

ART STUDIES

РИТУАЛ І РИТУАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ В АВТОРСЬКИХ СЦЕНІЧНИХ ВЕРСІЯХ ОКРЕМИХ ПРЕДСТАВНИКІВ ТАНЦЮ «МОДЕРН» ХХ СТОЛІТТЯ: ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИКИ І КОМПОЗИЦІЇ

Погребняк М.М.

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка, доктор мистецтвознавства, професор

RITUAL AND RITUAL DANCE IN THE AUTHOR'S STAGE VERSIONS OF INDIVIDUAL REPRESENTATIVES OF MODERN DANCE OF THE 20TH CENTURY: PECULIARITIES OF AESTHETICS AND COMPOSITION

Pogrebnyak M.

*Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko, Doctor of Study of Art, Professor
DOI: [10.5281/zenodo.14496519](https://doi.org/10.5281/zenodo.14496519)*

АНОТАЦІЯ

У статті проаналізовано найвідоміші творчі роботи окремих балетмейстерів -- представників стилю «модерн» ХХ століття у галузі стилізованого ритуального танцю: Рут Сен-Дені, Р. Джиннер, В. Ніжинського, Б. Ніжинської, М. Бежара, П. Бауш. *Виявлено і систематизовано особливості естетики і композиції авторських сценічних версій ритуалу і ритуального танцю цих балетмейстерів протягом ХХ століття та конкретизовано стилі танцювальної складової цих сценічних версій. А саме: авторська інтерпретація певних ритуалів і стилізації ритуального танцю відповідно до світоглядних переконань митця; використання європейської класичної музики або авангардної музики початку ХХ ст.; використання різноманітної хореографії для втілення сценічного художнього образу – рухів ритуальних танців (Рут Сен-Дені, Рубі Джиннер); ритуального або народного танцю, стилізованих на принципах танцю «модерн» (В. Ніжинський, Б. Ніжинська); модерн-джаз-танцю (М. Бежар); експресіоністичного танцю (П. Бауш).*

ABSTRACT

Relevance of research. As early as the beginning of the 20th century in the work of the first representatives of the modern style in choreography author's versions of the stage embodiment of the essence of certain rituals and the stylization of ritual dance in accordance with the worldview beliefs of the artist appear. This stylization, in accordance with the stylistic typology of modern dance, is based on such aesthetic principles as: rejection of historical and everyday conventions and complete freedom of forms, which are manifested, first of all, in peculiarities of the stylization of the ethnic costume and the processing of ethno-choreographic lexical material, – the second is that new technical principles («collapse», isolation, etc.) allow to transform the ethnic, in particular ritual dance vocabulary in the direction of greater expressiveness and symbolism. Among the most urgent problems in the field of theory and practice of new directions of theatrical dance is the study of the peculiarities of aesthetics and composition of the stage embodiment of ritual dance.

The purpose of this scientific exploration is the systematization and comparative analysis of the features of aesthetics, composition with specification of the styles of the dance component of the most famous author's stage versions of the ritual and ritual dance of representatives of modern dance of the 20th century Ruth Sen-Deni, R. Ginner, V. Nizhinsky, B. Nizinska, M. Bezhar, P. Baush.

The research methodology is based on the using of the biographical, source studies and the method of included observation in the study of the creative works of representatives of modern dance in the field of stylized ritual and folk dance; analysis and synthesis – to reveal the features of aesthetic and composition of the stage embodiment of the ritual and ritual dance of the specified choreographers.

The scientific novelty lies in the systematization and comparative analysis of the features of the aesthetics of the composition with the specification of the styles of the dance component of the most famous author's stage versions of the ritual and ritual dance of representatives of the modern dance of the 20th century Ruth Sen-Deni, R. Ginner, V. Nizhinsky, B. Nizinska, M. Bezhar, P. Baush.

Results. As a result of the analysis of the author's stage versions of the ritual and ritual dance of representatives of the modern dance of the 20th century Ruth Sen-Deni, R. Ginner, V. Nizhinsky, B. Nizinska, M. Bezhar, P. Baush are found that features aesthetics, compositions with specification of the styles of the dance component of the most famous author's stage versions of the ritual and ritual dance of representatives of the modern dance of the 20th century: the author's interpretation of certain rituals and stylization of the ritual dance in accordance with the worldview beliefs of the artist; the using of European classical music or avantgarde music of the early 20th century; the using of various choreography for the embodiment of a stage artistic image – the movements of ritual dancers (Ruth Sen-Deni, Ruby Ginner); ritual or folk dance, stylized according to the principles of modern dance (V. Nizhinsky, B. Nizinska); modern jazz dance (M. Bezhar); expressionist dance (P. Baush).

Ключеві слова: танець «модерн», театральний танець, ритуал, ритуальний танець, балетмейстер, естетичні особливості, композиція.

Keywords: modern dance, theatrical dance, ritual, ritual dance, ballet master, aesthetic features, composition.

Постановка проблеми. Ще на початку ХХ ст. у творчості перших представників стилю «модерн» в хореографії з'являються авторські версії сценічного втілення сутності певних ритуалів і стилізації ритуального танцю відповідно до світоглядних переконань митця. Ця стилізація відповідно *стильовій типології танцю «модерн»* спирається на такі естетичні принципи як: відмова від умовностей історичних та побутових і повна свобода форм, що проявляються, перш за все, в особливостях стилізації етнічного костюму і обробці етнохореографічного лексичного матеріалу, по-друге – в тому, що нові технічні принципи («колапс», ізоляція та інші) дозволяють трансформувати етнічну, зокрема ритуальну танцювальну лексику у бік більшої виразності і символічності [1, с. 126]. Серед найактуальніших проблем у галузі теорії та практики нових напрямів театрального танцю є вивчення особливостей естетики і композиції сценічного втілення ритуального танцю.

Аналіз досліджень. Питанням історії та теорії сучасної хореографії, сучасного театрального танцю та сучасного танцтеатру, зокрема, присвячені праці мистецтвознавців США та Європи Джека Андерсона, Дона Макдонаха, Агнесси де Міль, Ізі Парш-Бергсон, Еврістін Стодел та інших, нечисельні наукові праці радянського і пострадянського простору Аркадія Соколова, Карини Добровольської, Олега Левенкова, Петра Білаша, Олександра Чепалова, Марини Погребняк та інших. Естетичні особливості хореографії В. Ніжинського в балеті «Весна священна», а саме спробу балетмейстера стилізувати ритуальний танець на принципах танцю «модерн» аналізує на сторінках своєї монографії дослідниця М. Погребняк [1, с. 118–120]. Особливості трактувань первісного змісту цього балету в хореографічних інтерпретаціях українських балетмейстерів (А. Рубіна, Г. Ковтун, Р. Поклітару) обґрунтовує С. Яніна-Ледовська [2, с. 18]. М. Гваттеріні і О. Чепалов на сторінках своїх праць торкаються історії створення, сюжету та опису окремих рухів у «Весні Священній» у постановках В. Ніжинського, М. Бежара, П. Бауш [3; 4]. Окремі статті присвячені різним інтерпретаціям балету, зокрема у постановці П. Бауш (Л. Жуйкова та М. Привалова, Н. Чуміна, Т. Єрохіна та В. Дрогобецька). Але, *систематизація і порівняльний аналіз особливостей естетики, композиції з конкретизацією стилів танцювальної складової найвідоміших авторських сценічних версій ритуалу і ритуального танцю представників танцю «модерн» ХХ століття залишаються поза межами названих наукових розвідок, що посилює актуальність і є метою* даної статті.

Методологія дослідження ґрунтується на використанні біографічного, джерелознавчого та методу включеного спостереження у вивченні творчих робіт представників танцю «модерн» у галузі

стилізованого ритуального і фольклорного танцю; аналізу і синтезу – для виявлення особливостей естетики і композиції сценічного втілення ритуалу і ритуального танцю зазначених хореографів.

Виклад основного матеріалу. Так, одна з перших авторів танцю, засновниць стилю «модерн» у хореографії Рут Сен-Дені презентувала американській і європейській аудиторії *персональну інтерпретацію* священних індійських храмових танців девадазі. Вона вперше виступила з показом «Раджі» у Нью-Йорку у 1906-му році. Рут не володіла символічною мовою і технікою, необхідною для виконання індійських класичних танців; і, за словами очевидця її вистав С. Худякова, «... ця артистка, яка присвятила себе виключно створенню ідеалізованих форм проникнутого містицизмом релігійного культури Індії... майже в напівтемряві танцювала подібно до справжніх священнодіючих девадазі» [5, с. 77–78]. «Вона виконувала сцену жертвоприношення перед божеством з руками піднятими до гори, що виконували жести, які як хвилі йшли від плечей до кінчиків пальців ...» [5, с. 78]. При виконанні священних храмових танцю зі змією та «Танцю п'яти почуттів» вона передавала всі стадії релігійного екстазу на фоні статуї богині. Вона пересувалася дрібними кроками навколо богині, ставала навколішки, на заключному акорді вона раптово падала і корчилася у судомних рухах, ніби полум'я, готове згаснути [5, с. 78].

Рубі Джиннер, яка надихалася мистецтвом Стародавньої Греції почала свої виступи 1904-го року у Плімуті у «Тіер Ройял», через п'ять років після дебюту А. Дункан у Чикаго [6, с. 224].

Техніку, що підкреслювала такі природні рухи, як ходіння, біг, стрибки вона називала *«відродженим грецьким танцем»*, Рубі Джиннер, виходячи із зразків античного живопису і скульптури, що дійшли до нас, вказувала: «У тому, як тут зображується мистецтво танцівниць античної Греції, ми розрізняємо всього лише ходіння, біг, прості па з підстрибуванням. ... Реставруючи мистецтво античного танцю, я підсилила всі ці прості па і додала багато рухів, які не були зафіксовані в античному живописі і в скульптурі. Але я доклала всіх зусиль до того, що б зберегти дух грецької простоти» [7, с. 50]. Р. Джиннер знайшла, що фігури танцю, віддзеркалені в мистецтві античної Греції, демонструють велику різноманітність жесту, малюнка, композиції (рис. 1). Деякі з них невинно повторюються в творах епохи античності в Греції. При реконструкції цих позицій дослідниця виділила вісім композицій на прямих лініях, що носять назви *«лінії фриза»*; тринадцять положень, заснованих на незграбних малюнках і визначених як *«підтримуючі»*; набір з одинадцяти композицій, що отримали ім'я *«трикутники»*. Всі ці композиції можуть поєднуватися в різних комбінаціях з кроком, бігом, і рухами з підстрибуванням.



Рис. 1. Учениці Джиннер-Маверскул, 1930-й р. [7]

Ритуальні танці виконувалися нею під *європейську класичну музику* [7, с. 50]. Так хореографія «Ліричного танку» Р. Джиннер на музику «Орфея» Х. Глюка народилася під враженням зображень у Парфеноні танцюючих дівчат під час панафінейської ходи на честь богині Афін. Основу «Атлетичного танцю» на музику Р. Шумана складала гімнастичні вправи і спортивні ігри. «Танець кольорів», присвячений богині весни Прозерпіні, був створений на музику Ж. Массне. Танець «Пірріха» – давньогрецький військовий танець, народжений у

Спарті, як частина богослужіння перед вітварем Богині – Артеміді, демонструвався у супроводі барабана.

У 1913-му р. Вацлав Ніжинський спробував стилізувати ритуальний танець поставив балет на музику І. Стравінського «Весна Священна», який, за словами С. Волконського, став у постановці В. Ніжинського «не балетом, а ритуалом, стародавнім, обрядовим дійством» [8, с. 141] (рис. 2, 3).



Рис. 2. Обраниця в балеті «Весна Священна» (хореографія В. Ніжинського) [13]



Рис. 3. Марі-Клод П'єтрагалла в балеті В. Ніжинського «Весна Священна» (постановка М. Ходсон і К. Арчером) [3]

Ще до відтворення партитури І. Стравінського на сцені, В. Ніжинський разом із С. Дягілевим побував у Хелерау, де ознайомився з роботами Е. Жака-Далькроза. Його учениця Марі Рамберт згодом допомагала В. Ніжинському у постановочній роботі з виконавцями. За її словами, прості рухи:

ходіння, біг, тупотіння, стрибки на одній і двох ногах – В. Ніжинський насичував «такою скаженістю, що здавалося танцювала ціла нація, викликаючи плодючість землі» [8, с. 137]. Це був перший некрайовий балет у історії балетного театру. Своєрідність і новизна балету «Весна священна», знаходить своє повне вираження вже в позиціях тіл

танцюристів, що виконують авторську сценічну версію язичницького культового ритуалу. А саме, танцювальна лексика являла собою: тупотіння скоками одночасно на двох ногах по «in»-позиції ніг, що нагадує **магічне заклинання**; стилізовані положення рук дівчат, стилізовані кроки з каблука, оберти, «pas de basque», приступи в парі, різкі нахили вниз до землі. При побудові композиції танцю В. Ніжинський поєднує хороводну форму танцю з



Рис. 4. Репетиції балету «Весіллячко» артистів трупі «Російський балет» С. Дягілева (хореографія Б. Ніжинської) [14]

За основу лібрето «Весіллячка» композитор взяв стародавній російський обряд з ритуальним заплітанням кіс і плачем Нареченої, із церемонією батьківського благословення й весільним банкетом наприкінці. Можливість виразити свої погляди у постановці балету випадає у 1923-му р. Броніславі Ніжинській, ім'я якої з'являється на початку ХХ ст. на арені українського танцю «модерн». Першообразом пластики її персонажів послужили не фольклор, а візантійська мозаїка та давньоруська ікона. У візантійських мозаїках, які не мають перспективи і, наче розгорнутих на площині, вона запозичила підкреслено умовний ритм розташування фігур. Таким чином, другим відкриттям Б. Ніжинської «стала передача зображуваної доби не через *стилізацію*, а через запозичений *художній принцип цієї доби*» (курсив наш. – **М.П.**) [10, с. 23].

Лібрето балету складалось з символічних хореографічних картин, поєднаних за монтажним принципом, що вихоплюють основні моменти весільного обряду: «Благословіння Нареченої», «Благословіння Нареченого», «Проводи Нареченої» й «Весільний бенкет». Все обрядове дійство балетмейстер виразила танцем однорідного й безособового кордебалету.

Одночасно, при скупій пластичності Нареченої й Нареченого танець кордебалету передає внутрішній стан молодих з їхньою відособленістю. Архаїчний життєвий склад давньоруської селянської громади балетмейстер створює кострубатю стилізованою приземленою пластикою. Чергування масових танцювальних комбінацій й сольних нагадує стилізований **ритуальний перепляс**. Чоловічий кордебалет друзів Нареченого «... **тупотить ногою**, немов кінь на прив'язі. Їхні скупі колективні жести повні ледь стримуваної вітальної

характерними для неї малюнками (коло, до-за-до, лінії, «прочоси» та ін.) з асиметрією груп танцівників, окремими пластичними характеристиками танцівників (при появі старця, визначенні «обраної» та ін.) [9].

Другим після «Весни священної» балетом І. Стравінського, який неможливо було поставити за собою академічного балетного театру стало «Весіллячко» («Свадебка») (рис. 4).

енергії, войовничої сили. Тут виникає образ чоловіка-воїна, образ чоловіка-будівельника будинку» [10, с. 24]. Одне з символічних застосувань **крока-притупа** це «торгування молодої» перед весільним обрядом. Хореографічний текст побудований балетмейстером із застосуванням стилізованої фольклорної лексики: колупалочок, присядок з колупалочками, середніх «pas de basque», бігу та стрибків з підігнутими ногами, плескань у долоні.

В хореографії жіночого кордебалету – м'які лінії жіночих фігур, асиметричні побудови за принципом контактної імпровізації. Хореографічний текст складається зі стилізованих припадань, «молоточок», кроків з каблука, низьких «pas de basque».

У 1959-му році світ побачив авторську версію балету «Весна священная» на музику І. Стравінського Моріса Бежара. Балетмейстер відійшов від задуму оригіналу та у своїй постановці втілює тему єднання чоловічого та жіночого начал. У хореографії, на відміну від постановки В. Ніжинського, немає потворності та незграбності. Аналіз композиції танцю дає змогу стверджувати, що хореографія у версії М. Бежара будується на техніці одного з різновидів танцю «модерн» – *модерн-джаз-танцю*. Танцювальний текст побудовано на *швидких стрибках, глибоких пліс, широких арабесках, пружиноподібних рухах, чітких та синхронних лініях*. Велика увага приділяється малюнками, що здебільшого побудовані на геометричних візерунках та оптичній грі. Сценографія даного спектаклю також значно контрастує на фоні роботи В. Ніжинського. Костюми мінімалістичні – трико тілесного кольору [11].

1975-й рік подарував нам спектакль «Весна священная» у інтерпретації Піни Бауш. У ідеї балету знову лежить обряд жертвоприношення, проте він кардинально відрізняється від бачення В.

Ніжинського. У постановці Піни Бауш, представниці *німецького експресіоністичного танцю*, акцент було зроблено на почутті страху учасників ритуалу. Танцювальна мова «*виразного*» танцю являє собою: удари ліктем самому собі у живіт, дрібне тремтіння грудної клітини, звернені до неба руки та ін. У хореографії дуже видовищними і вражаючими є монотонне повторювання рухів, що характерно для естетики ритуального танцю. Цей прийом одразу передає глядачу моторошність, відчай та неймовірний страх. Найяскравішим елементом сценографії є рішення балетмейстера усипати сцену торфом; а також одягнути виконавців у тонкі шифонові плаття, на яких добре видно плями від землі. Костюм задіяний у виразних жестах, що передають емоції жаху – дівчата взаємодіють з сукнею, ховають у неї голову, демонструючи відчай. Ще одним важливим елементом сценографії стала червона тканина, яку дівчата передавали одна одній. В кінці кінців вожак стаї накидає хустку на ту, хто має принести своє життя в жертву – Обрану. На наш погляд, колір тканини, у даному випадку, є символом страху, кровопролиття та одночасно символом вогненного Духу Землі з язичницького ритуалу [12].

Все сказане дає змогу зробити **висновок**, що *особливостями естетики, композиції з конкретизацією стилів танцювальної складової найвідоміших авторських сценічних версій ритуалу і ритуального танцю представників танцю «модерн» XX століття є: авторська інтерпретація певних ритуалів і стилізації ритуального танцю відповідно до світоглядних переконань митця; використання європейської класичної музики або авангардної музики початку XX ст.; використання різноманітної хореографії для втілення сценічного художнього образу – рухів ритуальних танців (Руфь Сен-Дені, Рубі Джиннер); ритуального або народного танцю, стилізованих за принципами танцю «модерн (В. Ніжинський, Б. Ніжинська); модерн-джаз-танцю (М. Бежар); експресіоністичного танцю (П. Бауш).*

Література

1. Погребняк М. М. Нові напрями театраль-ного танцю XX – поч. XXI ст.: історико-культурні

передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія: монографія. Полтава: ПП Астроя, 2021. 327 с.

2. Яніна-Ледовська Є. Культурна обумовленість хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського «Весна Священна»: автореф. дис. на здобуття наук ступеня к-та мист-ва: 26.00.01. Харків, 2017. 24 с.

3. Гваттерини М. Весна священная. *Азбука балета* / пер. с ит. Ю. Лисовского. Москва: БММАО, 2001. С. 139–149.

4. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст.: монографія. Харків: ХДАК, 2008. 344 с.

5. Худяков С. Всеобщая история танца. Москва: Эксмо, 2009. 608 с.

6. McDonagh D., Wentink A. M. The Complete Guide to Modern Dance. Washington: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Mcdonagh, 1976. 639 p.

7. Дэвэро Т. Приникая к миру Древней Эллады. Советский балет. 1988. №4. С. 48–50.

8. Красовская В. М. Нижинский. Ленинград: Искусство, 1974.

9. Rite of Spring, Stravinsky: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/DudoaKeVTUw?si=RdQuE63yKV0zig8M> (дата звернення 17.11.2024).

10. Ратанова М. Ю. Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате. В кн. Б. Ф. Нижинской «Ранние воспоминания»: в 2 т. / пер. с англ. И. В. Груздевой. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1, 1999. С. 5–61.

11. Весна священная – Bejart Ballet Lausanne: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/NnLOmVX4k7k> (дата звернення 8.10.2022).

12. И. Стравинский – Весна священная (фильм-балет, 1978): веб-сайт. URL: <https://youtu.be/ypvP4KX-Ask> (дата звернення 8.10.2022).

13. Священная партитура: к 110-летию мировой премьеры балета: веб-сайт. URL: <https://images.app.goo.gl/zAXQ1ddK6Q9FfAGDA> (дата звернення: 20.11.2024).

14. Нижинская Б. Ф. Ранние воспоминания: в 2 ч. / пер. с англ. И. В. Груздевой; предисл. М. Ю. Ратановой; коммент. Е. Я. Суриц. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1. 350 с., Ч. 2. 319 с.