

Шалигіна Марія,
студентка 2 курсу магістратури
Факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв
Наук. керівник: **Мартиненко О.В.,**
к.пед.наук, доцент (БДПУ)

ВКЛАД АЙСЕДОРИ ДУНКАН У РОЗВИТОК ВІЛЬНОГО ТАНЦЮ

Сучасна хореографія – явище надзвичайно багатопланове і динамічне, у сфері якого постійно відбувається пошук нових стилів і форм. Одним із сучасних стилів хореографії є модерн, який зародився на початку ХХ століття і набув теоретико-методичної основи завдяки представникам різних періодів його існування (зародження, розвитку, становлення): Ф. Дельсарт, А. Дункан, М. Грехем, Л. Фуллер, Т. Браун, М. Кеннінгем та ін.

Вивченню «танцювального феномену» А. Дункан присвячено багато наукових праць: К. Добротворська вивчала вклад А. Дункан у театральний «модерн», Т. Кохан і В. Волчукова досліджували вплив філософсько-естетичних ідей на формування різноманітних різновидів танцю «модерн», П. Білаш, Н. Дементьєва, В. Тейдер, О. Чепалов, А. Соколовський, О. Шабаліна висвітлювали пластичні пошуки кінця ХІХ – початку ХХ ст. в сценічній хореографії Європи та Америки.

Мета статті полягає у розкритті особливостей впливу «вільного танцю» А. Дункан на розвиток сучасної хореографії.

Історично вільний танець було представлено у вигляді імпрізованих рухів під приємну незбагненну музику задля передачі ідеї боротьби за розкріпачення та фізичне вдосконалення тіла [1]. Принципи вільного танцю були успішно втілені в таких напрямках, як джаз-модерн, контемпорарі, було, танець модерн і контактна імпрізація. Тобто, майже всі актуальні в 20 столітті танцювальні напрямки відчули на собі вплив вільного танцю.

Однією з яскравих представників вільного танцю вважають американську танцівницю А. Дункан (1877-1927), яка першою стала танцювати без трико і корсета, в одній туніці, щоб не заважати рухам. Під впливом виховних теорій Ф. Фребеля, ідей Ф. Дельсарта, А. Шопенгауера і Ф. Ніцше А. Дункан створила свій головний естетичний маніфест – публічну лекцію «Танець майбутнього», у якій танцівниця вперше відкрито виступила проти класичного балету і відвела «танцю майбутнього» місце високо релігійного мистецтва [3].

Свобода форм, звільнення тіла від умовностей академічного балету і підкорення тіла особистому духу і внутрішнім ритмам, про які говорив ще у ІV ст. Аврелій Августін, стала найнатхненнішою і найзначнішою проповіддю Айседори, яку вона проголосила своєю творчістю: «Танцівник – той, хто після довгого навчання, молитов та натхнення досягає такого рівня розуміння, що його тіло стає просто виразником його душі» [2].

А. Дункан стала першим творцем та виконавцем моноспектаклів, першою стала обирати для своїх композицій, так звану, «чисту» музику, формуючи під неї пластичну драматургію. Вона будувала концертні

програми відповідно до законів драматургії на основі вільного танцю та класичної музики. Наприклад, у концертній програмі 21-28-го березня 1902-го року А. Дункан у першому відділенні танцювала наступні твори: «Весна» (венеціанська музика XIII століття), «Мюзета» (музика Франсуа Куперена), «Менует» (Луїджі Боккеріні), «Янгол та скрипка» (Чезар Негрі), «Буре» (Йоган Бах) «Пан та Луна» (Вінченцо Ферроні); у другому відділенні – три уривки з опери «Орфей» Христофа Глюка – «Lamento», «Єлисейські поля», «Зустріч Орфея та Еврідіки», потім – «Бахус і Аріадна» (Джованні Піккі). Також були виконані мініатюри: «Дівчина та смерть» (без музики), «Нарцисс» (Етельберт Невін). Перевагу у своїх імпровізаційних композиціях вона надавала музиці Фредерика Шопена.

Камерні концерти Айседори у Відні породили термін «Подіумтанц» («Podiumstanz»). Упродовж наступних десятиліть цей термін використовувався для характеристики представників «вільного» танцю у Центральній Європі і служив синонімом іншого поняття – «Ausdruckstanz».

Підсумовуючи творчість Айседори Дункан, ми можемо вказати, що вона не створила жодного балетного спектаклю, який витримав би іспит часом і зберігся в репертуарі якої-небудь балетної трупи, не залишила методичної основи, яка б допомогла засвоєнню особливостей її вільного танцю, але людство успадкувало від неї зовсім новий підхід до танцю, почуття достоїнства і гордості творця, жагуче захоплення мистецтвом, що вплинуло на становлення і розвиток сучасної хореографії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Встречи с Есениным: Воспоминания / А. Дункан, И. Шнейдер. – К.: Мистецтво, 1989. – 349 с.
2. Панферов В.І. Пластика сучасного танцю: Навчальний посібник / В.І. Панферов – Челябінськ. – 1996. – 129 с.
3. Погребняк М.М. Біля витоків вітчизняної школи «модерну» в хореографії / М.М. Погребняк // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. – Вип. 9. – К., 2003. – С. 93-105.

Олександр Шиян,

студент 4 курсу

Факультету психолого-педагогічної освіти та мистецтв
Наук. керівник: **І. М. Пащенко**, к.пед.н., доцент (БДПУ)

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

В основі навчання студентів в інструментальних класах лежить історичний досвід виконавського мистецтва – різноманітний, складний і суперечливий. До основних і вирішальних факторів музично-виконавського мистецтва відноситься розвиток музичного мислення, музичної фантазії студента.

Проблема розвитку музично-виконавського мислення отримала широке висвітлення в працях Б. Асаф'єва, М. Арановського, М. Бонфельда,