

Денис ШАРИКОВ,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка
(Україна, Львів) dinois.khoreologiya.77@mail.ru

ФІЛОСОФІЯ НЕОКЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ ТА ЕСТЕТИКА НОВОГО БАЛЕТУ ЗА ХУДОЖНІМ МЕТОДОМ МИХАЙЛА ФОКІНА І ФЕДОРА ЛОПУХОВА

У статті вперше в українській науці здійснено аналіз філософії й теорії неокласичного танцю першої половини ХХ століття та неокласичної балетної естетики за художнім методом Михайла Фокіна і Федора Лопухова. Автор уперше в Україні аналізує особливості професійного танцю початку ХХ століття. Визначає естетичні критерії та застереження професійного танцю від аматорського впливу.

Ключові слова: хореографія, балет, сучасний танець, балетмейстер, танцсимфонія, академічні канони і зразки балету.

Літ. 6.

Denys SHARYKOV,

Ph.D. in Art, Associate Professor of Direction and Choreography Department
Lviv National Ivan Franko University
(Ukraine, Lvov) dinois.khoreologiya.77@mail.ru

THE NEOCLASSICAL DANCE PHILOSOPHY AND NEW BALLET AESTHETICS BY MYCHAJLO FOKINE AND FEDOR LOPUKHOV ART METHOD

For the first time in Ukrainian science in the article it is carried out an analysis of the neoclassical dance philosophy and theory in the first half of the twentieth century and neoclassical ballet aesthetics by Mychajlo Fokine and Fedor Lopukhov art method. The author for the first time in Ukraine analyzes the professional dance characteristics of early twentieth century. He defines aesthetic criteria and caveats professional dance from Amateur effects.

Key words: choreography, ballet, modern dance, choreographer, dancesymphony, academic canons and ballet samples.

Ref. 6.

Денис ШАРИКОВ,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры и хореографии
Львовского национального университета имени Ивана Франко
(Украина, Львов) dinois.khoreologiya.77@mail.ru

ФИЛОСОФИЯ НЕОКЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА И ЭСТЕТИКА НОВОГО БАЛЕТА ПО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ МЕТОДУ МИХАЙЛА ФОКИНА И ФЕДОРА ЛОПУХОВА

В статье впервые в украинской науке осуществлен анализ философии и теории неоклассического танца первой половины ХХ века и неклассической балетной эстетики по художественному

© Шариков Д. Філософія неокласичного танцю та естетика нового балету за художній методом Михайла Фокіна і Федора Лопухова

методу Михайла Фокіна і Федора Лопухова. Автор вперше в Україні аналізує особливості професійного танцю в началі ХХ століття. Визначає естетичні критерії та застереження професійного танцю від аматорського впливу.

Ключові слова: хореографія, балет, сучасний танець, балетмейстер, танцювальна симфонія, академічні канони та образи балету.

Лит. б.

Постановка проблеми та аналіз досліджень. Хореографічне мистецтво є унікальним феноменом зображального і конкретно-чуттєвого вираження змістової реальності. Проблема, якій присвячене дослідження, є цікавою тим, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві аналізується філософія сучасного танцю і балету за художнім принципом і моделлю Михайла Фокіна й Федора Лопухова. Даній проблематиці присвячені праці Л. Блок, М. Гваттерини, Ю. Григоровича, Ф. Лопухова, Д. Шарикова та ін.

Мета статті – аналіз художнього методу Михайла Фокіна і Федора Лопухова у контексті філософії неокласичного танцю та естетики нового балету.

Виклад основного матеріалу. ХХ століття у філософії, теорії танцю і балетному мистецтві є дуже суперечливим. Це, як не дивно, пов'язано з певними соціокультурними, регіональними, філософсько-релігійними, соціально-політичними, художніми, авторськими чинниками. На наш погляд, саме авторські і релігійно-філософські чинники є первинними у створенні нових танцювальних форм і технологій.

Михайло Фокін (1880–1940) – російський артист і соліст балету, перший балетмейстер і теоретик сучасного балету; у своїй книзі «Проти течії» (1961 р.) охоплює початок розвитку сучасного балету в 1905–1935 рр. у Росії, Західній Європі, США. Ми проаналізуємо, на наш погляд, найважливіші тези Фокіна, які на сьогодні в українському мистецтвознавстві в галузі хореографії не було висвітлено й зазначено. Хоча чітке розуміння філософії сучасної хореографії є вкрай важливим та необхідним [1, 7].

У статті проаналізуємо тези Фокіна про «модерністський танець», «аматорство і делетанство в танці і балеті», «5 принципів у новому балетному мистецтві», «балетні канони і виворотність, рухи корпусом і ногами».

Про «модерністський танець» Фокін писав: «прибічники модерністського німецького танцю думали, що це «абсолютно нове мистецтво», що це є «стиль рухів сьогодення, початок ХХ століття – 1900–1940 рр. Тобто: модерністське німецьке мистецтво танцю, його техніки засновані на «німецькій гімнастиці – теорія Лабана, Вігман», яка не має гігієнічних чи атлетичних цілей, а має індивідуальний інтелектуально-тілесний розвиток через вільний імпульс, метод роботи тіла як інструмент танцю» [5, 234–236].

Важливо пояснити, що Фокін у жодному разі особисто не критикував «модерністський танець», а саме так він називає «експресіоністський танець» Рудольфа Лабана і Марі Вігман. Він лише зауважує, що говорити про: новий танець, його теорію, особливий виражальний жест; невідомий вільний імпульс; езотеричні уподобання; індивідуально-тілесний принцип і розвиток руху; ототожнення тіла як простого інструменту світобудови чи індивідуального технічного механізму, на його погляд, є абсолютно невірним, і він, аналізуючи це, доводить власну думку.

Отже, творці модерністського танцю самі собі суперечать, вважаючи тіло механічним інструментом для танцю або виконання рухів, при цьому додаючи індивідуальний тілесний розвиток через імпульс. Парадокс. Якщо є імпульс, воля у виконанні, індивідуальність, то тіло як інструмент просто не може існувати. Людське тіло створене Богом, призначене не тільки для роботи як механізм, а й для радості спілкування, співтворчості

із Творцем, якщо йдеться про художню культуру та види мистецтв. Інструмент сам по собі не може мати імпульс або волю, він лише залежить від впливу на нього. Воля, імпульс, індивідуальність є лише ознаками високого творіння. І якщо йдеться про тіло, то воно богоподібне і в жодному разі не інструмент! [2, 134–137].

Ця концепція представників модерністського танцю більше нагадує західноєвропейську й американську, капіталістичну, протестантську, атеїстичну концепцію світосприйняття та її світові цінності. Прибічники модерністського танцю, щоб довести його натуральність, співвідносять його з балетним мистецтвом. Вони називають балет «абсолютно штучним». Це твердження може бути прийнятним для тих, хто сприймає балет як один із видів танцю або танцювальної техніки на півпальцях [5, 237].

Це також не є вірним, тому що від першого ренесансного балету «Цердея» і до романтичного балету «Сильфіда» пройшло майже 250 років (1580–1830), і лише від балету «Сильфіда» до початку ХХ століття (1830–1920) танець на півпальцях мав 90 років розвитку як такого. Інший аргумент у доказ звичайності і натуральності модерністського німецького танцю та незвичайності балету – це так звані п'ять позицій ніг, без яких не може існувати балет як мистецтво. Це також є абсолютно неправильним і абсурдним.

Так звані п'ять позицій ніг беруть свій початок, починаючи ще з давньогрецької оркестіки (танцювальне мистецтво Давньої Еллади), хоча, як ми знаємо вони не були такими виворотними. Принципи для встановлення основних позицій ніг у танцювальній техніці та гімнастиці був затверджений в Академії танцю в Парижі у 60-х – 90-х роках ХVII століття викладачами танцю П'єром Бошаном та Раулем Фьойє, які взяли за основу принципи позицій у давньогрецькому танці. Починаючи від кінця ХVI століття і до творчості Михайла Фокіна, балетні форми і танці мали набагато більше прохідних чи інших позицій ніг, окрім вище вказаних п'яти.

За Фокіним: «Насправді існує ціла низка балетного репертуару, у якому не знайти ніяких п'ять позицій ніг». Треба зрозуміти, що виворотність ніг є гімнастичним принципом у класичному тренажі, а танцювати можна, треба і належить при різноманітних ступенях виворотності у людини. Це залежить від типу танцю – побутовий, сценічний, народний, бальний. Більшість характерних (характерний і народно-сценічний танець) танцювальних елементів як серед різних народів (іспанці, поляки, угорці, італійці, українці, росіяни, грузини, греки, араби, китайці, індійці), так і на сцені виконуються з виворотністю, яка наявна у всіх людей у повсякденному житті, тобто 30%. Є танці, наприклад, японські, де виворотність ноги йде всередину (сьогодні це також стосується постмодерністського танцю «Буто») [5, 238].

За Фокіним: «Романтичний балет і його академічна форма зробили помилку – перенесення великої виворотності ніг з екзерсису в сценічний балетний танець. Це був період балетного занепаду, а одним із завдань реформування балету в Росії було виведення нормальної, середньої виворотності ніг, при якій танець ставав би реальнішим і гармонійнішим.

Як це питання з'ясовує модерністський танець? Усе підпорядковується випадковості, «так званому імпульсу», про який уже згадувалось. Контролю повністю немає, позиції ніг ставлять хаотично, виворотні, паралельні і не виворотні позиції ніг відбудовуються як завгодно і поєднуються між собою без раціонально-художнього змісту. До такого незвичайного поєднання позицій ніг балет у своїй репрезентації ніколи не доходив. Повернення до звичайного руху в танці належить саме Айседорі Дункан та Російському балету початку ХХ століття.

Про «аматорство і дилетанство у танці і балеті» Фокін зазначає:

- *по-перше*, якщо це професійний сценічний танець балетного театру, то він уже не є новим, а це серйозна раціональна, гармонійна складена система навчання, яка побудована на трьох видах-школах балетного театру – італійська (метод Блазіса, Чеккетті), французька (метод Вестріса, Тальоні, Гарделя), російська (метод Йогонсона, Чеккетті, Легата);
- *по-друге*, є певний вік навчання – професійний сценічний танець балетного театру – з 8-11 років впродовж 8 років;
- *по-третє*, якщо вже і трапилось так, що вік у бажуючого перевищує можливість вступу до професійної структури балетного театру, то важливим є хоча б правильне оволодіння певними азами професійної театральної гімнастики (класичним танцем);
- *по-четверте*, якщо бажуючі танцювати не вибирають професійний балетний танець і вирішують не займатись цим професійно, то тоді не треба доводити їм нові теорії свободи у танці, спостерігати за особливими явищами природи, в якій треба вчитись і пізнавати себе.

Фокін зазначав: «Усяка творчість починається з підготовчої роботи, школи, вивчення теорії та історії, оволодіння технікою і композицією танцю. Навчаючи інших, дилетант чи аматор танцю бере на себе велику моральну відповідальність. На собі людина може ставити будь-які танцювальні експерименти. Людина, яка ігнорує те, що було створено до нього в танці, і яка прагне почати розвиток балетного мистецтва зі своєї особистої персони, приречена на провал!

Я рекомендую дилетантам навчатись не в природи і звірів, а в людей! Це також природа і світобудова! Багатьом аматорам і дилетантам у танці належить проповідь про свободу. Свобода від чого? Свобода від застарілих традицій, від впливів мінливості моди, якщо так, я вітаю таку Свободу! Свобода від підготовчої роботи, дисципліни, навчань вмінь і навичок. Усе це є лихом! Навіщо навчатись, коли можна не навчаючись виражати все в русі? При цьому дилетанти й аматори найчастіше забувають просту річ, що в мистецтві важливим є не що виражати, а як саме!» [5, 238].

Про «5 принципів у новому балетному мистецтві» Фокін писав так: «По-перше, не створювати комбінації з готових і танцювальних рухів, а створювати в кожному випадку нову форму, яка відповідає сюжету, виражальній формі, історичній добі та національному характеру; по-друге, танець і жест є винятково виражальними засобами драматичної дії та повинні чітко і послідовно відповідати змісту і сюжету балетного твору; по-третє, умовний жест є важливим лише через стилістику балету; по-четверте, у балеті ансамблевий танець повинен бути яскравим і виражальним за змістом; по-п'яте, балет повинен бути у співдружності з іншими мистецтвами – музика, театр, живопис» [5, 137–140].

Про «балетні канони і виворотність, рухи корпусом і ногами» Фокін писав: «потрібно багато вчитись, пройти серйозну школу, вивчити головні рухи, пози, а також, насамперед, вивчати власне тіло, підпорядкувати його собі, навчитись відчувати кожну його рису, м'яз, удосконалити себе у розвитку різних рухів; балетна гімнастика повинна збагачуватися новими і раціонально-потрібними рухами і вправами, які відповідають сучасності та мають змогу вдосконалити тіло танцівника; *en dehors* справді розвиває гнучкість ніг та уповільнює деякі рухи, але *en dehors* розвиває рухливість ніг лише однією стороною; балетний танець не є танцем віртуозної техніки ніг, а танцем усього тіла, яке повинно бути яскравим і виразним у балеті; використання пуантів повинно бути там, де вони необхідні та відповідають змісту і художній меті; для танцівника потрібно вміння,

як це не дивно, звично і невимушено рухатись, а також уміти звично ходити і бігати в балеті, зберігаючи лише дрібні сценічні характеристики кінцівок ніг».

Федір Лопухов (1886–1973) – російський артист і соліст балету, радянський балетмейстер і викладач; у своїй книзі «Хореографічні відвертості» (1972) охоплює початок розвитку сучасного балету 1915–1970 рр. в Радянському Союзі. Ми проаналізуємо найважливіші, на наш погляд, тези Фокіна, які до тепер в українському мистецтвознавстві в галузі хореографії не було проаналізовано, саме про «про танцсимфонію», «хореографічну правду», «про балетмейстера» [3, 322].

«Про танцсимфонію». Сам принцип симфонії хореографії та музики був представлений ще в балетах Михайла Фокіна, хоча майстер не акцентував на цьому увагу, а вважав танцсимфонічність звичайним формоутворювальним чинником «нового балету», саме власного! Розкриття й обґрунтування цього поняття і терміна належить Федору Лопухову.

Танцсимфонія – музично-хореографічний жанр, де головним сценарієм і лібрето для побудови хореографічного тексту в танці й балеті є саме музичний супровід. Музичні інструменти, певна тональність, музичний малюнок, темп, ритм, розмір, динаміка і характер є принциповими чинниками формоутворення хореографії – танцювальних партій, варіацій, характеристики сюжету. Саме завдяки танцсимфонії в балеті чи танці балетмейстер може не просто передати чи візуалізувати музику, а надати глибокі психологічні і філософські характеристики танцю. Танцсимфонія можлива лише у високий виконавській майстерності. Саме те, що мав на увазі Михайло Фокін, – розуміння і досконале володіння хореографічною школою! Нині це класичний танець як у навчальному процесі, так і в сценічному виконанні.

Лопухов, як і Фокін, не обмежується тільки класичною технікою танцю, а наголошує на стилізації виражальних форм народного, античного танцю, танцювальної пантоміми, а також активне впровадження в танець, за сюжетом, акробатичних підтримок та елементів циркової гімнастики. Саме завдяки танцсимфонії у балеті виконавець може передати напівтони, абстрактні асоціації, розкрити за сюжетом музику складних хвилювань, прозорих вібрацій, фіксації миті! [4, 7–11].

Важливим також є і те, що візуалізація особистих хвилювань під музичний супровід мала місце у вільному танці Айседори Дункан. Отже, можна стверджувати, що ідея танцсимфонічності походить від візуалізації особистих хвилювань під музичний супровід Айседори Дункан; принцип оформлення і використання танцсимфонії в балеті та хореографічній мініатюрі – звичайний формоутворювальний чинник нового балету початку ХХ століття в Михайла Фокіна; теорія і філософське трактування танцсимфонії як головного музично-хореографічного жанру в балеті стверджується й обґрунтовується Федором Лопуховим.

«Про хореографію». Класичний танець для Лопухова є виразнішим сценічно і має більше танцювальних тонів задля репрезентації художнього образу ніж нові танцювально-пластичні експерименти Дельсарта, Жак-Далькроза, Лабана; вільний танець Айседори Дункан тощо.

Лопухов розглядає класичний танець не як архаїчний засіб танцю, який складається з наукової теорії танцю XVI–XIX століття, придворних танців, вправ екзерсису й балетного танцю, а як універсальну систему хореографічного виховання. Освоєння новітніх форм і технік у синтезі з класичним танцем надають останньому нові вирішення і трактування художнього образу, перехід від реалізму і романтизму до внутрішніх психологічних взаємин і філософських роздумів. «Класичний танець – це

матеріал мистецтва, як фарба для художника, звук для музиканта», – зазначав Лопухов [5, 24].

Важливим є те, що саме думка Лопухова про внутрішній розвиток класичного танцю як виду і наукову балетну систему хореографічної культури, а також про зовнішній соціокультурний розвиток приводить нас до аналогії у характеристиці сучасних напрямів історіографії та філософії. Ідеться про інтерналізм й екстерналізм. Коротка довідка: *інтерналізм* – напрям історіографії та філософії у ХХ столітті, орієнтований на розвиток науки лише на внутрішні наукові факти – логічного аналізу, рішення наукових проблем, еволюції, наукових традицій, внутрішній потребі науки, ставити експерименти без впливу соціально-економічних, політичних впливів; *екстерналізм* – напрям історіографії та філософії у ХХ столітті, орієнтований на розвиток науки на зовнішні фактори, не завжди наукові, а саме: соціально-економічні, політичні, філософські рішення наукових проблем і постановка експерименту через необхідність соціокультурних перетворень у часі.

Отже, «Класичний танець», постійно розвиваючи власні форми, рухи, вправи ви-яtkово у своїй системі, а також ретельно зберігаючи та аналізуючи академічні традиції школи і реалістичні сценічні прийоми, може подолати всі нововведення і примхи моди, технічні новації, збагачуючись новими формально-технічними засобами і прийомами, і залишатись єдиною універсальною системою і науковим методом в хореографічній культурі [6, 119–122].

Щодо рухів у сценічному балетному танці, їх характеристику і зміст, то Лопухов дає таке трактування: «Сам рух несе у собі визначений зміст і має тільки йому присутню образність, яку можна посилити чи послабити, зробити форте чи піано. Наприклад, *jeté en effacé* – несе ліричний добрий відкритий характер, *pas de chat* – комічний. Є велика різниця застосування *pirouette en dehors* чи *pirouette en dedans*. *Effacé, en dehors*, 1-й *arabesque*, можуть означати розкритість, відвертість, доброзичливість, навіть добрий, позитивний образ у балеті. *Croisé, en dedans*, 3-й та 4-й *arabesque* можуть означати закритість, таємність, конфліктність, розчарування, ворожість, фатальність, злий, негативний образ у балеті» [4, 27].

Висновки. Отже, можна констатувати, що нова модель професійного неокласичного танцю є такою: професійний балетний танець залишає всі академічні особливості та принципи у навчанні професійного виконавця. Академічна професійна школа – балетний екзерсис, щоденні вправи, системні заняття, відпрацювання техніки є вкрай важливими для майбутніх балерин та артистів балету. Також щоденне відпрацювання професійного, сценічного, балетного танцю є необхідною умовою у хореографічному мистецтві. Балет як сценічне дійство повинен: виражати художню правду реального життя в сюжеті; у балеті обов'язковим є гармонійне поєднання академічних балетних прийомів з новітніми принципами танцю – імпресіонізму, експресіонізму, кубізму тощо; головним чинником репрезентування танцю є хореографічна танцесимфонія, яка чітко відображає всі складні особливості психології сюжету балетного твору; художнє оформлення балетного твору (костюми виконавців, сценічні декорації) повинно чітко відповідати сюжету, історичній події.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білаш П. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-х – 30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / П. Білаш. – К., 2004. – 18 с.

2. Блок Л. Классический танец : история и современность / Л. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
3. Григорович Ю. Балет : энциклопедия / Ю. Григорович. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
4. Лопухов Ф. Хореографические откровенности / Ф. Лопухов. – М. : Искусство, 1972. – 216 с. : ил.
5. Фокин М. Против течения / М. Фокин. – Л. : Искусство, 1981. – Изд. 2-е, доп. и испр. – 510 с. : ил.
6. Шариков Д. Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури. Філософія балету та онтологія танцю : монографія / Д. Шариков. – К. : КМУ, 2013. – Ч. 1. – 204 с.

REFERENCES

1. Bilash P. Baletmejesters'ke mystectvo i stanovlennja ukrai'ns'koi' scenichnoi' horeografii' u konteksti rozvytku jevropejs'koi' hudozhn'oi' kul'tury 10-h – 30-h rokiv XX stolittja : avtoref. dys. ... kand. myst. : 17.00.01 / P. Bilash. – K., 2004. – 18 s.
2. Blok L. Klassycheskyj tanec : ystoryja y sovremennost' / L. Blok. – M. : Yskusstvo, 1987. – 556 s.
3. Grygorovych Ju. Balet : encyklopedyja / Ju. Grygorovych. – M. : Sovetskaja encyklopedyja, 1981. – 623 s.
4. Lopuhov F. Horeografycheskye otkrovennosti / F. Lopuhov. – M. : Yskusstvo, 1972. – 216 s.
5. Fokyn M. Protyv techenyja / M. Fokyn. – L. : Yskusstvo, 1981. – Yzd. 2-e, dop. y yspr. – 510 s.
6. Sharykov D. Mystectvoznavcha dyscyplina horeologija jak fenomen hudozhn'oi' kul'tury. Filosofija baletu ta ontologija tancju : monografija / D. Sharykov. – K. : KMU, 2013. – Ch. 1. – 204 s.

Статтю подано до редакції 20.01.2015 р.