Plotless Ballets on the Stage of Ukrainian Theaters (1960-1970s)

Lukyanenko Ekaterina Arkadyevna,
graduate student,
Kiev National University of Culture and Arts,
Kiev, Ukraine

Abstract

The article examines the peculiarities of staging plot-free ballets on the stages of Ukrainian theaters in the 1960s and 1970s on the example of performances by A. Shekera, O. Segal and I. Chernyshov. The semantic essence of the concept of "plotless ballet" is specified and the process of formation of this type of ballet performances in historical retrospect is traced. The specifics of plotless ballets as a unique type of performance in the Ukrainian ballet theater of the 60-70s of the XX century are characterized, and the contribution of choreographers to the development of artistic and figurative forms of ballet art of Ukraine is determined. It is revealed that in the works of the leading Ukrainian choreographers of the mentioned period the author's comprehension of the plastic-intonational content in the dialogue of music and choreography was embodied in many ways. The main choreographers of Ukrainian opera and ballet theaters, representing productions in which choreography is raised to the highest level of poetic generalization, helped to expand the horizons of Ukrainian choreography, to determine the main directions of national ballet in the second half of the twentieth century.

Key words: plotless ballet, Ukrainian ballet theater, choreographer, plastic-intonational content.

Постановка проблеми. Зміна вектору мислення провідних балетмейстерів-постановників українських театрів у 60-70-х рр. XX ст., зумовлена становленням та популяризацією балетів-симфоній посприяла розширенню обріїв творчого пошуку. Оригінальне виявлення інтегрування новаторських засобів виразності та специфічних форм отримало в безсюжетних балетах. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю розширення теоретико-методологічних підходів до вивчення балетного театру в цілому та джерельної бази українського балетного мистецтва 1960-1970-х рр. тенденції розвитку якого суттєво вплинули на подальшу хореографічного мистецтва в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Неабиякий інтерес українських мистецтвознавців до проблеми розвитку балетного мистецтва другої половини XX ст. підтверджує значний масив наукових праць. Зокрема, вивченню особливостей стилістики та творчої манери провідних балетмейстерів, дослідженню специфіки створення найвизначніших балетних вистав означеного періоду присвячено наукові праці

О. Кагадій, Є. Коваленко, А. Король, О. Мерлянової, О. Плахотнюк, О. Сайко, О. Шаповал та ін., проте специфіка постановки безсюжетних балетів лишається недостатньо висвітленою.

Мета статті – дослідити поняття «безсюжетний балет» в контексті творчих пошуків українських балетмейстерів-постановників 1960–1970-х рр. (А. Шекери, О. Сегалю, І. Чернишова) та виявити особливості постановки безсюжетних балетів на сценах українських театрів опери і балету.

Застосовано загальнонаукові методи, зокрема: метод історизму, що посприяв дослідженню процесу становлення безсюжетних балетів в історичній ретроспективі; проблемно-хронологічний метод – для виявлення основних тенденцій розвитку безсюжетного балету як самостійного виду балетного мистецтва в хронологічній послідовності; метод стильового підходу та метод мистецтвознавчого аналізу – для виявлення особливостей хореографічної структури проаналізованих балетних постановок та ін.

Виклад основного матеріалу. Дослідники акцентують, що зародження безсюжетного балету розпочалося за доби Відродження та бароко, коли балет, як правило, не мав сюжету, хоча і належав до синтаксично-сюжетних вистав [2, с. 9].

Протягом XVI-XVII ст. балетмейстери прагнули підняти форму танцю до рівня високого мистецтва, такого як драма. Д. Чазін-Беннахум та Д. Чепмен наголошують, що тогочасний танець повинен був пропонувати щось розуму, а не лише милувати око, в результаті чого концепція балетної дії XVIII ст. означила пік танцювального інтелектуалізму, створивши складні розповідні балети, що функціонували як «німі драми» або «безсловесні п'єси» [13, р. 375]. Теоретик балету, філософ-ієзуїт та балетмейстер XVII ст. К.-Ф. Менестрієр сформулював естетичні вимоги до балету як до художньої форми, що повинна «виражати дії, характери та пристрасті засобами гармонійних ритмів», втілених у людських рухах [16, р. 22].

Жанрове балетне дійство XVIII ст. було засноване на ретельно продуманому «синописи сюжету», інтегрованому з рухами та музикою. Е. Нуе наголошує, що балет Дж. Уівера «Любов Марса до Венери» (1717 р.) вважається попередником «драматичного танцю», оскільки історія була представлена через рухи та мову жестів [16, р. 45]. Ця концепція остаточно сформувалася у впливовій праці Ж.-Ж. Новера «Lettres sur la danse

et sur les ballets» (1760 p.), в якій балетмейстер пропагував інтегрування танцювальних форм «з мистецтвом гри» та описував стратегії вираження розповіді танцюристом через рух [16, p. 86], а Аньоліні ввів термін «danza parlante» («танець має говорити»). С. Фостер акцентує, що відповідно цій тенденції балетмейстери прагнули стати переконливими драматургами, а артистизм танцюриста викликав найбільший захват у глядача лише коли репрезентація ними історій засобами хореографічної виразності була не менш складною за мистецтво театральних акторів [14, p. 70]. Протилежна тенденція – підкреслення естетичних властивостей руху, зміщуючи акцент з сюжету, простежується з кінця XVIII ст., коли після Французької революції 1789-1799 рр. відбулися трансформації в естетичних оцінках і глядачі почали надавати перевагу руху, замість змісту постановки. На думку Д. Чепмена, «нова плебейська французька аудиторія після Французької революції сприяла розвитку танцю як форми розваги – їх ентузіазм було пов'язано з атлетизмом та віртуозністю і не вимагав широких контекстуальних знань з інших дисциплін, зокрема літератури» [13, p. 372]. Дослідник наголошує, що пізніше впливові критики-романтики на чолі з Т. Готьє розглядали виражальний потенціал рухів лише як «вічний предмет балету», а розповідь історії лише як структурну властивість танцю. Не зважаючи на домінування наративних балетів, в оперних дивертисментах XVIII ст. популяризувалися ролі, що не залежали від сюжетної лінії – як інтермеції в межах розповіді ці короткі танцювальні сюїти. Неабияку роль в становленні безсюжетного балету в XX ст. відіграли симфонічні танцювальні картини балетів XIX ст., зокрема сцена тіней в «Баядерці», нереїд в «Сплячій красуні» та ін.

Дослідники наголошують, що тенденція популяризації безсюжетних балетів – зокрема, новаторське концептуальне дослідження безсюжетних танцювальних ідіом, втілених у постановці М. Фокіна «Сильфіди» в 1909 р. (безсюжетний балет, що включав розповідні теми та поетичні метафори – кожна частина постановки виражала власний настрій та народжувала власні образи) – це продукт XX ст. Проте використання метафоричних образів лишалося найбільш поширеним методом для танцюристів. Не зважаючи на те, що ідея можливості виступів на сцені поза художнім образом на початку XX ст. популяризувалася в авангардному театрі в період 1907-1920-х рр. (наприклад, художники-дадаїсти хотіли розробити новий стиль театру, що містив процес «спонтанної дії, позбавленої будь-яких аспектів майстерності або техніки») [15, p. 61], а сміливі

експерименти Ф. Лопухова (балетмейстер створив танцювальну симфонію «Велич світобудови», з метою посилення органічного зв'язку рухів та музики) та його учнів Л. Якобсона та І. Бельського посприяли становленню безсюжетного балету як нового жанру хореографічної вистави, в якому основним виражальним засобом хореографа є танець, класичний балет «поза персонажем» на балетній сцені вважався новаторством навіть в середині ХХ століття.

Поняття «безсюжетності» балетів розумілося як відсутність єдиної послідовності драматичних подій, конкретної інформації про персонажів (носіїв сюжетної лінії) та ситуації. На думку деяких тогочасних дослідників, абсолютизуючи проблеми музичності хореографічної вистави, окремі балетмейстери зверталися до готових музичних творів, створених «без розрахунку не лише на хореографічне, але й взагалі на театральне втілення» [1, с. 66], що позбавляло танець «власної первозданної самостійності образної сутності», перетворюючи на «пасивного коментатора образу музичного» [1, с. 66].

Варто зазначити, що в теорії хореографічного мистецтва ХХ ст. проблематика безсюжетних танцювальних постановок в цілому та балетів зокрема отримала досить широке висвітлення і різноманітні трактування поняття «безсюжетність». Наприклад, В. Ванслов та Ю. Слонімський визначали безсюжетні балети як «відтанцювання» інструментальної та симфонічної музики [8]; А. Горський та І. Стравінський – як хореографічне інсценування [9]; Є. Дулова – як сценічне трактування не балетної музики та художню інтерпретацію музичного тексту [4]; Н. Чернова як лінію нових контактів пластики та серйозної музики [12]; М. Тараканов – як хореографічну інтерпретацію музики, що заснована на симфонічному розвитку [10] та ін.

На думку дослідників, специфіка драматургії безсюжетної балетної вистави, відсутність сюжету в якій не означає беззмістовність постановки та відмову від відображення навколишнього світу, полягає в унікальній взаємодії музики та хореографії, оскільки саме хореографія не лише має зображувати усі тематичні, гармонійні та інтонаційні рухи музичного ряду, а й покликана виражати змістово-сенсову квінтесенцію музики [3, с. 127].

На сцені українського балетного театру 1960-1970-х рр. безсюжетні вистави отримали специфічне виявлення. Поява в середині 1950-х рр. танцювальної симфонії як новаторського напрямку в радянському балетному театрі відкрила величезні можливості

для втілення музичного і танцювального симфонізму та посприяла трансформаційним процесам в традиційній на той час структурі хореографічної вистави.

Т. Павлюк наголошує, що на початку 60-х рр. XX ст. захоплені танцювальним аспектом балетної вистави постановники, свідомо чи несвідомо нівелюючи досвід минулого, репрезентували глядачу набір незрозумілих рухів - обтанцьовування симфонічної музики, відповідно складному та заплутаному лібрето: «велика хвиля таких балетів заповонила сцени театрів республіки. Твори П. Чайковського і С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова і С. Прокоф'єва, М. Равеля і Д. Россіні, Д. Шостаковича і Д. Гершвіна одягали у літературно-хореографічне вбрання, роблячи їх одноактними балетами, у яких танець іноді ставав самоціллю і суперечив музиці» [7, с. 56]. Проте в окремих випадках така форма балетної вистави розкривала унікальні можливості, сприяючи новаторським пошукам українських балетмейстерів в напрямку розширення прийомів і методів відтворення засобами хореографії різноманітних тем та образів.

Наприклад, оригінальною інтерпретацією балетмейстера О. Сегалі вирізнялася симфонічна фантазія П. Чайковського «Буря», постановку якої було здійснено в 1965 р. [11, С. 187]. У процесі створення хореографічно-сценічного плану одноактної вистави та побудови її драматургії, балетмейстер спирався в музиці на своєрідні музичні сенси, що трансформувалися на підтекст хореографічного тексту.

На думку М. Загайкевич яскравими зразками творів філософського, узагальнено-символічного змісту стали балети провідного балетмейстера А. Шекери «Досвітні вогні» Л. Дичко та «Каменярі» М. Скорика, постановку яких було здійснено на сценах Львівського театру опери і балету (1967 р.) та Київського театру опери і балету (1969 р.) відповідно [5, с. 235–236].

На сцені Одеського театру опери і балету одноактний балет «Варіації на тему Й. Гайдна» Й. Брамса було здійснено в 1974 р. І. Чернишовим - головним балетмейстером театру (1969–1975 рр.). Н. Іванова-Георгієвська визначає музику Й. Брамса як поєднання різних варіацій, поділених паузами та пов'язаних в єдине художньо-сенсове ціле однією темою-інваріантом і поступовим рухом цієї теми крізь розмаїття ритмічних, колористичних та мелодико-гармонічних форм [6].

Описуючи балет «Варіації на тему Й. Гайдна» в постановці І. Чернишова, Н. Іванова-Георгієвська стверджує, що балетмейстеру, на її думку, вдалося створити

унікальний хореографічний ряд постановки завдяки майстерному використанню варіативності танцювальних засобів. Відповідно даний безсюжетний балет не має описаного сюжету та не розповідає про конкретні події, а побудовано відповідно законів драматургічного цілого, з метою вираження певної сенсової динаміки композиційної структури балетної вистави. Дослідниця наголошує, що І. Чернишов вдало уникнув постійних буквальних тематичних, ритмічних та інтонаційних збігів музичного і хореографічного рядів, в процесі досягнення чіткого узгодження та сходження виключно ключових композиційних моментів музики і танцю [6].

Варіаційна форма музики, що визначає циклічність сенсового розвитку та створює композицію усієї сценічної постановки, в якій виникають повтори деяких структурних елементів, була використана балетмейстером в процесі реалізації ритмічного мислення. Це проявилось в створенні хореографічної побудови, в якій структурно споріднені елементи не лише органічно пов'язали фрагменти танцю в зовнішньо єдину композицію, а почали виконувати сенсово-метафоричну функцію, вказуючи на змістовий зв'язок віддалено «римованих» елементів.

У безсюжетному балеті потенціал українських балетмейстерів постановників розкривається в новому напрямку - експериментів з різноманітними можливостями людського тіла, виконавською технікою танцюристів та унікальними способами їх вираження в часопросторі; створенні специфічної атмосфери сценічного дійства, що надає можливість глядачу домислювати сюжетну лінію та отримувати естетичну насолоду від візуального та аудіального виконавства.

Висновки. Дослідження виявило, що на сцені українського балетного театру 1960-1970-х рр. безсюжетні вистави репрезентували оригінальний підхід балетмейстерів до виявлення нової естетики танцю, сповненої емоційним змістом за відсутності чітко окресленої сюжетної лінії.

Новаторські спроби осмислення пластично-інтонаційного змісту в діалозі музики і хореографії, що отримали багатогранне втілення у творчості А. Шекери, І. Чернишова, О. Сегаля та інших провідних балетмейстерів, репрезентувавши постановки в яких хореографія піднесена до найвищого рівня поетичного узагальнення, посприяли розширенню горизонтів української хореографії, визначенню основних напрямів розвитку національного балету в другій половині XX ст.

Спираючись на музику, що не лише організувала метро-ритмічний простір хореографії, але й сприяла сенсовому розвитку балетної вистави, позбавивши її тлумачення як звичайної оповіді без слів, розширивши межі можливих асоціацій та ставши важелем асоціативного мислення, українські балетмейстери формували в безсюжетному балеті емоційно-змістову танцювальну драматургію, в складному процесі «перекладу» умовних узагальнених образів музики на мову пластики.

Перспективи подальших досліджень безсюжетних балетів на сцені українських театрів полягають в комплексному мистецтвознавчому аналізі специфіки їх постановки провідними балетмейстерами другої половини XX ст.

References

1. Bogdanov-Berezovsky, V. M. (1962). Articles about ballet. Leningrad: Soviet composer.
2. Brailovskaya, M. A. (2006). Russian ballet in the context of the tradition of the synthesis of arts (on the example of the first post-October emigration wave). Abstract of Ph.D. Yaroslavl : State educational institution of higher professional education "Yaroslavl State Pelagogical University named after KD Ushinsky".
3. Gutnik, I. M. (2018). Art as an object of aesthetic and art analysis. Current issues of history, theory and practice of art culture, Issue. 40, pp. 124–133.
4. Dulova, E. N. (2009). From text to text, or more about Sleeping Beauty. The hour-painting of the National Musical Academy of Ukraine named P.I. Tchaikovsky, no. 4, pp. 93-107.
5. Zagaykevich, M. P. (1978). Ballet drama. Kyiv: Scientific opinion.
6. Ivanova-Georgievskaya, N. A. (2003). The dramatic and semantic specificity of the one-act ballet. Musical mystery and culture. Scientific newsletter of the Odessa State Musical Academy im. Nezhdanovo, Issue 4. URL: http://www.philosoph.onu.edu.ua/elb/metodichki/ivanova/philcul_10.pdf.
7. Pavlyuk, T. S (2017). Ukrainian choreographic art (second half of the twentieth century). Kyiv: Ed. KNUKiM center.
8. Slonimsky, Y. (1962). Music in the ballet theater. Music of the Soviet ballet. Moscow. pp. 59-75.
9. Stravinsky, I. (1971). Dialogues: Memories. Reflections. Comments / ed. M. Druskin. Leningrad: Music.
10. Tarakanov, M. (1982). Musical drama in the Soviet ballet. Soviet Musical Theater. Genre problems. Moscow.
11. Todoryuk, Y. I. (2015). Creativity of Alexander Segal on the opera and ballet stage. Culture and art in the modern world, Issue. 16, pp. 185-189.

12. Chernov, N. (1982). About ballets large and small. Soviet Musical Theater. Genre problems. Moscow. pp. 184-230.
13. Chapman, J. V. (1988). Silent Drama to Silent Dream: Parisian Ballet Criticism, 1800-1850. Dance Chronicle, Issue 11(3), pp. 365-380.
14. Foster, S. L. (1998) Choreography & Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire. Bloomington: Indiana University Press.
15. Meyer-Dinkgrafe, D. (2005). Approaches to Acting in The Twentieth Century. In Approaches to Acting: Past and Present, London, New York: Continuum International Publishing Group, pp. 38-94.
16. Nye, E. (2011). Mime, Music and Drama on the Eighteenth Century Stage: The Ballet d'action. Cambridge: Cambridge University Press.

Translation of the References list to the original language

Список використаних джерел

1. Богданов-Березовский, В. М. (1962). Статьи о балете. Ленинград : Советский композитор.
2. Брайловская, М. А. (2006). Русский балет в контексте традиции синтеза искусств (на примере первой послеоктябрьской эмиграционной волны) : автореферат дис. канд. искусствоведения : 24.00.01 / Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Ярославский государственный педагогический университет имени К. Д. Ушинского». Ярославль.
3. Гутник, І. М. (2018). Художня творчість як об'єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. 40. С. 124–133.
4. Дулова, Е. Н. (2009). От текста к тексту или еще раз о Спящей красавице. Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. № 4. С. 93-107.
5. Загайкевич, М. П. (1978). Драматургія балету. Київ : Наукова думка.
6. Иванова-Георгиевская, Н. А. (2003). Драматургически-смысловая специфика одноактного балета. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. Нежданової. Вип 4. URL : http://www.philosof.onu.edu.ua/elb/metodichki/ivanova/philcul_10.pdf.
7. Павлюк, Т. С. (2017). Українське балетмейстерське мистецтво (II половина XX ст.). Київ : Вид. центр КНУКіМ.
8. Слонимский, Ю. (1962). Музыка в балетном театре. Музыка советского балета. Москва. С. 59-75.
9. Стравинский, И. (1971). Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / ред. М. Друскина. Ленинград : Музыка.

10. Тараканов, М. (1982). Музыкальная драматургия в советском балете. Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. Москва.

11. Тодорюк, Ю. І. (2015). Творчість Олександра Сегалія на оперно-балетній сцені. Культура і мистецтво у сучасному світі. Вип. 16. С. 185-189.

12. Чернова, Н. (1982). О балетах больших и малых. Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. Москва. С. 184-230.

13. Chapman, J. V. (1988). Silent Drama to Silent Dream: Parisian Ballet Criticism, 1800-1850. *Dance Chronicle*. Issue 11(3). pp. 365-380.

14. Foster, S. L. (1998) *Choreography & Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington: Indiana University Press.

15. Meyer-Dinkgraeffe, D. (2005). Approaches to Acting in The Twentieth Century. In *Approaches to Acting: Past and Present*, London, New York: Continuum International Publishing Group, pp. 38-94.

16. Nye, E. (2011). *Mime, Music and Drama on the Eighteenth Century Stage: The Ballet d'action*. Cambridge: Cambridge University Press.