

Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра хореографії

Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів
з дисципліни
«Модерн танець»
для студентів I-II курсів денної та заочної форми навчання

спеціальність – В6 Перформативні мистецтва

спеціалізація – В6.03 Хореографічне мистецтво

освітньо-професійна програма – «Хореографія»

факультет – художньо-педагогічний

2025-2026

Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів з дисципліни «Модерн танець»
для здобувачів вищої освіти за спеціальністю В6 Перформативні мистецтва, спеціалізацією
В6.03 Хореографічне мистецтво
/Уклад. Т.Й. Лобан. – Рівне: РДГУ, 2025. – 17 с.

Укладач:

Лобан Т. Й. – старший викладач кафедри хореографії Рівненського державного
гуманітарного університету

Методичні рекомендації затверджено на засіданні кафедри хореографії
Протокол від «27» серпня 2025 року № 7

Завідувач кафедри хореографії

Роман ГРИЦЕНЮК

Методичні рекомендації схвалено навчально-методичною комісією факультету
Протокол від «28» серпня 2025 року № 7

Голова навчально-методичної комісії

Олена ВЛАСЮК

© Лобан Т. Й., 2025 рік
© РДГУ, 2025 рік

Зміст

1. Опис навчальної дисципліни.
2. Історична періодизація модерн танцю.
3. Рекомендована література

Опис навчальної дисципліни

Найменування показників	Галузь знань, спеціальність, освітній ступінь	Характеристика навчальної дисципліни	
		денна форма навчання	заочна форма навчання
Кількість кредитів – 10	Галузь знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки (шифр і назва)	Обов’язкова	
Модулів – 4	Спеціальність: В6 Перформативні мистецтва Спеціалізація: В6.03 Хореографічне мистецтво (шифр і назва)	Рік підготовки	
Змістових модулів – 10		1-й-2-й	1-й-2-й
		Семестр	
Загальна кількість годин – 300		1-й-4-й	1-й-4-й
Тижневих годин для денної форми навчання: аудиторних –2 самостійної роботи студента –3	Освітній ступінь: бакалавр	Лекції	
		-	-
		Практичні, семінарські	
		76 год.	26 год.
		Індивідуальні заняття	
		24 год.	4 год.
		Самостійна робота	
		200 год.	270 год.
Вид контролю:			
Іспит – 4 сем.			
Залік – 1, 2 сем.			
Передумов для вивчення дисципліни «Модерн танець» немає, оскільки предмет читається з першого курсу.			

2. Мета та завдання навчальної дисципліни

Мета вивчення дисципліни - опанування базовими принципами техніки модерн танцю, оволодіння методики виконання танцювальних елементів та їх технічне вдосконалення. Закладання навиків педагогічної та репетиційної роботи.

Завдання вивчення дисципліни полягає у ознайомленні студентів з основами модерн танцю: базовими правилами побудови корпусу, основними позиціями рук та ніг, основними положеннями та принципами модерн танцю, базовими елементами екзерсису модерн танцю, основними рухами, що використовуються у частинах уроку «просування в просторі» та «танцювальні комбінації».

У практичній частині програми є рухи, які потребують високої виконавчої майстерності, вони вивчаються факультативно.

Дисципліна «Модерн танець» є обов'язковим компонентом освітньої програми «Хореографія»

1. Історична періодизація модерн танцю.

2.1 Розвиток хореографічного мистецтва в XX ст. Виникнення стилю танцю модерн

Танцювальна культура Європи в аспекті вивчення розмаїтих мистецьких процесів та специфіки їх розгортання в окремих країнах тривалий час привертала увагу науковців. Уже перші розвідки з проблем генези європейського балетного театру сформували окремий напрямок мистецтвознавчих досліджень. Його становлення відтворило як загальні закономірності поступу наукової думки XX століття, так і особливості розвитку хореографічної культури - специфічної сфери вияву творчого мислення і світобачення різних народів і поколінь. Основну частину досліджень складають праці західноєвропейських вчених, що присвячені класичному балету, зародженню й розвитку модерних танцювальних напрямків.

Розвиток хореографічного мистецтва Європи на початку XX століття позначений істотними зрушеннями, зумовленими вимогами часу: руйнуванням традиційних світоглядних пріоритетів, взаємодією строкатих художніх напрямків. Естетика балетного спектаклю романтичної епохи вичерпала себе. Шаблонна конструкція та драматургія постановок, умовність відображення історичних і національних деталей, віртуозно досконала, але позбавлена змістовності традиційна виконавська манера були несумісні з вирішенням сучасних мистецьких завдань. Історично закономірним став процес оновлення академічного балету, що виявився у переосмисленні і модернізації танцювальних форм та традиційних виразових засобів.

Виникнення модерну пов'язано з пошуком нових виразальних можливостей танцювального мистецтва та з намаганням реалізації нового погляду на танець у контексті нової, динамічної епохи XX ст. Перші спроби в даному напрямку були зроблені А. Дункан у Америці, Далькросом і Дельсартом у Франції, Р. Лабаном у Німеччині. Як творці з незвичним мисленням, вони мали вплив на своє оточення і виховали низку талановитих учнів. На початковому етапі розвитку більшість «модерних» шкільних утворень не сприймала класичний танець як можливого «партнера» в мистецькому синтезі (частково ідея транслиувалася А. Дункан), але з часом бар'єри були усунені. На сьогодні терміном «модерн» прийнято означувати танцювальну техніку, яка викристалізувалася у творчій діяльності М. Грехем, Р. Лабана, П. Бауш, М. Каннінгама та ін. Основні типологічні ознаки «модерну» класифікуються за двома напрямками: зовнішніми (рухові, формотворчі) та внутрішніми (психо-духовні).

Зовнішні ознаки «модерну» мають такі особливості:

- а) максимальна відповідність рухів танцівника та ритмо утворюючі основи;
- б) максимально візуалізована градація фізичної напруги тіла;

в) наявність великої кількості ведучих точок вектору;
г) візуальне зміщення головного центру руху з основного у допоміжні;
д) пошук другого, третього і т. д. планів сенсу музичного супроводу. Внутрішні ознаки, як правило, й відрізняють творчі манери та естетичне спрямування відомих танцювальних шкіл сучасності.

2.2 Французька школа модерного танцю

Французька школа сучасного танцю може бути представлена творчістю хореографічної школи Жака-Да Дельсарт Франсуа (1811-1871) - видатного теоретика сценічного руху й вокалу, співака, композитора, педагога. Він першим науково обґрунтував класифікацію рухів людського тіла, надавши кожному конкретну назву. За Дельсартом, існує три види людських рухів: доцентрові (діють на об'єкти руху), відцентрові (діють на зв'язок між окремими рухами) та нейтральні. Музична освіта майстра танцю позначилася на характерові широких естетичних узагальнень у розробці шкали нескінченного розмаїття поєднань, розподілу та протиставлення певних рухів, які він класифікує аналогічно системі кварто-квінтового кола музичних тональностей.

Закономірності рухів тіла Дельсарт розглядав, виходячи з їх власної природи, маючи на меті естетичний ідеал краси - природну пластику людини. Критерій виражальності визначався ним як відповідність сили та швидкості рухів їх емоційному змісту, що пов'язаний з музикою певними стилізуючими факторами. Свій метод оволодіння контролем над руховим апаратом Дельсарт застосовував для навчання людей різних професій; у числі його учнів - Ж. Бізе, Рашель, М. Реді, Е. Лінд.

Особливо широке розповсюдження теорія Дельсарт отримала в США, де її вплив охопив кілька поколінь учителів руху й танцю (режисер і теоретик пантоміми С. Маккей, засновник системи художньої гімнастики Дж. Стеббінс). Продовжувачем ідей школи Дельсарт у Франції став А.Жироде, розвиваючи філософські аспекти творчості майстра танцю. Фундаментальне значення вчення Дельсарт для подальшого розвитку танцю модерн мало місце у творчості Е. Жака-Далькроза, Т. Шоуна, Р. Лабана, К. Йосса.

Моріс Бежар - балетмейстер-новатор, педагог, танцівник, послідовний наслідувач концепції універсального танцю, що має витоки у традиціях античних видовищ та масових дійств різних народів. Визначальна риса творчої манери М. Бежара - еkleктичність, синтез прийомів з різних хореографічних систем.

Успіх хореографічної постановки «Весна священна» у 1959 р. (Королівський балет Бельгії, Брюссельський театр Монер) сприяв організації власної трупи М. Бежара у Брюсселі «Балет XX століття» (1969), пізніше – «Балет Бежара» у Лозанні. У цій творчій лабораторії художник-постановник М. Бежар розпочав експерименти зі створення синтетичних вистав, де танець, пантоміма, спів (слово) є рівноправними компонентами єдиного цілого. Як наслідок,

розширювався розмір сценічних майданчиків, життя вимагало нових рішень ритмічного та просторово-часового оформлення вистави: М. Бежар першим запропонував використовувати для хореографічних постановок простір спортивних арен, розміщуючи на великій площі оркестр і хор, розгортаючи дійство в одному секторі арени, іноді - у кількох одночасно, що дозволяло активізувати участь глядачів у спектаклі.

Інтерактивне залучення публіки до видовища, застосування у хореографії елементів драматичної гри зумовили яскравий динамізм синтетичного театру М. Бежара. Доповнював видовище великий екран, який наближав, збільшував зображення окремих танцюристів, привертаючи увагу до їх міміки, окремих рухів у пластичному малюнку. Усі ці прийоми мали на меті епатувати, вразити публіку. Так, наприклад, синтетичний спектакль «Муки Святого Себастьяна» був поставлений за участю сценічного оркестру, хору, вокальних соло й танцю (1988).

Діяльність школи-студії М. Бежара «Мудра» в Брюсселі - етап кристалізації хореографічного стилю. Характерні ознаки:

1) теоретичне обґрунтування необхідності повернення танцю його природного ритуального характеру й значення;

2) визнання стародавніх універсальних основ, спільних для танцювального мистецтва всіх рас і народів, головним стрижнем світової хореографічної культури, що мало вираження у постійному інтересі до класичного танцю Сходу, Африки, традиційного мистецтва Японії.

2.3 Німецька школа модерного танцю

Німецька школа сучасного танцю широко відома у світі ім'ям Марі Вігман (1886-1973) - артистка, балетмейстер, педагог, представниця експресивно-пластичного танцю. Навчалася в балетній школі Жака-Далькроза в Хеллерау, під Дрезденом (1911-1913). У 1920 р. заснувала у Дрездені школу, яка мала філії в Німеччині та за кордоном. У її школі сформувалися такі основні виконавські прийоми: великі стрибки (виключно партерні), танець босоніж. Учні: Х. Хольм, І. Георгі, Г. Палукка, М. Вальман, Х. Кройцберг, М. Терпіс та ін.

Курт Йосс (1901-1979) - артист, педагог, один із перших, хто усвідомив необхідність синтезу класичного танцю й небалетної пантоміми, автор теорії, яка отримала детальну розробку в системі «еукінетика». Творчість К. Йосса була спрямована на створення танцювальної драми нового типу.

Джон Ноймайер (1942 р.н.) з 1973 р. - директор та художній керівник колективу міжнародного визнання - Гамбурзького балету. У 1973 - відкриває Гамбурзьку Балетну школу при трупі театру. Жанри творчості - балети-казки або балети-легенди («Історія Попелюшки», «Ундина», «Одисея»), спектаклі-розповіді («Сага про короля Артура», «Гамлет», «Отелло» та ін.), лірико-драматичні постановки (балети на музику симфоній Г. Малера, «Пристрасті по Матфею» І.С. Баха, «Реквієм» В.А. Моцарта), синтетичні постановки («Танці Бернстайна»,

«Месія», «Ніжинський»). Дж. Ноймайер продовжує лінію сюжетних балетів, поєднуючи класичні традиції з сучасними балетними формами.

Педагогічні форми роботи - майстер-класи, наприкінці кожного сезону Гамбурзький балет презентує на традиційних днях Гамбурзького балету кращі вистави сезону, які завершуються гала-концертом на честь Ніжинського. Центр Гамбурзького балету складається з комплексу репетиційних студій, балетної школи та інтернату. Збирає труп артистів з різних країн, але особливу увагу приділяє вихованцям російської школи; головна вимога до танцюристів - адекватне бачення, осмислення та чесна передача емоцій.

Хореографічна мова вистав Дж. Ноймайєра дуже різна, її загальні риси:

а) побудова цілого на рівновазі ансамблю, а не за принципом «піраміди», де найвища точка - прима-балерина;

б) заперечення неконтрольованих дій, почуттів на сцені.

Педагогічний процес починається з інтуїції, потім підключається інтелект. Роботу з танцюристами в залі майстер характеризує так: «існують музика, артист і я». «Олюднення, одомашнення» - звичний прийом хореографа, що в «божественних» балетах, що в редакціях класики, який надає його хореографічному стилю сучасного бачення, свіжого подиху гармонії хаотичного, але прекрасного світу.

Піна Бауш (1940 р. н.) - класик танцювального авангарду, актриса, педагог, автор вистав, що стали класикою XX ст., член Берлінської академії мистецтв (з 1990 р.). Хореографічний талант П. Бауш розвивався під керівництвом її знаменитого вчителя - К. Йосса у Балеті Фольгванг, де вона виконувала сольні партії (1962-1968). Школа К. Йосса мала полі художнє спрямування (вивчався вокал, графіка, пантоміма, скульптура, фотографія), яке поєднувалося з ґрунтовним вивченням психології людських взаємовідносин. У 1969 р. П. Бауш очолила танцювальну студію Фольгванг. Із 1973 р. - керівник театру танцю м. Вупперталя (Німеччина).

На сьогоднішній день Піна Бауш - одна з найбільш видатних постатей у хореографічному мистецтві другої половини XX та початку XXI століть. Вистави Бауш - авторські, тобто вона водночас є драматургом, режисером, хореографом, а часто і виконавицею власних творів.

«Мене не стільки цікавить, як люди рухаються, як те, що ними рухає». Ця фраза П. Бауш стала ключовою у розумінні її танцю та загальних важелів пластики у сучасному театрі. З ім'ям П. Бауш пов'язано поняття «театр танцю», де наголос стоїть на першому слові.

Спочатку це явище було протестом проти класичного балету, який, за словами самої Бауш, «загрузнув у провінціалізмі та вичерпав власну красу». Відкидаючи естетику класичного танцю (за що її називали не тільки Антігоною та Касандрою сучасного танцю, а й

феєю Карабос), вона знайшла йому заміну в експресивному русі людського тіла, над яким панують, насамперед, афекти.

П.Бауш навчалася у знаменитій танцювальної школі Folkwangschule під керівництвом Курта Йосса, метою якого було виокремлення танцю як театрального жанру. Згодом продовжила навчання у Нью-Йорку, танцювала в кількох трупах США. В Америці вона побачила перші постмодерністські досвіди та познайомилася з творчістю режисера Лі Страсберга, прихильника системи К. Станіславського.

П. Бауш намагалася проникнути у глибини підсвідомості людини, особливо цікавлячись стосунками чоловіка і жінки. На початку 1970-х років словник танцю Бауш кардинально змінився: різкий злам пластики суміщався в ньому з введенням суто театральних елементів, що стає специфічною ознакою нового стилю хореографічної вистави. А коли вона отримала власний театр у Вуперталі, то змінила й репетиційний стиль, суміщаючи власний досвід та імпровізацію артистів.

«Я люблю людей, які добре танцюють, але найважливіше для мене - це їхні людські якості. Адже вони приносять на сцену те, що називається екзистенціальним досвідом. Якщо людина приходить і мені про неї все ясно, я її не візьму. Мені цікаві танцівники, які несуть у собі щось таке, чого самі не усвідомлюють, але я відчуваю, що у мене вони розкриються й самі себе здивують. І я зачудуюся разом з ними і довідаюся про себе таке, про що, може бути, не підозрювала...»

Згодом Бауш остаточно перейшла до естетики танцтеатру, монтуючи свої композиції з фрагментів кіно, музики, текстів, руху та естрадних прийомів. Мозаїчні, складені з окремих послідовних епізодів, картини часто з'являлися з паузами, підкреслюючи психологічні перепони у діях виконавців. Кожен рух одержував значущість вчинку.

Унікальність мови П. Бауш в тому, що вона виявляє рухи та жести, що потаємно живуть у людському тілі. А в композиції переважають принципи кінематографічного монтажу.

Бауш призначено було стати взірцем та ідеалом для цілого покоління хореографів, режисерів кіно і театру. Взаємовплив танцтеатру та кінематографа в даному випадку є безперечним.

Тема самотності, неможливості стійкого людського контакту - не єдина, хоча і дуже суттєва у творчості ранньої Піни Бауш. Вона відкриває глядачам цілу гаму емоцій різної інтенсивності. Від подиву та огиди до найтонших відтінків радощів, захоплення, зачудування, співчуття.

Оцінка значення творчості Бауш та її лідерства у створенні так званого «танцтеатру» не позначена єдністю думок. Вона викликана не тільки світоглядними та художніми позиціями, а й протиставленням естетичних і етичних засад американського модерну та

німецького «виразного танцю», які завжди були суперниками у визначенні власної первинності та мистецького значення.

Існує думка про танцтеатр другої половини 1970-х років, як про «побудовані на піску блискучі досягнення небагатьох хореографів». Інші критики схильні бачити у роботах Бауш «театральне явище європейського масштабу». Проте, визнаючи талант хореографа, Петер фон Беккер небезпідставно заявляє: «Це колись танець Бауш був, як чорний хліб поряд з солодкувато-нудотними балетними стравами. Поступово шкірка цього хліба ставала усе м'якшою, тісто білішим та цукру додавалося».

Так чи інакше, але постановки Бауш змінюють погляд на категорії «сюжет», «балет», «танець». Театральні засоби не підпорядковуються у них музичному метру або тексту п'єси. Вони розкладаються на первісні елементи (звук, світло, колір, фактура акторів, міміка, аксесуари та ін.), аби заново народитися у композиції за принципом орнаменту або декупажу.

2.4 Техніка танцю модерн

Модерн - стиль у сучасній хореографії американського походження. На сьогодні у балетах він трансформувався у стилістику, що відображає інтуїтивне відчуття, індивідуальне суб'єктивне ставлення до художньої творчості, інтуїція як попередник враження, почуття, відчуття, імпульсу, емоції, що являють собою філософські положення естетики інтуїтивізму А. Бергсона. У сучасних хореографах-послідовниках М. Грехем простежується звернення до психоаналізу З. Фрейда, це виявляється у складній психологічній лексиці та техніки contraction - release. Головними особливостями стилю модерн, який функціонує сьогодні є авторські танцювальні техніки та балетні нововведення - стиснення та розширення, підйомів та падінь, виразного руху, спіральних та штопорних обертів; присутність у балеті глибоких психологічних хвилювань, показ технічних зусиль у танцювальній лексиці, поєднання драматичного (сюжетного) та абстрактного (безсюжетного) жанру у балеті, використання пересувних декорацій, орнаментативності, жіночих суконь вільного фасону, із закритими рукавами та довгою спідницею (сонце-кльош), метаморфози із тканинами, абстрактні експериментації зі звуком і рухом. На сьогодні яскравим представником стилю модерн є Мерс Канінгем та його балет «Океан». У балеті відсутній сюжет, емблемою служить коло, у музиці присутні багато звуків, шумів, тріска. Репрезентується гра світла і тіні, у техніки танцю багато кутових позицій і поз, багато рухів мають звичайний побудовий вигляд. Синтезуються техніки модерн - танцю, контемпорарі данс, імпровізації.

Основні типологічні ознаки «модерну» класифікуються за двома напрямками: зовнішніми (рухові, формотворчі) та внутрішніми (психодуховні).

Зовнішні ознаки «модерну» мають такі особливості: а) максимальна відповідність рухів танцівника та ритмо утворюючої основи; б) максимально візуалізована градація фізичної напруги тіла; в) наявність великої кількості ведучих точок вектору; г) візуальне зміщення

головного центру руху з основного у допоміжні; д) пошук другого, третього і т. п. планів смислу музичного супроводу. Внутрішні ознаки, як правило, й відрізняють творчі манери та естетичне спрямування відомих танцювальних шкіл сучасності.

2.5.Попередники модерн танцю

Попередниками нової хореографічної естетики були Франсуа Дельсарт (Франція, кінець XIX ст.), Жак-Еміль Далькроз (Швейцарія, Німеччина, 1920–1950 рр.). Зокрема, Франсуа Дельсарт досліджував зв'язок між жестом, емоціями та почуттями, визначав першість ролі жестів у спілкуванні. Ним було розроблено код жестів у взаємозв'язку із емоціями, на відміну від раніше прийнятої традиції класичного танцю. Жак-Еміль Далькроз досліджував зв'язок музики та руху, а також тілесну музичність. Він розробив систему «ритмічної гімнастики», у якій досліджував зв'язок руху і ритму. Він визначив декілька основних принципів, які пізніше використовувалися наступними поколіннями хореографів у своїй роботі. Далькроз вважав, що в основі напруженого тіла є ритмічна скутість а для природного руху характерним є стан розкнутості та відсутність напруги. Дихання розглядається як базове значення у досягненні та якості основного ритмічного руху.

Попередником ідеї танцю модерн був відомий французький педагог та теоретик сценічного руху Ф. Дельсарт, який стверджував, що тільки жест, звільнений від умовностей та стилізації (у тому числі музичної), здатний правдиво передати усі нюанси людських переживань. Його ідеї отримали розповсюдження на початку XX ст., після того, як були художньо реалізовані двома американськими танцівницями, що гастролювали у Європі – Л. Фуллер, танець якої будувався на ефектному поєднанні вільних рухів тіла, що стихійно породжувала музика та костюм – величезні покривала, освітлені різнокольоровими прожекторами та А. Дункан творчість якої вражала на початку створення нового напрямку у хореографії. Її проповідь оновленої античності «танцю майбутнього», який повернувся до природних форм, вільного не тільки від театральних умовностей, але й історичних та побутових, вплинула на багатьох діячів мистецтва, що прагнули звільнитись від академічних догм. Джерелом натхнення Дункан вважала природу. Виявляючи особисті почуття, її мистецтво не мало ніякої методологічної основи. Воно зверталось до героїчних та романтичних образів, народжених музикою такого ж характеру. Її техніка не була складною, але порівняно обмеженим набором рухів та позицій танцівниця передавала найтонші відтінки емоцій, що наповнювали найпростіші жести глибоким поетичним змістом. Дункан не створила своєї школи, хоча і відкрила шлях новому у хореографічному мистецтві. Імпровізаційність, танець босоніж, відмова від традиційного балетного костюма, звертання до симфонічної та камерної музики – усі ці принципові новаторства Дункан визначили шляхи танцю модерн. Другим джерелом, що суттєво вплинуло на його формування була система Е. Жака-Далькроза – еуритміка.

Ритмопластичний танець, який розвивався на її основі, був у багатьох моментах протилежний дунканізму. Жак-Делькрот виходив із аналітичного неемоційного відтворення виконавцями музики; танець не був довільною трактовкою її програми, різноманітні частини тіла створювали ніби пластичний контрапункт, у якому рух танцівників відповідав окремим голосам музики. Але навіть у своїх перших постановках Делькрот відтворював не лише структуру музичного твору, але й передав їх емоційний зміст, що вимагало абсолютно пластичної виразності жесту та пози. Проти такого безроздільного володарювання музики над танцем виступив австрійський хореограф Р. Лабан, який став провідним теоретиком танцю модерн.

Для обґрунтування своїх поглядів він звернувся до філософсько – естетичних вчень древньої Індії піфагорійців та неоплатоніків. У теоретичній праці «Кінетографія» Лабан запропонував універсальну концепцію танцювального жесту, що стала прийнятною для аналізу та опису усіх пластично-динамічних характеристик руху незалежно від того до якої національності, стильової та жанрової категорії вони належать. Не менш суттєвою для формування танцю модерн була думка Лабана про те, що художньо осмислений рух повинен бути вираженням внутрішнього світу його творця, а не змістом музики. Також хореограф порушив концепцію, що виразності танцю надає простір. Звільнившись від заучених рухів, тіло повинно шукати особисті ритми та насолоджуватись простором.

Попередниками нової хореографічної естетики були Франсуа Дельсарт (Франція, кінець XIX ст.), Жак-Еміль Далькрот (Швейцарія, Німеччина, 1920–1950 рр.). Зокрема, Франсуа Дельсарт досліджував зв'язок між жестом, емоціями та почуттями, визначав першість ролі жестів у спілкуванні. Ним було розроблено код жестів у взаємозв'язку із емоціями, на відміну від раніше прийнятої традиції класичного танцю. Жак-Еміль Далькрот досліджував зв'язок музики та руху, а також тілесну музичність. Він розробив систему «ритмічної гімнастики», у якій досліджував зв'язок руху і ритму. Він визначив декілька основних принципів, які пізніше використовувалися наступними поколіннями хореографів у своїй роботі. Далькрот вважав, що в основі напруженого тіла є ритмічна скрутість а для природного руху характерним є стан розкнутості та відсутність напруги. Дихання розглядається як базове значення у досягненні та якості основного ритмічного руху.

2.6. Теоретики танцю модерн

Теоретиком танцю модерн визнано Рудольфа Лабана (Німеччина, Велика Британія, 1920–1960 рр.), він визначав рух як джерело життя та інструмент для вияву соціального стану. Хореограф пропагував танець як необхідний досвід спілкування, котрий об'єднує індивідумів та групи для покращення життя всього суспільства. Р. Лабан створив першу аналітичну та понятійну систему руху, котра розглядає рух у різних аспектах: вага тіла, простір, час, спрямування.

У 20-ті роки навколо Лабана об'єднались відважні експериментатори танцю – Курт Йосс, Мері Вігман. Вони працювали разом у великих літніх школах в Мюнхені, Відні та Асконі до того часу, поки не була заснована перша міжнародна трупa експресивного танцю. Творчість учня та співробітника Р. Лабана Курта Йосса було скеровано на створення нового танцювального театру. Йосс використовував сценографію, музику, хорову декламацію, відроджував традицію містеріального та культового театрів. Один із перших хореографів танцю модерн К. Йосс усвідомив необхідність синтезу виразної пластики, техніки класичного танцю та небалетної пантоміми. Новаторство Йосса проявилось у звертанні до нових для балетного театру тем, наприклад, «Зелений стіл» – перший балет з яскраво вираженою політичною та антимілітаристичною спрямованістю.

Німецька танцівниця та хореограф Мері Вігман (учениця Лабана) систематично збагачувала коло тем та образів сучасної хореографії, сприяла її новаціям. Її пошуки йшли у руслі експресіонізму. Вона відмовилась від рухів, що традиційно вважалися красивими. Вігман зважала також достойним відтворення у танці потворного та жахливого. Її сольні та групові постановки («Жалоба», цикли – «Жертва», «Танці матері», «Сім танців про життя») відрізнялась максимальною напруженістю та динамізмом форм. Вігман приваблювали теми одержимості, пристрасті, страху, відчаю, смерті. В мистецтві Вігман був відсутній пафос протесту, воно виражало образи – символи 10 загальнолюдських емоцій. Ідеї Вігман виявили глибоку дію на розвиток танцю модерн.

Її учениця Х. Хольм розповсюдила ідеї Вігман у США. Г. Налукка, друга учениця Вігман, зверталась не лише до похмурого та трагічного. Гумористичні, просвітлені, ліричні теми та образи також знаходили вияви в її творчості. Музика, від якої Вігман часто відмовлялась, в мистецтві Налукки знову зайняла належне місце. Налукка внесла у танець модерн техніку високих стрибків та опрацювала свою методику викладання. У Вігман також навчались відомі представники танцю модерн – І. Георгі, Х. Кройсберг, М. Терпіс, В. Скоронель, Г. Лейстіков. Індивідуальний стиль цих хореографів, формувався під дією основних шкіл німецького танцю модерн та різноманітних художніх течій європейського мистецтва першої третини ХХ ст., де були характерні дві провідні тенденції розвитку.

Представники однієї, дотримуючись естетичних концепцій експресіонізму бачили у вираженні суб'єктивних емоцій хореографа основний принцип творчості. Різкість ломаних ліній навмисне огрубілі форми, прагнення викрити несвідомі мотиви поступків людини – усе це складало основу їх хореографії. Першочергово ці ідеї знайшли вираження у так званому абсолютному танці, що виключили із хореографії не тільки танцювальні елементи але й фіксовану композицію. Представники цього напрямку стверджували, що і у групових постановках можлива повна свобода формотворчості, що дозволяє кожному виконавцю в

залежності від його індивідуальності розвивати самостійний пластичний мотив. Другий напрямок склався під впливом конструктивізму та абстракціонізму.

У мистецтві його представників форма придбала значення не тільки засобу вираження, але й стала безпосереднім змістом танцювального образу. О. Шлеммер (співробітник німецької школи будівництва та конструювання «Баухауз») розглядав танець як точно розраховану конструкцію. Тіло виконавця у його «танцювальній математиці», так Шлеммер називав хореографію, слугувало тільки засобом вираження «чисто кінетичних формул», які підпорядковані тим же числовим закономірностям, що і рухи механізмів. Інше прояви конструктивізму у танці модерн – так звані «танці машин» – масові ритмопластичні композиції, які імітують роботу різноманітних механізмів, в основі яких були рухи танцівників, що наближались до гімнастичних, навмисне позбавлені емоційної окраси.

2.7. Піонери танцю модерн

Піонерами в розвитку танцю модерн були яскраві і талановиті виконавці Айседора Дункан, Лой Фуллер, Рут Сент Дені, Тед Шоун, Марта Грехем. Цим людям зобов'язані своєю появою цілі школи, танцювальні напрямки по всьому світу. Слід зазначити, що ці школи абсолютно не схожі один на одного по стилю і техніці танцю.

Термін «Танець модерн» з'явився в США для позначення сценічної хореографії, що відкидає традиційні балетні форми. Увійшовши, танець модерн витіснив інші терміни (вільний танець, дунканізм, танець босоніжок, ритмопластичний танець), що виникли в процесі розвитку цього напрямку. Загальним для представників танцю модерн, незалежно від того, до якої течії вони належали і в який період проголошували свої естетичні програми, був намір створити нову хореографію, що відповідала, на їхню думку, духовним потребам людини XX століття. Основні її принципи: відмова від канонів, втілення нових тем і сюжетів оригінальними танцювально-пластичними засобами. У прагненні до повної незалежності від традицій представники танцю модерн прийшли, врешті-решт, до прийняття окремих технічних прийомів, в протиставленні з якими, зародився новий напрямок. Установка на повний відхід від традиційних балетних форм на практиці не змогла бути до кінця реалізована. Творців вільного танцю об'єднувало не тільки бажання перетворити його у високе мистецтво, що має рівний статус з музикою або живописом, а й особливий світогляд. Всі вони в тій чи іншій мірі сприйняли ідею Ніцше про танці як метафори свободи і танцюриста як втілення розкутого і творчого духу. Для засновників вільного танцю танець став особливою філософією, від якої вони очікували трансформації життя.

Ідеї танцю модерн передбачив відомий французький педагог і теоретик сценічного руху Франсуа Дельсарт, який стверджував, що тільки жест, звільнений від умовності і стилізації (в тому числі музичної), здатний правдиво передавати всі нюанси людських переживань. Його ідеї набули поширення на початку XX століття. Після того, як були художньо реалізовані

двома американськими танцівницями. Лої Фуллер виступала в 1892 в Парижі. Її танець «Серпантин» будувався на ефектному поєднанні вільних рухів, стихійно породжуваних музикою і костюма – величезних покривал, освітлених різнобарвними прожекторами. Однак основоположником нового напрямку в хореографії стала Айседора Дункан.

Айседора Дункан (1877-1927), яка мріяла про нову людину, для якого танець буде так само органічний, як і інші повсякденні справи, про жінку майбутнього – власниці «самого піднесеного розуму в самому вільному тілі». Її «танець майбутнього», повернутий до природних форм, вільного не тільки від театральних умовностей, а й історичних і побутових, надав великий вплив на багатьох діячів мистецтва, які прагнули звільнитися від академічних догм. Джерелом натхнення Дункан вважала природу. Ідеалом Дункан були «природні» рухи античного танцю, прості рухи ходьби і бігу. Вона першою з танцівниць відмовилася від корсета та трико, вона виступала в одязі, що не заважає рухам, – туніці та босоніж. Висловлюючи особисті почуття, її мистецтво не мало спільних рис з будь-якою хореографічною системою. Вона зверталася до героїчних і романтичних образів. Техніка не була складною, але порівняно з обмеженим набором рухів і поз, танцівниця передавала найтонші відтінки емоцій, наповнюючи найпростіші жести глибоким поетичним змістом. Дункан не створила закінченої школи, хоча і відкрила шлях новому в хореографічному мистецтві. Імпровізаційність, танець босоніж, відмова від традиційного балетного костюма, звернення до симфонічної та камерної музики – всі ці нововведення Дункан визначили шляхи танцю модерн.

2.8. Створення течій та шкіл танцю модерн

Основна концепція творчості Баухауса – абстракція тіла, де рух – абстрактний об'єкт та інструмент для проектування у просторі пластики форм а театральну сцену розглядав як місце експерименту для пластичних танцівників. «Рух – це арка, прокладена між двома смертями» – концепція творчості Доріса Хемпфрі. Основними напрямками його роботи із рухом були так звані ігри з гравітацією: вибір між опорою падінню та його прийняттям. «Падіння і підвішений стан» – розглядалися хореографом як структурний елемент руху і динаміки.

Його роботи характеризувалися мінливістю, плинністю, невловимістю та ліризмом, де «індивідуальний рух» сприймався як частина, або етап мислення і поняття більш об'ємне, ніж «хореографія». У танцівникові Доріс Хемпрі бачив індивідуума, який водночас залишався частиною групи. Народження руху для хореографа починалося у тілі кожного танцівника і переходило від одного до іншого. На відміну від попереднього погляду на танець Хемпфрі розширив можливості «композиції», звернувши більше уваги на індивідуальний рух танцівника. Він сприймав музику, як джерело для роздумів, навчання та створення композицій. Але танець для хореографа не мав би бути залежним від музики, він повинен розвиватися за рахунок своєї власної музичності, ритмічності.

Основна ідея творчості Жозе Лімона - це театральність танцю й хореографії. Він працював над створенням типових персонажів. Танець сприймав як звертання, що отримало політичне або релігійне натхнення. Творчість Марти Грем базувалась на розкритті у хореографії неусвідомлених експресій. В основі її техніки були закладені дві протилежності – розслаблення та напруження. Також особливу увагу Грем приділяла кісткам тазу (частині тіла), як джерелу пульсації та народження бажання. Хореограф досліджувала жіноче тіло та закони його руху. Для неї рух був виявом загальних пристрастей та зосередженням на моментах найвищого стану кризи, відчаю. Першу роль Грем надавала соло. Символічність простору: об'єкти у ньому – як відтворення уяви, страхів, образів внутрішнього світу постановника танцю.

Основною концепцією творчості Алвіна Ніколая була абстракція. Основним принципом його техніки була децентралізація корпусу, де усі точки тіла можуть бути двигуном руху. Він переглянув принцип унікальності центру ваги тіла та відмовився від антропоцентризму. Творче кредо хореографа - це людина, як елемент серед інших елементів всесвіту, що знаходиться у русі. Тіло мінливе: аксесуари, тканини, палички подовжують і змінюють форму людського тіла до перетворення його в абстракцію. Імпровізація та композиція, на його думку, є обов'язковими елементами освіти танцівника. Ніколай розглядав зв'язки між тілом і простором та рух як аспект постановки вистави поряд із його аксесуарами, проекціями світла, елементами сценографії.

Мерс Кенінгем (США, 1950 – 1990 рр.) яскравий представник нового покоління хореографів, засновник постмодерну. Непередбачуваність та випадковість є джерелом його творчості. Рух для хореографа – це виразник усіх внутрішніх намірів. Мерс Кенінгем відмовляється від органічних, описових, типових, уявлень про тіло. Ідеї, що сповідує хореограф це звільнення особистості, емоцій і відчуттів танцівника на користь руху. Тіло та техніки розглядаються хореографом із погляду «раціональності», включення до роботи ніг класичних технік. Значну увагу Кенінгем звертає на розвиток віртуозності. Хореограф бореться за надання сучасному танцю статусу мистецтва та визначення його місця в історії танцю. Непередбаченість (спонтанність) визначає взаємозв'язок музики, елементів сценографії, світла та танцю. Також характерними для його творчості є відхід від централізованості та ієрархічності сценічного простору.

Він розділяє простір, та фрагментує його. Його роботи відзначені розмаїттям одночасних сценічних дій. Кенінгем активно співпрацює із відомими художниками Раушенберг, Джаспер Джонс та ін. Він відмовляється від абсолютної прерогативи “автора” та надає свободу глядачеві, його задумом не керують, саме він робить свій вибір щодо тривалості спектаклю.

Отже, аналізуючи становлення та розвиток сучасних технік танцю модерн в країнах Європи та Америки, представники вітчизняної хореографії отримують можливість більш ґрунтовно зрозуміти та дослідити їх естетичні орієнтири, творчі концепції, та методологічну базу, що у свою чергу сприяє якісно новим процесам інтеграції сучасного хореографічного мистецтва України у світовий культурно-мистецький простір.

3. Рекомендована література (основна, допоміжна)

Основна

1. Лобан Т.Й. Хореографічний спадок Моріса Бежара в контексті сучасного мистецтва танцю / Т.Й. Лобан // Актуальні питання культурології. - Рівне: РДГУ, 2016. - Вип. 16. - С. 211-215.
2. Лобан Т.Й. Анатомія танцю як складова у підготовці майбутнього хореографа / Т.Й.Лобан // Актуальні проблеми культурології. - Рівне : РДГУ, 2018. - Вип. 18. - С. 83-87.
3. Волошина Л.П. Адажіо як засіб формування виконавських здібностей хореографа у вищій школі / Л.П. Волошина, Т.Й. Лобан // Актуальні питання культурології. - Рівне: РДГУ, 2019. - Вип. 19. - С. 132-136.
4. Лобан Т.Й. та Волошина Л.П. Методичні аспекти уроку з дисципліни «Теорія та методика викладання джаз-модерн танцю». Актуальні питання культурології, 2019 (Вип.19). с. 126-131.
5. Лобан Т. Теорія та методика викладання джаз-модерн танцю 3 курс: теоретико-методичні аспекти викладання дисципліни Т.Лобан // Хореографічні нариси ХХІ століття: поліаспектний навчально-методичний абрис: навч.-метод. посіб. / Л.А.Маркевич, Л.П.Волошина, Р.Л.Горбачук та ін. - Рівне: О.Зень, 2021. - С. 410-440.
6. Сергій Сандульський, Людмила Павлішена, Тетяна Лобан Джаз- танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук №82, том 2, 2024
7. Самохвалова А., Лобан Т., «Пластичні мотиви афро-джаз танцю у постановках концертних танцювальних номерів», (253-25). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Вип: 51, Рівне: РДГУ, 2025р. 627с.
8. Програма фахового випробування зі спеціальності 024 «Хореографія» для вступників на здобуття ступеня вищої освіти «Магістр» на основі ступеня бакалавра, спеціаліста, магістра / Л. А. Маркевич, Л. П. Волошина, І. П. Легка, С. В. Рабченюк, Т. Й. Лобан, Д. І. Манелюк. Рівне: РДГУ, 2021. 18 с.
9. 11. Хореографічні нариси ХХІ століття: поліаспектний навчально-методичний абрис: навч. - метод. посіб. / [відповідальна за випуск Маркевич Л.А.]/. Рівне: О.Зень, 2021.639 с. (С.410-440).

Допоміжна

1. Акімова С.В. Тренаж і партерний тренаж: метод, реком. для студ. вищих навч. закл. (напрям підготовки «Хореографія»). Л.: ЛДУФК, 2015.
2. Бігус О.О., Маншилін О. О., Кондратюк Д. О., Мова Л. В., ЖуравльоваА. В., Герц І. І., Донченко Н. П., Батєєва Н. П. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. К.: Видавництво Ліра, 2016.
3. Енська О. Ю., Максименко А. І., Ткаченко І.О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020.
4. Зубатов С. Л. Стиль викладання в хореографії: навч. посіб. Київ: Видавництво Ліра-К., 2019.
5. Кінезіологія танцю колективна монографія І за заг. ред. О. А. Плахотнюка. Львів: СПОЛОМ, 2020.

6. Колумбет О. М. Розвиток координаційних здібностей молоді: Монографія. К.: Освіта України, 2014.
7. Макарова З.М. Методика виконання сучасних напрямів хореографічного мистецтва: навчальний посібник. К.: КНУКІМ, 2017.
8. Шариков Д.І. "Contemporary dance" у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник. К.: КиМУ, 2010.

Інформаційні (інтернет) ресурси

1. Наукова бібліотека Рівненського державного гуманітарного університету <http://library.rshu.edu.ua>
2. Національна бібліотека України ім. Ярослава Мудрого URL: <http://www.nplu.org/>
3. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. URL: <http://www.nbuv.gov.ua>