

ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНА РЕЖИСУРА ЯК ВЕРШИНА МИСТЕЦТВА БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Пацунова Л.К.

Київський національний університет культури і мистецтв

Мета роботи полягає в дослідженні еволюції мистецтва балетмейстера в напрямку образно-пластичної режисури. Методологічною основою наукової розвідки є застосування загального наукового принципу об'єктивності, історичності, аналітичного, культурологічного та компаративного методів при аналізі фактологічного матеріалу з історії розвитку професії балетмейстера. Наукова новизна дослідження полягає в опрацюванні цілісного бачення динаміки розвитку та якісного перетворення мистецтва балетмейстера у мистецтво образно-пластичної режисури. Висновки. Проведений аналіз дає підстави зробити висновок про кардинальну трансформацію протягом останнього століття змісту професії балетмейстера в напрямку образно-пластичної режисури з залученням широкого спектру театральних засобів виразності на базі багатого досвіду світового театру.

Ключові слова: класичний балет, драматичний театр, авторська режисура, образно-пластична режисура, мізансцена.

Постановка проблеми. За останні півтора століття європейська культура під впливом бурхливих соціальних процесів зазнала значного розвитку. Народжувались і зникали все нові й нові естетичні течії та напрямки у всіх без винятку мистецтвах – у образотворчому, в музичному, в театральному тощо. Єдиний вид мистецтва, який міцно оберігає себе від стороннього впливу, це мистецтво класичного балету, півторастолітні канони якого міцно стоять на сторожі чистоти жанру. І головним охоронником цієї естетики призначено балетмейстера класичного балету.

Автору цієї статті по роду своєї діяльності в якості режисера урочистих державних мистецьких заходів доводилось співпрацювати з багатьма видатними митцями нашої країни, зокрема, з провідними артистами та балетмейстерами класичного балету, а, отже, бути свідком виснажливої праці представників цих професій, проявом ними титанічної волі та жертвовності заради сценічного втілення пластичного ідеалу краси людського тіла. І це не могло не викликати захоплення та глибокої поваги як до митців балету зокрема, так і до мистецтва хореографії взагалі.

Однак, мене ніколи не полишав сумнів щодо рутинної лексики класичного російського балету, що ось уже понад століття володарює на всіх оперних сценах пострадянського простору. Одні й ті ж самі гран-па, антре, па-де-де, фуєте та інші махрові балетні канони з легкої руки Маріуса Петіпа та його однодумців мандрують з вистави у виставу незалежно від їх назв та сюжетів – чи то «Дон Кіхот», чи то «Лебедине озеро», чи то «Баядерка», «Жизель», «Лускунчик», «Попелюшка», «Спляча красуня»... – все перетворилось у спортивне змагання: скільки обертів витворить сьогодні балерина та чи встоїть вона на ногах, не випавши при цьому з ритму. Саме такому у лише такому ремеслу їх з раннього дитинства навчають у всіх без винятку балетних школах різних рівнів. Цьому ж, звісна річ, навчають і балетмейстерів класичного балету, чия професія зведена до копіювання попередників.

У такому балеті зміст, конфліктна система взаємовідносин персонажів та створення образів залишаються позаду, а наперед виходить демон-

страція краси та віртуозності як людського тіла, так і композицій тіл.

Варто нагадати про те, що естетика російського класичного балету формувалася в системі імперських цінностей, тому була відображенням ідеальної піраміди ідеальної держави на чолі з ідеальним монархом, втіленням якого, як не дивно, була прима-балерина. Обов'язковий фінальний урочисто-парадний апофеоз кордебалету, в центрі якого вгорі красується прима-балерина, фактично уособлював верховенство монарха (прима) над народом (кордебалет). Тому й улюбленим мистецтвом усіх російських імператорів був саме класичний балет. З того часу минуло століття з гаком, російські монархи пішли у небуття, а віз і нині там.

Хіба можна уявити існування драматичного театру, на сцені якого реставрували б мізансцени Костянтина Станіславського, Гордона Крега, Макса Рейнхардта, Всеволода Мейерхольда, Олександра Таїрова, Леся Курбаса, Юрія Любимова або Єжи Гротовського? Такий театр був би приречений на небуття.

А от класичний балет живе і процвітає, маючи свою публіку, яку влаштовує існуючий стан.

Однак, на щастя, у ХХ, а, поготів, і на початку ХХІ століття, є попит і на інший рівень мистецтва балетмейстера, про що, власне, далі і йтиметься.

На жаль, аналіз останніх досліджень і публікацій, присвячених цій проблемі, неможливий через їх відсутність. Провідний дослідник мистецтва хореографії України професор Ю. Станішевський присвятив свою мистецтвознавчу творчість виключно традиційному класичному балету. Не існує серйозних досліджень про балетну режисуру і в Європі. Щоправда, в Санкт-Петербурзькій консерваторії нещодавно відкрито кафедру балетної режисури, однак наукові роботи про цей різновид професії балетмейстера ще не напрацьовані.

Тому **головною метою** цієї роботи є аналіз еволюції розвитку мистецтва балетмейстера протягом останнього століття у напрямку мистецтва образно-пластичної режисури під впливом революційних зрушень у сфері театального мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. На тлі рутинної ходи класичного балету по Європі людство лише за останню третину XIX та першу третину XX століття встигло «перехворіти» і експресіонізмом, і імпресіонізмом, і футуризмом, і кубізмом, і натуралізмом, і примітивізмом і багатьма іншими, ще не кваліфікованими «ізо-збочинами». А потужне випромінення символізму пройняло все XX століття. На його хвилях сформувалась вся естетична палітра епохи, що завершила становлення професії театрального режисера.

«Сталося неймовірно! Одвічний законодавець сцени – драматург, який упродовж тисячоліть визначав зміст театру, у XX столітті поступився місцем найузурпаторнішому з узурпаторів усіх часів і народів – Режисерові. Цей театральний маніяк бурхливо увірвався в рутинний простір сцени, шалено ламаючи її споконвічні закони, несамовито вигадуючи все нові й нові правила гри. Лише за одне крихітне століття він встиг затягнути у свій лицедійний вир усі наявні види мистецтва, жадібно пізнаючи Таїну Людини і Сцени в безмежних комбінаціях і модифікаціях, спалахах і загибелях, тріумфах і поразках. І не буде кінця ланцюговій реакції його ядерної фантазії. Візнаймося, врешті-решт, що режисура XX століття – це вибух! Грандіозний вибух духовної енергії! І вплив її на розвиток сцени можна порівняти хіба що з впливом електрики на розвиток цивілізації.

Тільки-но публіка зрозуміла, що головне на сцені не «що?», а «як?», вона із захопленням зрадила блискучим Софоклу, Кальдерону, Шекспіру, Мольєру, Чехову, Котляревському, Франку... і рішуче пішла на не менш прекрасних Вахтангова, Мейерхольда, Курбаса, Любимова, Гротовського, Стрелера, Брука, Штайна, Някрошюса, Стуруа, Віктюка... Пішла на Режисера, тому що його сценічний текст виявився значно багатшим за драматургічний. І це не дивно, адже режисер закликав під знамена театру всі без винятку види мистецтв. Те, що було не під силу жодному мистецтву, стало під силу режисерському.

І відтоді не літературний текст п'єси, а режисерський текст вистави, не драматургія п'єси, а драматургія вистави стали визначати стиль, лексику, естетику світового театру. Так народилась Авторська Режисура. Саме вона стала головним рушієм сцени XX століття» [1. с. 8-9].

Народження авторської режисури не могло не вплинути на найбільш чутливих митців балету та спонукати їх до перегляду канонів хореографічного мистецтва. Найсміливіші з них навіть здійснили поодинокі спроби співробітництва з режисерами-новаторами – до режисури балету «Ярославна. Затемення» за давньо-руським епосом «Слово о полку Ігоревім» був залучений Юрій Любимов (Ленінградський академічний Маллий театр балету, 1974 р.), а до режисури балету «Герой нашого часу» – Костянтин Серебренников (Большой театр, 2015 р.). Однак цей досвід співпраці митців різних мистецтв не мав помітного розвитку, балетмейстери не наважувались віддавати свою територію режисерам, а відтак проблему оновлення балетної лексики найпроресивніші з них спробували взяти у свої руки.

Однією з перших запеклих опонентів класичної школи балету XX століття стала видатний реформатор мистецтва хореографії Айседора Дункан (США): *«Я ворог балету, який вважаю фальшивим та безглуздим мистецтвом, що в дійсності знаходиться поза межами всіх мистецтв» [2. с. 136]*

Відкинувши техніку класичного танку, Дункан апелювала до людської природи, до відчуттів, що народжували рух, тобто, саме до тих джерел, з яких живиться, до речі, і театральний актор.

Зарядженим на яскраву театральність був і віртуоз танцювального модернізму К. Голейзовський (Росія, 20-ті роки), який «інфікувався вірусом» авангарду під час гастролей країнами Західної Європи. Голейзовський активно співробітничав з видатним театральним режисером-реформатором Вс. Мейерхольдом, багаторазово перебував на його репетиціях, збагачуючи свою професійну лексику мистецтвом образно-пластичної режисури. Він став одним з перших балетмейстерів XX століття, який впритул наблизився до режисури образно-пластичного театру.

Варто, нарешті, визначити, в чому полягає унікальність професії театрального режисера. Ця людина має вміти синтезувати будь-які види мистецтва – музику, сценографію, пластику, костюм, грим, реквізит тощо – у цілісне образне видовище, поєднати в єдине ціле мистецтво актора, композитора, художника, балетмейстера, хормейстера, кінорежисера... Власне, не існує у світі жодного виду мистецтва, яке протипоказане театральному.

Фактично, сучасний режисер творить видовище шляхом синтезу мистецтв, і одним з головних його засобів є пластика, або, висловлюючись мовою театру, мізансцена.

Вперше термін цей став активно вживатись засновниками МХТ К. Станіславським та В. Немировичем-Данченком на зламі XIX-XX століть.

Цьому явищу О. Ремез присвятив навіть окрему книгу «Мізансцена – мова режисера», де він пояснює призначення мізансцени за допомогою одного з тогочасних енциклопедичних словників: *«...в безперервному потоці мізансцен виявляються дії персонажів, логіка їх поведінки, що виникають в процесі дії психологічних відносин, зіткнення та конфлікти» [3, с. 16]*

Однак з того часу минуло понад пів-століття, протягом якого мистецтво мізансцени пройшло величезний шлях від виявлення «дії, логіки, зіткнень і конфліктів» до творення художніх тропів: метафор, символів, алегорій, гіпербол тощо, що слугують виявленню сутності характерів, подій та явищ, а також підносять сценічний твір до рівня високої філософської образності.

Під могутнім впливом театру мистецтво балетмейстера пройшло великий шлях у напрямку мистецтва образно-пластичної режисури.

Балетмейстер, який тягнє до театральності, синтезує, як і режисер, всі інші мистецтва – акторське, музичне, режисерське, сценографічне.

Варто згадати виставу, яку можна вважати вищою сучасної шведської балетної драми, «Фрекен Юлія» (1950) за п'єсою Августа Стріндберга в хореографії Б. Кульберг (Швеція). Це видовище створене режисерськими засобами, театральними мізансценами та типовими прийо-

мами драматичної гри. Прагнення створити балетну драму, в якій кожен рух є правдоподібним, згодом змінилось потягом до образної трансформації виражальних засобів танцю.

У виставі «Кармен» (1992) у постановці спадкоємця Кульберг – Ека сексуальний потяг героїні переважає кохання. *«Її соло, зухвале та відверте, розкриває характер героїні – без комплексів, без ідеалів, без мети. Кривава сукня Кармен, що здіймається навколо її пекучого тіла повії, як смолоскип, здіймається понад натовпом, обволакає велетенське ядро, що лежить на сцені. Її руки, волосся, голова, стопи, здається, живуть незалежним від усього тіла життям. Вони рухаються непередбачено, самотійно і не в такт, підпорядковуючись якимось скаженим імпульсам торсу. Дикунська природа Кармен скрізь вносить сум'яття. Вона палить велетенську сигару, що в її пальцях перетворюється на символ цинічної свободи та розкомплексованості. Сигара Кармен – це її спокуса, її бажання, її розплата. З нею пов'язана сексуальна свобода та насолода, Це рефрен та символ усього балету»* [4, с. 141].

Як бачимо, в цій постановці Ек, який, до речі, зформувався у драматичному театрі, вдається до гострої театральності, здіймаючись до рівня пластичної режисури, до синтезатора мистецтв, зокрема, музичного, акторського та сценографічного (кривава сукня, величезне ядро, гіперболічна сигара). Балетмейстера вабить пекло комплексів людської під-свідомості, котрі вириваються назовні у різних формах сучасного танцю ХХ століття. *«Гротеск – мій шлях до прекрасного»*, – так визначав Ек своє творче кредо [5, с. 10].

Величезний стрибок у бік пластичної режисури здійснила творець Театру танцю Піна Бауш (Німеччина, друга пол. ХХ-поч. ХХІ століття). Вона є яскравим представником авторської хореографії, поєднавши в собі хист і драматурга, і режисера, і хореографа. Її театр танцю, це протест проти класичного балету, *«...що занурився у провінційності та вичерпав власну красу»*. Її вчитель Курт Йоссе поставив за мету виокремити танець як театральний жанр, і його талановита учениця блискуче з цим впоралась. Піна Бауш впровадила у пластичну виставу прийом кіномонтажу, синтезувала кіно, музику, текст, пластику, сценографію, естраду, невтомно експериментуючи на ниві режисури пластичного театру.

І як у цьому контексті не згадати видатну балетну режисуру кубинського хореографа Альберта Алонсо у виставі «Кармен-сюїта» Ж. Бізе-Р. Щедрина за участі неперевершеної Майї Плисецької в головній ролі (Большой театр, 70-ті роки ХХ століття)? То був революційний хореографічний вибух, що здійняв професію балетмейстера до найвищого щабелю, де балет виростає до меж драматичного театру найвищого мистецького рівня.

Взірцем пластичної режисури назавжди залишиться також і Гедрюс Мацкявічюс (Москва, остання чверть ХХ століття), який створив неповторний «Театр пластичної драми». Провокуючи актора на імпровізацію в рамках заданої поетичної (метафоричної) теми, він домагався органічного результату, і згодом включав цей результат в зафіксовану канву створюваної вистави.

Вистави Г. Мацкявічюса «Подолання» по Мікеланджело, «Зірка та смерть Хоакіна Мур'єтти» Пабло Неруди, «Червоний кінь» за мотивами живопису кінця ХІХ – початку ХХ століття, «Жовтий звук» спільно з Альфредом Шнітке та інші видатні твори нового напрямку мали серйозний вплив на розвиток пластичного театру.

Г. Мацкявічюсом був створений також колектив «Октаедр» (вісім граней – вісім видів мистецтва: драма, балет, опера, пантоміма, цирк, шоу, концерт, масове видовище). В «Октаєдрі» була програма, розрахована на 24 роки, по три види мистецтва на кожний рік. Мацкявічюс почав з балету, але далі піти не вдалося – джерело коштів висохло.

Варто також згадати видатні театральні-хореографічні твори Павла Вірського (Україна): «Чумацькі радощі», «Ляльки», «Шевчики», «Запорожці», «Жовтнева сюїта»! Хіба це не пластичний театр найвищого гатунку?

А феномен Майкла Джексона (США)? Чи не криється таїна його генія саме у пластичній режисурі? Уявім собі цього співака без пластики – здійснив би він свою карколомну кар'єру? Навряд чи. Бо вокальні можливості цього співака були надто обмеженими. Його долю вирішив щасливо винайдений пластичний образ загадкової істоти, «інопланетянина». Цей імідж він витримав до кінця свого життя.

І, нарешті, найвищого піку, Евересту пластичної режисури досяг видатний балетмейстер сучасності Борис Ейфман, який створив Театр образної пластики за всіма театральними законами, пластичне видовище найвищого філософського, образного та енергетичного рівня, аналогів якому на початку ХХІ століття на планеті Земля не існує.

«Створення нового типу балетної вистави – мета мого творчого свідомого життя» – проголосив Ейфман і створив 1977 року у Санкт-Петербурзі «Новий балет», нині – Санкт-Петербурзький державний академічний театр балету Бориса Ейфмана, перший в СРСР авторський театр сучасної хореографії.

Красномовним є репертуар цього майстра: «Майстер та Маргарита», «Анна Кареніна», «Чайка», «Ідіот», «Дон Жуан», «Карамзови», «Російський Гамлет» – за такі світові шедеври може братись лише режисер найвищої проби.

Процес репетицій Ейфмана немає нічого спільного з професією балетмейстера в класичному розумінні цього слова. Його манера роботи – це манера театрального режисера психологічної школи. І не випадково Ейфман називає свої вистави «психологічним балетом». А за рівнем енергетики, якої домагається Ейфман, його сценічні твори сягають рівня потрясіння.

2013 року Борис Ейфман створює Академію танцю, де виховується нове покоління артистів балету на нових педагогічних засадах за школою Ейфмана. Звертаю увагу на словосполучення «артистів балету», а не «танцівників».

Своєю новаторською ходою Борис Ейфман протарував шлях на ту височінь, де професія балетмейстера виростає до мистецтва режисури пластичного театру найвищого психологічного, енергетичного, філософського, духовного та естетичного рівня.

Висновки. Українська школа класичної хореографії конче потребує оновлення та збагачення тими реформами, яких зазнали всі мистецтва протягом ХХ століття, зокрема, театральне. Зазнало значної трансформації і мистецтво балетмейстера у напрямку мистецтва образно-пластичної режисури, що вивело європейську хореографію на якісно новий виток розвитку, значно збагативши її виражальні засоби. Аби вписатись у європейський

культурно-мистецький контекст, українська хореографічна школа має здолати застійні процеси, в яких вона перебувала понад століття під впливом російського класичного балету, і вийти, нарешті, на свій самобутній шлях розвитку. А каталізатором цього розвитку має стати нове покоління керівників хореографії – балетмейстерів, які здіймуться до рівня образно-пластичної режисури, тобто зійдуть на вершину своєї професії.

Список літератури:

1. Пацунов В. П. Театральна вертикаль. К., 2003. – С. 8-9.
2. Дункан А. Моя жизнь. М., 1930. – С. 36.
3. Ремез О. Я. Мизинцена – язык режиссера. – М., 1963. – С. 16.
4. Колесова Н. Кентавр / Наталия Колесова // Театр. – 1992. – № 11. – С. 41.
5. Майнище В. И театр, и эксперимент, и стиль жизни: Первый фестиваль современного танца европейских стран / Виолетта Майнище // Муз. жизнь. – 2000. – № 3. – С. 10.

Пацунова Л.К.

Киевский национальный университет культуры и искусств

ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКАЯ РЕЖИССУРА КАК ВЕРШИНА ИСКУССТВА БАЛЕТМЕЙСТЕРА

Аннотация

Цель работы заключается в исследовании эволюции искусства балетмейстера в направлении образно-пластической режиссуры. Методологической основой научной разведки является применение общего научного принципа объективности, историчности, аналитического, культурологического и компаративного методов при анализе фактологического материала из истории развития профессии балетмейстера. Научная новизна исследования заключается в проработке целостного видения динамики развития и качественного превращения искусства балетмейстера в искусство образно-пластической режиссуры. Выводы. Проведенный анализ дает основание сделать вывод о кардинальной трансформации в течении последнего столетия содержания профессии балетмейстера в направлении образно-пластической режиссуры с привлечением широкого спектра театральных средств выразительности на базе огромного опыта мирового театра.

Ключевые слова: классический балет, драматический театр, авторская режиссура, образно-пластическая режиссура, мизансцена.

Patsunova L.K.

Kyiv National University of Culture and Arts

FIGURATIVE-PLASTIC DIRECTING AS THE TOP OF BALLETEMAISTER

Summary

The purpose of the work is to study the evolution of the art of the balletmaister in the perimeter of figurative-plastic directing. The methodological basis of scientific research is the application of the general scientific principle of objectivity, historicity, analytical, culturological and comparative methods in the analysis of factual material on the history of the profession of a balletmaister. The scientific novelty of the research is to work out a holistic vision of the dynamics of development and qualitative transformation of the art of the balletmaister into the art of figurative-plastic directing. Conclusions. The analysis gives grounds for concluding about the fundamental transformation of the profession content of balletmaister during the past century in the perimeter of the image figurative-plastic directing with the involvement of a wide spectrum of theatrical means of expressiveness based on rich experience of the world theater.

Keywords: classical ballet, drama theater, author's directing, figurative-plastic directing, mise en scene.