

**О. М. Шабаліна**

Харківська державна академія культури, Харків, Україна; Інститут індивідуалізації і тьюторства, Київ, Україна

## ВІД УНІВЕРСАЛІЗМУ ДО УНІВЕРСАЛЬНОСТІ. ТРІАДИ БАУГАУЗУ: ПРЕДМЕТ, КОСТЮМ, ТАНЕЦЬ

**О. М. Шабаліна. Від універсалізму до універсальності. Тріади Баугаузу: предмет, костюм, танець**

Протягом ста років універсалізм ХХ ст. стає платформою експерименту Баугаузу для авторів різних видів мистецтва, нині він трансформується в універсальність й залишається актуальним для сучасного автора. У контексті наукового дискурсу вперше розглядається нова редакція «Триадичного балету» у перформативних надбаннях «Bauhaus tanzt II» (2018 р.); аналізуються поняття «універсалізм», «універсалізм культури», «універсальність» у дослідженні трансформації системи мислення автора-творця пластичного твору ХХ ст. Осмислення історичної спадщини сприяє переданню досвіду і формуванню світогляду автора-творця.

**Ключові слова:** *універсалізм, універсалізм культури, універсальність, Баугауз, предмет-костюм, тіло, танець, відсутність емоції, механізм руху, парадигма, система мислення автора, Альберт Бургер, Ельза Хетцель, Оскар Шлеммер, Герхард Бонер, Іван Лишка, Коллін Скотт, Марія Шуркал, Анна Поссарніг.*

**O. Shabalina. From universalism to the universality. Bauhaus triad: subject, suit, dance**

**The relevance.** The XX century universalism became the platform of the Bauhaus experiment. Author of different art forms took part in it. Today, universalism is transformed into universality. Over the course of a hundred years, the author's thinking system has changed. The composition of the stage work was decided by using household stuff. Household object becomes worthy of the stage space and overlaps the person. The author of the XXI century regains the right to be the main in interaction with the subject. This is the paradigm shift of the century.

**The purpose of the study.** Analysis of the transformation of the idea of universality of movement and subject-suit from "Triadic Ballet" and O. Schlemmer's theatre workshop to modern experimental performance projects. Art analysis of the interaction of movement and subject in the stage space of O. Schlemmer, G. Böhner and contemporary authors.

**The methodology:** historical and comparative analysis.

**The result** of the study was the analysis of the the author-creator's thinking system of plastic modern work.

**The topicality** of the study is the analysis of "Bauhaus tanzt II" (2018). Authors: M. Shurkal (Ukraine), A. Possarnig, P. Dominici (Austria).

**The practical significance.** The experience discussed in the article proves that without the past there is no future. We analyze the change of consciousness of the author-creator, which was visualized in the change of the technique of staged activity. We make a visual change of the way the subject is used on the stage as a scenery or prop, and as an acting character.

**The conclusions.** The mechanism of possible interaction of the object, costume, dance in the space of creative experiment gave universality to the Bauhaus triad.

We see the value of the transformation of the "Triadic Ballet" of the XX century in changing the author's thinking system. At the beginning of the XX century, the author's focus is on the suit object, which should be moved. At the beginning of the XXI century the author's focus is on the interaction of the human performer and the object-suit by exploring the possibility of variety and amplitude of the movement.

**Key words:** *Bauhaus, versatility, costume object, body, dance, lack of emotion, motion mechanism, paradigm, Albert Burger, Elsa Hetzel, Oskar Schlemmer, Gerhard Böhner, Maria Shurkal, Anna Possarnig.*

**Постановка проблеми.** Сучасне культурно-мистецьке поле не відзначається численними прикладами міждисциплінарного аналізу творів з історії хореографічного мистецтва. Саме тому розгляд трансформації системи мислення автора-творця пластичного твору модерного начала ХХ ст. як об'єкта дослідження робить вельми актуальними: аналіз понять «універсалізм», «універсалізм культури» з XVIII ст. по теперішній час; аналіз трансформації від універсалізму до універсальності руху і предмета-костюма від «Триадичного балету» й театральної майстерні Оскара Шлеммера, Альберта Бургера та Ельзи Хетцель, через радикальне віднов-

\*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

лення Герхарда Бонера, до сучасних експериментальних перформативних проєктів Марії Шурхал, Анни Поссарніг.

**Мета статті** — збагачення мистецько-культурного поля прикладами міждисциплінарного аналізу творів простору Баугаузу в сучасному хореографічному мистецтві через призму від універсалізму до універсальності.

**Завдання дослідження:** простежити періоди формування й трансформації поняття «універсалізм культури», проаналізувати поняття «універсалізм», «універсальність»; розглянути пластичну тріаду «предмет, костюм, танець» у контексті універсалізму; прослідкувати зміну свідомості автора-творця пластичного твору протягом ХХ ст., аналізуючи редакції «Тріадичного балету» від універсалізму до універсальності.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Поняття «універсалізм», «універсалізм культури», «універсальність» розглядають сучасні філософи С. Гантінгтон, І. Кондаков, О. Борзова, О. Беломоева, О. Леонтьєва, Л. Перепьолкін, Т. Размустова; мистецтвознавчий аналіз «Тріадичного балету» виконують Н. Берггаузен, Р. Голдберг, О. Гердт, А. Сидельникова, В. Хлопова, але паралелі суспільних і культурних процесів, відображених у формах, структурах хореографічних творів, не проводяться і, відповідно, не досліджуються.

Аналіз хореографії останньої редакції «Тріадичного балету» — вистави «Bauhaus tanz II» (2018 р.) — до наукового дискурсу долучається вперше.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В умовах сучасного перетворення мистецько-культурного поля нові елементи формуються через осмислення історичної спадщини або надання нового сенсу усталеним традиціям у результаті позитивних запозичень. Така трансформація зумовлює цілісний органічний синтез старого і нового. Так, хореографічна вистава «Bauhaus tanz II» (2018 р.) — редакція історично знакового «Тріадичного балету» А. Бургера, Е. Хетцель і О. Шлеммера — стала оновленням хореографії, яка зазнавала трансформації протягом ста років, щоби бути актуальною для молодих хореографів нині. У зв'язку з цим доцільно дослідити цю спадкоємність у міждисциплінарному культурно-мистецькому полі і виявити процеси розвитку культури, що сприяють формуванню й трансформації традицій на новому рів-

ні відтворення. Платформою експериментів Баугаузу для авторів різних видів мистецтва ХХ ст., як і для нового танцю А. Бургера, Е. Хетцель, О. Шлеммера, стає універсалізм. Ми помічаємо знаковість цієї платформи в трансформації від універсалізму до універсальності наступним шляхом: універсалізм поєднує окремі одиниці в ціле, універсальність робить одиницю багатофункціональною.

Універсалізм як етичний світогляд, протилежний індивідуалізму, є формою мислення, що розглядає універсум як ціле, сукупність об'єктів і явищ у якості єдиної системи — об'єктивної реальності в часі й просторі.

У контексті розгляду танцю як одиниці культури звернемося до поняття «універсалізм культури» як до одного з фундаментальних понять філософії, процес концептуалізації якого охопив тривалий період трьох століть — з ХVIII ст. по теперішній час. Виконаймо крос-культурний дослідницький зріз явища універсалізму культури в полі філософської думки.

У період формування поняття ідею універсалізму культури вперше викладено в працях просвітителів у руслі філософії історії, котрі запропонували *лінійну* модель розвитку, але найбільше культурно-орієнтованими стали концепції про *прогрес людства, який базується на розумі* (А.-Р.-Ж. Тюрго, М. Ж. А. Н. Кондорсе, Й.-Г. Гердер) (Борзова, 2013).

У ХІХ ст. універсалізм культури висвітлено в працях *еволюціоністів* (Е. Б. Тайлор, Дж. Дж. Фрезер), а у ХХ ст. світоглядні орієнтири набули вираження в працях *неоеволюціоністів* (Р. Норолл, Дж. Стюарт, М. Уайт, М. Харріс), *кoeволюційні* моделі розвитку — у теорії К. Ясперса (Беломоева). Починаючи з другої половини ХХ ст. актуалізувались дискусії про *розширення міжкультурних зв'язків*, поглиблення взаємодії культур у ситуації несформованого світового співтовариства, глобального світу, планетарної цивілізації, а також про супутні цим процесам кризи, зatoryжні культурні конфлікти (Леонтьєва, 2006). У межах постмодерністської філософії культури виник неоднозначний погляд на проблему універсалізації. З одного боку, постмодерністи критикували універсальність у її просвітницькій модифікації, з іншого — створили передумови для теоретичного обґрунтування «нового універсалізму, представляючи

культуру як «світ без стрижня», у якому неможливі бінарна логіка і двозначні відносини між елементами або точками об'єкта, опозиції підлеглого і того, що підкоряється, інтерпретатора і того, що інтерпретується, центру і периферії. Теоретики постмодерну обґрунтували універсалізм у його новому розумінні, як *багатосторонність, плюралістичність, притаманну одному явищу*» (Леонт'єва, 2006).

На межі ХХ–ХХІ ст. на тлі глобалізації осмислюються різноманітні сценарії: від формування гомогенної, єдиної для всіх глобальної культури, до непримиренного «зіткнення цивілізацій» (Хантингтон, 1994). Виникнення нової парадигми глобальних відносин, яка базується на діалозі культур, фактично стає третім періодом універсалізму культури (Перепелкин, Размутова, 2003).

Нас особливо цікавить вектор дослідження К. Г. Ісупова, акцентований на тому, що у ХХ ст. культура набула того особливого статусу, почавши включати в себе все, що потрапляє у сферу діяльності людини. Природа й соціум, хоча і виявилися витісненими на периферію соціокультурного універсуму в процесі акультурації, згодом все ж набули нового смислового виміру як статусу форм культури, що представляють і кодують природу й соціум у сучасному світі (Ісупов, 1992).

Нині універсальність розуміється не як загальне, властиве багатьом одиничним речам, а як варіативне, властиве одному суб'єкту; вона означає різносторонність, а не одноманітність, гетерогенність, а не гомогенність, поліфонічність культурного простору (Леонт'єва, 2006).

Універсалізм культури є закономірним породженням універсальності культури, тому факт її всеосяжності, осмислений у ХХ ст., актуалізує проблему вивчення універсалізму культури як світоглядної установки і культурної практики (Беломоева). Тобто, за О. Беломоевою, ми замикаємо лінію універсалізм-універсальність, тобто взагалі убачаємо циклічність цих понять, що є фундаментом нашого дослідження. Фактом такої культурної практики стають тенденції мистецтва ХХ ст., оскільки мистецтво завжди є відображенням культурних, соціальних, політичних та інших процесів суспільства. Навіть у прикладних процесах роботи над художнім або хореографічним твором ХХ ст. ми помічаємо, як предметами мистецтва стають побутові

речі, приладдя, використовується непристосований для візуального мистецтва й мистецтва танцю простір.

Універсалізм ХХ ст. — бунтарський крок автора від реалізму до експериментального мистецтва. На прикладі експериментального руху Баугаузу автор тріади «предмет, костюм, танець» знаходить сенс у поєднанні в одному персонажеві живого тіла людини з неживим предметом — побутовим приладдям. Це стає поштовхом до зміни світоглядних принципів формування нового хореографічного тексту, збагачує художні засоби реалізації творчого задуму і досвіду автора-творця в умовах трансформації філософських понять універсалізму та універсальності.

Ідейну тріаду від Баугаузу можна розглядати як заповіт однойменного стилю: автор стилю надає форми, що відводить увагу від людини до пристрою; автор не чіпляється за форму; автор шукає емоцію поза вже наявною формою.

Друга тріада від Баугаузу — «предмет, тіло, рух». Предмет і костюм у якості партнера або частини руху виконавця здобули увагу хореографів ХХ ст., які занурювались у глибину руху, де наявність предмета допомагає взяти фокус зосередження саме як засіб «вдивитися в конструкцію/механізм» руху та взаємодії в русі з «неживим» партнером, оскільки «неживий» статичний партнер не міняється, на відміну від дій людини. Л. Фуллер, П. Бауш, М. Ек, К. Сапорта, К. Карлсон здійснювали авторські експерименти з тканиною та поліетиленом; із середовищами вулиць та будівель, з побутовим предметом у виставі як із предметом психологічного дослідження. Р. Лабан, Т. Браун розширювали межі хореографічного тексту у використанні приладдя щодо аналізу начала руху, напрямку та зусилля руху, виконували творчі дослідження з умовами гравітації, ваги, балансу в роботі з предметом. На тріадах Баугаузу можна прослідкувати історію трансформації однієї вистави в трьох редакціях — від універсалізму до універсальності.

О. Шлеммер — викладач школи Баугаузу — прагнув, щоби новий експериментальний хореографічний текст на сцені втілювали роботи, але сам став втілювачем ідеї «Триадичного балету», яку запропонували танцівники А. Бургер й Е. Хетцель, запросивши О. Шлеммера саме як художника-хореографа, хоча



авторство до сьогодні некоректно приписувалося лише йому («BAUHAUS TANZT II», BRICK-5). Подальший розвиток експериментального балету в костюмах О. Шлеммера в 1922 р. став класикою авангарду, а театральна майстерня художника-хореографа — безпрецедентним явищем для архітектурної школи Баугаузу. Автори поміщали тіло виконавців у механічне приладдя, усередині якого тіло перетворювалося на двигун — саме виконавець ставав виток енергії для руху приладдя, яке без тіла залишалося нерухомим мотлохом (Триадический балет Оскара Шлеммера). Танцювальний костюм складався з технічного приладдя й побутових речей. Але форма костюма, яку автор побачив у простоті та функціональності предмета-приладдя, попри його мінімалістичний курс загалом, стала відтворенням жіночих кринолінів і буфонних прикрас чоловічих моделей епохи бароко. О. Шлеммер залишив форми своїх костюмів округлими, утілюючи вже наявні (визнані часом) силуети. Але дослідження припускає, що тенденція використання приладдя стала імпульсом для подальшого вирівнювання силуетних форм сучасного дизайну танцювального костюма. Цьому сприяли і вага приладдя (закон гравітації діяв без винятку, спрямовуючи сили вертикально донизу), що обмежувала рух, і зміни характеристик призначення предмета, які зумовлювали спрощення форми.

Третя тріада від Баугаузу — танець, відсутність емоції, універсальність. У відповідь на універсалізм як загальну концепцію свого часу О. Шлеммер функціонально вписав тіло людини та використав його як пристрій — тобто як елемент костюма. Танець О. Шлеммера став танцем предметів: механічний й амплітудно обмежений, він віддалив людину від природного руху та залишив емоцію незатребуваною. Остання перетворювалася на зосередженість. За це пізніше звинувачували виконавців танцю Т. Браун у її броунівському русі та багато інших хореографів ХХ ст.: не грають, не зображають. Навіть більше — емоція залишилася за кадром маски задово до ХХ ст. Античний театр, використавши маску, зробив дві протилежні послуги глядачеві: укрупнив емоцію, для того щоб глядач побачив її здалека, але водночас усереднив її, оскільки маска не може передати багатобарвні прояви емоції за певну одиницю часу.

У ХХ ст. О. Шлеммер запропонував нову маску — приладдя — сам костюм став маскою, хоча лице залишалося відкритим. Предмету-костюму виконавець надавав більше уваги, якщо не всю. Костюм не використовували, а надавали йому окремих місця, ролі та значення в дії вистави, виконавець зливався з предметом-костюмом у повному розумінні слова.

Мистецький хаос, далекий від гармонійного співіснування креативних митців, атмосферно відповідав баченню В. Гропіуса про устрій своєї школи: «Ціль Баугаузу — не стиль, не система, не догма чи канон, не рецепт і не мода! Він буде жити, допоки не чіпляється за форму, а шукає поза її плінністю флюїди життя!» (Берггаузен). Навіть така «механічна» п'єса, як «Триадичний балет», виникла в атмосфері гумору й стала гротескною сумішшю танцю і театру, а п'єса «Фігуральний кабінет» вийшла пародією на прогрес і техніку, але емоція людини все одно залишилася за кадром технічної сценічної революції. На сцені Баугаузу О. Шлеммер показав «Металевий танець», «Танець зі склом», «Танець з обручем», «Танець на задньому плані» (фотографії недоступні, навіть в оригіналі «Триадичного балету», є лише рідкісні зображення). «Триадичний балет» не було показано на сцені, лише в межах виставки Баугаузу у Веймарському театрі (1923 р.) (Studio Fugu: "Bauhaus tanzt" Im Ateliertheater — Tanzschrift). Попри це, протягом багатьох років хореографи неодноразово намагалися реконструювати або переосмислити видовище на музику М. Е. Боссі, яке складалося з трьох номерів, трьох учасників (2 чоловіків, 1 жінка), 12 танців та 18 костюмів.

Г. Бонер («мозок» німецького театру танцю) у відтворенні балету О. Шлеммера (1977 р.) продовжив лінію тріади «танець, відсутність емоції, універсальність», але його інтелектуальна хореографія вдихнула нову красу об'єктів художника саме в багатозаровості. Образи «Триадичного балету» отримали друге життя у викладенні нового авторського погляду Г. Бонера на історію танцю та способи «обезлюднення» тіла: механічних чоловічків бурлескної веселості «лимонно-жовтої» частини О. Шлеммера він робить ляльками-маріонетками; в урочистій «рожевій» вони стають класичними танцівниками великого па-де-де; у «чорній», фантастичній для О. Шлеммера, Г. Бонер убачає персонажів

фігурами театру масок (Триадический балет Оскара Шлеммера). Ця редакція балету стала своєрідним дзеркалом теорій постмодерну, що обґрунтували універсалізм у його новому розумінні як багатосторонність, плюралістичність, притаманну одному явищу (Леонтьєва, 2006).

Демонстрацію способів конструювання тріади «предмет, тіло, рух» як ідеального механізму Г. Бонер реалізував через перетворення тіла протягом дванадцяти номерів експериментального танцю в супроводі музики Г. Й. Хеспоса від металевого скреготу до сухого перкусійного дробу. Таким чином у співзвуччі з танцем предметів О. Шлеммера «запрограмовані» артисти Г. Бонера надали життя ляльковому танцю і зробили персонажами «Круглу спідницю», «Спіраль», «Золоту кулю», «Абстракцію». Це, безумовно, стало доказом творчого пошуку, що ідеологічно застарілу річ можна повернути до життя не стільки ідеальним копіюванням, скільки зовсім новими ракурсами, якими ця річ здатна знов спровокувати простір хореографічного тексту (Гердт).

У мистецько-культурному полі «Триадичний балет» є початком відліку експерименту з рухом приладдя, продовженням якого стає відтворення робіт О. Шлеммера в пам'ятній танцювальній виставі-редакції Баварського державного балету (2014 р.) під керівництвом директора І. Лишки (Триадный балет: Желтая серия, Дайвер и Биг Рок). Балетмейстер К. Скотт розробив нову реконструкцію версії Г. Бонера, ціннісним внеском якої стала розшифрована і втілена в дію назва балету, яка відповідає трьом числам — тріаді: «У “Трійці” Шлеммер остаточно розробив фінальну версію балету: Костюм — рух — музика; Простір — форма — колір; Висота — ширина — глибина. Геометричні форми також основані на трійці: коло — квадрат — трикутник; кольори: червоний — жовтий — чорний; актори — три персонажі. За словами О. Шлеммера, весь балет з дванадцяти танців складається з космічного танцю, танцю форм і танцю жестів» (Studio Fugu: “Bauhaus tanzt” Im Ateliertheater — Tanzschrift).

Дослідження універсалізму ідеї Баугаузу як загальнохудожньої ознаки свого часу продовжено в пошуках універсальності як елементу сучасності молодими хореографами-студентами Приватного університету

А. Брюкнера в Лінці (Австрія): М. Шурхал (Україна), А. Поссарніг (Австрія), А. Ахмаді (Іран). Вони надали «Триадичному балету» адаптацію від трьох постановників О. Шлеммера, Г. Бонера, І. Лишки та стали авторами руху, стратегії на сцені, художнім лідерством та лідерством звука двох перформативних проєктів — «Bauhaus tanz», «Bauhaus tanzt II» (2018 р). Професор з композиції танцю К. Бакхольт (Німеччина) виконувала танці О. Шлеммера в юності.

Обидва проєкти-дослідження стали поглибленням теми щодо межі концепції О. Шлеммера в її співвідношенні з музикою Дж. Кейджа. Розуміння першоджерел («Триадичний балет», сонати та інтермедії для фортепіано) автори розширили шляхом вивчення інших творів театру Баугаузу, поєднавши «танець на жердині», «танець жестів», «Триадичний балет» на додаток до партитури Д. Кейджа «Four4» (“Edith Wolf Perez Bauhaus tanzt” im Geiste Oskar Schlemmers). Це надало змоги використати простір з неабиякими можливостями висоти стелі павільйонного простору Мистецького Арсеналу (Київ, 2018 р.). Поява виконавців з неочікуваної для глядача сторони, незалежно від того, дивиться він туди, чи ні, була не лише перформативним прийомом (зі слів авторки М. Шурхал у приватному листуванні), але й відгуком на нездійсненну мрію механічної сцени Й. Шмідта, розроблену 1925 р. для театру Баугаузу з використанням ідеї Ф. Мольнара. Його U-подібний театр складався з трьох сцен, розташованих одна за одною, розміром 12x12, 6x12, 12x8 м. Перша простягалась у глядацьку залу, щоб її можна було роздивитися з трьох сторін, друга мала регульовані глибину, ширину та висоту, третя розмішувалась за принципом «картинної рами». Четверту Ф. Мольнар прагнув розташувати над основною, але реалізувати ці вигадливі проєкти не вдалося (Голдберг, 2013).

Вистава «Bauhaus tanzt II» відбулася без сценічної споруди і машинерії — в умовах, схожих з показом балету в 1923 р. в межах виставки Баугаузу у Веймарському театрі. Автори третьої редакції дозволили розташовувати глядацьку залу відповідно до простору вистави — глядачеві було надано право міняти місце свого перебування відповідно до зміни місця дії виконавців, сидати на підлозі в полі руху та переставляти стільці, переходити, і глядачем цим правом користувався. У такому просторі

для одного з виконавців початок вистави відбувався ще задовго до офіційного, оскільки він очікував його під стелею, адже «Танець на жердині» трансформувався в «рух на будівельному риштуванні», з яких залишили, здається, саме жердину, на якій сидів, лежав, пересувався огрядний, великий синій комбінезон «вантуз». Соло білого комбінезона зі спіралями на поясі почалося за спинами глядача, «соло костюма домашнього начиння» в гумових великих червоних господарських рукавицях, що доходили майже до ліктя виконавиці, то зникало, то знову продовжувалося в неочікуваному місці. Характер «прибиральниці» (Фото 1) в маленькій жовтій спідниці у формі щітки-йоржик змінювався характером суворої «жінки, котра шукає собі місце», і навіть знімання гумової рукавички виглядало інтригуюче. Модель поведінки була запозичена авторами з моделі поведінки стюардес (з приватного листування з М. Шурхал) і передбачала роботу з емоціями.

«Кругла спідниця» О. Шлеммера не була на початку вистави дійовою особою, вона виконувала функцію люстри, потім технічно перетворювалася на кокон, потім на спідницю і складно співіснувала з виконавицею. У режимі перформативного перегляду дії глядачеві в полі поруч з виконавцями відкривалися труд-

нощі людини, яка знаходиться в якості двигуна приладдя, що не враховує рух, і лише тіло хореографа повинне надати напряму та початкового прискорення в приведенні до руху цього ідейного монстра — предмета-костюма. Перетворена з лампи на спідницю конструкція починала тремтіти-мерехтіти разом зі світлом та виконавицею, яка перехитувалася в коловому *port de bras*, наче струму для неї бракувало, потім збирала до рук мотузку, мов шнур енергоносія, і перебігала в істеричних прискореннях з метою поповнити енергію під колом прожектора упродовж світлового мерехтіння та звуків рояля, змінених фольговим пристроєм, прикладеним до струн інструмента. Убачаємо надання емоційного характеру руху ще одним виміром створення та сприймання образу приладдя, що стало костюмом і дійовою особою.

Експериментом з підлогою став епізод використання повітряно-бульбашкової пакувальної плівки як демонстрації універсальності сучасних матеріалів, що у творчому використанні стали музичним супроводом. Одна солістка (А. Поссарніг), вільна від приладдя, повільно, спокійно та зосереджено розгортає на сцені рулон плівки (Фото 3), акомпанементом стає скотч, який солістка клеїть кроками по периметру плівки, розширюючи



Фото 1. Фігура танцю до ілюстрації характеру. Фото О. Попенка.



нове покриття сцени. Подвійна тінь солістки та зміна темпоритмічних манерних акцентів додають події загального емоційного об'єму. Друга солістка (М. Шурхал) фокусує силу руху, «продавливо» танцює на бульбашковому покритті, що поступово виникає. Кожний рух на різному рівні висоти півпальців і скороченій стопі стає акомпанементом для найменшого переміщення. Удвох, а потім втроях виконавиці досягають стереоефекту звука та руху. Глядач знає своє відчуття (задоволення/незадоволення), коли під пальцями розривається бульбашка плівки, і, саме у своєму сприйнятті, підсвідомо відтворює це в мімічному прояві. Разом виходить 5D-явище.

Перекаат рояля, який робив кілька обертів навколо себе, по бульбашковому полю за допомогою танцівниць, став обертами фемінізації і гендерних ролей сьогодення. Таким чином дівчата подали рояль піаністові, що сидів, очікуючи зустрічі зі своїм інструментом (може пані Музика Дж. Кейджа так чекала, коли до неї прийде сам Баугауз).

Загалом прагнення О. Шлеммера до синтезу, гармонії та універсальності потребувало зусиль і зосередження від «людини-двигуна». Тут зайве акторство виглядало б саме як «мавпа та окуляри». До речі, інколи виконавці так і виглядали, пильно вдивляючись у предмет побуту й застосовуючи до нього якийсь новий естетичний образ. У цьому вбачаємо ті самі історично закладені в атмосферу веймарського духу Баухаузу гротеск, пародію й здоровий гумор креативних авторів стилю початку ХХ ст. Так солістка (Jerca Roznik Novak, Йерца Рожнік Новак) ознайомлюється з прозорим кубом. Вона намагалася вписатися в нього, котити, нести, влізати в одну порожню грань, але її людське тіло чинило опір, інколи ставало безпорадним. Червона сторона куба підкреслювала прозорість предмета. Але її соло, вписане в багатогранник, форму якого задає тіло своїми рухами, навпаки, підкреслювало можливість спілкування актора й костюма (Фото 2). Відрізки-планки, прикріплені до кінцівок, ставали продовженням напряду після того, як суглоби згиналися, а планки зберігали попередній напрям, відтворюючи повільний рух богомола в профіль, квітку або каркас метелика зі спини. Достатні амплітуда й можливість різноманітного руху підкреслювалися світлом ПРК і були квінтесенцією узгодженості руху та предмета-костюма.

Сцена з координатним простором — наголос на співвідношенні руху тіла й нерухомості предмета. Художньо оформлена система координат на стіні та промінь на підлозі засвідчують експериментальний вимір руху переміщення в просторі. Солістка заходить на батут і замість стрибків завмирає на ньому. Друга клеїть навколо шиї кільце клейкої стрічки, від якого фіксує відрізки до підлоги, чим вимагає припинення руху. Але, попри формально зафіксоване стрічкою положення, виконавиця, навпаки, починає робити погойдування на батуті. Вона випробовує спроможність руху в замкненому просторі, доводить мінімальну можливість руху і утверджує, що не речі, а людина вирішує здатність рухатися чи рухати: не стрибати на вільному батуті та рухатися у зафіксованому просторі (Фото 4).

Демонстрацією автоматизації на первинних її стадіях стає вибух фарбованого нуту з приладдя над сценою, який водночас є відголосом етнічних інтересів сьогодення.

У фіналі вистави автори акцентують на естрадно-тріумфальній арці вогнів у формі підкови. Арка-візитівка модних рев'ю ХХ ст. стала нагадуванням універсалізму на швидкість прогресу: від захоплення подібним видовищем на початку ХХ ст. до буденного використання цього явища як елемента універсального оформлення великих і маленьких вітрин сьогодення.

Рух танцівниць не був саме метою вистави, мета руху — передання механічності. Навіть коли кінцівки були вільними, вони набували форми ламаних ліній або формували між собою кути. Підтримки в парі візуалізували зміну зусиль, позначаючи перехід від одного виду енергії до іншого (з кінетичної до потенціальної та навпаки), засвідчували місце зусилля або саме зусилля. Ідея принципу О. Шлеммера «все заради приладдя» через 100 років набула гідного продовження у творчому пошуку авторів «Vauhaus tanzt II» (2018 р.).

Таким чином у відповідь на універсалізм як загальну концепцію свого часу О. Шлеммер зібрав костюм з предметів побуту, функціонально використав тіло людини як пристрій, як елемент костюма. Це стало наступом костюма-предмета на природність людини. Фокус інтересу глядача було подано не на емоційну сторону образу, а на «механізм руху», який приводив до життя «костюм з предме-

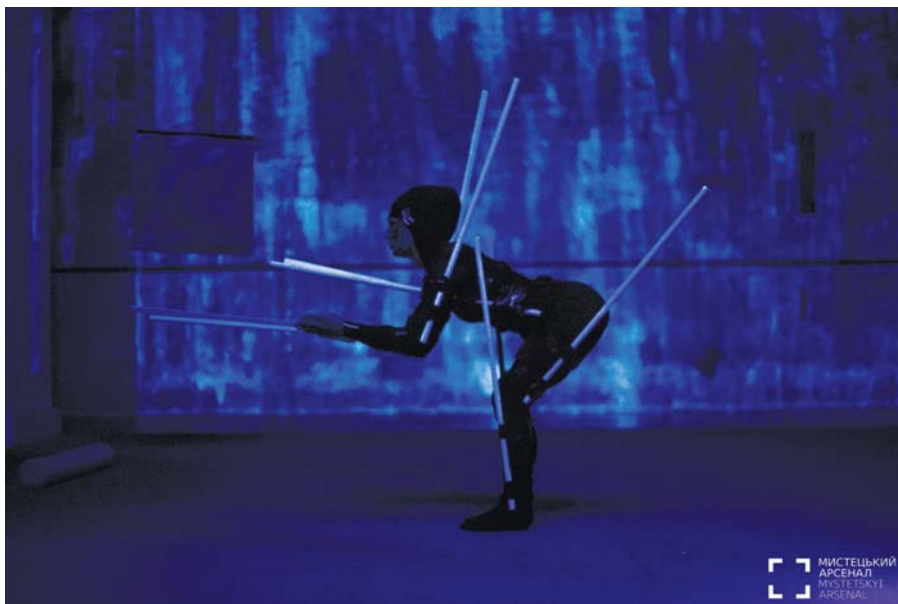


Фото 2. Нове життя «Танцю палки» О. Шлеммера.  
Фото О. Попенка.



Фото 3. «Продавлиний» танець М. Шурхал.  
Фото О. Попенка.



Фото 4. Сцена з вимірною стіною. Фото О. Попенка.



тів». Актор без маски не користувався мімікою з причини спрямування фокусу його уваги саме в серце механізму приведення предмета-костюма до руху. Головним у роботі над твором став предмет, потім костюм, потім танець костюма.

Сучасний автор використовує той самий предмет-костюм О. Шлеммера, але робить з нього історичну модель, додає свого ставлення та нових прийомів взаємодії артиста з конструкцією «предмет-костюм» через рух, який у процесі дослідження можливостей взаємодії може стати і стає танцем.

Аналіз системи мислення автора-творця пластичного твору модерного начала засвідчує ціннісну якість трансформації «Триадичного балету» ХХ ст. в наочному візуальному підкресленні універсальності предмета, предмета-костюма, руху — хореографічний текст трансформується в кожній редакції балету. Танець О. Шлеммера механічний, рух обмежений, оснований на принципі мультиплікаційності. Танець Г. Бонера маріонетковий, ляльковий, зміст багатшаровий. Танець М. Шурхал й А. Поссарніг свідомий, використання предмета і прояв емоції зумовлено ідеєю автора. Принципи утворення руху: мультиплікаційність, рух як продовження ліній, переривчастий рух, робота з вагою, дослідження можливості руху; стрибки або піруети підкреслюють елементи костюма або призначення предмета-костюма.

На початку ХХ ст. в центрі уваги автора й глядача перебуває предмет-костюм, який акторові-танцівнику слід рухати; на початку ХХІ ст. автор акцентує увагу глядача на взаємодії людини-виконавця та предмета-костюма через рух з точки зору дослідження амплітуди й можливості різноманітного руху за умови свідомого начала актора-перформера як «провокатора» взаємодії. Від малого контакту до акту творення. Людина ХХІ ст. знову стає мірою речей (Воронкова, 2010).

**Висновки.** Простеживши періоди формування й трансформації поняття «універсалізм культури», «універсалізм», «універсальність» висновуємо, що творення в полі універсалізму поєднує окремі одиниці в ціле, творення в полі універсальності робить одиницю багатфункціональною в міждисциплінарному мистецько-культурному просторі; розгляд пластичної тріади Баугаузу «предмет, костюм, танець» у контексті універсалізму доводить,

що на початку ХХ ст. в одну одиницю зібрано і людину, і костюм-предмет, при наданні пріоритету саме костюму-предмету, у сучасних творах предмет стає багатфункціональним, образ — багатшаровим, людина винаходить засоби взаємодії з предметом й предметом-костюмом, рух вивільнюється, стає свідомим, універсальним. Результати компаративного аналізу редакцій «Триадичного балету» в контексті універсалізм-універсальність засвідчують, що важливі зміни хореографічного тексту від обмеження руху до його збагачення через використання предмета відбулися завдяки зміні свідомості автора-творця в полі універсалізм-універсальність ХХ — поч. ХХІ ст., що позначилося на зміні підходів творення й зміні змістовного поля твору.

#### Список посилань

- “BAUHAUS TANZT II”, BRICK-5. Відновлено з <https://www.tanzschrift.at/pinnwand/aktuell/671-studio-fugu-bauhaus-tanzt-im-ateliertheater-n-DITTA-RUDLE> 31.07.2018.
- “Edith Wolf Perez Bauhaus tanzt” im Geiste Oskar Schlemmers. Відновлено з <http://www.tanz.at/index.php/kritiken/kritiken-2018/1932-bauhaus-tanzt-im-geiste-oskar-schlemmers?fbclid=IwAR2V8XHMDr1KN4s53Wupwyak8rfsaBiAbckwS4erKidudqQbJ08G811Hzkw>.
- Studio Fugu: “Bauhaus tanzt” Im Ateliertheater — *Tanzschrift*. Відновлено з <https://www.tanzschrift.at/pinnwand/aktuell/671-studio-fugu-bauhaus-tanzt-im-ateliertheater>.
- Беломоева, О. Г. *Универсализм культуры: опыт культурологического анализа*. (Автореферат диссертации по культурологии, специальность ВАК РФ 2005). Восстановлено из <http://cheloveknauka.com/universalizm-kulturny>.
- Берггаузен, Н. *Всім фактів, які потрібно знати про Баугауз всім*. Відновлено з <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/bau/21356319.html>.
- Борзова, Е. П. (2013). *Сравнительная культурология*. (Т. 1, с. 555). ООО «Электронное издательство Юрайт».
- Воронкова, В. (2010). Людина є не тільки мірою всіх речей, а також і її творцем. *Філософські діалоги 2010*. (Вип. 4, Ч. 1: Філософсько-антропологічні читання: творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення, с. 276–281). Київ. Відновлено з <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/28611>.
- Гердт, О. *В Берлине поставлен «Триадический балет»*. Восстановлено из <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/07/10/bezduhovka-notlenka>.
- Голдберг, Р. (2013). *Искусство перформанса. От футуризма до наших дней*. Москва: Ad Marginem. Восстановлено из <https://artguide.com/posts/499-rouzli-goldbiergh-iskusstvo-pierforman>

- sa-ot-futurizma-do-nashikh-dniei-moskva-ad-marginem-2013.
- Исупов, К. Г. (1992). *Русская эстетика истории*. СПб.: Издательство ВГК.
- Кондаков, И. В. (2001). Самосознание культуры на рубеже тысячелетий. *Общественные науки и современность*, 4, 138–147.
- Леонтьева, Е. И. (2006). *Универсализация культуры как проблема философско-теоретической мысли*. (Тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 2006). Восстановлено из <https://www.dissercat.com/content/universalizatsiya-kultury-kak-problema-filosofsko-teoreticheskoi-mysli>.
- Перепелкин, Л. С., Размустова, Т. О. (2003). *Культурная политика и культурное разнообразие в современной России. Культурное разнообразие, развитие и глобализация*. (с. 9). Москва.
- Триадический балет Оскара Шлеммера*. Блог Ottepel Gallery. Восстановлено из <https://ottepel.gallery/triadicheskij-balet>.
- Триадный балет: Желтая серия, Дайвер и Биг Рок* (Иван Лиска, Коллин Скотт, 1977). © Bayerisches Staatsballett / Gert.Weigelt. deagt.
- Хантингтон, С. (1994). Столкновение цивилизаций? *Полис*, 1, 33–48.
- shikh-dniei-moskva-ad-marginem-2013. [In Russian].
- Isupov, K. G. (1992). *Russian aesthetics of history*. St. Petersburg: Publishing house of VGK. [In Russian].
- Khantington, S. (1994). Clash of civilizations? *Polis*, 1, 33–48. [In Russian].
- Kondakov, I. V. (2001). Self-awareness of culture at the turn of the millennium. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, 4, 138–147. [In Russian].
- Leontieva, E. I. *The universalization of culture as a problem of philosophical and theoretical thought*. (Topic of thesis and abstract for the Higher Attestation Commission of the Russian Federation 2006). Retrieved from <https://www.dissercat.com/content/universalizatsiya-kultury-kak-problema-filosofsko-teoreticheskoi-mysli>. [In Russian].
- Perepelkin, L. S., Razmustova, T. O. (2003). *Cultural policy and cultural diversity in modern Russia. Cultural diversity, development and globalization*. (p. 9). Moscow. [In Russian].
- Studio Fugu: "Bauhaus tanzt" Im Ateliertheater — Tanzschrift*. Retrieved from <https://www.tanzschrift.at/pinnwand/aktuell/671-studio-fugu-bauhaus-tanzt-im-ateliertheater>. [In German].
- Triad Ballet: Yellow Series, Diver and Big Rock* (Ivan Lishka, Kollin Skott, 1977). © Bayerisches Staatsballett / Gert. Weigelt. deagt. [In Russian].
- Voronkova, V. (2010). Man is not only the measure of all things, but also its creator. *Filosofski dialohy 2010*. (Issue 4, P. 1: Filosofo-antropolo-hichni chytannia: tvorchaspadshchyna V. I. Shynkaruka ta sohodennia. pp. 276–281). Kyiv. Retrieved from <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/28611>. [In Ukrainian].

#### References

- "BAUHAUS TANZT II", BRICK-5. Retrieved from <https://www.tanzschrift.at/pinnwand/aktuell/671-studio-fugu-bauhaus-tanzt-im-ateliertheater> n DITTA RUDLE 31.07.2018. [In German].
- "Edith Wolf Perez Bauhaus tanzt" im Geiste Oskar Schlemmers. Retrieved from <http://www.tanz.at/index.php/kritiken/kritiken-2018/1932-bauhaus-tanzt-im-geiste-oskar-schlemmers?fbclid=IwAR2V8XHMDr1KN4s53Wupwyak8rfsaBiAbckwS4erKidudqQbJ08G811Hzkw>. [In German].
- Belomoeva, O. G. *The universalism of culture: the experience of cultural analysis*. (Abstract of dissertation on cultural studies, specialty HAC RF 2005). Retrieved from <http://cheloveknauka.com/universalizm-kultury>. [In Russian].
- Berghausen, N. *Eight facts that everyone needs to know about the Bauhaus*. Retrieved from <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/kul/dos/bau/21356319.html>. [In Ukrainian].
- Triadic ballet by Oskar Schlemmer. *Blog Ottepel Gallery*. Retrieved from <https://ottepel.gallery/triadicheskij-balet>. [In Russian].
- Borzova, E. P. (2013). *Comparative cultural studies*. (Vol. 1, p. 555). Limited liability company "Jelektronnoe izdatel'stvo Jurajt". [In Russian].
- Gerdt, O. *The Triadic Ballet staged in Berlin*. Retrieved from <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/07/10/bezduhovka-no-netlenka>. [In Russian].
- Goldberg, R. (2013). *Performance art. From futurism to the present day*. Moscow: Ad Marginem. Retrieved from <https://artguide.com/posts/499-rouzli-goldbergh-iskusstvo-pierformansa-ot-futurizma-do-na>

Надійшла до редколегії 16.03.2021