

РОЗВИТОК НЕОКЛАСИЧНОГО БАЛЕТНОГО СТИЛЮ В ХОРЕОГРАФІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

В статті охарактеризовано особливості генезису неокласичного стилю хореографії ХХ століття. Аналізується творчість видатних балетмейстерів Європи та Америки.

Ключові слова: сучасна хореографія, неокласика, стиль, постмодерн, балетмейстер, танцювальні форми, балет.

Bernadskaya D. The Neoclassique Ballet style's development in Choreography of XX-th century. The genesis feature of neoclassical choreography styles in ballet of XX-th century is characterized in the article. It is analyzed the european and american outstanding choreographers' creative work.

Key words: choreography, neoclassical style, choreographer, dance forms, ballet.

Бернадская Д. Развитие неоклассического балетного стиля в хореографии ХХ века. В статье охарактеризованы особенности генезиса неоклассического стиля хореографии ХХ века. Анализируется творчество выдающихся балетмейстеров Европы и Америки.

Ключевые слова: современная хореография, неокласика, стиль, постмодерн, балетмейстер, танцевальные формы, балет.

Постановка проблеми та аналіз досліджень. У другій половині ХХ століття більшість танцювальних і балетних форм, які розвивались під впливом художньої стилістики історизму, набули форми самостійного завершеного виду. «Неокласичний балет», «неокласицизм в хореографії» тощо були відмінні від класичного балету, народного та бального танців. Але ці танцювальні і балетні форми єднало те, що їх розвиток здійснювався протягом ХХ століття та їх репрезентація оновленого класичного танцю і академічної естетики точно відповідала всім вимогам «сучасності». Тобто, є підстави вважати їх складовими різновидами неокласичної хореографії.

Актуальність нашого дослідження зумовлена відсутністю теоретичної бази і вітчизняних балетознавчих досліджень у галузі неокласичної хореографії.

Зважаючи на актуальність дослідження означеної теми, автор ставить за мету виявити особливості неокласичного стилю в балеті, проаналізувати наукові дослідження у галузі балету ХХ століття, визначити вплив представників неокласики в балеті на розвиток і формування неокласичного балетного стилю в хореографії ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. У 70-80-х рр. балетознавці В. Уральська, Н. Ельяш прагнули проаналізувати окремі ознаки неокласичного балету, проте ці дослідження були розрізненими, несистематизованими. В аспекті нашого дослідження привертає увагу художній огляд творчості Дж. Баланчина, Дж. Кранко, Р. Пті, С. Лифаря, М. Бежара, Е. Ейлі, Дж. Ноймайера.

Неокласицизм (від нео – новий) [9, 50] – це термін, що означає різні художні явища, які своїми виражальними формами тяжіють до традицій античного мистецтва: архаїки в архітектурі, стилістики бароко в живописі та музиці. Ширше – неокласицизм прагне до відродження будь-яких напрямів чи ідеалів мистецтва попередніх епох.

На відміну від «класицизму» доби італійського Ренесансу або від французького класицизму, неокласицизм розглядає античність не як культурний ідеал, а як матеріал для

символізації асоціативних варіацій і деконструкції для відображення до сучасних соціокультурних та інтелектуальних проблем.

Сюжети і герої античних міфів, образотворчі форми античного мистецтва, загальні уявлення про античну культуру і цивілізацію в контексті світової історії постають в неокласицизмі як умовний код сучасних культурних рефлексій; архетипічний каркас художньо-філософських ілюзій ХХ ст., культурно-історичне тло вирішення «вічних проблем людства» в стрімко і трагічно мінливому світі сучасної культури й цивілізації.

Термін «неокласицизм» вживається для позначення класичних тенденцій в художній культурі ХХ столітті, особливо течія проявила себе в архітектурі, музиці, балеті. Виникнення неокласицизму зумовлене прагненням протиставити сучасній реальності, з її трагізмом і відчуженістю людської особистості, вічні цінності, відродити високий стиль класичного мистецтва. Неокласицизм утверджує ідеальні, позачасові образи, вільні від усього конкретного, зумовленого плином реальної історії. Однак сама полемічність такої установки викликає до життя здобутки, що яскраво відображають саме свою епоху.

Починаючи від кінця 50-х і впродовж 60-х років ХХ століття, хореографи часто поєднували техніки новітніх форм танцю (джазу, модерну, експресіонізму, конструктивізму, імпресіонізму, кубізму, абстракціонізму, рок і поп видів) з класичним, народним і етнічним танцем. Тим самим вони створювали нові техніки й форми, новітні універсальні стилі.

Перші спроби поєднати класичний танець з імпресіонізмом, експресіонізмом, кубізмом, акробатикою були здійснені М. Фокіним, В. Ніжинським, Б. Ніжинською, Л. Мясніним, Дж. Баланчіним, Ф. Лопуховим, К. Голейзовським, Л. Якобсоном.

Мистецтвознавчі дослідження у галузі хореографічного мистецтва ХХ століття були здійснені Д. Бернадською, П. Білашем, Д. Шариковим, М. Погребняк. В працях Д. Бернадської досліджується синтез мистецтв в контексті сучасної хореографії кінця ХХ ст. на основі аналізу творчості А. Урсуляка, У. Форсайта, І. Кіліана, А. Рехвіашвілі.

П. Білаш охарактеризував балетмейстерське мистецтво в Україні у 10 – 30-х роках ХХ ст., запропонував жанрову типологію українського професійного танцю цього періоду, виявив зв'язки новітніх форм танцю з окремими філософськими ідеями З. Фрейда та з мистецькими напрямками (імпресіонізмом і експресіонізмом).

Д. Шариков висвітлив аспект зародження та розвитку сучасного хореографічного мистецтва ХХ ст. Ним було систематизовано й узагальнено досвід дослідників у вивченні цієї галузі, акцентовано на важливості подальших досліджень теорії та історії хореографії. Д. Шариковим дається визначення поняття сучасної хореографії, джерела, етапи становлення, розкрито чинники й особливості, а також новітні та синтезовані форми танцю ХХ ст., визначено сучасний стан хореографічного мистецтва за напрямками, стилями, видами, в особливості неокласицизму в хореографії.

М. Погребняк з'ясувала культурно-історичні передумови виникнення стилю «модерн» та його екстраполяції у мистецтво хореографії. Виявлено, що символізм є однією з найважливіших передумов і, як філософська світоглядна концепція, має відображення у практиці танцю «модерн». Науково сформулювала критерії віднесення хореографічних творів до стилю «модерн» та навела визначення поняття «школа танцю «модерн»». Також М. Погребняк висвітила еволюцію танцю «модерн» протягом ХХ ст., розглянула естетико-теоретичні ідеї реформаторів сценічного руху та провідних представників світового танцю «модерн», визначила особливості розвитку даного стилю у хореографії у дореволюційній і радянській Росії, а також естетико-теоретичні засади постмодерної хореографії та розглянула шляхи розповсюдження традиції танцю «модерн».

Творчість Михайла Фокіна започаткувала цілу епоху в історії як російського балету, так і балету Західної Європи, яку в наш час прийнято називати фокінізмом [7, 324–326]. Принципи роботи, творчі знахідки балетмейстера, збережені й збагаченні його послідовниками, визначили напрям розвитку хореографії на кілька десятиліть. Неабияка музичність Фокіна дозволила йому продовжити започатковані його попередниками пошуки в галузі танцювального симфонізму й утвердити безсюжетний балет, створений за законами музично-хореографічної розробки, як самостійний жанр. Проте в творчості Фокіна провідне місце посідав балет сюжетний, драматично-напружений, дієво-насичений.

Хореограф-реформатор прагнув кожній виставі надати неповторності, він створював балети, цілісні за стилістикою, хореографічною мовою, звертався до танцювального фольклору (танці Київської Русі, танцювальні форми Арабського Сходу, половецькі танці, іспанські, угорські танці) та суміжних видів мистецтва (акробатика, пантоміма).

Класичний танець для Фокіна не був універсальною системою, а лише однією барвою, рівноправною з характерним танцем, вільною пластикою та іншими виражальними танцювальними засобами. Життя в його балетах поставало вакхічним святом, у яке дисонансом вривалися теми самотності, втрати ілюзій, приреченості, неприборканих пристрастей. Балетмейстер ніби стверджував, що прагнення до мрії, навіть якщо вона ілюзорна, досягнення її, навіть якщо вона смертоносна, є кульмінацію в житті людини, миттю перемоги її духу [7, 311–313].

У 1902 – 1912 рр. та 1914 рр. Фокін [7, 230–233] працював художнім керівником, балетмейстером і танцівником Російських сезонів і трупі Російського балету С. Дягілева. У 1901 – 1911 рр. він викладав у Петербурзькому театральному училищі. Незважаючи на те, що М. Фокін започаткував імпресіоністичні тенденції в російському балеті, більшість його робіт все ж таки належать до неокласики. Власне художній метод [7, 320–325], започаткований ним, відомий у хореографії як фокінізм.

Крім балетмейстерської роботи, М. Фокін збагатив сучасне хореографічне мистецтво новою теорією: система професійної підготовки для артистів балету; принципи балетної естетики і архітектоніки балету, яка повинна відповідати вимогам сучасності; запобігання внесенню у сучасні танцювальні форми аматорські непрофесійні нововведення, абстрактні теорії, які не підкріплені професійними хореографічними знаннями. М. Фокін залишив мемуари, статті, присвячені теорії й естетиці балету, а також власні спогади про свої балетні постановки [1].

Серед послідовників Михайла Фокіна були Федір Лопухов, Касіан Голейзовський, Леонід Якобсон.

Радянський артист і балетмейстер Леонід Якобсон (1904 – 1975 рр.) [8, 74], послідовник М. Фокіна, К. Голейзовського, Ф. Лопухова, сучасник Дж. Баланчіна, завжди йшов «проти течії». У молодості він заперечував класичний танець, у зрілі роки став ініціатором оновлення класичної лексики, збагативши її виражальні можливості за допомогою інших танцювальних форм, а також, як і Баланчін, постійно ускладнював класичні «pas». Він розробляв балет, використовуючи при цьому специфічні хореографічні засоби вирішення сюжету, запозичував образи і прийоми інших видів мистецтва. [9, 74]

Наскрізною темою його творчості стало висміювання й осудження різних форм лиха і соціальних вад, провідною формою балетмейстерського мистецтва – хореографічна мініатюра. Кращі зі створених та нові мініатюри були поєднані в одну виставу «Хореографічні мініатюри» (1959), «Клоп» (1962). Якобсон був художнім керівником Ленінградського ансамблю «Хореографічні мініатюри», з яким поставив балети «Pas de deux» і «Політ

Тальоні» на музику В. А. Моцарта. Він дав поштовх до створення сучасного авторського балетного театру в СРСР, що було втілено в творчості Б. Ейфмана.

Творчість балетмейстерів неокласиків Західної Європи і США відрізнялась яскравістю форми, де поєднувалась класична техніка, балетний симфонізм, танцювальна пантоміма, джазовий і модерн-танець, виражальні форми кубізму, абстракціонізму, імпресіонізму, експресіонізму.

Ролан Пті створив трупі «Балет Єлисейських полів» (1945 – 1951) [6, 49–51] та «Балет Парижа» (1948 – 1967), поставив балети «Мандрівні комедіанти» Соге (1945), «Кармен» на музику Ж. Бізе (1949). До його кращих робіт 60 – 70-х рр. можна зарахувати «Собор Паризької Богоматері» (1965). Пті працював у жанрі драматичного балету, тяжіючи чи то до трагедії, чи то – у ранній період – до буффонної комедії, проте завжди створював свої постановки на живих характерах, поєднував класику з модерном і джаз-формами. У кращих балетах він відтворював реальні суперечності життя, розв'язуючи їх у гуманістичному дусі (заперечення неминучості лиха, моральна стійкість, віра в людину) [9, 76].

З 1970 р. художнім керівником і головним балетмейстером Королівського балету став Кенет Макмілан (1929 – 1992), поставивши тут «Ромео і Джульєтта» (1965) муз. С. Прокоф'єва, «Манон» (1974) муз. Ж. Масне [189], «Принц Пагод» (1989) муз. Брітена, «Іудине дерево» (1991) на сучасну рок музику. Використовуючи лексику класичного танцю, Макмілан ускладнював і видозмінював її відповідно до сценічного та психологічного вирішення вистав. Композиції його відрізнялися динамічністю, експресією, психологічним напруженням [9, 76].

Відродження Штутгартського балету тривало протягом 1961 – 1973 рр., [6, 541], коли трупу очолював англійський балетмейстер Джон Кранко (1927 – 1973) [6, 68]. Характерною ознакою творчості Кранко є теплий, а іноді гострий гумор, вміння передати зміст у танці, розкрити характери засобами хореографічної драматургії. Відомість Кранко приніс балет «Дама й блазень» на музику Верді (1954). Перший багатоактний балет – «Принц Пагод» (1957). У 1961 р., очоливши Штутгартський балет, він зміг поєднати колектив у цілісний художній організм [2, 54].

Вистави Кранка оригінальні за вирішенням, органічним поєднанням танцювальної та акторської майстерності. Неокласичні прийоми в балеті – оновлення класичної лексики, танцесимфонія із пантомімою, психологічні, складні і акробатичні прийоми в дуетному танці. Серед його постановок – «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (1962), «Євгеній Онегін» на музику П. Чайковського-Штольца (1965).

Кранко багато зробив для розвитку штутгартської балетної школи у галузі професійного навчання, балетмейстерської майстерності, що стала зразком для танцювальних академій, які відкривалися в багатьох містах Німеччини. Він брав активну участь у роботі «Товариства Новера», яке пропагандувало хореографічне мистецтво, стимулював діяльність молодих балетмейстерів – Дж. Ноймайєра, І. Кіліана, У. Форсайта. Достатньо об'єктивно про творчість Кранка висловився М. Лієпа: «Дотепно з'єднавши класику з побутовими рухами і пантомімою, Кранко перетворив на чудові хореографічні вистави і роман Пушкіна, і комедії Шекспіра ..., ми побачили балети великої психологічної глибини, повні чистої танцювальної лірики іскристих веселощів» [8, 48].

Одним з найвидатніших хореографів цього часу був Ентоні Тюдор (1909 – 1987) [4, 57], англійський артист, балетмейстер, педагог. Популярність і визнання йому принесли балети «Бузковий сад» (1936), «Похмурі елегії» на музику Малера (1937), що ввійшли до репертуару «Балле Рамбер» та інших балетних труп. У 1951 – 1952 рр. він поставив для трупи «Нью-Йорк сіті балле» вистави «Дама з камеліями» Верді та «Слава» Бетхове-

на. Постановки Тюдора характеризуються прагненням розкрити думки та настрої героя, спробами поринути у світ підсвідомого; часто використовується техніка модерн-танцю. З 1974 р. він працював одним з керівників «Американ балле тіетр».

Традиції російського балету, які спочатку поширилися у США гастролерами і педагогами, у подальшому отримали розвиток у творчості національних балетмейстерів, передусім – у мистецтві Джорджа Баланчіна (Георгій Баланчівадзе) 1904–1983 рр. [6, 60–62]. Його постановки, що склали основу репертуару труп «Американ балле» (від 1935-го р.) та «Нью-Йорк сіті балле» (від 1948-го р.), були одним із напрямів американського балету, в основі якого лежать традиції російської академічної школи кінця ХІХ ст. (зокрема М. Петіпа), а також танцсимфонічні абстрактні балетні прийоми М. Фокіна та неокласичні новації Баланчіна.

У його балетах, неокласичних безсюжетних, узагальнений хореографічний образ виростає з образу музичного [6, 78–80]. Завжди ґрунтуючись на музиці (а не на літературному сценарії) як на джерелі змісту, балетмейстер особливо активно звертався до творів Ігоря Стравінського (27 балетів). В основі його робіт – музика видатних композиторів – від майстрів ренесансу та бароко ХVІІ ст. до сучасних експериментаторів ХХ ст.: «Серенада» (1934) муз. П. Чайковського, «Кончерто бароко» (1949) муз. Й.С. Баха, «Агон» (1950) муз. І. Стравінського, «Коштовності» (1967) муз. Форе – Стравінського – Чайковського [6, 102–103], «Класичне Pas de deux» муз. П. Чайковського [1, 78].

Хореографія Баланчіна вимагала від виконавців досконалого і віртуозного володіння класичним танцем, повного підкорення задуму хореографа. Особливостями його стилю була танцсимфонія, асоціативна абстракція, складна та віртуозна професійна лексика. У Школі американського балету було виховано кілька поколінь артистів, танцювальна техніка та стиль яких відповідали вимогам Баланчіна.

Достатньо об'єктивно про творчість Баланчіна сказав М. Лієпа: «Часом здається, що музика народжується з танцюючих тіл, що її випромінюють самі виконавці. Балетмейстер управляє ними, як диригент оркестром. Іноді мені здається, що танцівники Баланчіна змушені брати участь у якомусь дуже гарному богослужінні – літургії, де справжні емоції повинні ховатися заради вищої, одному лише Баланчіну відомої правди» [1, 48].

Пізнім неокласиком – постнеокласиком балету в Нідерландах можна вважати балетмейстера Іржи Кіліана [6, 208–211]. Найвідоміший його балет «Симфонія D-dur», першу версію якої він створив у жовтні 1976 р. Єдиною метою балету було показати комічність манірних прийомів класичного танцю. На прем'єрі в Чіркустеатрі (Шенвенінг) хореографія балету ще не набула нинішнього характеру. Це сталося 1981 р., при збереженні вихідних ідей сценографа і художника, костюмів Тоні Шенека та музики Й. Гайдна. Завдяки своїй стилістичній цілісності та комічності, балет став культовим в Нідерланд Данс театрі, його відтворювали багато міжнародних труп.

Починаючи від кінця 80-х рр., хореограф значно змінив свій стиль, орієнтуючись на сюрреалістичні образи та зразки східної культури і філософії. Особливість Кіліана відрізняла неокласична менера виконання технічних прийомів класичного танцю, складні акробатичні рухи в парі, стилізація східного танцю чи символіка східної філософії, абсолютна танцсимфонія виконання рухів, прийоми ілюзії та маніпуляції, абстрактна асоціація у передачі сюжетної лінії балету. Найвизначнішими роботами Кіліана у сфері постнеокласики є «Весіллячко» (1982), «Маленька смерть» (1991). Пізні неокласичні європейські тенденції національних та авторських балетних театрів і труп Франції, Великої Британії, Німеччини, Нідерландів, Швейцарії, Італії поклали початок зародженню автор-

ської неокласичної техніки, а згодом новітнього виду та системи – контемпорарі данс, що почав формуватись у 80-х рр. ХХ ст.

Отже, неокласика – стиль сучасного балету. На сьогодні стилістичними ознаками неокласики є оновлення класичного танцю (балету) більш віртуозними виразними рухами та позиціями, ускладнення побудови форми балету: *entree, pas deux, pas de trois, variations, corps de ballet*. Класичні *pas* побудовані таким чином, щоб простежувався та розкривався психологічний або асоціативний зміст; самі ж рухи проминаючи, важливим є підхід та перехід від руху до руху.

Неокласика також значно відходить від академічної традиції, звертаючись до паралельних і кутових позицій у поєднанні з поворотними та заокругленими. У неокласиці більша перевага надається музичному твору, в якому класичні *pas* органічно повторюють всі складні особливості симфонічної, класичної та неокласичної музики, тобто використання принципу танцсимфонії. Сучасна неокласика має два жанри – безсюжетний та сюжетний.

Безсюжетна (абстрактно-асоціативна) неокласика бере свій початок у творчості Джорджа Баланчина і має франко-американські корені. Головною особливістю цього різновиду є звернення до античного сюжету та міфу, побудова абстрактної асоціації у балеті, ускладнена класична техніка, використання джазових і модерних танцювальних виражальних засобів і форм, симфонізму і академічних балетних принципів.

Сюжетна (драматична) неокласика бере початок у творчості Джона Кранка і має англо-французьке походження. Особливостями цього різновиду є оновлення балетної лексики (зокрема балетів класичної спадщини), ускладнення класичної танцювальної лексики для посилення психологізму балету; зростання уваги драматичного чи літературного сюжету, наявність реалістичних, експресіоністичних і сюрреалістичних принципів, використання пантоміми, модерних, джазових, популярних, фольклорних танцювальних виражальних засобів, танцсимфонії та академічних балетних принципів.

Висновки. Таким чином, ми можемо констатувати, що на сьогодні у вітчизняній науці, у галузі неокласичного балетного театру досліджень, що стосуються характеристики, естетики, виражальних засобів неокласичного балету досить мало. Якщо брати до уваги ті наукові роботи, які є зараз, то вони лише у деяких частинах відображають все розмаїття стилістики балетної неокласики. Ґрунтовні дослідження цієї галузі, ще потребують величезних зусиль вітчизняних хореографів-дослідників і практиків, щоб звернути увагу на цей неповторний напрям у сучасній художній культурі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баланчин Д. 101 рассказ о большом балете. Подробные повествования о самых популярных балетах, старых и новых / Д. Баланчин, Ф. Мейсон. – М. : Крон-Пресс, 2000. – 493 с.
2. Балет / [пер. с англ.]. – М., 2003. – 494 с.
3. Балет / [пер. с англ.]. – М. : Астрель, 2003. – 63 с.
4. Балет. Уроки. Иллюстрированное руководство по официальной балетной программе / [пер. с англ.]. – М. : Астрель, 2003. – 144 с.
5. Гваттерини М. Азбука балета / М. Гваттерини. – М., 2001. – 240 с.
6. Лопухов Ф. Хореографические откровенности / Ф. Лопухов. – М., 1972. – 216 с.
7. Фокин М. Против течения / М. Фокин. – Л., 1981. – Изд. 2-е, доп. и испр. – 510 с.
8. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії / Д. Шариков. – К., 2008. – 168 с.
9. Шариков Д. Теорія, історія та практика сучасної хореографії / Д. Шариков. – К., 2010. – 208 с.
10. Marselle M. La Dance au XX^e siecle / Mitchel Marselle, Isabelle Ginot. – Paris., 1995. – P. 117.

Статтю подано до редакції 09.02.2014 р.