

Аннотація

В статье речь идет об антропной калокагатии как сущностной характеристике греческого полиса и ее зрительной интерпретации в античной скульптуре, где идеальная модель человека выступает средоточием физических, духовных, божественных сущностей.

Горбатова Н.О.

Київський національний інститут культури і мистецтв

ЄВРОПЕЙСЬКА ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

(ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ)

У сучасній театральній практиці балет утвердився головним чином як складова частина розгорнутих музично-хореографічних постановок, де за допомогою відповідних мистецьких засобів (насамперед – музики і хореографії) розкривається ідея та зміст твору, характерні риси дійових осіб. Уже творча спадщина французького композитора Ж. Б. Люллі (XVII ст.) дає зразки балетної музики, яка, виходячи за рамки однієї лише метричної та ритмічної схеми танцю, визначає його характер, емоційний відтінок. Розуміння музичної партитури як драматургічної основи балету, його специфічного емоційного тексту проступає у висновках мистецтвознавця В. Ванслова: “Балет – це драма, але написана не словами, а музикою і втілена в хореографію” (1). Теза про активну образотворчу роль музики в балетному спектаклі займає чільне місце в теоретичних настановах великого хореографа-реформатора XVIII ст. Ж. Ж. Новерра.

Мета даної статті – висвітлити історіографічний аспект європейської хореографічної культури першої половини ХХ ст.

Романтичний балет – твори А.Адана, Л.Деліба, Ц.Пуні – утвердив чуттєву наснаженість музичного висловлювання, поєднання моторики, що впливала безпосередньо з танцювальних рухів, з мелодичною виразністю і, що особливо важливо, появу в балетній музиці завершених образів-характеристик.

Наступним етапом у розвитку балетного мистецтва були твори П.Чайковського, поставлені видатними хореографами М.Петіпа та Л.Івановим. В їх основу покладено принцип драматизації музичної дії, наскрізного проведення музичних (і паралельно з ними – хореографічних)

характеристик. На зміну сюїтно-дивертисментній побудові балетного спектаклю приходить циклічний розвиток музичних і хореографічних образів, утверджується синтез музичних і пластичних засобів відтворення.

А в 30-х р. ХХ ст.. хореографічне мистецтво вже збагатилося балетами лірико-драматичного жанру, так називаними хореодрамами, у яких „література знайшла право першості”. Лібретисти, композитори, балетмейстери прагнули створювати самостійні твори для музичного театру, зберігаючи ідейно-філософський зміст, характер і стиль літературних першоджерел.

Найбільш вдалим балетами лірико-драматичного жанру були вистави романтичного характеру. Сміливе застосування прийомів системи К.С.Станіславського у рішенні романтичних балетних образів, власне кажучи, перетворило їх. Створення хореографічної поеми, у якій переважав ліричний елемент, а трагічна кінцівка підкреслювала драматичність ситуації, стало новим кроком в освоєнні лірико-драматичного жанру.

Музика в балеті завжди була могутнім засобом поглиблення його ідейно-художньої значущості. “Хореографія починалася з музики і уже в тому, що не музика пристосовувалася до завдання створення набору технічно блискучих танців, а балетмейстери і артисти виходили з ідеї музики, була запорука того, що зміст балетів стане глибшим, а у виконавців з’являться серйозні сценічні завдання, що органічно впливають із музичних характеристик героїв...” (2).

У ХХ ст. усталені балетні музичні форми почали розхитуватися внаслідок внутрішньої еволюції балетного жанру, розширення його тематики, виражальних можливостей. Поглиблення змісту балетних вистав, драматизація і психологізація їх образної системи, виникнення драматургічних різновидів хореографічної творчості (в балетному театрі з’явилися народні героїчні драми, лірико-драматичні поеми, філософсько-символічні картини, побутові п’єси і та інші) поставили вимогу збагачення музично-хореографічного словника, більшого проникнення в балетні партитури елементів симфонічного чи оперного письма.

Одними з найперших досліджень з історії хореографічного мистецтва Європи, написаних російськими авторами, були: “Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней с многочисленными иллюстрациями и портретами знаменитых танцовщиц (СПб,1902). “История хореографии всех веков и народов” Н.Вашкевич (М,1908).

чотиритомна “История танцев” С. Худекова (Спб,1912-1917). Згадані роботи, як початкові у процесі осмислення характерних рис танцювального мистецтва, здебільшого відзначалися загально-описовим змістом, не торкалися глибинної проблематики хореографічного виконавства. Тому їх професійний рівень згодом був підданий фаховій критиці. Зокрема, щодо останньої праці негативно висловилася одна з найвизначніших істориків балету Л. Блок, назвавши її “міщанською”, “дилетантською” (3).

Російський балет великою мірою визначав “обличчя”, а також напрямки розвитку зарубіжного балету. Поетапний процес його становлення і розвитку, творча діяльність визначних представників висвітлені у працях “История русского балета” Ю.Бахрушина (М., 1965). “Образы танца” (М., 1970) і “Русская Терпсихора” (М., 1970) М.Ельяша “Дивертисмент: судьбы классического балета” В.Гаєвського (М., 1981). “Классический танец: история и современность” Л.Блок (М., 1987).

Аналіз широкого спектру проблем російського балетного мистецтва міститься у фундаментальних монографіях В. Красовської “Русский балетный театр второй половины XIX в.” (Л. – М., 1963) та “Русский балетный театр начала XX в.” у двох книгах (1. Хореография. – Л., 1971; 2. Танцовщики – Л., 1972). Автор подає огляд розгортання загальнокультурних та мистецьких процесів (коментуючи специфіку їх відтворення у даній галузі). творчі портрети видатних особистостей та аналіз балетних спектаклів, що дає можливість створити цілісне враження про генезу тогочасної російської балетної школи.

Одній з переломних епох в історії російського балету – періоду інтенсивних творчих пошуків, сміливих експериментів і нововведень – присвячені праці “Хореографическое искусство 20-х гг.: тенденции развития” Е.Суриц (М., 1979) ; “Чудесное было рядом с нами: заметки о петроградском балете 20-х гг.” Ю.Слонимського (Л., 1984). дисертаційне дослідження “Становление советского балетного театра и проблемы хореографии 20-х гг.” В.Гейдера (М., 1979).

Цінною теоретичною основою для розкриття питань генези російського театру і розуміння значущих питань драматургії жанру, специфіки його виразових засобів є книги “Танец. Пантомима. Балет” Т.Добровольської (Л., 1975) та “Балет и драма” П.Карпа (Л., 1980).

Представляють дослідницький інтерес праці мемуарного характеру: Р.Лопухова, Т.Карсавіної, М.Фокіна. Опубліковано мемуари Ю.Райєра,

М.Михайлова, А.Мессерера, книгу Г.Добровольського „Федір Лопухов”, дослідження, присвячені К.Голейзовському, Н.Шереметьєвській. Е.Суріц аналізує творчість хореографів, що працювали в академічних театрах Москви і Петрограда в період першого післяреволюційного десятиліття: А.Горянського на сцені Великого театру, перші балети, створені Р.Лопуховим, К.Голейзовським, роботи В.Тихомирова, Л.Жукова, В.Рябцева, Г.Баланчивадзе й ін.. Автор прагнув виявити зв'язок цих спектаклів з епохою, з творчими пошуками інших митців. Одночасно підкреслюється те, що в балетах 1920-х р. мало принципове значення для подальшого розвитку хореографічного театру.

У книзі В.Красовської «Західноєвропейський балетний театр від джерел до середини XVIII в.» (Л., 1979) розповідається про виникнення і поширення балету, у «Епосі Новерра» (Л., 1971) розглянуто жанри і форми діючого балету як самостійного театрального видовища, освітлена творча доля видатних діячів друга пол.. XVIII в.. Однією з перших книг про балет варто назвати книгу А.Левінсона „Майстри балету” (Спб., 1915). Окремі глави – нариси цієї праці є цінними матеріалами про хореографа Сальваторе Вігано, теоретика Карло Блазіса, танцівника Огюста Вестріса. Серед досліджень сучасних закордонних авторів особливу цінність представляють книги Айвора Геста „Романтичний балет в Англії” (Лондон, 1954) і „Романтичний балет у Парижі” (Лондон, 1966).

Основні напрямки генези танцювальної культури Європи аналізуються в дослідженні М.Ельяша “Образы танца” (М., 1970). причому значну увагу приділено розвитку сучасних течій хореографії – танцю модерн. Окремі аспекти історико-стильового розвитку балетного жанру проаналізовано в роботах визначного театрознавця І.Соллертинського та дослідників І.Беляєвої-Челомбїтько, В.Теодора.

Фундаментальні праці, присвячені історії європейського танцювального мистецтва, належать іноземним мистецтвознавцям. Огляд його розвитку в окремих країнах міститься у “ Всесвітній історії танцю” (Берлін, 1933) одного з найбільш авторитетних дослідників свого часу німецького історика балету К.Закса.

Означене коло питань розробляють польські дослідники цього ж періоду у монографічних працях з історії танцю (“Танець і танцювальні звичаї” Й.Глузінського. – Львів – Варшава – Краків, 1927; колективна монографія “Танець” (за редакцією М.Глинського). – Варшава, 1930, т. 1-2)

та окремих статтях (С.Головацький, Л.Наумов-Островський, Р.Сєдлецький).

Шляхи розвитку танцювальної культури ХХ ст. простежуються у ґрунтовній праці визначного американського теоретика та історика модерн У.Сорелла “Танцювальні образи” (Нью-Йорк, Лондон, 1971). а також – дослідженні М.Пастернакової “Українська жінка в хореографії” (1964) та її численних статтях.

В Україні балет як самостійний вид музично-хореографічної творчості став надбанням національного мистецтва в 20-х рр. ХХ ст. Початок українського балету збігається з організацією першого національного оперно-балетного театру, урочисто відкритого 3 жовтня 1925 р. в Харкові. “Дата 3-го жовтня – дата історична, тому що відкриття української опери це не тільки народження ще однієї культурної установи – це нова доба! – наголошувала передова стаття журналу “Нове мистецтво”. – Перша українська опера повинна стати центром, кругом якого збиратимуться співаки, музиканти, композитори, художники, танцюристи” (4).

Українська балетна творчість виникла на ґрунті образних, структурних засад та драматургічних принципів, сформованих насамперед російським класичним балетом. Водночас у її становленні важливу роль відіграли й суто національні традиції, особливості народного танцювального та музичного мистецтва, досвід вітчизняних хореографів і композиторів, що працювали у споріднених жанрах.

Історія вітчизняної хореографічної культури висвітлена в працях В.Верховинця (“Теорія українського народного танцю”, К., 1919). А.Приснюка (“Народне хореографічне мистецтво України”, – К., 1963). К.Василенка (“Лексика українського народно-сценічного танцю”, – К., 1997). Основною сферою наукових інтересів згаданих авторів є вивчення особливостей побутування українського народного танцю, розвитку його лексики та техніки.

Значним внеском в розвиток вітчизняного мистецтвознавства є праця К.Василенка “Український танець” (К., 1997). В ній простежується взаємозалежність історичних, етнологічних, фольклорних зразків з формами та жанрами, тематикою, лексикою, композицією, музикою в українській народній хореографії, аналізуються форми обробки першоджерела, а також взаємозв’язки українських танців з танцями інших народів.

Дослідження проблематики становлення професійної хореографічної культури в Україні, зокрема, постановки та виконавства, є одним з актуальних завдань сучасного мистецтвознавства, оскільки дає змогу виявити не тільки вузькопрофесійні ракурси, але й характерні риси тогочасного культуротворчого процесу. Вагомим надбанням наукової думки є монографії Ю.Станішевського “Український радянський балетний театр (1925-1975)” (К, 1975) та “Балетний театр Радянської України, 1925-1985” (К, 1986). В згаданих працях (побудованих за проблемно-хронологічним принципом викладу матеріалу) предметом спеціального наукового аналізу є становлення і розвиток сценічної хореографічної культури України. Еволюція балетного театру в Україні розглядається в тісному взаємозв’язку із процесом сценізації українського народного танцю та розвитком російської хореографічної школи, вплив яких на українську балетну творчість є визначальним.

Окремі відомості з історії вітчизняного балету та українського народно-сценічного танцю містяться в роботах М.Загайкевич: у розділах її авторства в посібниках з історії української музики (К, 1990, К., 1992) та дослідженнях “Українська балетна музика” (К., 1969). “Драматургія балету” (К., 1978). “Українська балетна творчість” (К., 1991). Мистецтвознавець висвітлює проблеми балетної драматургії у процесі становлення професійного хореографічного мистецтва в Україні, розкриває його зв’язки з національним, музично-драматичним театром та подає ґрунтовний аналіз балетної творчості українських композиторів (включаючи хореографічні номери опер, а також перші спроби опанування вітчизняними митцями цього жанру).

Висвітленню питань жанрової приналежності українських балетних творів 1917-1975 рр., специфіки їх драматургічної побудови та класифікації за цією ознакою присвячене дисертаційне дослідження “Жанровое многообразие украинского советского балета (1917-1975)” В.Пасютинської (М., 1977).

Підвищення дослідницького інтересу до проблем української танцювальної культури – закономірне явище для держави України. Адже мистецькі надбання – це золотий запас національної культури, тому прагнення віднайти факти мистецьких звершень в історії України цілком зрозумілі.

Аналіз вищезгаданих робіт дозволив відтворити широку панораму розвитку танцювальної культури Європи в перші десятиліття ХХ ст.

На межі століть класичний балетний театр Європи увійшов у період тривалого занепаду. Це було зумовлено насамперед тим, що балет “не встигав” за новітніми естетичними гаслами; його рафіновані романтичні форми і самодостатньо-віртуозна класична техніка не відповідали повною мірою сучасним завданням, які далеко виходили за межі традиційного змісту. В балетних постановках здебільшого панували штучний шаблон і бездушна манера виконання. Гостро постала проблема оновлення жанру. Але діячі хореографії, що намагались “осучаснити” балет, по-різному уявляли шляхи реалізації цього завдання, по-різному ставились до традицій романтичного спектаклю, питань музичної драматургії, використання фольклору на сцені, тобто по-різному розуміли сутність новаторства.

Одним з наслідків цього було переродження балету в країнах із давніми і багатими хореографічними традиціями (Італія, Англія, Франція) у феєрію естрадно-синтетичного плану, де власне балет посідав місце лише однієї з її складових, був одним із засобів виразності. Суперечності всередині самого романтичного стилю у європейському балетному театрі спричинили поразку романтичних традицій і появу нових сценічних форм (танцювальне ревію, феєрія). Винятки складала театри деяких країн (Австрії, Данії, почасти Німеччини), де міцні національні традиції дозволяли стримувати тиск “модних” новацій. Збереження традицій свідчило про певний мистецький консерватизм цих шкіл, а не про здатність реалізувати на їх основі новаторські задуми.

У 20-30-і роки у Польщі розвивається вільний і експресивно-пластичний танець. Проте після другої світової війни і фашистської окупації в Польщі не залишилися ні однієї балетної трупи. З утворенням Польської Народної Республіки починається відродження польського балету. Формуються балетні трупи в Познані, Гданську, Вроцлаві, знову відкрився у Варшаві „Театр Вельки”.

В Угорщині (тоді ще Австро-Угорщині) наприкінці XIX ст. з величезним успіхом гастролювала балетна трупа Маріїнського театру, а в 1912 – 1913 р. у Будапешті виступала трупа А.Павлової і „Російський балет” С.Дягілева. Мистецтво А.Павлової, В.Ніжинського, Т.Карсавіної, постановки М.Фокіна сприяли популяризації класичного танцю, посилювали інтерес до професійного хореографічного мистецтва. Подальший розвиток угорського національного балету пригальмувала перша світова війна. Тільки в 1917 році балетмейстери О.Зьобиш і Е.Брада

поставили балет „Дерев'яний принц” на музику Б.Бартока. Це було великою подією в культурному житті Угорщини. У 20-30-і роки формувалися національні кадри балетмейстерів, в угорському оперному театрі працювали висококласні митці, такі як О.Сентпал, Э.Галафреш, А.Гобьє, Р.Кьоллінг, А.Міллош, Р.Брада та ін.

Р.Брада поставив балет „Священний смолоскип” Дохнанї, А.Міллош – „Куруцьку казку” на музику З. Кодая. Робота цих балетмейстерів сприяла розвитку угорського виконавського мистецтва.

У 30-ті рр. ХХ в. угорський балет піднімається на більш високий художній рівень. У 1936 р. у Будапешт з еміграції повернувся педагог Ференц Надаші. Він виховав цілу плеяду солістів і створив міцний балетний ансамбль. Сам він, учень Э.Чеккетті і Н.Легату, зумів сполучити в балеті італійський і російський класичний стиль. Серед його учнів – Жужа Кун, Габрієлла Лакатош, Віктор Рона, Адель Орос, Ференц Хаваш, Віра Сумрак та ін.

У 1918 році після утворення самостійної держави в Чехословаччині підйом культурного життя, зокрема балетного мистецтва. Значною подією стало створення нових балетних труп у Брно, Пльзені, Братиславі та інших містах. Силами цих колективів були поставлені балети національних композиторів: „Шпаличек” і „Істар” Б. Мартину, „Синьйорина Джовенту” і „Нікотину” В.Новака, „Доктор Фауст” Ф.Шквора, „Фагот і флейта” Ф.Бурнака.

У 1935 році в Чехословаччині вперше був поставлений радянський балет „Червоний мак” Р.Глієра (балетмейстер М.Цвєйічова). а в 1938 році балетмейстер І.Псота перший у світі здійснив постановку балету С.Прокоф'єва „Ромео і Джульєтта”.

На початку ХХ ст. експресивно-пластичний, або, як його ще називали, „виразний” танець досягає свого розквіту і в Німеччині.

Одна за другою з'являються балетні трупи в країнах, що не знали раніше класичного балету. Наприклад, балетні театри США своєю появою зобов'язані російським педагогам і балетмейстерам – М.Мордкіну, А.Соколовій, М.Фокіну, Дж.Баланчину. В Англії разом з вітчизняними хореографами працювали Т.Карсавіна, Н.Легат, А.Павлова. У Франції багато балетмейстерів і виконавців працювали в антрепризі С.Дягілева, вбираючи в себе систему викладання класичного танцю і репертуар російського балетного театру. У кожній країні становлення балетного театру відбувалося по-своєму. В одних випадках воно спиралося на старі

традиції національного балету, в інших – все починалося спочатку, у третій – обарвлювалося особливостями танцювального фольклору, усної поетичної творчості, у четвертих – впливало на естетику танцю модерн.

Отже, у науковій літературі розробка проблем розвитку європейської класичної хореографічної культури як в російськими авторами, так і українськими здійснювалася за декількома напрямками: мистецько-історичного, стильового, етнографічного та освітнього.

Грунтовні історичні дослідження мистецтва класичного танцю Європи постають перед нами також у роботах зарубіжних істориків-мистецтва (К.Закса, А.Геста, Й.Глузінського, С.Гловацького, І.Сорелла та ін.).

Слід зазначити, що дослідження історії європейської класичної хореографічної культури, як і формування естетичного ідеалу хореографічного мистецтва на початку ХХ ст. в Європі, проходило під безпосереднім впливом теорії і практики російського класичного балету.

У мистецтвознавчій літературі розробка проблем історичного та стильового розвитку балетного мистецтва України здійснювалось за кількома напрямками: українська балетна творчість і генеза балетного жанру (М.Загайкевич, В.Пасютинська, Ю.Станішевський) ; історія вітчизняного балетного театру (М.Загайкевич, М.Пастернакова, Ю.Станішевський) ; становлення української народно-сценічної хореографії (Г.Боримська, М.Загайкевич, В.Купленник, Ю.Станішевський).

Використана література:

1. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. – М., 1968. – С. 9.
2. Уланова Г. Школа балерины. – «Новый мир», 1954. – № 3. – С. 217.
3. Л. Блок. Классический танец. История и современность. – М.: Искусство, 1987. – С. 22.
4. Нове мистецтво. – Харків, 1925. – № 1. – С. 3.

Аннотація

В статтє рєчь идєт о развитии балєта как самостоятєльного музыкально-сценического жанра. Рассматриваются подходы в оценке значения драматургии, музыки, хореографических построений в достижении синтеза музыки и пластических средств воплощения хореографических образов. Раскрыты исторические закономерности внутренней эволюции балетного жанра.