

## РОЗВИТОК СИНТЕЗОВАНОЇ СТРУКТУРИ СУЧАСНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Розглянуто особливості синтезу різних хореографічних напрямів у сучасному хореографічному мистецтві.*

**Ключові слова:** синтез, сучасна хореографія, танцювальна лексика.

*Рассмотрены особенности синтеза разных танцевальных направлений в современном хореографическом искусстве.*

**Ключевые слова:** синтез, современная хореография, танцевальная лексика.

*Features of synthesis of different dancing directions in modern choreography art are considered in article.*

**Key words:** synthesis, modern choreography, dancing lecture.

Актуальність теми. Сучасній хореографії, як і мистецтву ХХ ст. загалом, притаманні імпрровізаційність, синтезована структура, а також великий авторський (індивідуальний) елемент та стиль, що є головною особливістю цього хореографічного виду [5]. Сучасна хореографія походить з імпрровізації, поєднання академічної традиції з новітніми формами танцю.

Особливостями сучасної хореографії є імпрровізаційно-синтезована структура, що реалізується як:

- імпрровізація в танцювальних формах (вільна пластика, класичний, народний, бальний танці — рухи корпусу та рук, стилізація та психологічна лексика);
- синтез балетної традиції кінця ХІХ ст. з танцювальними інноваціями першої половини ХХ ст. (модерн-танець, джаз-танець, хіп-хоп танець, імпрровізація з тканиною, відтворення миттєвості, показ потворного, еротизація, символізація та асоціативний образ, перфоманс);
- новітні форми взаємодії хореографії з іншими мистецтвами, такі як: синтез, симбіоз, концентрація, трансляційне сполучення;
- синтез усіх видів хореографії: народної (російський, український, іспанський, польський, італійський, угорський, східний танці), класичної — академічні балетні зразки, pas de deux, pas de trois (entree, adagio, variations, code), бальної (європейський стандартний танець, латиноамериканський танець);
- синтез інших видів мистецтва: образотворчого (живопис, скульптура, дизайн), музики (опера, церковна, рок, популярна, романс), театру (ляльковий, оперета, пантоміма, театр тіней, інтерактивний), принципів поетики кіно (стоп-кадр, зворотній рух дії), відео-арту [4, 5].

**Мета** статті: розглянути та проаналізувати процеси синтезу різних танцювальних напрямів у сучасному хореографічному мистецтві.

Імпровізаційно-синтезована структура танцю в другій половині ХХ ст. сприяла організаційному розвитку в хореографії постмодерну постмодерністських тенденцій, було-танцю, перфомансу, що інтенсифікувало подальший розвиток і технічне ускладнення неокласичних тенденцій.

З кінця 50-60 рр. ХХ ст. хореографи часто поєднували техніки новітніх форм танцю (джазу, модерну, експресіонізму, імпресіонізму, кубізму, абстракціонізму, рок і поп видів) з класичним та народно-сценічним танцем. Так створювалися нові універсальні техніки й форми.

Перші спроби поєднати класичний танець з імпресіонізмом, експресіонізмом, кубізмом було здійснено М. Фокіним, В. Ніжинським, Дж. Баланчиним, Л. Якобсоном. Однак остаточне поєднання різних форм і технік танцю відбулося в другій половині ХХ ст.

З 60 рр. балетмейстери почали поєднувати не лише різні види танцю, а й різні види мистецтва (спів, конферанс, цирк, кіно тощо). Одним з перших це здійснив М. Бежар. Отже, через відсутність єдиного поняття на позначення поєднаних форм, що ускладнює роботу вітчизняних мистецтвознавців та хореографів-практиків, пропонуємо називати їх синтезованими. До синтезованих танцювальних форм належать: фокінізм, неокласика, соцреалістичний балет, естрадний танець, постмодерний балет, було-танець, постмодерністські хореографічні експерименти, перфоманс у танці.

Творчість Михайла Фокіна започаткувала окрему епоху як в історії російського балету, так і балету Західної Європи.

Хореограф-реформатор прагнув надати кожній виставі неповторності, він створював балети, цілісні за стилістикою, хореографічною мовою, звертався до танцювального фольклору та суміжних видів мистецтва. Класичний танець для Фокіна був не універсальною системою, а лише однією барвою, рівноправною з характерним танцем, вільною пластикою та іншими виражальними танцювальними засобами.

Серед учнів М. Легата та М. Фокіна був Федір Лопухов (1886-1973). Він одним із перших радянських балетмейстерів почав відновлювати й реставрувати класичні балети («Спляча красуня», «Раймонда», «Лебедине озеро», «Дон Кіхот», «Лускунчик», «Жизель» та ін.), зберігаючи для майбутніх поколінь шедеври майстрів хореографії.

Для того, щоб передати сюжет, дію, характери, у своїх постановках Лопухов використовував канонічні композиції та форми класичного танцю, доповнюючи їх оновленою танцювальною

лексикою. Класичний танець, який для хореографа був основним засобом виразності, збагачувався переважно елементами акробатики. Лопухов часто створював сюжетні балети як синтетичні вистави, вводючи спів, слово, ексцентрику, буфонаду, циркові елементи, театр ляльок тощо.

Слід звернути увагу й на молодшого представника фокінізму, радянського артиста й балетмейстера Леоніда Якобсона (1904-1975). Його першою масштабною працею була постановка другого акту балету «Золоте століття» Д. Шостаковича (1930, Ленінградський театр опери та балету).

Якобсон завжди йшов «проти течії». Молодим він заперечував класичний танець, у зрілі роки виступив ініціатором оновлення класичної лексики, збагачуючи її виражальні можливості іншими танцювальними формами, а також ускладнюючи класичні «рас». Він створював балет, використовуючи специфічні хореографічні засоби вирішення сюжету, запозичував образи й прийоми інших видів мистецтва.

На межі XIX та XX ст. відбувався занепад деяких сфер мистецтва. Так, наприкінці XIX ст. очевидно стала деградація балетного мистецтва у Франції. Протягом 1930-59 рр. (з перервою в 1944-47) трупу Опері очолював Серж Лифар (1905-1984). Лифар звертався до традицій фокінської балетної драматургії та традицій хореографії XIX ст., в яких головним виражальним засобом був класичний танець. Танцювальну мову він модернізував, а образи створив на раціональних, а не емоційних засадах.

Ролан Петі створив трупи «Балет Єлисейських полів» (1945-51) та «Балет Парижа» (1948-67), поставив балети «Мандрівні комедіанти» Соре (1945), «Кармен» на музику Бізе (1949). До його кращих робіт 60-70 рр. належить «Собор Паризької Богоматері» (1965). Петі працював у жанрі драматичного балету, тяжіючи чи то до трагедії, чи то — у ранньому періоді — до буфонної комедії, проте завжди створював свої постановки на основі живих характеристик, поєднував класику з модерном і джаз-формами. Його кращі балети відтворювали реальні життєві протиріччя, що вирішувалися гуманним шляхом (заперечення неминучості лиха, моральна стійкість, віра в людину).

Трупу штутгартського балету протягом 1961-73 рр. очолював англійський балетмейстер Джон Кранко (1927-1973). Відомості Кранко набув завдяки балету «Дама й блазень» на музику Верді (1954).

Вистави Кранко оригінальні за вирішенням, органічним поєднанням танцювальної та акторської майстерності. Серед його постановок: «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва (1962), «Онегін» на музику Чайковського-Штольца (1965). Кранко багато зробив для розвитку штутгартської балетної школи, що стала зразком

для танцювальних академій, які відкривалися в багатьох містах Німеччини. Він брав активну участь у роботі «Товариства Новера», яке пропагувало хореографічне мистецтво, стимулював діяльність молодих балетмейстерів - Дж. Ноймайера, І. Кіліана, У. Форсайта.

Пізнім неокласиком (постнеокласиком) балету в Нідерландах можна вважати балетмейстера Іржи (Жири) Кіліана. Найвідоміший його балет — «Симфонія ре-мажор» (1976). Єдиною метою балету було показати комічність манірних прийомів класичного танцю.

З кінця 80 рр. хореограф змінив свій стиль, орієнтуючись на сюрреалістичні образи та зразки східної культури. Найвизначнішими роботами Кіліана у сфері постнеокласики є «Весіллячко» (1982) та «Маленька смерть» (1991).

Постнеокласичні європейські тенденції національних та авторських балетних театрів і труп Франції, Великої Британії, Німеччини, Нідерландів, Швейцарії та Італії започаткували зародження авторської неокласичної техніки, а згодом і новітнього виду та системи — контемпорарі данс, що почав формуватися у 80 рр. ХХ ст.

Сучасні процеси в авторських балетних театрах не відповідають загальним ознакам модерну, неокласики та постмодернізму, тому доречно називати ці новітні авторські балети, в яких переважають суб'єктивні роздуми на певну тему та відбувається синтез хореографічного тексту з різними видами мистецтв та особливою індивідуальною стилістикою, — постмодерном. Також для постмодерну в балеті характерна суб'єктивна авторська ідея, основана на філософських поглядах — психоаналізу, інтуїтивізму, екзистенціалізму, деконструкції, містичного комізму тощо.

Одним з найяскравіших представників постмодерну в балеті є французький артист, балетмейстер, режисер та педагог Моріс Бежар. У 1953р. з Ж. Лораном він заснував у Парижі трупу «Балле д'Етуаль» (діяла до 1957р.), з якою ставив балети й одночасно виступав у головних ролях: «Сон зимової ночі» на муз. Ф. Шопена (1953), «Приборкання норавливої» на муз. Скарлаті (1954). Наймасштабніші постановки цього періоду — «Симфонія для однієї людини» на муз. Шифера та Анрі (1955) та «Соната для трьох» на музику Бартока (за п'єсою Ж.- П. Сартра «За закритими дверима», 1957).

З 1960р. він очолював у Бельгії трупу «Балет ХХ століття», для якої здійснив багато постановок як художник. Значне місце серед них посідають синтезовані вистави, в яких танець, пантоміма, спів та слово майже рівноправні. Наприклад: «Болеро» Равеля (1960), «Ніжинський, клоун божий» на музику Чайковського та Анрі (1971). З 1987р. Бежар збільшує свою аудиторію, очоливши у Швейцарії трупу «Балет де Лозан». До цієї трупи він набирав танцівників усіх національностей, незважаючи на досвід

та особливості техніки, й сам удосконалював їхню майстерність, вимагаючи суворої класичної дисципліни; особливо Бежар переймався реабілітацією чоловічого танцю.

Формуючи репертуар трупи відповідно до власного бачення «чистої естетики», він створив свій неповторний стиль «бежариз», який, по суті, став віддзеркаленням його мінливих думок. Бежар експериментує з місцем виконання вистав та декораціями: майданчиком для вистав стають ринги, стадіони, а іноді вони виконуються просто неба. Декораціями є фантастичні нагромодження різних матеріалів, від дерева до тканин, що вражають багатою кольоровою гамою. Серед найвизначніших постановок цього часу — «Чарівний мандарин» (1992), «Метаморфози» (1995), «Лускунчик» (2001).

Бежар — одна з найскладніших і найсуперечливіших постатей у сучасному хореографічному мистецтві. В теоретичних працях пропагував повернення танцю його початкового ритуального статусу й значення, стверджував примат етичного над власне художньо-естетичними експериментами, необхідність розкриття певних універсальних першооснов танцювального мистецтва всіх рас і народів. Його цікавила хореографічна культура Сходу та Африки.

Танець, на думку Бежара, має виражати всю складність духовного життя нашого часу. Бежар тяжіє до мистецтва, насиченого думкою, такого, що впливає на масового глядача (одне з його досягнень — долучення до балетного театру молодіжної аудиторії). Прагнучи зробити мистецтво демократичним і загальнозрозумілим, Бежар опинився під впливом ідей та художніх тенденцій модернізму. Часто він створював «езотеричні» балети, сповнені зашифрованих натяків.

Проблематика деяких його ранніх балетів була близькою до екзистенціалізму. Постановки Бежара нерідко насичені еротикою, фрейдівською символікою. За музичну основу він брав парадоксальні колажі, співпрацював з авторами «певної» музики (Анрі, Шефером). Його спроби оновити мову танцю мають велике значення для сучасного хореографічного мистецтва.

Бежар широко використовує пластичні можливості тіла танцівника; звертає увагу на розвиток чоловічого танцю, вводячи до деяких постановок виключно чоловічий кордебалет. Принципово нове вирішення ритмічних і просторово-часових завдань, використання елементів драматичної гри зумовлюють динамізм його синтезованого театру. Бежар одним з перших надав мистецтву соціального підтексту, звертаючи свої виступи до проблем суспільства — екології, боротьби з хворобами тощо. Він давав багато благодійних концертів, фінансуючи соціальні проекти.

Постмодерністські балетні експерименти зосереджені на філософській природі танцю, синтезі духовного й тілесного, природного й штучного, минулого й сьогодення. Полемізуючи з естетикою

авангарду, постмодернізм повертає балету емоційність, психологізм, ускладнений метафоризм, «олюднює» героя. Це підкреслюється введенням у балетне дійство елементів театральної гри, хеппенінгів, танцювальних соло й дуетів, побудованих за принципом крупних планів та стоп-кадру кіно.

Гральний, імпровізаційний елемент підкреслює концептуальну розімкненість, відкритість хореографії, її вільний, асоціативний характер. З цим пов'язані відмова від балетмейстерського диктату, рівнозначна ролі хореографії й музики — балетної та небалетної. Вираженням естетичних змін у балетній візуальності стала відмова від фронтальності й центричності, зосередження уваги на спонтанності, імпровізаційності, жесті, позиції, міміці, динаміці руху як основних елементах танцювальної мови; узаконення танцювальних позицій та жестів за допомогою таких типових прийомів, як падіння, перегинання, злети; інтерес до енергетичної природи танцю, психосоматичних станів радості, гніву, тілесної істерії; ефект спресовано-розрідженого танцю, що досягається контрапунктом плавності музичної течії та перерваної ритмопластики, широкої лінії руху та дрібної, крупно-кадрової жестикуляції; поєднання архаїчної та складної технік (біг по колу та ритмопластичного симфонізму, наскрізних лейтмотивів).

Найрозвиненішими в постмодерністській хореографії є тенденції суто пластичного експериментування, зосередження на розкритті механізму руху людського тіла, а також поєднання танцювальної та спортивної техніки. Постмодерністський балет поєднує елементи танцювального мистецтва Сходу (індійський класичний танець бхарат-нат'ям, сучасний японський танець буто), прийоми ритмопластичного фольклору американських індіанців, афрокарибську танцювальну техніку.

Мозаїчне поєднання римейків йогівської медитації та античної тілесної фактурності, класичних па та поліритмізму регтайму, хайлайфа, джайва, суїнта, брейка, фламенко, кантрі-данса танцю й музики різних культур, епох, соціальних прошарків створює світ постмодерністського як ознак нашого часу, відбитих у мікро- та макросвіті, в житті самої природи. «Бродвейський» дух американського постмодерн-танцю з його орієнтацією на національну прихильність мюзиклу мав зворотний вплив на європейський балет.

Іронічна ритуальність балетного постмодернізму пов'язана з його «посланням» до публіки. Принципи задоволення, радості, людських контактів з глядачами становлять основу концепції балету як «живої вистави», що походить з ідеї танцю як способу життя і надихала на експерименти.

Одним із постмодерністів був Пол Тейлор, американський танцівник і балетмейстер. Його танцювальна лексика — це складний синтез різноманітних стилів та видів сучасної хореографії — від

академічних традицій до авангарду. Метафорична психологізація образів дозволяє дуже широко трактувати зміст його балетів, в яких гумор поєднується з атлетичною енергією рухів, життєрадісність — з трагікомічністю.

Отже, новітні танцювальні форми є своєрідною танцювальною альтернативою традиційному балету, мета якої — створити нову систему та форми танцю.

Синтезовані форми танцю — це сукупність балетної традиції XIX ст. (багатодійний балет — *entree, pas de deux, pas de trois, divertissement, pas d'action, grand pas*, класичний, характерний танець та танцювальна пантоміма) й танцювальних інновацій першої половини XX ст. (багатодійний балет, ансамблевий танець, *solo, douetto, trio, quartetto*, хореографічна мініатюра). Хореограф поступово починає відігравати головну роль у створенні балету, він не відмовляється від канонів та зразків, а переосмислює їх відповідно своєї авторської філософії та ідеї. Інтерес до життя та людини вже ототожнюється з глобальними проблемами світу (примітивізація існування, наркоманія, екологічна криза, світові хвороби, трагедія війн, голод).

Сучасне хореографічне мистецтво є яскравим поєднанням різноманітних танцювальних технік і традицій. Ґрунтовне дослідження та аналіз процесу їхнього синтезу в подальшому сприятиме формуванню та розвитку новітніх форм танцювального мистецтва, які, в свою чергу, потребуватимуть класифікації та збагачення відповідною теоретичною базою та подальшого дослідження.

#### **Список літератури**

1. Биков С. М. Професійний підхід до сучасної хореографічної освіти в контексті синтезу основних хореографічних систем // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Харків. — 2010. — №1.
2. Тенденції розвитку сучасної хореографії: матеріали II Міжнар. наук.-практ. семінару. — Луганськ: 27-28 листоп. 2010 р. — Луганськ: Вид-во ЛДІМК, 2010. — 144 с.
3. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. канд. мистецтвознав. Бернадська Д. П.: Київ. нац. ун-т культури і мистец. — К., 2005. — 20 с. — укр.
4. Шариков Д. І. Класифікація сучасної хореографії. І. Д. Шариков. — К. : Видавець Карпенко В. М., 2008. — 168 с.
5. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії — напрямки, стилі, види. І. Л. Шариков — К. : КиМУ, 2010. — 208 с.

*Надійшла до редколегії 06.01.2012 р.*