

УДК 792.82(477)“195/199”

**Цитування:**

Бабич О. Ю. Художньо-естетичні принципи німецького експресивного танцю у контексті розвитку сучасного танцю в ХХІ столітті. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 95-99.

**Бабич Ольга Юріївна,**  
викладач факультету хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-0512-9148>  
[kaplunkao@gmail.com](mailto:kaplunkao@gmail.com)

Babich O. (2021). Artistic and aesthetic principles of German expressive dance in the context of the development of modern dance in the XXI century. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 40, 95-99 [in Ukrainian].

## ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ НІМЕЦЬКОГО ЕКСПРЕСИВНОГО ТАНЦЮ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В ХХІ СТОЛІТТІ

**Мета статті** – виявити художньо-естетичні особливості та провідні тенденції розвитку німецького експресивного танцю першої половини ХХ ст. і визначити їх вплив на розвиток сучасного танцю в перших десятиліттях ХХІ ст. **Методологія дослідження.** Застосовано системний метод, завдяки якому розглянуто особливості німецького експресивного танцю; метод компаративного аналізу, що посприяв виявленню спільних та відмінних рис в центральних концепціях танцю К. Йосса, М. Вігман та П. Бауш; метод мистецтвознавчого та художньо-стилістичного аналізу, завдяки яким виявлено та обґрунтовано тенденції розвитку німецького танцю модерн та сучасного танцю). **Наукова новизна.** Досліджено художньо-естетичні принципи німецького експресивного танцю на основі аналізу хореографії, естетики та дискурсу руху К. Йосса, М. Вігман та П. Бауш; виявлено основоположні театральні концепції діапазону емоцій провідних представників німецького експресивного танцю, що мотивує фізичний рух; визначено, що П. Бауш, М. Вігман та К. Йоссе працюють з емоційним простором, що безпосередньо пов'язаний з фізичним рухом і конфігурує власну унікальну естетику переживання руху – танцюристи естетизують людське тіло, охоплене і підвладне сильними емоціями. **Висновки.** Характерний інтерес німецького експресіоністського танцю до незначних, випадкових або природних проявів тілесності, спрямованість на порушення раніше встановлених кордонів художнього, пошуки новаторських способів наближення до хаосу реальності, які викликають формування певних моделей тілесності та ін. відчутно простежуються і в сучасному танці початку ХХІ ст. – феномені, який репрезентує унікальний спосіб художньо-тілесного моделювання світу, стає одним із важливих трансляторів та генераторів актуальних культурно-мистецьких значень та сенсів.

**Ключові слова:** німецький експресивний танець, сучасний танець, художньо-естетичні принципи, К. Йосс, М. Вігман, П. Бауш.

*Babich Olha, lecturer of the Faculty of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Artistic and aesthetic principles of German expressive dance in the context of the development of modern dance in the XXI century**

**The purpose of the article** is to identify the artistic and aesthetic features and leading trends in the development of German expressive dance of the first half of the twentieth century. and determine their impact on the development of modern dance in the first decades of the XXI century. **Methodology.** The system method is applied, thanks to which the peculiarities of German expressive dance are considered; the method of comparative analysis, which helped to identify common and distinctive features in the central concepts of dance K. Joss, M. Wingman, and P. Bausch; method of art history and artistic and stylistic analysis, through which identified and substantiated trends in the development of German modern dance and modern dance). **Scientific novelty.** The artistic and aesthetic principles of German expressive dance are studied on the basis of the analysis of choreography, aesthetics, and discourse of movement K. Joss, M. Wingman, and P. Bausch; the basic theatrical concepts of the range of emotions of the leading representatives of the German expressive dance motivating physical movement are revealed; determined that P. Bausch, M. Wingman and K. Yosse work with emotional space, which is directly related to physical movement and configures their own unique aesthetics of movement experience - dancers aestheticize the human body, covered and subject to strong emotions. **Conclusions.** The characteristic interest of German expressionist dance to inconspicuous, accidental, or natural manifestations of corporeality, the focus on violating previously established boundaries of art, the search for innovative ways to approach the chaos of reality, causing the formation of certain models of corporeality, and others. can be clearly seen in the modern dance of the early XXI century – phenomena, representing a unique way of artistic

and bodily modeling of the world, become one of the important dancers and generators of current cultural and artistic values and meanings.

**Key words:** German expressive dance, modern dance, artistic and aesthetic principles, K. Joss, M. Wigman, P. Bausch.

Актуальність дослідження. Тенденція до взаємопроникнення та поєднання різноманітних видів мистецтва з їх змістом, об'єктами зображення, засобами художньої виразності, образно-пізнавальною дією та ін. протягом останніх двох десятиліть в теоретико-практичному дискурсі світової та вітчизняної хореографії позиціонується як одна з основних. Поширеним явищем сучасності є синтезовані танцювальні постановки, що стали важливими формами розвитку хореографічного мистецтва.

Дослідники наголошують, що тенденції нової хореографії закладені ще у витоках вільного танцю, який з'явився на початку ХХ ст. Напрямок трансформаційного процесу в хореографічному мистецтві визначили пошук нових рішень, філософські роздуми про походження зв'язку людини з природою, дослідження можливостей людського тіла та рішуча відмова від канонічних складових творчості [1, 72].

У цьому контексті важливим є дослідження творчості провідних німецьких хореографів першої половини ХХ ст. К. Йосса, П. Бауш та М. Вігман, сміливі експерименти яких в галузі синтезу класичного танцю і танцю модерн з елементами оперного, музично-драматичного і драматичного театру наразі позиціуються як джерело творчого натхнення для багатьох сучасних хореографів.

Аналіз публікацій. Незважаючи на відчутну активізацію наукового інтересу вітчизняних науковців до творчості провідних представників танцю модерн ХХ ст., що зумовлена активним розвитком сучасної хореографії, багатогранна проблематика німецького експресивного театру не отримала відповідного відображення в науковій літературі.

Дослідженню здобутків творчої діяльності видатного хореографа ХХ ст. К. Йосса та аналізу теоретичних засад і методики викладання ним танцю модерн у контексті еволюції європейського сучасного танцю присвячена наукова стаття Л. Хоцяновської «Курт Йосс – теоретик, практик, педагог та його вплив на розвиток сучасного хореографічного мистецтва» [4]. Новий танцювальний рух Німеччини, теоретичні передумови та практику створення танцтеатру, а також феномен естетики П. Бауш та хореографічні вистави К. Йосса аналізує О. Чепалов у дослідженні «Жанрово-стильова

модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст.» [5]. Танцювальну стилістику ХХ ст. в творчому доробку балетмейстерів-жінок, зокрема М. Вігман та П. Бауш, розглядає О. Шабаліна в науковій публікації «Від танцю експресивного до танцю інтелектуального» [6]. Виразний танець як етап логічного розвитку ритмопластичного танцю досліджують В. Солощенко та Д. Титович у статті «Розвиток провідних шкіл танцю в Німеччині, Швейцарії та Австрії» [2] та ін.

Аналіз наукової літератури засвідчив, що художньо-естетичні аспекти німецького експресивного танцю у вітчизняному теоретичному дискурсі лишаються недостатньо висвітленими.

Мета статті – виявити художньо-естетичні особливості та провідні тенденції розвитку німецького експресивного танцю першої половини ХХ ст. і визначити їх вплив на розвиток сучасного танцю в перших десятиліттях ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Протягом всієї історії танцювальних вистав, тіло розглядалося як місце переживань, які переходять в рухи. Зокрема, нова течія «Ausdruckstanz» («новий танець», «експресивний танець», «виразний танець» або «німецький модерн») яка виникла на початку ХХ ст. у Веймарській Республіці за сприянням Р. Лабана, відомого дослідника фізіологічних імпульсів до руху і ритму, що ініціював унікальну систему фізичного вираження [14], апелювала до емпіричного простору фізичного руху, а метою цієї «мови танцю» [13, 23] було залучення аудиторії до комунікативної структури досвіду.

Р. Лабан наголошував на тому, що танець, як виразний жест, варто розглядати не як автономний, а як «жест, який запам'ятовується», оскільки він пов'язаний з особистими переживаннями глядача, і водночас несе і відображає в його контексті соціальне значення, а також на тому, що другою видатною характеристикою сучасного мистецтва руху є відповідність нових форм танцювального вираження рухам, які характерні для сучасної людини [10, 37].

У танцювальних дослідженнях зазвичай вибудовується генеалогія, що пов'язує підходи провідних представників німецького танцю модерн, засновника танцювального відділення німецького експресіоністського танцю при

консерваторії в Ессені, який ввів поняття «танцтеатр» до загального обігу, К. Йосса, його учениці П. Бауш та учениці Р. Лабана і Е. Жан-Далькроза М. Вігман.

Варто зазначити, що означені експерименти відбувалися в межах танцтеатру – особливого стилю танцю, який виник з нових форм експресіоністського танцю (або «виразного танцю»). У перехідний період в німецькій культурі масштаби танцювального театру стали самостійними як універсальний стиль, про що згодом засвідчили його тривалий вплив на американський і британський сучасний танець.

Науковці стверджують, що поняття танцтеатру означає унікальне поєднання танцю і театральних методів сценічного виконання, створення нової, унікальної форми танцю, яка, на відміну від класичного балету, відрізняє себе засобами наміченого посилення на реальність [8].

Провідний теоретик виразного танцю Р. Лабан позиціював танцтеатр як міждисциплінарну форму спільного мистецтва, що повинна дозволити втягуватися у характерну еврихмічну гармонію, що потім виражається на сцені [3, 50].

Естетична привабливість танцтеатру, на думку дослідників, походить із загального матеріального та культурного досвіду, який пробуджує жагу життєвого досвіду, чуттєвого контакту з тим, що здається реальним і задовольняє бажання побачити те, що важливо для людства на відстані, але відчуваючи причетність до того, що дійсно рухає людьми, бачення реальних тіл та істинних емоцій.

Деякі німецькі дослідники, наприклад, Н. Сервос, виділяє цей театральний спосіб сприйняття як визначальну характеристику робіт П. Бауш, наголошуючи, що він являє собою «театр досвіду», який наслідує типологію безпосереднього глобального осягнення [9, 22]. Незалежно від свого культурного походження глядачі сприймають «театр як комунікацію почуттів» та «істинність почуттів», яка рухається на сцені [9, 24]. Ілюзії безпосередності розмивають різницю між показом хореографічних фігур на сцені та їх переглядом і не визнають моделі репрезентації і сприйняття, які керують емоційною дією на сцені. Проте, С. Хушка акцентує на тому, що аналіз цих естетичних моделей засвідчують їх відмінності. Дослідниця наголошує, що П. Бауш зайняла принципово іншу позицію відносно позиції, яку пропагувала її попередниця: «зміщуючи акценти з абсолютної істини на правдивість будь-якої конкретної фізичної дії на сцені, зберігаючи

при цьому звернення до почуттів, вона прагнула розвивати емоційно визначені форми руху і створити спільний простір людського досвіду поза будь-яким есенціалізмом» [7, 183].

Радикальна відмінність між естетикою М. Вігман та П. Бауш полягає в художньо-естетичних принципах репрезентації, в тому як саме вони «хореографують» емоції.

Стиль М. Вігман та стиль П. Бауш, їх відповідні фізичні конструкції емоцій та політика тіла, якої вони дотримувалися, позначені відчутними соціальними та культурними проблемами. Так, наприклад, естетика М. Вігман є філософією життя, що розвинулася під впливом націонал-соціалізму, тоді як коріння світогляду П. Бауш знаходиться в революційному русі.

Незважаючи на фундаментальний принцип вираження та спільну емоційну мову тіла, історична контекстуалізація стилів виявляє відмінності в їх естетиці рухів, зокрема у відмінності між хореографічними методами П. Бауш і імпровізацією М. Вігман.

На думку С. Хушки, свідченням відмінностей є безпосередньо постановки та хореографії, фізичне вираження емоцій та театральна фігура переживання руху. дослідниця наголошує, що «в той час, коли система театральності Вігман конструює абсолютистську модель суб'єкта, який переміщується пасивно, Бауш займається рефлексивним пошуком ідентичності в просторі пасивних емоцій» [7, 190].

М. Вігман включила у свою практику різноманітні мотиви обертів та кружлянь і закріпила їх в релігійному образі тіла. Їх тем і динаміка змінювалися відповідно до їх просторового спрямування, обертаючись довкола центру. Момент екстатичного переживання, пов'язаний в культурній антропології з обертальним рухом, створює натхненне джерело, з якого тіло наповнюється різноманітними враженнями емоційного збудження, проявляючись як виразний момент стану пасивного руху, екстатичний момент, який переміщує тіло в стан підвищеної релігійної емоції, ніби «океанічне» почуття без відчуття фізичної реальності, візуалізується в образі «несвідомого досвіду єдності» [13, 28].

М. Вігман, використовуючи ритуальний танець як тло, стилізує акт перетворення в танцювальний культ і ставить надзвичайно могутні жести болі і смерті, щоб спроектувати довгоочікуване спасіння в образах трансцендентності. Образ безтілесності, який також з'являється в танцюристці у стрибку, як «прагнення вгору до яскравої легкості» [12,

34], несе на собі печатку смерті. Таким чином вона прагне зобразити емоційний простір переміщеного, що отримує своє значення в сотеріологічному образі безтілесності.

Значущість цієї естетики зрештою стає очевидною в «самостиліфікації» М. Вігман та її розумінні себе як вчителя. На думку дослідників, естетика її репрезентації реалізує теологію танцю, трансцендентне виправдання формування особистості оперує жестами безсилля та підкорення [7, 189].

На відміну від М. Вігман, К. Йоссе наголошував на тому, що саме класичний танець повинен стати основою танцю сучасного.

Сценічна автономія, в якій різноманітні індивідуальні дії відбуваються одночасно, а також автономія різноманітних театральних засобів, таких як музика, сценічний простір, звуки та хореографія, є однією з точок відліку в поліфонізмі методу композиції К. Йоссе, в його структурному розкритті мултиритмічних можливостей тіла, вільних асоціацій та дисоціацій ритмів тіла, композиції та музики. Сепарація елементів Б. Брехта та метод вільної композиції комбінувалися в сучасному танцювальному театрі К. Йоссе, особливо в структурних принципах монтажу, з його вимогами, щоб жорстка формальна структура сприяла створенню драматичної наївності або психологічна дія у відсутності лінійної логіки [10, 38].

У традиції К. Йоссе, навчальні комбінації завжди розуміються як невеличкі хореографічні постановки, які тренують композиційне мислення – він прагнув, щоб його учні гостро осмислювали можливості варіацій та численні можливості артикуляції руху.

Для М. Вігман «як» було набагато важливішим за «що», тобто унікальність танцю була на першому місці.

Естетика танцю М. Вігмана драматизує вираження падіння і капітуляції, смирення і щастя, жертви і святої церемонії, закликів до смерті і ознак життя. Але все це набуває форми у зв'язку з «емоційними формулами» влади. Як політичні жести, що викликають страх, вони дотримуються абсолютистського диктату М. Вігмана, що створюють «єдність вираження та функції, тілесність, через яку світить світло, форму, наповнену духом» [11, 23].

Поставлене в хореографію тіло виступає як релігійний медіум і являє собою образ його абсолютистської (без)владності: з нього говорить мова божественного одкровення. «Вона [танцюристка] є посудиною, живий вміст якої неодноразово змушує її сяяти

сильним жаром, доки взаємний процес плавлення не завершиться і тепер з нами промовляє лише єдність художньої події» [11, 23].

Танець стає «абсолютним мистецтвом», бо саме там «пізнання про речі зупиняється, тільки досвід є законом; починається танець» [12, 157].

У Танцтеатрі П. Бауш дає про себе знати певний тип розуміння, яке імпліцитно тримає хореографічний і театральний простір відкритим для запитань про історичний горизонт досвіду його хореографічних тіл. П. Бауш працювала, розуміючи, що суб'єкт крихкий і соціально обумовлений. Однак М. Вігман розглядає основу руху як теологічну владу, яка сприяє уявленню про єдиний, абсолютний суб'єкт. Хореографічний простір М. Вігмана, як естетичний і теологічний простір, ізолюється від форм іманентного знання. Танці та їх естетика мотивовані уявною всемогутністю, яка постає під виглядом безсилля. Його поштовхом є досвід зворушення.

Саме «досвід» став центральною концепцією її танцю – з позиції глибокого скептицизму до мови, метою було показати людини в її істинному втіленні. Хореографічний підхід М. Вігмана до цього досвіду оспівує образ тіла в екстазі влади, тіла, яке в кінцевому підсумку позбавлене емпатії.

Роботи П. Бауш, навпаки, дозволяють зрозуміти, наскільки увага до емоційних фізичних станів і образів руху сприяє хореографічній передачі досвіду та створення рефлексивного простору в допитливому пошуку предмета.

Наукова новизна. Досліджено художньо-естетичні принципи німецького експресивного танцю на основі аналізу хореографії, естетики та дискурсу руху К. Йоссе, М. Вігман та П. Бауш; виявлено основоположні театральні концепції діапазону емоцій провідних представників німецького експресивного танцю, що мотивує фізичний рух; визначено, що П. Бауш, М. Вігман та К. Йоссе працюють з емоційним простором, що безпосередньо пов'язаний з фізичним рухом і конфігурує власну унікальну естетику переживання руху – танцюристи естетизують людське тіло, охоплене і підвладне сильними емоціями.

Висновки. Характерний інтерес німецького експресіоністського танцю до незнакових, випадкових або природних проявів тілесності, спрямованість на порушення раніше встановлених кордонів художнього, пошуки новаторських способів наближення до хаосу реальності, які викликають формування певних моделей

тілесності та ін. відчутно простежуються і в сучасному танці початку ХХІ ст. – феномені, який репрезентує унікальний спосіб художньо-тілесного моделювання світу, стає одним із важливих трансляторів та генераторів актуальних культурно-мистецьких значень та сенсів.

### Література

1. Поповичева А. В., Усачев Ю. Ю. Особенности форм художественного произведения на материале современного танца. Санкт-Петербургский образовательный вестник. 2017. № 11–12 (15–16). С. 71–75.

2. Солощенко В. М., Титович Д. А. Развитие ведущих школ танца в Германии, Швейцарии та Австрии. Актуальные вопросы мистецької освіти та виховання. 2014. 1–2 (3–4). С. 136–145.

3. Урсегова Н. А., Руднева А. Л. Театр танца как синтез хореографического и актерского искусства. Colloquium-journal. 2019. № 3–3(27). С. 50–51.

4. Хоцяновська Л. Ф. Курт Йосс – теоретик, практик, педагог та його вплив на розвиток сучасного хореографічного мистецтва. Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. С. 216–221.

5. Чепалов О. І. Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст. : автореферат дис. доктора мистецтвознавства : 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2008.

6. Шабаліна О. М. Від танцю експресивного до танцю інтелектуального. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2010. № 1. С. 242–246.

7. Huschka S. Pina Bausch, Mary Wigman, and the Aesthetic of “Being Moved”. In *New German Dance Studies*, edited by Susan Manning and Lucia Ruprecht. University of Illinois Press Urbana, Chicago, and Springfield, 2012. pp. 182–199.

8. Servos N. *International Dictionary of Modern Dance*. Stanford Presidential Lectures. 1998. URL: <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/tanzdef.html> (дата звернення : 16 жовтня 2021).

9. Servos N. *Pina Bausch. Tanztheater*. Munich: K. Kieser, 2003. 299 p.

10. Walther S. K. Kurt Jooss the evolution of an artist. *The Dance Theatre of Kurt Jooss*. 1993. Vol. 3. pp. 7–25.

11. Wigman M. *Tanz*. in *Das Mary Wigman-Werk*, ed. Rudolf Bach. Dresden: Reissner, 1933. 62 p.

12. Wigman M. *Das Tanzerlebnis*. In *Mary Wigman – Ein Vermächtnis*, edited by Sorell, Walter. Wilhelmshaven, Germany: Noetzel & Heinrichshofen, 1986. pp. 154–156.

13. Wigman M. *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart: Ernst Battenberg, 1986. 118 p.

14. Western dance. Modern dance. Britannica. URL : [https://www.britannica.com/art/Western-](https://www.britannica.com/art/Western-dance/Modern-dance)

*dance/Modern-dance* (дата звернення : 20 жовтня 2021).

### References

1. Popovicheva, A. V., Usachev, Yu. Yu. (2017). Features of the forms of a work of art on the material of contemporary dance. *St. Petersburg educational bulletin*, no. 11–12 (15–16), pp. 71–75 [in Russian].

2. Soloshchenko, V. M., Titovich, D. A. (2014). Development of leading dance schools in Germany, Switzerland and Austria. *Current issues of art education and upbringing*, no. 1–2 (3–4), pp. 136–145 [in Ukrainian].

3. Ursegova, N. A., Rudneva, A. L. (2019). Dance theater as a synthesis of choreographic and acting art. *Colloquium-journal*, no. 3–3 (27), pp. 50–51 [in Russian].

4. Khotsyanovska, L. F. (2019). Kurt Joss - theorist, practitioner, teacher and his influence on the development of modern choreographic art. *Art notes*, Issue 35, pp. 216–221 [in Ukrainian].

5. Chepalov, O. I. (2008). Genre-style modification of performances of Western European choreographic theater of the twentieth century. Abstract of Ph.D. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

6. Shabalina, O. M. (2010). From expressive dance to intellectual dance. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, no. 1, pp. 242–246 [in Ukrainian].

7. Huschka, S. (2012). Pina Bausch, Mary Wigman, and the Aesthetic of “Being Moved”. In *New German Dance Studies*, edited by Susan Manning and Lucia Ruprecht. University of Illinois Press Urbana, Chicago, and Springfield, pp. 182–199 [in English].

8. Servos, N. (1998). *International Dictionary of Modern Dance*. Stanford Presidential Lectures. URL: <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/tanzdef.html> [in English].

9. Servos, N. (2003). *Pina Bausch. Tanztheater*. Munich: K. Kieser [in English].

10. Walther, S. K. (1993). Kurt Jooss the evolution of an artist. *The Dance Theatre of Kurt Jooss*, Vol. 3, pp. 7–25 [in English].

11. Wigman, M. (1933). *Tanz*. in *Das Mary Wigman-Werk*, ed. Rudolf Bach. Dresden: Reissner [in German].

12. Wigman, M. (1986). *Das Tanzerlebnis*. In *Mary Wigman – Ein Vermächtnis*, edited by Sorell, Walter, Wilhelmshaven, Germany: Noetzel & Heinrichshofen, pp. 154–156 [in German].

13. Wigman, M. (1986). *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart: Ernst Battenberg [in German].

14. Western dance. Modern dance. Britannica. URL : [https://www.britannica.com/art/Western-](https://www.britannica.com/art/Western-dance/Modern-dance)

*Стаття надійшла до редакції 19.08.2021  
Отримано після доопрацювання 08.09.2021  
Прийнято до друку 17.09.2021*