали** себе послідовниками Дункан, **проте** ніхто з них безпосереднього контакту з танцівницею не мав, **оскільки** діяльність Айседори переважно здійснювалась в Європі. Пізніше американські представники танцю модерн (М.Грехем, Д.Хамфрі та ін.) прагнули звільнитися від суб'єктивних рис претензійності й манірності, досягти більшої об'єктивності у власній хореографічній творчості. Тому американські майстри танцю завжди знаходили натхнення у фольклорі. Народні танці і музика були безпосередньо перенесені з відкритих майданчиків (плантацій) у бари (міністрел-шоу), танцювальні зали та мюзик-холи, де в останній чверті XIX ст. розвивалися різноманітні форми професійної хореографії. Основні стилістичні особливості її лексики (специфічні рухи корпусу) відобразили зв'язок з фольклором народів, особливо з індіанським та негритянським.

Більш пряму дію на розвиток сучасного танцю в США **надала** інша американська танцівниця, хореограф, засновниця танцю «модерн» – Рут Сен-Дені (1880-1968), яка здобула популярність виконанням театралізованих культових танців Сходу. Рут розпочала професійну кар'єру у складі естрадного танцювального ансамблю, а її перша хореографічна спроба здійснилася у 1904р. Серед перших постановок – балет «Радха» (музика Л.Деліба, 1906), в якому використані елементи індійського храмового танцю, збагаченого розкішними декораціями, яскравими музичними стилізаціями, світловими ефектами, екзотичними костюмами. Формувався її стиль вільного, ліричного, натхненного танцю, міцно пов'язаного з інтересом до культур Африки, Близького Сходу та Східної Азії. Найвідоміші постановки Р.Сен-Дені: «Фіміам» (Incense, музика Харві Уердінгтона-Луміса), «Кобри» (The Kobras, музика Деліба з опери «Лакме»), «Іджипта» (Егіпта, музика О'Міка), «Сад Ками» (The Garden of Kama), «Йоги» (Yogi, музика Уолтера Мейєровіца) та ін.

Разом з Т.Шоун (1915-1931) вона організувала в Лос-Анджелесі трупу «Денішоун» і школу, де разом з танцями вивчалися інші види мистецтва і філософія. Тут вчилися і отримали перший сценічний **досвід** танцівники, що очолили в 30-ті рр. школу американського танцю модерну. Вихованці школи – провідні постаті танцю модерн: Марта Грехем, Доріс Хемфрі, Чарльз Вейдман. В протилежність танцю-розвазі, танцю ілюстрації, танцю-оповіданню, танцювальне мистецтво для них стає **вираженням** потужного духовного начала.

Учениця школи «Денішоун» Марта Грехем в своєму мистецтві танцівниці і хореографа найбільш повно реалізувала особливості стилю і техніки танцю модерн. Хореографічний театр Грехем зробив такий же значний вплив на танець модерн, як і мистецтво Дункан. Її постановки 30-40-х рр. («**Межа**», «Весна в Аппалачських горах»), в яких **втїлилось** прагнення передати риси американської вдачі, показати людину епохи заселення Америки, відрізнялися символічним і легендарно-епічним трактуванням. Надалі Грехем створювала **хореографічні образи**, засновані переважно на сюжетах античної і біблійної міфології, яким були властиві тонкий психологізм, ускладнена метафоричність танцювальної дії (хореографічні драми «Смерть і виходи» Джонсона, «Із звісткою в лабіринт» Менотті, «Альцеста» Фаїна, «Федра» Сгарера, «Міф про **подорож**» Хованеса). Фізичні зусилля, що старанно **приховувались** в класичному танці, Грехем **оголила**. Для кожної **частини** тіла вона **знаходила** маловластиві йому **положення**, які навіть **суперечили** звичайним, **звичним рухам**, але **ідеально відповідали загальній концепції мистецького синтезу**. **Формотворчість** не була для неї самоціллю; Грехем прагнула створити драматично насичену танцювальну **мову**, **здатну** передавати весь комплекс людських переживань.

Ту ж саму мету переслідувала й інша відома представниця танцю модерн - Д.Хамфрі. Надаючи велику увагу пластичній **довершеності** і технічності танцю, М.Грехем і Д.Хамфрі **виступили проти** культу **краси** і витонченого стилізаторства Р.Сен-Дені. Великого впливу їх творчість зазнала з боку фольклору американських індіанців і негрів, а також мистецтва Сходу. Хамфрі збагатила танець модерн плавною жестикуляцією, технікою легких і швидких рухів ніг, рухами тіла, що падає та підіймається. Вона першою в США **почала** викладати композицію танцю, відійшла від традиційної танцювальної лексики й ілюстративної пантоміми, розширила **межі** малих хореографічних форм, що панували в танці модерн, зробила значний **внесок** в його теорію. В 1927-1928рр. М.Грехем і Д.Хамфрі спільно з Ч.Вейдманом створили трупи і студії.

Наприкінці 30-х рр. мистецтво сольного танцю, що переважало на ранніх етапах розвитку танцю модерн, поступилося місцем ансамблевому. Рухи, виконавська манера, обумовлені індивідуальністю провідного танцівника-хореографа, ставали основою для інших акторів трупи. Це реально **сприяло** виникненню певного канону, формуванню різних художніх шкіл танцю модерн.

В 50-е рр. танець модерн **вводиться** в навчальні плани багатьох коледжів і університетів США. Хореографи **почали** застосовувати класичний танець як основу тренажу, використовуючи в своїх постановках елементи його лексики і техніки. Найбільш ґрунтовною і послідовною **виявилася** концепція учениці М.Грехем - А.Соколової, яка теоретично обґрунтувала та активно доводила на практиці, що **тільки** взаємопроникнення різних мистецтв, різних хореографічних шкіл і **напрямів** може дати хореографу художні засоби, необхідні для **повного** розкриття тієї або іншої теми. А.Соколова пропонувала танцівникам пластично **виразити** ті ідеї і емоції, які вони прагнули **втїлити** в своїх постановках: наприклад, **зобразити** темні сторони людської природи, пройняті гірким гумором і сарказмом думки («Війна **прекрасна**» Норта, «Пустеля» на муз. Вареза, «Кімнати» Хопкінса та ін.). Американські хореографи А.Соколова і М.Вальдін у 50-ті рр. в Мексиці сформували власну школу танцю модерн. Її самобутність визначило поєднання національного мистецтва **зі** сформованими прийомами школи американського танцю модерн.

Творчість хореографів цього ж покоління З.Ширер і Х.Лімона тривалий час була пов'язана з Д.Хамфрі, в якій вони вчилися. Хореографія Х.Лімона - складний синтез американського танцю модерн та іспано-мексиканського традиційного мистецтва; її відрізняють різкі контрасти ліричних і драматичних **начал**. Багатьом постановкам хореографа властива епічність і монументальність; герої **зображаються** в моменти найвищої душевної **напруги**, коли підсвідомість керує їх вчинками. Популярність отримали роботи Х.Лімона «Павана мавра», «Танці для Айседори» на музику Ф.Шопена; «Меса військових часів» на музику З.Кодая. Ідею хореографічного спектаклю без музичного супроводу хореографу **з найбільшою** повнотою вдалося реалізувати в «Неоспіваних» і «Карлоті».

В 1958р. **відкрився** Американський театр танцю під керівництвом А.Ейлі - перша некомерційна трупа танцю модерн, що включала в репертуар **хореографічні твори** різних балетмейстерів. У власних постановках Ейлі прагне злити в єдине ціле танець і музику **з** принципами драматичного мистецтва. Серед його кращих робіт, в яких синтезу музики і танцю була повернена його початкова ритуальна сутність - "Оплакування ранку" на музику Еллінгтона, «Струмки» на музику Кабелача, «**Одкровення**» на музику негритянських духовних пісень.

З початку 60-х рр. в американському танці модерн - новий етап розвитку. Разом з великим числом професійних колективів (трупи Л.Любовича, П.Санасардо, Л.Фалько та ін.) **почали виступати** хореографи, що різко поривали **з** традиціями і узаконеними формами танцю. Найсерйозніший серед них - Мерс Каннінгем (1919-2007) - створив у співдружності **з** композитором Дж.Кейджем спектаклі («Сюїта для п'яти в часі і просторі», «Як ходити, брикати, падати і бігати» та ін.), в яких **почав нівелювати** грань між організованим танцем і «конкретним», побутовим рухом. Каннінгем - засновник напрямку «об'єктивного танцю», в межах якого він нівелює зв'язок танцювального мистецтва з драматичним сюжетом, літературними алюзіями, соціальною тематикою, емоційним підтекстом, музичним смислом. Смысл і суть танцю, за Каннінгемом, експеримент з різними можливостями руху в часі та просторі. Критики порівнюють хореографію Каннінгема з драматичним театром абсурду. На думку майстра, головна художня цінність руху – його уривчастість та алогічність.

Співпраця з Джоном Кейджем (до 1992р.) спричинилася до формування стилістичних рис хореографічної творчості Каннінгема. Ідея Кейджа про потенційну музикальність будь якого звуку була розвинена Каннінгемом в танцювальному мистецтві: хореографія, як і музика, характеризується раптовими «сплесками» руху та раптовими зупинками, які відповідають «сплеску» звуків та їх раптовому зникненню (усвідомлення «післямаку», пошук смислу у тиші).

Танцювальному дійству Каннінгема притаманні певна незв'язність, відсутність єдиної лінії розвитку, яка корелює з музичним супроводом на принципах комплементарності. У постановках хореографа танцюристи часто продовжують рухатись, не зупиняючись та не змінюючи ритму, хоча музика вже припинилася, або навпаки, танцюристи застигають у нерухомості, коли звучить музика. Каннінгем застосовує й інші типи співставлення: наприклад, протиставлення одного нерухомого або повільно обертаючого соліста – групі танцюристів, які рухаються з невгамовною рішучістю, причому учасники групи одночасно виконують зовсім різні рухи.

Каннінгем ретельно працював над створенням унікального художнього простору, синтезуючи різні види мистецтва у співпраці з художниками та музикантами (колір, світло, звук, оформлення, танець). Оформлення і костюми багатьох постановок виготовляли такі художники, як Роберт Раушенберг, Джасперс Джонс, Франк Стелла, Енді Уорхол та ін. Настрій постановки «Тропічний ліс», наприклад, визначається фантастичною електронною музикою Девіза Тюдора та вигаданими Енді Уорхолом сріблястими, блискучими, прозорими подушками, які повільно, як у гіпнотичному сні, пропливають над сценою. В постановці «Кроки» на рампі встановлюються повернуті в залу великі вентилятори, які продукують сильний вітер, немов відділяючи публіку від акторів (проект Бруса Науманна, електронна музика Крістіана де Вольфа).

Школа Каннінгема будується на розумінні всеосяжності мистецтва і поглинаючої здатності людського тіла «всмоктати все відтанцьоване та виразити свій досвід у двох- трьох простих рухах». В руслі цих переконань майстер наділяє пластичними можливостями всі види мистецтва, задіяні у хореографічному дійстві. Так, в балеті «Двоногі» (музика Гевіна Брайарса) відбувається зіткнення на сцені реальних та віртуальних танцюристів (комп'ютерні фантоми Шеллі Ешкара та Пауля Кайзера), народжується специфічний род пластичного дизайну - «декор, що рухається».

Останні десятиріччя ХХ ст. ознаменувалися появою нових тенденцій в американській хореографії - синтезом різних шкіл і течій. Хореографічна лексика Е.Хокінса, Дж.Уорінга, Дж.Батлера, П.Тейлора, які професійно сформувалися в цей період, характеризується наявністю ознак такого синтезу. При всій відмінності шукань цих майстрів в їх мистецтві спостерігається загальна спрямованість. Танець починає розглядатися не стільки як образ - носій будь-яких конкретних ідей і тому співзвучний певним емоціям, а як самодостатній об'єкт огляду, здатний народжувати в свідомості глядача вільні асоціації.

Творчість цих майстрів стимулювала інтерес до нових форм хореографії. З'явилася безліч нових експериментальних труп і груп. З цього надзвичайно різноманітного за художньою спрямованістю середовища виділилися талановиті хореографи (Т.Тарп, Е.Саммерс, А.Халпрін, М.Дітмонг, Н.Уокер та ін.), що отримали визнання на початку 70-х рр. Більшість з них не вважають сцену основним місцем для виступів; спектаклі створюються на найнесподіваніших майданчиках. Відмова від фронтальності, центричності композицій, спеціальних костюмів, гриму, музики, танцювальної техніки, застосування узагальнених танцювальних рухів, прийомів хепенінгу, серійної музики, джазу, музики кантрі - все це зумовило появу нових форм хореографії і взаємовідношення між танцівниками і глядачем.

Танець модерн вплинув і на класичний танець. Жоден з найбільших американських балетмейстерів ХХ ст. не залишив поза увагою яскравих відкриттів в цьому напрямі. Головне досягнення американського балету - творчість Джорджа Баланчина, вихідця з Росії, випускника Петроградського театрального училища. Він створив новий напрям в хореографії - симфонічний безсюжетний балет неокласичного стилю, самодостатнє хореографічне дійство. На творчість Баланчина суттєво вплинула датська школа хореографії, але найбільш яскраво вираженою закономірністю формування найбільших танцювальних шкіл і театрів США є плідний результат взаємодії російської класичної і американських (акробатичної, джазової, побутової, модерн-лексики) традицій.

Сплав модерну з національною і класичною традицією утворили стиль Баланчина. В 1934 р. разом з меценатом Леонардом Кернстайном (1907-1996) Баланчин заснував Школу американського балету і на її основі - балетний театр «Нью-Йорк ситі балі». В 2004р. театр відзначав сторіччя з дня народження засновника і своє 70-річчя. З часом театр перетворився на Будинок Баланчина, де він здійснив для трупи постановку багатьох балетів (переважно безсюжетних): «Чотири темпераменти», музика П.Хіндемита, 1946; «Серенада», 1934, «Концерто бароко», музика І.С.Баха, 1940; «Симфонія до мажор» або «Кришталевий палац» Ж.Бізе, 1947; «Пісні любові – вальси» на музику І.Брамса, 1960; III сюїта П.Чайковського, 1970; балети на американську музику: «Симфонії Далекого Заходу» Х.Кея, 1954; «Чи не байдуже» Дж. Гершвіна, 1970 та ін.

В основі неокласичної естетики Баланчина - танцювальна виразність, народжена виразністю музичного образу. Майстер танцю ХХст., який народився і навчався балетному мистецтву в Росії, вирощував "американську троянду" - пишну, яскраву, сповнену оптимізму і блиску. Він постійно здійснював "революції" в балеті, змінював сенс класицизму, оспівував швидкість і атлетизм, які він знайшов в Новому Світі, і зробив все це невід'ємними рисами краси руху. При цьому Баланчин свідомо уникав віртуозності, умисно руйнував класичний стиль навіть тоді, коли відтворював його традицію.

Як і Петіпа, Баланчин надавав перевагу геометричному малюнку танцю, що змінюється в русі, вбираючи в себе ритмічну свободу американського джазу. Сьогодні танцюристи школи Баланчина вільно працюють з підйомом, надають перевагу більш природному положенню стегон, не напружуючи їх весь час, роблять прекрасні розтяжки, встають у позицію "носки всередину", а також демонструють несподівані розв'язання в русі і просторі, які раптово можуть розкрити сенс всієї музичної партитури. Живий стиль, створений Баланчиним, пронизаний музичною і кінетичною логікою, відчуттям зв'язку між окремими музичними і пластичними "фразами", чарівним відчуттям відсутності тренування і буквально вибухоподібним рухом, який виникає, коли з'являється те, що називається повним злиттям музики і танцю.

Традиція американського неокласицизму, початок якої поклав Баланчин, зараз продовжує активно розвиватися у роботі багатьох талановитих балетмейстерів. Пітер Мартінс, датський танцівник, якого сам Баланчин обрав своїм наступником у "Нью-Йорк ситі балет" і який, мабуть, є головним охоронцем неокласицизму, не перестає захоплювати новими балетними постановками, що приводять в дію приховані потенціали мистецького синтезу американського балетного стилю. Разом з П.Мартінсом після смерті Баланчина в 1983р. очолив трупу ще один обдарований учень майстра - Джером Роббінс (1918-1998), відомий як творець джазового танцю з елементами фольклорної і побутової лексики.

Американська хореографія продовжує жити завдяки тому, що вона постійно змінюється, є живою традицією. Зрозуміло, ці традиції не обмежуються рамками неокласицизму. І хоча "Отелло" в постановці Лера Любовича - найбільш сміливий і успішний з недавніх балетних спектаклів, в Америці багато хореографів здатні продемонструвати, що американський балет - це щось більше, ніж неокласицизм. Можна згадати хоча б відродження репертуару Джералда Арпіно в "Джоффри балет оф Чікаго", танцювальні "роздуми" на афроамериканські теми Алвіна Ейлі в "Американ данс тієтр" під керівництвом Джудіт Джемісон, витонченість і музичність хореографії Марка Моріса, такі не схожі один на одного постановки, як "Магріттоманія" Юрія Посохова, "Сині замшеві туфлі" Денніса Нета, "Різдвяний балет" Майкла Смуїна.

Унікальність американської хореографії обумовлена не тільки характерним для неї зміщенням різних культурних впливів, але і типово американським зміщенням глядацьких аудиторій. В новому тисячолітті це зміщення стає ще більш явним, і як наслідок, синтез мистецтв в сучасній хореографії набуває мультикультурного змісту завдяки використанню хореографами різноманітних етнокомпонентів. Так, на заході Америки (враховуючи особливий характер мистецтва на тихоокеанському побережжі) американський сучасний балет зазнає найбільш оригінальних змін. Працюючи в Сан-Франциско і Лос-Анджелесі, Патрік Макуакане і його унікальна трупа "Na Lei Hulu I Ka Wekiu" революціонізували світ гавайського танцю і переосмислили значення народного танцювального мистецтва "хула данс". В своїх постановках Макуакане демонструє універсальний характер гавайської культури навіть тоді, коли він змішує хула-данс з сучасними ритмами, створюючи унікальний "мультикультурний" коктейль.

За останні десять років широкої популярності в світі набув Роберт Мозес. Свою трупу він заснував в 1995 році, прагнучи глибше впроваджувати в своїй творчості афроамериканські мотиви. Проте незабаром він зрозумів, що ці мотиви, по суті, колекція різних і несхожих тенденцій: "Ми повинні визначитися по відношенню до того, що безперечно є нашим, віддаючи при цьому собі звіт в тому, що поодиночці неможливо досягти мети". В своїх нових постановках очолювана ім трупа "Вест кост компані" змішує джаз, блюз і реп, вірші і вуличні розмови, недбалі рухи і перетворить їх в чітку і врівноважену постмодерністську виразну систему. Такими є "Never Solo" і "Word Mouth", які показують зріз життя афроамериканців, виявляючи танцювальні події як події універсальної значущості та розгортаючи перед глядачами захоплююче театральне видовище.

Виступаючи в Стендфордському університеті, Мозес приділяє танцювальній спадщині і афроамериканським мотивам стільки ж уваги, скільки техніці балетного мистецтва. В своїй роботі він підкреслює чинник культурної різноманітності. Наочним прикладом такого підходу є його постановка "Union Fraternal", в якій він поєднує сучасний підхід до хореографії з партитурою Джона

Сантоса, де конголезькі барабани супроводжують кубинську музику "дансон", під яку відвідувачі гаванських клубів танцюють парами.

Кожна з американських танцювальних традицій несе в собі особливість, і кожна вимагає уваги: жива спадщина Джорджа Баланчина і Ентоні Тюдора, не перестає дивувати геній Мерса Каннінгема, типово американська творча нестримність Пола Гейлора, соціальна спрямованість Біла Т.Джонса і Джо Гуда, а також творчість молодих енергійних американських хореографів нового покоління. Важливіше всього те, що оптимізм і сміливість, які давно вже є відмінними рисами американського танцю, панують скрізь -- від Нью-Йорка до Сан-Франциско, від Майамі до Сіетлу, від Х'юстона до Вашингтону (округ Колумбія). Вони живуть в боротьбі Марка Моріса з стереотипами, у винахідливості Лера Любовича, в джазовій розкутості Майкла Смуїна, у відроджуваній любові Бродвею до танцю, в кожній частці виконавського мистецтва, яке намагається переосмислити сутність сучасного танцю. В цілому можна констатувати, що американському танцю модерн ХХ ст. властива багатовимірна структура і складна криволінійність малюнку. Важливою відмінністю можна вважати підхід до музики: визначальним чинником стала образна і ритмічна партитура створеного кожним хореографом танцю.

Хореографія в США - мистецтво-калейдоскоп, яке є віддзеркаленням різноманітної і багатогранної культури Америки і утворює справжнє сузір'я оптимізму. Перспективи розвитку сучасного танцю в Америці критики бачать у широкому використанні технічних досягнень (залежно від напрямку і темпу технічної еволюції цивілізації людства) та у розумінні того, що в танці створюється духовна «фізичність», виявлення якої і є проявом творчого обдарування хореографа і виконавця-танцюриста. Октавіо Долі, провідний балетний критик "Сан-Франциско кроникл", письменник, автор критичних оглядів про театр, музику і мистецтво танцю в газетах "Вашингтон пост", "Вашингтон таймс" і "Сі-Бі-Сі-радіо Канада" зазначає, що на початку ХХІ ст. склалася ситуація «повернення» до Америки первинного американського матеріалу, збагаченого європейськими впливами у ХХ ст. Впливи продовжують розповсюджуватися, подорожуючи через океан. Європейське і американське хореографічне мистецтво сьогодні знаходяться під сильним взаємним впливом.

Сьогодні в хореографії, як і раніше, домінують творчі гіганти минулого - Джордж Баланчин, Джером Роббінс, Марта Грехем, Алвін Ейлі, але нові сили все яскравіше заявляють про себе, привносять свіже дихання молодості в справу, якою займаються блискучо. До того часу, поки митець знаходиться під впливом всього світу і знає своє ремесло, завжди буде з'являтися щось нове. В тій мірі, в який світ танцю як би "втягується" в себе, він розширюється, він дихає.

Таким чином, напрями, стилі і види сучасної хореографії, які остаточно сформувалися наприкінці ХХ ст., є результатом соціально-культурної, художньо-естетичної трансформації в межах глобалізаційних процесів, що відображають інтенсивну взаємодію художніх та філософських ідей в творчості представників різних хореографічних шкіл Америки.

Сучасні українські митці, здобувши бажану свободу творчості, знаходяться у колі найрізноманітніших течій, напрямків і концепцій світового мистецтва. Можливість активно вивчати досвід найвідоміших американських хореографічних шкіл дозволяє українським митцям – танцюристам, хореографам, балетмейстерам, діячам танцювальної культури бути безпосередніми учасниками творення сучасного українського мистецтва у всьому розмаїтті його концептуальних ідей, художньої мови і стилістики, впевнено рухатись у напрямку входження у світовий та європейський культурний простір із власними досягненнями в галузі заснування і розвитку національної хореографічної школи на основі синтезу елементів, прийомів, методик навчання сучасного танцю.

Література

1. *Бежар М.* Мгновение в жизни другого / Морис Бежар. Кн.1. В чьей жизни?; Кн.2. Мемуары. - М.: Рус.творч.палата, 1998. - 240с.:ил.
2. *Каган М.С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. – Л.: Музыка, 1972. – С.42.
3. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1981. – 288с.
4. *Суриц Е.Я.* Балет и танец в Америке: Очерки истории /Елизавета сурик; Гос.ин-т искусствознания; Ин-т танца (Екатиренбург). - Екатеринбург: Изд-во Урал.ун-та, 2004.-392с.: 185ил.
5. *Чепалов О.І.* Хореографічний театр Західної Європи ХХст.: монографія / О.І.Чепалов; Харк.держ.акад.культури. – Х.:ХДАК, 2007. – 344с., іл.