

РОЗВИТОК ПСИХОФІЗИЧНОГО АПАРАТУ ТАНЦІВНИКА ТАНЦТЕАТРУ ЯК ПЕРЕДУМОВА УСВІДОМЛЕНОЇ ТІЛЕСНОСТІ

Анотація. У статті описано основні риси танцтеатру і зміну моделі тілесності танцівників даного жанру. Проаналізовано основні дослідження німецького теоретика танцю Рудольфа фон Лабана щодо взаємозв'язків між рухом людини і її внутрішнім станом. Також розглянуто поняття «психофізичний апарат» як набір основних інструментів необхідних для творчої ініціації в сучасному танці. Описано основні завдання, які необхідно пропрацювати у тренінгах з танцівниками танцтеатру для досягнення усвідомленої тілесності і органіки існування в просторі, власному тілі, взаємодії. Через імпровізаційний характер перебування у подібних вправах розглянуто різні цілі використання і роботи з імпровізацією танцівників і важливості виховання певного особливого психологічного стану, який дозволяє відкрито і вільно шукати нові форми, прояви, стани, рішення.

Ключові слова: танець, танцтеатр, психофізичний апарат, сучасний хореографія.

Turash Daryna, Domazar Solomia

Ivan Franko National University of Lviv

DEVELOPMENT OF THE PSYCHO-PHYSICAL DEVICE OF THE DANCER OF THE DANCE TEATER AS A PREREQUISITE OF CONSCIOUS BODY

Summary. The article describes the main features of the dance theater and the change in the model of physicality of dancers of this genre. The dominance of the so-called «body-ideal» in the culture of classical dance, when «body» as a physical quantity is repressed, the individual features are to some extent diminished along with efforts to achieve the aesthetic ideal of body movement in the dance theater is changed to the model «body-symptom», «extreme body» or «postmodern body». Each of the above models has its own peculiarities, but the unifying factor is the work with the «archive» of the body, that is, its understanding as a repository of the experience of being in space and interaction with the environment. Basic studies of German dance theorist Rudolf von Laban on the relationship between human movement and its internal state are analyzed. Validation of these researches on own experience gives an opportunity to integrate intellectual and practical work of the performer for formation and development of skills of awareness of movement of own body. The concept of «psychophysical apparatus» is also considered as a set of basic tools necessary for creative initiation in modern dance. This includes the mind, nervous system and body of the dancer. The main tasks that need to be done in training with dancers of the theater are described in order to achieve conscious physicality and organism of existence in space, own body, interaction. Due to the improvisational nature of being in such exercises, different purposes of using and working with the improvisation of dancers and the importance of nurturing a certain special psychological state are considered, which allows to openly and freely search for new forms, manifestations, states, solutions. Doubting the need to adopt a new, unknown becomes a major obstacle to becoming a dance theater dancer.

Keywords: dance, dance theater, psychophysical apparatus, modern choreography.

Постановка проблеми. Варіативність напрямів хореографічного мистецтва і підходів до тіла танцівника в сучасному світі дещо розгублює студентів-початківців, які лише в процесі пошуку власного шляху. Освіта повинна забезпечити розуміння танцівника вимог до його роботи в кожному з видів хореографічного мистецтва. Адже, йде мова не лише про фізичні якості тіла, а й певне опанування контексту хореографічного мистецтва, в якому можна дослідити зміни підходів, методів, ідей хореографів, пов'язаних з метаморфозами соціо-культурних, філософських, екзистенційних, політичних чинників. У цій статті ми проаналізуємо підходи до тіла й тілесності в жанрі танцтеатру як виду постмодерністського мистецтва, для усвідомлення концепцій роботи танцівника цього напрямку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Танцтеатр у своїх працях досліджувала Бойко О.С., зокрема у статті «Танцтеатр у межах традицій експресіоністського хореографічного мистецтва», також глобальні дослідження моделей-тілесності у сучасному танці у дисертації «Современный

танець в культурі ХХ века: смена моделей телесности» провела Курдюмова Н.В. Чепалов О.І. досліджував творчість Піни Бауш як генія в жанрі танцтеатру у статті «Піна Бауш: з пекла афектів до постмодерного раю». Дослідження тілесності сучасного танцю також здійснювали Шабаліна О.М., Плахотюк О.А., Грек В.А. та інші. Дослідження особливостей розвитку психофізичного апарату танцівника танцтеатру є актуальним і необхідним після вищеперерахованих досліджень в області сучасного танцю і танцтеатру.

Метою дослідження є аргументування важливості розвитку психофізичного апарату танцівника для досягнення усвідомленого руху і означення основних завдань під час тренінгів, необхідних для опрацювання танцівниками танцтеатру. **Завдання,** які потребують виконання для досягнення мети: ознайомитись з поняттям танцтеатру і теоретичною базою техніки існування танцівника в даному жанрі, яку найбільш повно дослідив Рудольф фон Лабан; означити поняття «психофізичний апарат» танцівника і описати практичні способи його розвитку.

Виклад основного матеріалу. В контексті сучасної хореографії є звичним розуміння танцю загалом як різновиду мистецтва, що є невід'ємним і значущим соціокультурним атрибутом сучасного життя та на сцені репрезентує не стільки видовищну просторову фізично-кінетичну взаємодію тіла або тіл, скільки образно-символічне втілення культурних значень тіла, психофізичних станів і досвіду сучасної людини [1]. Власне такі ідеї втілюють собою танцювальні перформанси, фізичний театр, танцтеатр. Основоположником танцтеатру вважається німецький танцівник і хореограф Курт Йосс, творчість якого припадає на першу половину ХХ ст. Притаманні риси його виставам: поєднання танцю модерн, класичного танцю, елементів драматичного театру, опери і оперети. Тобто присутній синкретизм давав ширший простір для виразності ідей, втілених у виставі. Тематика вистав часто була соціально відповідальною або політичною [7]. Ученицею Курта Йосса була всім відома Піна Бауш теж працювала в жанрі танцтеатру, який в певному розумінні став вершиною і натхненником для наступних поколінь. Найвідоміша фраза Піни Бауш, яка описує її підхід до хореографії: «Мене не стільки цікавить, як люди рухаються, як те, що ними рухає» [10]. Власне ця теза дає підґрунтя для осмислення зміни точки уваги хореографів, танцівників в процесі творення танцю. Поява інтересу до психологічно-емоційних, інтелектуальних, відчуттєвих, творчих процесів людини розширює спектр завдань для освоєння танцівником навиків необхідних для роботи в танцтеатрі.

Один із найвизначніших дослідників зв'язку між безпосередньо рухом танцівника і його внутрішньою складовою Рудольф фон Лабан є творцем техніки, концепцією якої є аналіз причин фізичної активності людини в подальшому знятті фізіологічних обмежень, спровокованих побутовим життям в сучасному індустріальному суспільстві [9, с. 83]. Дослідник особливостей системи аналізу руху Рудольфа фон Лабана Юрій Усачов у своїй статті «Специфіка техніки Рудольфа фон Лабана в системі сучасного танцю» тезисно подає найосновніші висновки зроблені німецьким хореографом щодо зв'язку між рухом людини і внутрішнім станом. Лабан називає це передумовами рухових патернів, ось декілька з них [9, с. 84–85]:

- рух людини напряму пов'язаний з єдиним рухом Всесвіту;
- рівень складності руху впливає на якість життя людини;
- рух являється основною ознакою життя;
- рух уможливує інтеграцію досвіду різних аспектів життя;
- рух є способом пізнання;
- інструментами досліджень руху є спостереження, аналіз, рухова пам'ять і рухова уява;
- рух здійснює різні ефекти на організм людини;
- процес впливу внутрішнього стану на рух відбувається в зворотньому напрямку (від руху до стану);
- на формування і зміни структури руху впливають епоха, простір, одяг, ситуація, статус, вік, стан свідомості, особистість;

– рух безпосередньо пов'язаний з ціллю задовольнити якусь із потреб;

– зусилля необхідне для здійснення руху може бути як фізичним, так і ментальним;

– система гармонійно пов'язаних емоцій співвідноситься до системи гармонійно пов'язаних рухів;

Перевірка цих тез на власному досвіді дає можливість інтегрувати інтелектуальну і практичну роботу виконавця для формування і розвитку навиків усвідомлення руху власного тіла. Як було вище зазначено, на структуру руху, тілесність впливає багато факторів таких як епоха, простір, одяг і т.д., тобто процес усвідомлення не може бути довершеним чи закінченим – це безперервний постійний стан, в якому повинен перебувати танцівник для гармонійного перебування в просторі.

Важливо визначити поняття «тіло» і «тілесність», які мають певну концептуальну відмінність. На думку дослідника даної проблематики І.М. Биховської, поняття «тіло» як в науковій, так і в побутовій лексиці традиційно позначає матеріальний об'єкт, який володіє певними природньо даними властивостями і характеристиками. «Тілесністю» ж дослідниця називає тіло людини, яке надбало, в доповнення вихідним даним, природніми характеристиками ті власності і якості, які є породжені специфікою соціокультурного середовища, яке визначає умови його існування, характер осмислення, принципи його використання і перетворення [2].

Наталія Курюмова у своїй статті «Сучасний танець: зміни тілесності» вказує на домінування так званого «тіла-ідеалу» в культурі класичного танцю, коли «тіло» як фізична величина репресована, індивідуальні особливості певною мірою знецінюються поряд з зусиллями досягнути естетичного ідеалу руху тіла. Власне модель «ідеального тіла» в танцтеатрі змінюється на модель «тіло-симптом», «екстремальне тіло» або «тіло постмодерн» [4].

Кожна із вище перерахованих моделей має свої особливості, але об'єднуючим фактором стає робота з «архівом» тіла, тобто його розуміння як сховища досвіду перебування в просторі і взаємодії із зовнішнім середовищем [8].

Дуже чітко й лаконічно Наталія Курюмова у вступі до дисертації вивела основні характеристики танцтетару, як виду постмодерністського мистецтва:

– невербальність – відсутність літературної основи, єдиного сюжету.

– нелінійність, колажність, кліповість. «Виклад» матеріалу не підпорядковується звичайній логіці, уникає «прямого висловлювання»; колажнооформлені фрагменти розвивають теми конфліктів і зіткнень, в які вмонтована звичайна, повсякденна людина і які носять як соціальний, так і особистісний характер.

– тактильність, хаотичність впливу. розробляються методи безпосереднього психофізичного впливу, відкриті в авангардних театральних теоріях-практиках ХХ ст. і в практиках перформансу.

– якість справжності, автентичності того, що відбувається. Пов'язано це з особливим методом роботи з виконавцями, які самі беруть участь в створенні твору, їх особистий тілесний досвід використовується для створення образів, допома-

гаючи прокреслити комплекс погоджень між фізичним досвідом і культурною репрезентацією, між тілом і його ідентифікацією [5].

Стає зрозуміло, що танцівник, виконавець в контексті роботи в танцтеатрі є унікальною творчо-функціональною одиницею. Усвідомлення факторів власного психофізичного апарату, робота з ним і розвиток є невід'ємною частиною діяльності танцівника сучасного танцю.

Психофізичний апарат – це інтелектуально-емоційний, музично-пластичний інструмент сприйняття та реакцій на середовище. До нього відносяться розум, нервова система та тіло танцівника, об'єднані ініціаціями творчої сили. Психофізичний апарат виконавця існує у двох проявах: психологічному – оригінальність почуттєвої природи, глибину переживань, неординарність образного бачення, внутрішню атмосферу, енергетику, відкритість, тяжіння до тієї чи іншої психологічної типології (сангвінік, холерик, флегматик, меланхолік), ця основа як вказівник у практичному процесі розкриття особистості підказує режисерам-постановникам ознаки індивідуальності, у другому прояві – артистичній формі. Це власне виразність танцівника, актора. Те, наскільки присутність і усвідомленість дозволяє перебувати у власному тілі, просторі, ситуації і органічно транслювати внутрішні імпульси тілом, рухом, голосом [6].

Структурну діяльність психофізичного апарату можна описати через п'ять складових: центр, психологічний жест, емоцію, звук, пластику. Органічне існування в публічному просторі це одне із завдань, яке насправді потрібно досягати кожного разу в іншому просторі заново. До моменту вступу на шлях підготовки до фаху ця здатність може бути нерозвиненою. Метод психологічної озвученої пластики пропонує системність у базовій підготовці танцівника, актора шляхом системних тренінгів, практик, які розпочинаються з пізнання понять та категорій необхідних для розуміння завдань, і триває в осмисленому, усвідомленому вдосконаленні апарату для наступного етапу інтуїтивного існування у творчих імпрровізаціях [6]. Такі тренінги це не постійне повторення однієї і тієї ж структури або вдосконалення конкретних рухів чи взаємодій, а постійне оновлення завдань, ситуацій, умов для розвитку уваги, концентрації, пам'яті, волі.

Основні вектори завдань, які важливо використовувати у тренінгах [6]:

- вправи запрограмовані як сценічні дії, що спровоковані намірами та характеризуються конкретними психологічними жєстами;

- особливої уваги вимагає першооснова психологічного жєсту в органічній триєдності його втілення та імпрровізаційності народження усіх форм: емоції, звуку, пластики;

- для використання закону про необхідну напругу, потрібно навчитися позбуватися зайвої. Саме тому часто завдання на напруження і розслаблення чергуються під час практик, для постійної концентрації і аналізу руху;

- кожна вправа має власне психологічне надзавдання, яке може бути як індивідуальним, так і груповим; Надзавдання вимагає певного налаштування групи асоціативним текстом про певне психологічне явище чи процес; часто це відбува-

ється з заплющеними очима, для кращого занурення в атмосферу відчуттів;

- слід зберігати перебіг подій та відповідно змінювати різновиди темпоритму, атмосфери, композиційності в просторі, роботу в парі, в групі чи з самим собою;

- вправи на розвиток довіри і відповідальності за партнера;

- важливо давати час на певне обговорення отриманого досвіду у вправах, це дозволить озвучити свій досвід, тим самим ще більше його усвідомити, а також почути і проаналізувати досвід інших танцівників;

Звісно, що характер подібних вправ, завдань імпрровізаційний. У цьому контексті важливою є тема самовиховання виконавця у процесі навчання. Готовність до імпрровізації вимагає створення у собі необхідного психологічного стану. Сумнів у необхідності прийняття нового, невідомого одразу провокує певну закритість і навіть стресовість під час виконання вправ. Довіра та любов у сприйнятті нового, пізнання нових ідей і форм їхнього втілення, щирість та відкритість мають бути головним принципом самовиховання танцівника, актора танцтеатру [6].

Володимир Грек у своїй статті «Імпрровізація в хореографії: поліаспектичність проявів» підсумовуючи дослідження ролі імпрровізації в творчості різних хореографів сучасного танцю вказує, що танцювальна практика використовує імпрровізацію в декількох аспектах: як своєрідне джерело нових рухів, метод лабораторної роботи з пошуку нових лексичних конструкцій задля подальшого використання в постановці сценічних танцювальних форм; як спосіб психоемоційної нормалізації, дослідження власного тілесного та психоемоційного потенціалу; додатково в контактній імпрровізації – як вміння «відчувати» партнера, засіб удосконалення техніки дуєтної та групової взаємодії [3].

Тобто, психологічна готовність до імпрровізації, більш того інтерес до перебування в ній є однією з найважливіших рис для розвитку психофізичного апарату танцівника. Саме імпрровізація є дієвим втіленням вічних пошуків нових джерел власних можливостей творчої особистості танцівника, актора [6].

Висновки. Отже, витоки танцтеатру прийнято вважати з'явилися ще на початку ХХ століття закликає звільнитися від умовності балету і замість строгих обмежень балетної класики вивести на танцювальну сцену природний, органічний людському тілу рух. Основними рисами танцтеатру є відсутність літературної основи, єдиного сюжету; нелінійність, колажність, кліповість; фрагментарність у розкритті соціальних і особистісних конфліктів пересічної людини; тактильність, хаотичність дій і композиції; достовірність того, що відбувається за рахунок специфічного методу роботи з виконавцями, коли їх тілесний і ментальний досвід використовується для створення образів, структур.

Прагнення «олюднити» танець, наповнити його живими емоціями змусило хореографів-новаторів звернути увагу на індивідуальну пластичну мову виконавців. Здобуття природності й органічності в русі, в просторі, на противагу досягненню всіх вимог класичного балету в плані

фізичних даних звучить дуже просто, наче без зусиль. Але власне, це не так. Робота над собою, над єдинством тіла і внутрішніх процесів, усвідомленням, звісно дуже відрізняється від класичного екзерсису, але вимагає іншої концентрації, присутності і процесів для досягнення цілей. Саме ці аспекти досліджував теоретик танцю Рудольф фон Лабан, який вважав, що основними інструментами аналізу руху є спостереження, аналіз, пам'ять і уява. Це ті чинники, які необхідно розвивати танцювнику сучасного танцю в контексті діяльності в танцтеатрі.

Вправи, які розвивають увагу, пам'ять, концентрацію, довіру до простору, партнерів, волю відчуттів, слідування імпульсам, різні якості

руху (розслаблений, жимний, плавний, різкий і т.д.), повинні стати звичним «екзерсисом» для танцівників танцтеатру. Імпровізаційний характер таких тренінгів вимагає самовиховання в напрямку зацікавлення і свободи в пошуці і освоєнні чогось нового, навіть, якщо це незвично і потребує певного ресурсу для того, щоб вийти із зони комфорту.

Вивчення питання розвитку прихорофізичного апарату танцівників дає підґрунтя для подальшого дослідження проблем, які виникають в подібному процесі, особливо в процесі навчання у вищому навчальному закладі, де вектор уваги більш спрямований на фізичне опанування технік танцю.

Список літератури:

1. Бойко О.С. Танцтеатр у межах традицій експресіоністського хореографічного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 135.
2. Быховская И.М. Физическая культура как практическая аксиология человеческого тела: методологические основания анализа проблемы. *Спортивная электронная библиотека*. 2009. URL: <http://sportfiction.ru/articles/fizicheskaya-kultura-kak-prakticheskaya-aksiologiya-chelovecheskogo-tela-metodologicheskie-osnovaniya-analiza-problemy/> (дата звернення: 16.09.2019).
3. Грек В.А. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 466.
4. Курюмова Н.В. Современный танец: модели телесности. *Петербургский театральный журнал*. 2014. № 3(77). URL: <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremenniy-tanec-modeli-telesnosti/> (дата звернення: 14.09.2019).
5. Курюмова Н.В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. культурологии : 24.00.01. Екатеринбург, 2011. 21 с.
6. Максименко Г. Творча особистість та психофізичний апарат. *Кіно-Театр*. 2007. № 6. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=745 (дата звернення: 15.09.2019).
7. Полётова Л.А., Йосс Курт / Энциклопедия. URL: <http://knowledge.su/y/yoss-kurt> (дата звернення: 14.09.2019).
8. Тараканова О.М. Документальная хореография. *Театралий*. 2018. URL: https://teatralium.com/articles/dokumentalnaya_horeografiya/ (дата звернення: 16.09.2019).
9. Усачёв Ю.Ю., Бугаёв А.В. Специфика техники Рудольфа фон Лабана в системе современного танца. *Санкт-Петербургский образовательный вестник*. 2019. С. 83–85.
10. Чепалов О.І. Піна Бауш: з пекла афектів до постмодерного раю. *Кіно-Театр*. 2007. № 1. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=624 (дата звернення: 15.09.2019)

References:

1. Bojko, O.S. (2018). Tancz teatr u mezhax tradycij ekspresionistskogo xoreografichnogo mystectva [A dance theater within the tradition of expressionist choreographic art]. *Bulletin of the National Academy of Art and Culture Leaders*, no 1, p. 135.
2. Byhovskaya, I.M. (2009). *Fizicheskaya kultura kak prakticheskaya aksiologiya chelovecheskogo tela: metodologicheskie osnovaniya analiza problemy* [Physical culture as a practical axiology of the human body: methodological foundations of the analysis of the problem]. *Sportivnaya elektronnaya biblioteka* [Sports electronic library]. Available at: <http://sportfiction.ru/articles/fizicheskaya-kultura-kak-prakticheskaya-aksiologiya-chelovecheskogo-telametodologicheskie-osnovaniya-analiza-problemy/> (accessed 16 September 2019).
3. Grek, V.A. (2019). Improvizaciya v xoreografii: poliaspektnist proyaviv [Improvisation in choreography: the poly-aspect of manifestations]. *Bulletin of the National Academy of Art and Culture Leaders*, no 2, p. 466.
4. Kuryumova, N.V. (2014). *Sovremenniy tanec: modeli telesnosti* [Modern dance: models of physicality]. *Peterburgskij teatralnyj zhurnal* [Petersburg Theater Journal]. № 3(77). Available at: <http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremenniy-tanec-modeli-telesnosti/> (accessed 14 September 2019).
5. Kuryumova, N.V. (2011). *Sovremenniy tanec v kulture XX veka: smena modelej telesnosti* [Modern dance in the culture of the XX century: a change in the models of physicality]. (PhD Thesis), Ekaterinburg.
6. Maksymenko, G. (2007). *Tvorcha osobystist ta psyhofizychnyj aparat* [Creative personality and psychophysical apparatus]. *Kino-Teatr* [Cinema-Theater]. No 6. Available at: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=745 (accessed 15 September 2019).
7. Polyotova, L.A. (2016). *Joss Kurt* [Joss Kurt]. *Enciklopediya* [Encyclopedia]. Available at: <http://knowledge.su/y/yoss-kurt> (accessed 14 September 2019).
8. Tarakanova, O.M. (2018). *Dokumentalnaya horeografiya* [Documentary choreography]. *Teatralij* [Theatrical]. Available at: https://teatralium.com/articles/dokumentalnaya_horeografiya/ (accessed 16 September 2019).
9. Usachyov, Yu.Yu., & Bugayov, A.V. (2019). *Specifika tehniki Rudolfa fon Labana v sisteme sovremennogo tanca* [The specifics of the technique of Rudolf von Laban in the system of modern dance]. *St. Petersburg Educational Bulletin*.
10. Chepalov, O.I. (2007). *Pina Bausch: z pekla afektiv do postmodernogo rayu* [Pina Bausch: From Hell to Affect to Postmodern Paradise]. *Kino-Teatre* [Cinema-Theatre]. No 1. Available at: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=624 (accessed 15 September 2019).