

ХОРЕОЛОГІЯ

УДК: 792.8.035“19” Баланчін Дж.

НЕОКЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ: ГЕНЕЗА ТА ФОРМУВАННЯ ЙОГО ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ У ТЕАТРІ ДЖОРДЖА БАЛАНЧІНА

Марина ПОГРЕБНЯК

Кафедра хореографії,

*Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка,
вул. Остроградського 2, к. 106, Полтава, Україна, 36000
тел.: (+38)099-549-45-37, e-mail: llukimska@rambler.ru*

Досліджено генезу неокласичного танцю. Розкрито сутність ідеї танцсимфонії Ф. Лопухова. Виявлені і систематизовані естетико-стильові особливості неокласичного танцю у театрі Дж. Баланчіна.

Ключові слова: неокласицизм, неокласичний танець, безсюжетний балет, танцювальна симфонія.

Напевно ніколи за всю історію існування світове мистецтво не знало такої кількості різноманітних стилів і напрямів, як у ХХ століття й, особливо, в його першій половині. Пошук нових шляхів і засобів вираження художньої ідеї, переоцінка естетичних цінностей, яка, часом, доводила до заперечення споконвічних мистецьких канонів, стали ознаками епохи та стрімкою хвилею захопили всі види мистецтва, хореографічного у тому числі.

Творчий доробок балетмейстерів початку ХХ століття таких, як Михайло Фокін, Броніслава Ніжинська, Леонід Мясін, Джордж Баланчін, розкриває перед нами розмаїття проявів нестандартної, новаторської художньої думки, що докорінно змінила та збагатила театральний танець й визначила обличчя сучасного балету.

Вивчення шляхів формування різних напрямів сучасної хореографії є досить актуальним для формування самобутніх національних шкіл сучасної сценічної хореографії та використання їх у навчальному процесі під час підготовки артистів, балетмейстерів, педагогів, у роботі із професійними й аматорськими колективами.

Цим зумовлено посилення інтересу науковців до питань теорії та історії сучасного театрального танцю. З аналізу нечисельних наукових праць радянського і пострадянського простору, присвячених питанням теорії та історії сучасної хореографії (А. Соколов, К. Добротворська, В. Пастух, Т. Кохан, О. Левенков, Д. Бернадська, П. Білаш, О. Чепалов, Д. Шариков, М. Погребняк, О. Шабаліна) [2; 3; 6; 8; 11; 14; 15; 22; 24; 25; 26], можна зробити висновок, що поза межами існуючих розробок залишаються генеза неокласичного танцю, визначення і систематизація його естетико-стильових особливостей у театрі Дж. Баланчіна, що і є метою цієї статті.

Авторка виявила, що генеза неокласичного танцю пов'язана з ім'ям Дж. Баланчіна, який у пошуках власної моделі балетного театру зробив спробу віднайти новий рівень універсалізму класичного танцю, його нову дівість.

Кінець XIX століття і початок XX століття відзначився глибокою кризою західноєвропейської цивілізації та культури, яка осягнула всі її складові: економіку, державний устрій, філософію, мораль, мистецтво. Криза культури нового часу була пов'язана, насамперед, із руйнуванням основ раціоналістичного світогляду й появою ірраціоналізму; з такими громадськими явищами, як поява тоталітарних режимів, котрі поневолюють людину й суспільство, сприяючи процесу моральної деградації особистості, проголошення культу сили й насильства, як необхідної умови подолання кризових явищ, характерних для нового типу суспільства; панування у головних сферах культурного життя песимізму й недовіри до творчих можливостей людини, зневіри у перспективах розвитку цивілізації.

Як результат, складність та багатоплановість культури XX століття відображали різні уявлення про шляхи поновлення традиційної культури, різні аспекти естетичної думки. Але новації у мистецтві були історично закономірними, відповідали на реальні естетичні запитання, що ставило життя. Використання нових лексичних засобів, поновлення техніки мали втілити з достатньою впевненістю всю гостроту повсякденних потрясінь, притаманних цій добі. Старі норми відмирили. Виникали нові течії в мистецтвах.

На думку Р. Левенкова, у балетах Дж. Баланчіна неухильно проявлялися окремі фрагменти і загальні риси нового стильового напрямку в хореографії – неокласици, що символізував "...знов віднайдену балетним театром відкритість одне одному сучасності і класичного танцю" [11, с. 7–9].

Досліджено, що сходинкою до неокласичного танцю став неокласицизм Дж. Баланчіна, який блискуче розвинув експерименти Ф. Лопухова [22, с. 22]. Зупинимося на значенні поняття "неокласицизм".

Неокласицизм (франц. Neo – classicism) – узагальнена й досить умовна, коли не штучна, назва кількох різних мистецьких течій та напрямів другої половини XIX–першої половини XX століття [1, с. 227].

За Р. Левенковим, неокласицизм – принцип відношення мистецтва XX століття до класичної спадщини, звернення до стилів, які не входили на початку XX століття до канону класики (відсування кордонів класики до більш архаїчних епох VII–VI століття до н. е.) [11, с. 7–9].

Неокласицизм як сходинка до неокласики виявився не скороминучою, а достатньо цілісною, хоча й багатогранною у своїх проявах тенденцією, що, зрештою виробила свою художню логіку.

Як було зазначено вище, особливе значення у формуванні естетико-стильових особливостей неокласичного танцю Дж. Баланчіна мали творчі експерименти одного з найвідоміших представників неокласицизму в хореографії Ф. Лопухова. Сутність їх полягала в тому, що хореограф намагався проникати у єство природи танцювального мистецтва, досліджував коріння й витоки прамови. У пошуках первородних зерен балетмейстер розділяв пластику на складові її елементи, безжалісно відкидав те, що здавалося йому нашаруванням, скептично розкривав основи і вже потім відтворював танець в оновленому вигляді. Відмова від готових прийомів, традиційних схем і структурних формул збагачували загальні уявлення про пластику, намічали проблеми, докладно розробляти які призначено було надалі.

На думку А. Соколова, до безперечних значних відкриттів Ф. Лопухова належить його ідея “танцювальної симфонії, як хореографічної інтерпретації симфонічних творів і нової форми спектаклю” [20, с. 163].

“Для мене є очевидним”, – заявив Ф. Лопухов у 1922-му році, – “що форма так званих балетів, що існують до сьогодні, де сам танець є така собі складова частина балету, не є межа, до якої дійшло хореографічне мистецтво” [21, с. 168–169].

Постановка Ф. Лопухова мала лабораторний характер, нагадувала експеримент, у якому перевіряють гіпотезу. Умови експерименту були жорсткими – відкидали сюжет; дію переводили у план узагальненої образності; декорації були визнані зайвими, костюми втратили статеві, професійні й подібні прикмети, просто повторюючи танцювальну уніформу для повсякденних уроків і репетицій. Ці естетичні принципи давали змогу відтворювати абстраговані форми.

За свідченням Ю. Слоніського, програма Ф. Лопухова, що носила гучну назву “Велич всесвіту”, на музику Четвертої симфонії Людвіга Ван Бетховена, “... у багатьох моментах лише дотично збігалася із змістом симфонії” [19, с. 32–33]. Якщо в книзі “Шляхи балетмейстера”, що вийшла в 1925-му році, Ф. Лопухов серйозно міркував про те, як він втілював у пластиці свою програму, то через 40 років з мудрістю і спокоєм хореограф писав: “Чим повніше мені вдавалося відтворити у пластиці музичні думки Бетховена, тим далі я відходив від теми «Величі всесвіту», що хвилювала мене” [20, с. 171]. Попри все, програма, яку вигадав Ф. Лопухов, з’явилася перехідною ланкою до безсюжетної хореографії й до узагальненої танцювальної образності в балетному спектаклі. Вона була більш узагальненою, ніж звичайне на ті часи сценарне лібрето для сюжетного спектаклю, та більш конкретизованою, ніж програма, яку могла допустити симфонічна музика.

Яким же чином Ф. Лопухов відтворив у пластиці радісну впевненість і повноту життя, настільки ясні в музиці Четвертої симфонії Людвіга Ван Бетховена? Повторюючи заклик Фокіна: “... кожному твору свої танцювальні форми” [12, с. 244–245], Ф. Лопухов хотів відштовхуватися від стрункої форми сонатного алєгро, аби відобразити сувору логіку життя та духовний світ людини, які, якими б різними гранями не відкривалися, все ж перебувають у виправданій самотності, розвиваються за певними внутрішніми законами, схильні до природної гармонії [20, с. 171].

На відмінну від хореографічних вистав у стилі “модерн” О. Горського, М. Фокіна, В. Ніжинського у дореволюційному балетному театрі Росії, це було повернення до естетики класично ясних форм, але теми й естетичні принципи академічного балету кінця XIX століття відроджувалися в нових історичних умовах оновленими та видозміненими – у стилістиці неокласицизму. На думку А. Соколова, у танцсимфонії Ф. Лопухова тенденції неокласицизму настільки виразні, що саме цю постановку “... варто визнати родоначальницею нового стильового напрямку у світовому балетному театрі” [21, с. 172]. Як відомо, балети Маріус Петіпа й Лев Іванова склалися із завершених номерів, хоча й об’єднаних наскрізною думкою, але чітко розмежованих. Цей кордон існував і в музиці: закінчувався один номер і починався інший, із новим музичним матеріалом, часто іншим ритмом і темпом, при зміненому складі виконавців. Нерідко пауза розділяла номери й підкреслювала їх самостійність. У танцсимфонії кордони номерів виявилися розмитими. Кожен танцювальний епізод ніби виникав з попереднього та плавно переростав у подальший. Пошуки нескінченної структури, необхідної для втілення мінливого пластичного матеріалу, почала А. Дункан. За нею пішли О. Горський, М. Фокін, В. Ніжинський, Б. Ніжинська та ін. Ф. Лопухов створив власний варіант

такої структури. Пластичні теми в танцсимфонії безперервно перетворювалися, ніби відображаючи поступальний хід розвитку. Принцип розвитку, важливий і для хореографів “модерна”, Ф. Лопухов трактував по-своєму. У танцсимфонії стверджувалася стійкість урівноваженої конструкції, що має свої опорні теми. Ці теми не втрачали у трансформаціях своєї основи, характеру пластики й образної суті. Пластичне трактування в дусі неокласицизму перевтілювало стилістику симфонії на сучасний лад. Але це було все-таки ближче до суворой простоти та класичної “ясності” Людвіг ван Бетховена, ніж, наприклад, стилістика танцю “модерн”. Відстоюючи класичний танець, хореограф прагнув довести, що не всі можливості цього танцю вичерпані й розкриті.

На думку А. Соколова, кожна частина танцсимфонії Ф. Лопухова була цілісною за задумом, структурно завершеною, водночас не замикалася в собі, а містила перегукування з іншими частинами. При видимій замкнутості кожної частини та вичерпаності в ній тематичного розвитку перегукування забезпечували наскрізний рух від частини до частини, композиційну й тематичну єдність танцсимфонії. Отже танцсимфонії не була “закінченою мініатюрою”, танцювальним номером, який міг би існувати сам по собі, вилучений із постановки, в ізоляції від інших частин. Тому танцсимфонія Ф. Лопухова, як задумав її автор, протистояла дивертисменту, де один танцювальний номер можливо безболісно замінити іншими [20, с. 174–175]. Ф. Лопухов так і писав, формулюючи загальні естетичні особливості нового жанру, що “... танцсимфонія укладає в собі розвиток якої-небудь думки, яка поступово розкривається в її частинах” [13, с. 49].

У чіткій конструкції танцсимфонії порядок частин не був байдужий балетмейстеру. В міру розгортання музичного матеріалу, розгорталась і пластика. Створивши пластичну тему, що відповідає, на його переконання, музичній, хореограф трансформував її, розвивав, дрібнив, зіштовхував з іншою пластичною темою, суворо узгоджував зі змінами в розвитку музики. Символіка й придумана Ф. Лопуховим програмність виявлялися все-таки другорядними, поступаючись місцем головному – самому процесу пластичної інтерпретації музики. Ф. Лопухов прагнув представити танець як безперервний процес створювання одних форм і руйнування інших, перехід від простих танцювальних фраз до складніших. Цей процес розвивався відповідно до внутрішньої логіки танцю. Направляла його музика.

У своїх експериментальних пошуках Ф. Лопухов пройшов захоплення акробатикою, гротеском, застосовував у балеті слова та спів. За наявності різних форм, головним для Ф. Лопухова залишався класичний танець. Але балетмейстер вводив ці елементи трансформованими, такими, що відрізняються від канонічних. Наприклад, голова була повернена не так, як вимагало “*epaulement*”; п’ята опорної ноги не торкалася підлоги при “*plie*”, порушуючи неухильні вимоги класичного танцю; акцентований перехід з ноги на ногу робився не вгору, а вниз. Хореограф використовував у пластичці поривчаті стрибки, головним з яких було “*jete*”, протяжні лінії “*arabesques*” і т. ін. Пози, однакові для всіх, були виразними, але “вільними”, неодмінними у класичному танці положеннями корпусу, рук, ніг, голови. У фіналі танцсимфонії основу теми склали напористі, енергійні стрибки “*en tournante*” в повітрі й з дрібними заносками. Класичний танець розкривав свої можливості, демонструючи велику кількість виразних відтінків [20, с. 180–188].

Завершальна статична композиція нагадувала “стоп-кадр”: “... переривистий хоровод прокреслював лінію уздовж рампи, починаючись фігурами, що стеляться,

поступово набираючи висоту, плавно згортаючи в глибину сцени, сильніше закручувався спіраллю, аби завершитися в центрі спрямованою у вись стійкою симетричною групою” [20, с. 188]. Різноманітністю позувань фінальна група нагадувала живописні багатофігурні побудови М. Фокіна, композиційною чіткістю – ансамблі М. Петіпа і Л. Іванова.

На відміну від теоретика “нового російського балету” М. Фокіна, Ф. Лопухов не ставив перед собою головну ціль “виправдати” рухи класичного танцю. У книзі “Шляхи балетмейстера” він теоретично сформував самобутній зміст танцю, котрий може існувати без конкретного сценарію: “Мистецтво танцю велике тим, що воно само через танець здатне передати обстановку реально невидиму, але таку, що відчувається” (виокремлення тексту і напрям курсивом наше – М. П.) [13, с. 47–49].

Такий підхід відкривав дорогу пізнішим музично-поетичним одкровенням Дж. Баланчина.

До речі, право називатися піонером “безсюжетного балету” належить Броніславі Ніжинській. У 1920-му році в революційній Росії вона у своєму театрі постановила “Дванадцять рапсодію”, “Мефісто-вальс”, “Ліста” та інші балети “без сценарію”. С. Дягілев не схвалював її ідеї. “Це не балет, – це якась абстрактна ідея, симфонія. Це мені не зрозуміло і є чужим” [27, с. 617–618]. Він ніяк не міг відмовитися від ідеї літературного лібрето.

На думку М. Ратової, роль Б. Ніжинської у розвитку неокласичного балету важко перебільшити: “...її мистецтво можна назвати пре-неокласицизмом, попередньою сходинкою на шляху до того балетного неокласицизму, що зазнав свого розквіту у творчості Джорджа Баланчина” [16, с. 44].

У першому ж поставленому Дж. Баланчіним у шкільні роки (у сезоні 1919–1921-х років) творі “Ніч” (на музику А. Рубінштейна) визначилися основні риси естетики його індивідуального стилю. “Ніч” не мала конкретного сюжету. Її пластичний малюнок немов довільно виникав з музичної образності, головним тут була чистота форми. Про Жоржа Баланчивадзе відразу заговорили як про багатообіцяючого балетмейстера. Він дуже цікавився експериментами К. Голейзовського, М. Форрегера, аплодував А. Дункан, не пропускав фольклорно-етнографічних вистав, організованих В. Всеволодським, відвідував театр “Народної комедії” С. Радлова, був захоплений від того, що бачив на фабриці “Ексцентричний актор”, якою керував Г. Козінцев та Л. Трауберг.

Зі симпатією ставився Б. Асаф'єв до перших дослідів Ж. Баланчивадзе, стверджуючи, що “... музика – енергія, більш того, вона енергетична, у неї прекрасні можливості перетворитися з чутного в зриме. Історія високої хореографії – це вгадане сценічне втілення музичної форми” [18, с. 46]. Його думка прямо стосується індивідуального стилю Ж. Баланчивадзе. Його танцювальні образи з'являлися як прямий відгук на музику, вони набували великої цілісності, чіткої структури, їх розробляли за звуковою підказкою.

Спираючись на мистецтвознавчий аналіз творчості Дж. Баланчина, В. Красовською, І. Склярєвською, М. Гваттеріні, Є. Корольова зробила спроби визначити стильові особливості неокласичного танцю на початку його становлення у театрі Дж. Баланчина [5; 7; 9; 10; 17].

На думку І. Склярєвської, Дж. Баланчин як творець певної моделі й концепції балетного театру, практично у всьому протилежний С. Дягілеву. П'ятирічна співпраця С. Дягілева з юним Ж. Баланчивадзе – Дж. Баланчіним ясно показує, як усередині однієї художньої культури зароджувалася інша.

Театр С. Дягілева намагається оголосити все, нічого не втратити, не пропустити, він жадібно хапається за все нове, незвичайне й талановите, безпомилково схоплює і матеріалізує те, що витає в повітрі, він нарешті, диктує моду. Театр Дж. Баланчіна – вже інший історичний період. І, навіть, символом новизни непомітно виявляється поглиблення. Дж. Баланчін дбайливо зберігав і відновлював у репертуарі багато зі своїх старих балетів. С. Дягілев знайшов нове зовні вже створеного, а Дж. Баланчін – усередині. І сучасне за Дж. Баланчіним – це перш за все нова інтерпретація старої знайомої форми. Одна з основних тенденцій його творчості – виявлення справжньої художньої суті тієї або іншої форми, поступове очищення хореографічного тексту від усього зайвого. І якщо С. Дягілев мислить відчутними – живописними, сюжетними образами, то Дж. Баланчін – ритмом, хореографічною структурою. І якщо С. Дягілев – апологет синтетичного спектаклю, то для Дж. Баланчіна балет – це перш за все танець, і він, коректуючи свої старі твори, незмінно прибирає з них все, що не є танцем [17, с. 29–31].

Метод ритмічного і пластичного розчленовування класичного танцю та відтворенням з його елементів нової танцювальної матерії Дж. Баланчін використовуватиме все життя. Цей метод підхоплять і розвинуть слідом за ним безліч балетмейстерів. За п'ять останніх сезонів С. Дягілева Дж. Баланчін придумав для його трупи вісім балетів і два танцювальні антракти. Проте згодом у власному вже репертуарі зберіг лише два з них: “Аполлон Мусагет” на музику Ігоря Стравінського, прем'єра якого відбулася 12 червня 1928-го року в Театрі Сари Бернар в Парижі і “Блудний син” на музику Сергія Прокоф'єва (1929-го року), який і виявився останнім спектаклем дягілевської антрепризи [5, с. 152].

Цей балет має епізодну будову, позбавлений плавного психологічного розвитку. У ньому балетмейстер використав і епатуючий гротеск – кордебалет британоголових персонажів, серію механістичних рухів “танців машин” М. Фореггера; і новий для тих років прийом: єдину деталь сценографії, що виявляється то огорожею, то столом, то ганебним стовпом, то галерею.

Це не що інше, на думку І. Склярєвської, як постійний баланчинський принцип використання знайомих мотивів у новій інтерпретації: те, що було сконцентровано, обігралося, у Дж. Баланчіна виникає миттєвим спалахом. Те, що створювало суть, основу композицій, у його виставах з'являється як відгомін [17, с. 29–31].

У “Блудному синові” окрім загальних принципів виникають пози і рухи, що стали пізніше постійними для балетів Дж. Баланчіна. У партії Сирени – зародки “баланчинських” па, на яких, зокрема, побудований балет у 1946-му році “Чотири темпераменти”, у дуетах героя і Сирени – специфічний “баланчинський” ритм. Дуже важливе для “Блудного сина” співвідношення темпів, динаміки й статичності. Контраст повільного і швидкого, руху та нерухомості (долучення “рухомої пластики” Є. Жака-Далькроза). Контраст темпів в іншому, вже чисто танцювальному варіанті теж стане одним із важливих композиційних прийомів Дж. Баланчіна.

У “Аполлоні Мусагеті” балетмейстер уперше показав те, чим він займатиметься все життя – класичним “білим” балетом, подано здійсненим у новому ракурсі. Сюжет і структура “Аполлона Мусагета” належить задуму І. Стравінського.

На думку В. Красовської, “... неокласицизм музики “Аполлона Мусагета”, ... неподільно пов'язаний ... з неокласичним танцем” [9, с. 178]. За її свідченням, в *adagio* і варіаціях Аполлона та муз зник обов'язковий канон округлих ліній класичного танцю, з'являються рухи у видовжених і прямих лініях, незграбні пропорції архаїчної скульптури.

Наприклад, у танець Полігімнії в знайомі правила академізму впліталися небачені ракурси тіла: у різких, “крикливих” стрибках коліна підкидали вперед та розвертали у повітрі, вільна рука описувала звивчасті лінії. Три танцівниці, стоячи у профіль до глядача, щільно з’єднували ноги, простягали руки долонями догори на рівні плечей, закидали назад голови. У танцювальній лексичі Аполлона і муз використовується хода на п’ятах. І візерунок танцю був розмічений текучою зміною зупинок, подібних до акордів [9, с. 178].

У пролозі балету посеред сцени – бог, одяг якого нагадував загорнуту пелену, і світ починає рухатися. З’являються богині-служниці. Порожній простір заповнено танцем. Це – ще один характерний композиційний “баланчинський” прийом: від “па” в порожнечі – до танцювального дихання простору.

Протягом п’ятдесяти років, як лущиння, відпадало від нього все зайве: відкинуті були декорації, пішов пролог, костюми поступово змінювалися, поки не знайшлася форма, адекватна справжньому, глибинному сенсу цього пророчого балету.

Перебравшись до США в 1943-му році Дж. Баланчін створив новий варіант балету “Аполлон”. Коли балетмейстер вже був керівником балетної школи та трупи, він раптом побачив ще один виразний сенс поставленого ним колись балету “Аполлон”: ставлення Аполлона до муз – це його ставлення до своїх учениць і балерин. Тоді й викристалізувалася, нарешті, зовнішня форма балету, і костюми набули сучасного вигляду: замість пачок у муз – короткі учнівські або ж репетиційні сукні. У сценографії усе обмежувалося сходами, якими Аполлон підіймався на Олімп, і декількома каменями для сидіння. Приховане значення стало очевидне: Аполлон випробовує учениць і вибирає Балерину.

У кінцівці па-де-де, тіла двох танцюристів стикаються, їхні спина прогнуті так, що вони складають єдину фігуру. Усі музи мов зливаються з фігурою Аполлона. Три музи пригнулися до спина Аполлона, видно узор їхніх ніг у позиції арабеск на різних рівнях [5, с. 152–158].

“Серенада” на музику П. Чайковського – перший балет, який поставив Дж. Баланчін в Америці влітку 1934-го року. Спектакль планували для учнів створеної Дж. Баланчіним у Нью-Йорку “Школи американського балету”, що стала пізніше основою для формування знаменитої трупи “Нью-Йорк сіті балет”. Кількість учасників спектаклю визначалося кількістю присутніх на репетиціях учнів. Уперше на репетицію прийшло сімнадцять дівчат, така кількість є незручною для танцю. Дж. Баланчін показав, як непарна кількість може ожити в сценічному малюнку під впливом мистецтва хореографа. На другій репетиції з’явилося дев’ять дівчат, на третій – шість. І щоразу, імпровізуючи на кількості присутніх, Дж. Баланчін вигадував танцювальні композиції. Поступово в процесі роботи складалося дійство. Оскільки сюжет не був для Дж. Баланчина чимось дуже важливим, у “Серенаді” він прагнув, перш за все, показати, як молоді недосвідчені танцівники, болісно засвоюючи тренувальні вправи, у процесі роботи перетворюються і стають неперевершеними майстрами витонченого класичного танцю. Дж. Баланчина не цікавила творча і людська індивідуальність окремого артиста. Кожна танцівниця і кожен танцівник були для нього лише інструментами єдиного “пластичного оркестру” [7, с. 27]. Найчастіше, кажучи про сенс або зміст своїх балетів, він порівнював їх із трояндою, прекрасною музикою, з місячним світлом. “Ви захоплюєтеся їх красою і ніколи не запитуете, що означає ця краса”, – пояснював Дж. Баланчін [7, с. 27].

У цьому плані програмним є “Агон” І. Стравінського (1957-й року), в якому танець відтворює дане музикою зіткнення старих та нових музичних форм. Навмисні

“академізми” – положення “en dehors”, підтягнутий корпус, видовжені пальці, суворі позиції рук, канонічні підтримки, стрибки та піруети контрастують із акробатикою, гротеском-положення “en dedans”, скороченим носком опорної стопи, зігнутими в кистях та ліктях руками, розслабленим корпусом [10, с. 186].

На думку В. Красовської, часом Дж. Баланчін настільки захоплювався “перекладом” виразних форм одного мистецтва на мову іншого і, намагаючись зримо втілити музику, насправді дав схематичні побудови танцюючих фігур: відображаючи зовнішній малюнок, вони не проникають у суть музики [10, с. 186]. Проте у кращих своїх балетах Дж. Баланчін, стикаючись з складною, і, здавалося б, не танцювальною музикою, намагається довести, що навіть навмисне витончені й надумані ритми можна втілити танцювально. Його витончені фронтальні побудови захоплюють безліччю цікавіших ходів, просторових візерунків, ліній, що переплітаються, каскадом дрібних рухів.

Отже генеза неокласичного танцю пов’язана з іменем Дж. Баланчіна на рубежі 20 - 30-х роках ХХ століття, який розвинув ідеї танцсимфонії Ф. Лопухова. Естетико-стильовими особливостями неокласичного танцю у театрі Джорджа Баланчіна стали: нові форми вираження змісту, співзвучного сучасності; нова балетна форма – балет-симфонія, що відповідає природі симфонічної музики; безсюжетна танцювальна форма балету; нові композиційні рішення (нові положення рук, незвичайні тілесні ракурси, переплітання пластичних горизонталей із вертикалями, “монтаж атракціонів”, “контраст темпів”, “тонка графіка” пластичних візерунків і т. ін.); розчленування класичного танцю та відтворення з нього елементів нової танцювальної матерії; поєднання класичного танцю з лексикою сучасного й фольклорного танців; метафоричність руху.

З вищезазначеного можна вважати, що неокласичний танець ще на початку свого стильового становлення на прикладі творчості Дж. Баланчіна не підміняє або заперечує класичний танець, а навпаки, становить самостійний стильовий напрям, який є логічним продовженням класики, існує поруч із нею та трансформує класичну танцювальну лексику в бік більшої пластичної свободи й символічності.

Список використаної літератури

1. *Безклубенко С.* Художній стиль / С. Д. Безклубенко // Загальна теорія та історія мистецтва / С. Д. Безклубенко – К., 2003. Розд. 9. – С. 198–249.
2. *Бернадська Д.* Феномен синтезу мистецтв у сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. на здобуття наук. ступення канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01. “Теорія та історія культури” / Д. П. Бернадська. – К., 2005. – 20 с.
3. *Білаш П.* Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. мистецтвозн. : спец. 17.00.01. “Теорія та історія культури” / П. Н. Білаш. – К., 2004. – 18 с.
4. Величие мироздания. Танцсимфония / [авт. текста Ф. Лопухов]. – СПб. : изд. Г. Любарского, 1922.
5. *Гваттерини М.* Аполлон Мусaget / М. Гваттерини // Азбука Балета / М. Гваттерини : [пер. с ит. Ю. Лисовский]. – М. : БММАО., 2001. – С. 151–161.
6. *Добротворская К.* Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерн : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : спец. 17.00.01 “Театральное искусство” / К. А. Добротворская. – СПб., 1992. – 17 с.

7. *Королёва Е.* С надеждой на возвращение / Е. Королёва // Советский балет. – 1991. – № 3. – С. 26 – 27.
8. *Кохан Т.* Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтв: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. мистецтвозн. : спец. 17.00.01. “Теорія та історія культури” / Т. Г. Кохан. – К., 2002. – 19 с.
9. *Красовская В.* Новаторство и традиции / В. М. Красовская // Статьи о балете / В. М. Красовская. – Л., 1967. – С. 122–249.
10. *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1971. – 526 с.
11. *Левенков О.* Джордж Баланчин на рубеже 1920-х – 1930-х годов. Европейские традиции и влияния. Личность художника : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. искусств. : спец. 17.00.01 “Театральное искусство” / О. Р. Левенков. – М., 1996. – С. 17.
12. *Лопухов Ф.* 60 лет в балете: [Воспоминания и записки балетмейстера] / Федор Лопухов; лит. ред. Ю. Слонимского. – М. : Искусство, 1966. – 367 с.
13. *Лопухов Ф.* Пути балетмейстера / Федор Лопухов. – Берлин : Петрополис, 1925. – С. 47–49.
14. *Пастух В.* Східна сценічна хореографічна культура Східної Галечини 20–30-х рр. XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / В. В. Пастух. – К., 1999. – 20 с.
15. *Погребняк М.* Танець “модерн” у художній культурі XX ст. : дис. кандидата мистецтвознавства : 26.00.01 / Погребняк Марина Миколаївна. – К., 2009. – 320 с.
16. *Ратанова М.* Бронислава Нижинская : в тени легенды о брате / М. Ю. Ратанова // Нижинской Б.Ф. “Ранние воспоминание”: в 2 т. [пер. с англ. И. В. Груздевой] / Б. Ф. Нижинської. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999 : (Ballets Russes). Ч. 1. – С. 5–61.
17. *Скляревская И.* Парный портрет Дягелев и Баланчин / И. Скляревская // Советский балет. – 1991. – №1. – С. 29–31.
18. *Слонимский Ю.* Джорж Баланчин. Начало пути / Ю. Слонимский // Советский балет. – 1989. – № 2. – С. 41–46.
19. *Слонимский Ю.* Пути балетмейстера Лопухова / Ю. Слонимский. – М. : Искусство, 1966. – С. 32–33.
20. *Соколов А. Ф.* Лопухов и его симфония танца // Музыка и хореография современного балета : сборник статей / А. А. Соколов. – Л., 1974. – С. 161–167.
21. *Соколов А.* Симфония танца // Музыка и хореография современного балета: сборник статей / А. А. Соколов. – Л., 1974. – С. 168–189.
22. *Соколов А.* Петроградский балет начала 1920-х годов и Ф. Лопухов: автореф. дисс. соискание учен. степени канд. искусств. : спец. 17.00.01 “Театральное искусство” / А. А. Соколов. – Л., 1975. – 22 с.
23. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма / М. М. Фокин [ред.–сост. Ю. И. Слонимский]. – Л. ; М. : Искусство, 1962. – 639 с. – (Первоисточник).
24. *Чепалов О.* Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія / О. І. Чепалов, Харківська державна академія культури. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с.
25. *Шабаліна О.* Модерний танець жінок балетмейстерів Заходу XX ст. : автореф. дисс. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / О. М. Шабаліна. – Х., 2010. – 18 с.

26. Шариков Д. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття дис. ... кандидата мистецтвознавства : 26.00.01 / Шариков Денис Ігорович. – К., 2008.– 190 с.

27. Nijinska B. Reflections about the production of “Les Biches” and “Hamlet” in Mazkova – Dolin Ballets / B. Nijinska // The Dancing Times. 1937, Februaru. – P. 617–618.

Стаття надійшла до редколегії 12.04.2013

Прийнята до друку 27.05.2013

NEOCLASSICAL DANCE: GENESIS AND FORM OF PECULLARITIES OF STYLE IN DJORDG BALANCHINS THEATRE

Marina POGREBNIGHT

*Department of choreography,
Poltava National Pedagogical University V.G.Korolenko,
Str. Ostrogradskiy 2, k 106, Poltava, Ukraine
tel.: (+38099) 549-45-37, e-mail: llukimska@rambler.ru*

The genesis of neoclassical dance was examined in this article. Its style peculiarities were discovered and systematized in the Balanchins theatre. Essence of idea of dancing symphony of Lapuhov was analysed.

Key words: neoclassicism, neoclassical dance, no plot ballet, symphony dance.

НЕОКЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ: ГЕНЕЗИС И ФОРМИРОВАНИЕ ЕГО ЭСТЕТИКО-СТИЛЕВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ В ТЕАТРЕ ДЖОРДЖА БАЛАНЧИНА

Марина ПОГРЕБНЯК

*Кафедра хореографии,
Полтавский национальный педагогический
университет имени В. Г. Короленко,
ул. Остроградского 2, к. 106, Полтава, Украина
тел.: (+38099) 549-45-37, e-mail: llukimska@rambler.ru*

Исследовано генезис неоклассического танца. Розкрито сутність идеи танцсимфонії Ф. Лопухова. Виявлені і систематизовані його естетико-стильові особливості в театрі Дж. Баланчина

Ключевые слова: неоклассицизм, неоклассический танец, бессюжетный балет, танцевальная симфония.