

СУЧАСНИЙ ШВЕДСЬКИЙ ТАНЕЦЬ: РОЗКОПКИ СВІДОМОСТІ

Чепалов О.І., канд. мистецтвознавства, доцент кафедри
мистецтвознавства

Харківська державна академія культури

Анотація. Розглядаються проблеми творчості шведських незалежних танцювальних груп останньої чверті ХХ ст., які працюють у постмодерному стилі.

Ключові слова: сучасний танець, постмодернізм, перформанс.

Аннотация. **Чепалов А.И.** **Современный шведский танец: раскопки сознания.** Рассматриваются проблемы творчества шведских независимых танцевальных трупп последней четверти ХХ столетия, которые работают в постмодернистском стиле.

Ключевые слова: современный танец, постмодернизм, перформанс.

Summary. **Chepalov O.I.** **Modern Swedish dance: excavation of consciousness.** Problems of creativity of the Swedish independent dancing troupes of last quarter of XX century which work in postmodernist style are considered.

Keywords: contemporary dance, postmodern art, performance.

Постановка проблеми. Протягом кількох останніх десятиліть у Швеції помітно зросли кількість та значення незалежних танцювальних груп. Притаманна їм інтернаціоналізація пояснюється не лише тим, що танець є міжнародною формою спілкування та обміну культурними цінностями, а й прагненням контактів та взаємообміну культурними цінностями у час глобалізації.

Аналіз останніх досліджень. Література зарубіжних авторів, зокрема дослідниці шведського танцю Б.Персон свідчить про те, що у Швеції тривають активні пошуки форм сучасної хореографії. Як експериментатор у галузі пластики танцю, заявила про себе шведський балетмейстер фінського походження Вірпі Пахкінен, яку називають “скульпторкою танцю” або “каліграфом руху” [3, с. 19]. Вона вивчала музику у Гельсінкській консерваторії, а з 1990 р. закінчила вищий коледж танцю у Стокгольмі. З часів свого першого сольного виступу (1993) Пахкінен вважає досвід створення танцю чуттєвим та безпосереднім відносно “матеріалу”, з якого “виліплюються” хореографічні образи, тобто людського тіла. Тому вона ставить поряд пластику тіла та боді-арт (*bodyart*), мистецтво тіла, яке передбачає “акції” з демонстрацією оголеної або напівоголеної натури як об’єкту візажа, татуажа тощо.

Проте, на відзнаку від боді-арту, Пахкінен у своїх сольних танцях, використовує динаміку тіла у її візуальному аспекті, підкріплюючи рух збудливою музикою, вигадливими костюмами (Х. Торселл) та яскравим світловим оформленням (Дж. Зетсман, Е. Відерсхайм-Паул). Це дається взнаки у сольному танці, який одержав назву “Молитва за того, чиї тремтячі руки стають спокійними” (2001). У яскраво-червоному костюмі, що нагадує одяг каратистів, Пахкінен з навальною агресивністю здійснює еволюції, подібні до рухів бойових мистецтв та циркової акробатики. Її танець водночас нагадує шаманський ритуал та видає обізнаність з мистецтвом танцю *будо*, японським та індійським традиційними мистецтвами.

Мета статті — визначити основні тенденції сучасного шведського танцю в контексті постмодерністського мистецтва межі ХХ-ХХІ століть.

Результати досліджень. Багато хореографів використовують у виставах літературні тексти, зокрема Біргіта Егерблад (*Egerbladh*, 1956), яка протиставляла наївній вірі у прогрес трагічну неадекватність людської спільноти (“*Home of the people*”). У танцювальній драмі “Чому вони усі цілують Сольвейг?” (1996) “будинок людей”, тобто актори, декорації та реквізит поглиналися сценою, подібно до легендарного “Титаніка”. Похмуре мислення, своєрідний аналіз меланхолії суспільства, що висловлюються у відповідних пластичних образах, були характерними й для “Країни чудес” (1993). Обидві роботи демонстрували “борсання особистості, схожої на загублену людину, яку кинули у вир життя” [2, с. 21]. Для робіт Егерблад є характерним створення на сцені своєрідної моделі суспільства за допомогою суто танцювальних паралелей. У співдружності з артистами

балету Королівської опери Егерблад створила композицію “...І поміж” (2001), де порядок та хаос, особистість та колектив метафорично переломлювалися у житті танцювальної трупи.

Постановки Лєни Джозефсон (*Josefsson*) теж характерні конфліктними зіткненнями образних шарів, але вони більш теплі та щирі. Хореограф з гумором розшукує ознаки тварин у людській сутності, “суміщає змістовність та розважальність завдяки підживленню західною і африканською танцювальною стилістикою та ритмами” [там само].

Витоки цього стилю очевидні—Джозефсон тривалий час мешкала у Заїрі (Конго), куди повернулася працювати після навчання у Швеції. Істотно, що перший урок танцю вона одержала лише у 24 роки. Згодом Джозефсон продовжила навчання у Франції, де новий танець розвивався бурхливо та плідно. З кінця 1980-х р. до 1997 р. вона очолювала провінційні трупи, куди спромоглася залучити для спільного проекту 13 танцівників з Танзанії. У фіналі композиції 1999 р. “Без назви” на голови виконавців різних націй та кольору шкіри сипався рис, по зернятках якого вони роз’їжджали, немов по ковзанці. У “Силуеті” (2000) чорношкірі артисти відбивали чечітку на лижах, а білі танцівники викукували слова африканського походження. Радісний, грайливий та ритмічний танець екзотичного походження був змішаний у “Силуеті” з традиційними хореографічними рухами. У цих виставах, вирішених з використанням голосу та руху, можна побачити певні ознаки стилістики театру танцю.

Маргарет Осберг (*Asberg*, 1939) навчалася в Нью-Йорку у бурхливий період початку 1960-х років, коли саме зароджувався постмодерністський балет. Осберг стала його невідомим послідовником у Швеції та створила від 1965 року близько тридцяти динамічних творів, переважно у співпраці з відомими художниками, композиторами та драматургами. У 1976 р. вона поставила композицію “Рятівна шлюпка” та виконала її безпосередньо на баржі, пришвартованій біля Музею сучасного мистецтва у Стокгольмі.

До кращих досягнень Осберг належить композиція «*The Pyramids* (Піраміди)» (створена у 1979 р., після чого її компанія одержала саме таку назву). Ця постановка була почасти реконструйована у 2001 р. та викликала захоплення критики і глядачів. Б. Персон вважає «Піраміди» першою мінімалістською роботою у шведському хореографічному мистецтві [там само, с. 13]. Вона поставлена на «Музику для вісімнадцяти музикантів» Стіва Рейча (*Reich*) та композиційно побудована на пересуванні танцівників по квадратах шахової дошки (остання імітується за допомогою широких пружних смуг, якими вигадливо маніпулюють виконавці).

Етапними для Осберг композиціями були також «Юкатан» (1986), поставлена в новоствореному Театрі сучасного танцю, і «Річка Евротас» (1996). У останній винахідливий постановці були сплетені різні епохи та жанри, наприклад, удосконалено винахід новаторки танцю початку ХХ ст.

Лої Фуллер, яка маніпулювала полотнищами тканини на палицях. У репертуарі театру, основу якого складають твори самої Осберг, поєднані різні жанри: хепенінг, перформанс, боді-арт. Як й інші постмодерністи, вона не фіксує центр сцени, а розсіює дію по всій її площині, роблячи акцент на автономному використанні виразних засобів. Літературні тексти, рух, освітлення, дизайн (з Осберг охоче працюють відомі шведські дизайнери), використання арахісних ознак інших культур сплітаються у її виставах, які Б. Персон влучно характеризує як «археологічні розкопки в бутті та свідомості» [1, с. 41].

Творчість М. Осберг стала взірцем та школою майстерності для багатьох молодих танцівників і хореографів, більшість з яких продовжили власний творчий шлях (Пер Юнсон, Б'єрн Елісон, Карін Райх, Богдан Шибер, Кристина Капріолі, Ева Лілья). 1992 року Осберг стала першим професором хореографії Вищої балетної школи в Стокгольмі.

З-поміж хореографів постмодерністської генерації найбільший вплив на професійний світ танцю справив Пер Юнсон (1956-1998). Він був єдиним представником молодшого покоління хореографів, якого запрошували ставити вистави для трьох найбільших балетних труп Швеції, а його "Schakt (Шахта, 1983)" виконували і Королівський балет, і Кульберг-балет. У цій композиції Пер Юнсон передав відчуття клаустрофобії на відкритій сцені. Три особи, в тому числі сам хореограф, тримаючи напоготові кайла, пересуваються вперед-назад, кожен по своїй вузькій смужці, засипаній землею, на тлі величезних металевих паль.

Традиції «інтелектуального танцю» відчутні у творчості італійки К. Капріолі (*Caprioli*), яка після навчання та роботи в хореографічних трупах США та Європи повернулася на батьківщину матері, у Швецію. Суперечки, чи є танець формою мистецтва та чи повинні виконавець і автор танцювальних композицій бути інтелектуалами, або їх інтереси мають замикатися у сфері емоцій, є також актуальними у спільноті шведських хореографів. Капріолі вирішує це питання на користь «танцюючого інтелектуала». Вона створює багатошарову хореографію, що співвідноситься як з «головою», так і з «серцем». Ці роботи, на думку Б. Персон, є «інтелектуальною розмовою, яка формується за допомогою тіла, часу та простору [там само, с. 26]. Вони сповнені посилань на французьких філософів та психологію феміністок.

Капріолі продовжує традиції Мерса Кеннінгема та постмодерністського танцю взагалі. Хоча її креативні композиції з роками створюють «більш комплексні взаємовідносини між тілесною емансипацією та необхідністю структурного контролю» [4, с.9]. Хореограф використовує пластично-сміслові антитези: чоловік-жінка, тіло-інтелект, натура-культура. Вона перевертає догори традиційні погляди, зосереджується на певних зорових, слухових відчуттях, поняттях свідомості,

пам'яті, часу у незвичайних художніх ракурсах, приховуючи смисл за шаром значень та асоціацій.

У 2002 р. Капріолі створила композицію «Мої губи (з мовлення)», яка починалася у певний час, проте глядачі могли приходити та уходити коли їм заманеться. У одній з композицій три екранні проекції рухів трьох танцівниць створювали різноманітні ефекти: гра форм нагадувала птахів, тварин, роботів, фантастичних істот. Таким чином, Капріолі демонструвала мінливість та різноманітність мистецьких поглядів на тіло, у якому містяться невичерпні пластичні можливості. У «Привілейованому погляді» (1996) вона, навпаки, підкреслено нехтувала глибиною сценічного простору, розташовуючи дію від порталу до порталу. Вертикальний кордон був підкреслений світловою завісою. Погляд глядачів фіксував рухи виконавців подібно до спостереження за тенісним матчем. Хореограф підштовхувала глядача до думки, що є інша перспектива розгляду подій, що обмежено зоровий погляд може бути недостатнім у аналізі реалій, що нас оточують.

У Гетеборзі танцювальну трупу «Рубікон», засновану 1978 р., очолюють хореографи Гун Лунд (*Lund*, 1943), Ева Інгермарсон і Гуніла Віт, котрі працюють і колективно, і кожна окремо. Від 1987 р. вони спільно керують театром «Юна Аталанте», що став центром експериментального сценічного мистецтва в Гетеборзі. Окрім того, вони протягом багатьох років здійснюють проект «Міські танцівники», влаштовуючи вистави на таких майданчиках, що раніше ніколи не використовувалися для танців, як-от: всяйна битим склом підлога покинутої фабрики.

Серед їх персональних проектів дві велетенські вистави просто неба, поставлені Г. Лунд: «*Gudars skymning* (Під покровом богів, 1989)» на шхерних скелях біля Гетеборга (цю виставу було також показано на берегових скелях Шотландії), і «*Varldens tak-Pamir i vara hjartan* (Дах світу –Памір у наших серцях», 1993)—на схилах дахів міста, коли “сцена” досягала кількох квадратних кілометрів.

Свідоме обмеження простору є одним з найважливіших методів Г.Віт та засобом наближення глядачів до виконавців. Наприклад, на виставу “Інстальована жінка (*Installed women*)” на музику Нікласа Рідена (*Ryden*) глядачі були запрошені до старого помешкання у центрі Гетеборгу, де у невеликому “акваріумі” без води лежала артистка, подібно до музейного експонату або інкубаційного зародку. У екзистенційному розумінні вона могла сприйматися як “річ у собі”, що підкреслювалося обмеженістю рухів виконавиці у просторі вузького “акваріуму” [1, с. 34].

Творча біографія хореографа фінського походження Кеннета Кварнстрьома (*Kvarnstrom*) веде родовід від експресіоністів початку ХХ століття, хоча його селянське дитинство та виховання подалі від інтелектуальних та культурних центрів не сприяло свідомому наслідуванню художніх зразків танцю, до якого він прийшов через аматорський театр та джаз.

Ранні роботи Кварнстрьома характеризовані шведською критикою як “динаміт танцю” [там само, с. 22]. Вибуховий фізичний натиск з домішкою деякої брутальності сприймалися, як провокаційна акція, подібно до “пекельних” пісень андерграундного рок-співака Д. Галаса, які Кварнстрьом брав за основу музичного супроводу. Переважала агресивність, як прихована, так і явна. Ритм відбивав прискорене биття пульсу. Тіла виконавців імітували виродливість та потворність, їх гетеросексуальність була сумнівною.

Як пише Б. Персон, у другій половині 1990-х р. “стиль Кварнстрьома змінився у бік рефлексивності та самопоглибленості, в його контактних дуетах з’явилася більш здорова чуттєвість та заспокоєність, що перш за все демонструвало зміни у підсвідомості хореографа” [там само, с. 24]. Позитивні зміни у творчості були вирішальними і у кар’єрі балетмейстера. У 1996 р. він очолив Гельсінський Міський Театр танцю та Театральну Академію Фінляндії, а згодом створив в Гельсінкі популярну у глядачів компанію “Кварнстрьом і Ко”, з якою був запрошений до участі у впливовому американському фестивалі танцю “*Jacobs Pillow*”. З 2004 р. Кварнстрьом є керівником Будинку танцю в Стокгольмі.

Отже, стильові та психофізичні видозміни танцю Кварнстрьома протягом десятиліття можуть бути охарактеризовані такими майже протилежними концептами, як агресивність—заспокоєність, напруженість—рефлексивність, провокаційність—довірчість, відштовхування—притягання, потворність—привабливість, гомосексуальність—гетеросексуальність і т.і. Складні сполучення цих концептів призвели до суперечливого та неоднорідного “мікстового” стилю Кварнстрьома, котрий, як і раніш, “дратує” глядачів та критиків, проте викликає у них емоційну зацікавленість.

Постмодерністська ера у художніх жанрах додала стимулів для виходу за усталені межі в мистецтві. Дія відбувається на кордоні між пантомімою, театром, танцем за допомогою театральної техніки, перформансу, “театралізованого” простору. Форми просторового, сценічного та театального висловлення, вочевидь, все більш перетинаються, створюючи нові перспективи розвитку.

Б. Персон, зокрема, відзначає, що “у перші роки нового тисячоліття спостерігається відродження мистецьких течій 1960-х р. (пізній модернізм) з його формальними та інтелектуальними експериментами [там само].

Молодий танець у Швеції також використовує ідеї «документальності» та «автентичності» як доказ того, що життя сповнене різних видів реальності” [4, с. 42]. Як можна зрозуміти з цих та багатьох інших прикладів, під дефініцією “пізній модернізм” мається на увазі стиль “*contemporary*”, який, власне, й позначає історичні межі виникнення постмодернізму.

У Швеції, як і у Німеччині, Нідерландах, Великій Британії знову, як і у авангардистських акціях 1960-х р. підвищився інтерес до перформансу.

Завдяки фестивалю *Panacea* у Стокгольмі (проводиться з 1998 р.) та зацікавленій участі Мартена Спансберга (*Spansberg*), європейський перформанс стає знаним у Швеції. У перформансі використовується поняття *Site specific*, яке запозичено з візуального мистецтва та позначає, що роботу створено для виконання у певному місці. Ця специфічність позначається зокрема на творчості артистів та хореографів Богдана Шибера (*Szyber*) та Карін Рейх (*Reich*).

У перформансі «Прихований» (*The Hidden*, 1995), який зокрема демонструвався у скляному холлі Стокгольмського культурного центру (*Kulturhuset*), “дев’ять жіночих постатей у білих сукнях та з довгим волоссям занурювали у діжки з водою голови, відкидали їх назад, і каскади бриз злітали у повітря та з шипінням падали на розпечені плити. Вистава перетворювалася на феєрію світла та тіні, гіпнотичні образи відбивалися у свідомості... «У перформансі, робить висновок Б. Персон, головним завданням постановників є прагнення захопити глядача та занурити його у процес дії. Таким чином, стає більш виправданим необмеженість вибору будь якого засобу виразності. Однак хореограф у цьому процесі стає головним автором, відводячи танцю (ширше розуміючи-рухові) найбільш значне місце» [там само].

Шибера та Рейх в 1999 р. здійснили національний мегапроект: напередодні мілленіуму, кожного дня о 12 годині одинадцять міст Швеції проводили свої власні ритуальні вистави. Вони були унікальними для кожного колективу у залежності від географії, історії та специфіки сцени. Їх постановниками були місцеві мешканці, які теж мали різну індивідуальність—хореографи, музиканти, режисери, художники, що, незважаючи на специфічні особливості, сприймалися як частина національної спільноти.

Ер’ян Андерсон та Філіп Бланхард (*Blanchard*) Бланхард дуже чуйно сприймають реакцію аудиторії та бажують її підтримки. Перший обізнаний у всіх жанрах мистецтва, проте у Швеції його називають “танцівник зі світу футболу”. Він також охоче працює з фігуристами на ковзанах та навіть ставить для них невеликі клоунські антре, що виконуються перед хокейними матчами. Його хореографії притаманні ексцентрика, гумор та контрастні співставлення у пластиці, що наближує Андерсона до світовідчуття його улюбленого композитора Д. Шостаковича. Одну зі своїх композицій для *NDT* “*Red* (Червоне, 2001)” він поставив на музику фортепіанної сонати цього сучасного класика.

Взагалі відправним пунктом пошуків Андерсона завжди є змістовність музики. У 2002 р. спеціально для “*Skane Dance Theatre*” разом з відомим шведським національним романтиком, композитором Хуго Альфвенем (*Alfven*), Андерсон створив композицію “*Rhapsody*”. У ній суто національні шведські символи та умовності, які автори вважали найвними та не відповідаючими сучасним поглядам, були переосмислені з гумором та м’яким

глузуванням. Танець коливався від пародійного (на фоні квіткових декорацій, шведських прапорів та лосів) до величного, натякаючи на мрії шведів про величні пейзажі та веселкові сільські красоти. Подібними рисами вирізняються роботи Андерсона “*Within the Quota* (Без обмежень, 1996)” “*Motet and Saving*” (Псалми та спасіння), 1999), у якій обігрується відносність культурних обмежень—їх так само легко змінити, як переодягтися. Хореограф так грає натяками з національними символами, що спантеличує глядачів несподіваними асоціаціями. У 1997 р., через 10 років після М. Ека, Андерсон створює композицію на тему “Лебединого озера” “*...and then the lake engulfed them*” (...і тоді озеро поглинуло їх). В ній він “зосередився на трагікомічному конфлікті Принца із зграєю лебедів, котрих зробив ще більш незграбними та безглуздими, ніж його попередник” [2, с. 13].

Андерсон народився на півдні Швеції, після навчання танцю працював у різних провінційних компаніях, згодом переїхав до Ізраїлю, де танцював у виставах О. Нахаріна, А. Прельжокажа та І. Кіліана. Там само 1992 року здійснив свою першу танцювальну постановку “Ніхто не танцює тверезим (*No One dance Sober*)”. Здобувши гарну міжнародну репутацію, з середини 1990-х р. працює з власним танцювальним колективом у Стокгольмі. Крім Швеції, Андерсон здійснив постановки у різних європейських колективах (Італія, Швейцарія, Голландія, Норвегія).

Наприкінці 1970-х років сучасний танець Швеції був під впливом американського постмодернізму, який діаметрально відрізнявся від епічної наративності. Танець не вимагав будь-яких історій, він був просто танцем. Під час перехідних експериментів 1980-х років, які відбувалися у виконавських видах мистецтва, були реабілітовані можливості оповідальності у театрі. “Перший візит представників німецького театру танцю (1984, П. Бауш), французького театру *Du Soleil* (А. Мнушкін) та трупи Пітера Брука (*Brook*), нові ідеї драматичного театру у Німеччині (Бото Штраус, *Strauss*; Пітер Хандке, *Handke*) створили революційну ситуацію у сценічному мистецтві Європи (в тому числі шведському), вважає Б.Персон” [1, с. 28].

Штраус, Хандке та Брук були митцями, котрі відкрили шлях постмодерному театру з його стилізацією та багатозначною характерністю. Піна Бауш з танцювальними перформансами, які приводили до діалогу між виконавцями та аудиторією, була своєрідною вибухівкою у атмосфері, де панували традиційні (часом відсталі) погляди та упередженість до нових мистецьких ідей.

Стокгольмський балетмейстер Ева Ліля (1956), професор Вищої балетної школи Стокгольму й художній керівник компанії *E.L.D. (Efva Lilja Dance Company)* конструює власний світ зі шматочків свідомого й несвідомого, реального й вигаданого, минулого й майбутнього.

Зовні Ліля дуже схожа на Піну Бауш (як і стилістикою деяких своїх композицій). Але, по суті, вона повторює досвіди американських

постмодерністів кінця XX століття, зокрема, Триші Браун. Що не дивно—почавши танцювати в середині 1970-х, вона після закінчення балетної школи вчилася у Мерса Кеннінгема, кілька років працювала за кордоном, а потім повернулася у Швецію, аби у 1985 р. організувати власну труп у Стокгольмі. Трупа Лільї двічі побувала у Москві й мала сприятливу пресу, хоча до акцій подібного роду критики пострадянського простору часто ставляться з упередженням. Нещодавно вона написала й випустила свою другу книгу «Танець до кращого й гіршого», таку ж рефлексивну й сумну, як перша - «Слова танцю», але більш відверту в описанні її болісних пошуків самовираження.

Лілья, як і її попередниці в Америці і Європі, не любить традиційних сценічних площадок, надаючи перевагу то невеликим замкнутим місцевостям (прозорі пенали, по стінках яких стікає підфарбована вода), то флотилії плотів, що тягне по каналу буксир. Вона не тільки позбавляє ступні своїх танцівників звичної земної тверді, змушуючи їх «буксувати» у чорноземі або шльопати по воді, але часто примушує їх пересуватися вертикальними площинами руху. “В одному з найпопулярніших і оригінальних стокгольмських музеїв «*Vasa-museet*», де височіє гігантське, підняте з дна морське судно, виконавці, подібно альпіністам, цирковим артистам або павукам, спускаються на лінвах уздовж стрімкого борта корабля” [5, с.137]. Перформанс заворює незвичайною волею руху й незвичною ритмікою, не говорячи вже про масштаби огляду видовища. Але головне, виявляється, не в зовнішніх його атрибутах.

Танцівниця Цілла Олсен вважає, що “основними відзнаками шведського танцю є *міцна традиція фізичної форми свідомості та композиції*. Тобто це *екстраординарна точність фізичного відображення, свого гатунку суперартикуляція* (курсив мій - О.Ч.).

Висновки. На шведських балетмейстерів впливають різні стилі та джерела, проте їх власні висловлювання є значно вагомішими.

Література:

1. Persson B. Contemporary dance in Sweden / Bodil Persson; The Swedish Institute. — Swedish, 2003. — 48 p.: il.
2. Englund Claes. Dance theatre — Theatre in Sweden / Englund Claes, Janson Leif ; Svenska institutet. — 1997. — 23 p.: ill.
3. Dance Performance Analysis-from a Choreological Perspective: Материали мастер-класса руководителя отделения танца шведской Crowd Company Марики Хедемур / Гете-институт. — СПб., 2003. — Сент.
4. Cullberg Birgit. Bertil Dance in new dimensions / Cullberg Birgit, Reutersward Mans, Lauritzen Bertil. — Birgit Cullberg and the TV Ballet. — Stockholm: Proprius Publishing Co, 1987. — 108 p., videocassette.
5. Чепалов А. Острова современного танца. Шведский архипелаг/ Александр Чепалов //Петербургский театральный журнал.-2005.-№4.-с.134-138.

Надійшла до редакції 9.02.2007