

уміти розширяти, подовжувати кожний свій рух, максимально заповнюючи сцену, звичайно, якщо це не йде врозріз із характером лексики.

Хореографія — це сценічне мистецтво, тому для втілення образу чи характеру артисту допомагає акторська майстерність. Передусім для танцівника це пластична акторська виразність, коли обличчя виконавця виражає мінімум емоцій, але його танець залишається наповненим тим образним завданням, яке він виражає. Це залежить від уміння м'язів, якими керує актор-виконавець, випромінювати за допомогою прийомів руху поставлене образно-пластичне завдання. Тоді виникає відчуття, що «танцює все тіло і душа».

Рідко можна побачити псевдоакторський прийом у танцівників — мімічний супровід музично-поетичної основи номеру, тобто співання тексту пісні, під яку виконується танець. Цей прийом йде від бродвейських мюзиклів, де одночасно здійснюється танець і вокал. Крім випадків, коли це оговорюється балетмейстером, частіше це відбувається від внутрішнього затиску або невміння знайти для обличчя належних мімічних фарб. Обличчя танцівника повинно виражати заданий образ, але міміка має бути природною, необхідно уникати гримас, лицевого затиску, виникнення синдрому «маски».

Всі складові частини ансамблевої роботи дуже важливі. Але основна частина репетиційного часу повинна приділятися роботі над засвоєнням репертуару.

Також важливою є поза — сценічна культура виконавців. Мається на увазі відношення до виступів колег, культура незалежного оцінювання творчості іншої людини. По-перше, оцінка завжди є суб'єктивною, по-друге, вона може бути упередженою або неупередженою. Але незалежно від того, позитивно чи негативно оцінена робота колеги по мистецтву, потрібно пам'ятати про культуру поведінки, утримуватися від різких зауважень вголос, треба вміти зробити правильні висновки для подальшої роботи над собою і не забувати, що ми ставимось до людей і їх творчості так, як бажаємо, щоб вони ставились до нас.

Виконавець має бути творчим глядачем, з доброзичливою увагою дивитись інші виступи, повинен вміти аналізувати їх, бути небайдужою, зацікавленою творчою особистістю.

Відсутність досліджень дисципліни «Хореографічний ансамбль» демонструє гостру проблему хореографічної освіти — відсутність навичок роботи над створенням власної хореографії, яка має відображати емоційний стан нашого сучасника, дійсність якого за історичними, культурними і соціальними ознаками відмінна і також унікальна.

Дисципліна «Хореографічний ансамбль» в Україні знаходиться в стадії розвитку, попри те, що немає належної інфраструктури, підтримки з боку держави. Проте колективи активно переймають досвід зарубіжних колег, беруть участь у майстер-класах, запрошуючи хореографів для постановки нових вистав.

T. Brahina, Yu. Brahina

ROOTS OF JOHN NEUMEIER'S CREATIVITY

Т. Брагіна, Ю. Брагін

ВИТОКИ КРЕАТИВНОСТІ ДЖОНА НОЙМАЙЄРА

John Neumeier, the internationally known choreographer and director of the German companies since 1973 is a somewhat controversial person in a dance world. His

choreography has acquired the reputation of being each time provocatively different. In his choreographic works, J. Neumeier follows ballet traditions of multi-act performances. Modern versions of classic plot ballets became his manifesto. He created special forms for his works. J. Neumeier does not invent a new grammar — he uses the traditional language of classical dance, which nevertheless does not make life easier for artists brought up on the classical repertoire. “The principal of my choreography has very much to do with the ensemble,” he said, “I do not constantly choreograph for one person. I am interested in the changeable qualities in people”.

Italian researcher of Neumeier’s work Silvia Poletti in her analysis focused on his ideological, substantive, conceptual and emotional aspects. His works are monumental, for one thing, and tend to unfold in productions whose look is a good deal more lavish than much of what spectators see today. J. Neumeier is interested in dramatic themes (one more oddity in the age of abstract dance). His style grew out of his long association with opera house ballet companies in Germany.

J. Neumeier’s route to Hamburg started in his hometown of Milwaukee, where he took tap dance and acrobatics lessons. Later his parents gave up and allowed him to study the less “safe” art of ballet. Neumeier believes that every art form has a technique, through which this art expresses everything. He doesn’t think it matters what a particular opinion holds critic, but J. Neumeier believes that in the very act of creativity there is a desire to show a will for communication. It is impossible to hide choreography for 50 years and then suddenly reveal it to the world. Dance lives only in the present tense, and he would like the audience to see the creative act itself.

Ukrainian researcher O. Chepalov considers the definition of the genre of Neumeier’s ballets to be a complex theoretical problem. Its solution rests on parallel consideration of symphony ballets and drama ballets. There is a diffusion of genres. The first go beyond the plotless ballet, because Neumeier in an elaborate composition of a symphonic nature interweaves individual plot points, introduces metaphors and symbols, outlines situations and characters, hints at the relationships between people.

Using the principle of genre-aesthetic kinship, O. Chepalov proposes the following classification of ballets by J. Neumeier: the first group contains authorial versions of well-known classical ballets with an established plot basis and preserved musical drama (“Swan Lake”, “Sleeping Beauty”, “The Nutcracker”, “Cinderella”). The second group is dance symphonies (primarily to the music of G. Mahler). The third is modern plot ballets (including those based on famous dramatic or prose works): “Othello”, “A Streetcar Named Desire”, “Peer Gynt”, “Death in Venice”.

The ballet “Death in Venice” is of a particular interest. Jennifer Dunning, a writer and critic for the New York Times wrote: “He makes unfashionably big ballets that tell stories on an operatic scale, danced to scores by composers of equally large-scale music who are unfashionable for ballet, among them Shostakovich and Mahler. He is full of dramatic and philosophical ideas that coexist with his dance ideas”. The heated emotions and sprawling settings in “Death in Venice”, presented by the Hamburg Ballet, exist in a coolly lighted, elegant world of grays, chill blue and whites, from a spacious, anonymous ballet studio to the streets and beaches of a stylized Venice.

J. Neumeier’s palette of classical ballet steps and gestures is equally stylized, though the performance of his sleekly proficient, good-looking dancers. The ballet keeps fairly close to the Thomas Mann novella, which tells the story of a distinguished poet Gustav von Aschenbach who becomes so enthralled with Tadzio, a dazzling and mysterious young

man he meets on a visit to Venice, that he stays behind as the city succumbs to cholera. “Death in Venice” was set to taped music by Bach and Wagner with segments performed live by the pianist Elizabeth Cooper.

While Mann conceived his protagonist as a poet, Neumeier reimagines the aging Gustav von Aschenbach as a successful and honored choreographer totally immersed in his work. Experiencing a professional crisis, he visits Venice, where he is stunned by the beauty of an adolescent boy named Tazio. Fascination turns to obsession as Aschenbach turns from art to life — and death — in Venice. According to Neumeier’s plot, Aschenbach is a subtle artistic nature and at the same time a person subject to reflection, doubt, lack of confidence. He creates a play about Frederick II, but the mother in it resembles Anna Pavlova. Tazio’s mother is Isadora Duncan, Aschenbach himself resembles S. Lyfar, and Tazio resembles V. Nizhinsky. O. Neumeier has made an attempt to put together an repertory that reflects the extraordinary variety he sees in dance today. “We’re in a position as in no other period,” he said. “We can see so much today. There has never been a time when dance has been so multifaceted”.

In one interview, J. Neumeier discussed the roots of his creativity: “My most important source of inspiration has always been and remains music — then come the dancers, who are the most important instruments in my work as chief choreographer. Last but not least, my work is of course also influenced by everything that happens in my life. Ballet is very much a living art, and every piece is different each time it is performed. Over and over again, I scrutinize and review my work. Perhaps that is what accounts for my success”. He further formulated his credo: “For me, dance is the most immediate art form there is. The music goes directly into people and makes them want to move. Audiences cannot move around in their seats during our performances, of course, but they can watch and feel the movements on the inside, allowing themselves to be moved. Furthermore, the language of dance is universal, its vocabulary is understood by everyone, which is why dance is able to connect people”.

J. Neumeier’s work demonstrates how choreography has developed not only its dance component, but also its communicative potential, psychological content and furthered individualizing of characters and their relationships.

Ю. Гришина

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК МЕТОД ОСОБИСТІСНОГО РОЗВИТКУ ТАНЦІВНИКА В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

У. Hryshyna

IMPROVIZATION AS A METHOD OF PERSONAL DEVELOPMENT OF A DANCER IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY

Імпровізація (від лат. *improvisus* — непередбачений) — це першотворчість. Витвір мистецтва, що створюється під час процесу виконання, або власне процес його створення. Імпровізація унікальна тим, що існує тільки тут і зараз та неповторна, тому що залежить від багатьох суб’єктивних та об’єктивних факторів. У сучасній хореографії імпровізація — це інструмент для створення авторської оригінальної хореографії, а також вершина творчої майстерності. Для гарної імпровізації недостатньо володіти певною технікою та мати фізичні дані, ще необхідно мати розвинений інтелект, ерудованість та допитливий розум загалом.