

## ART STUDIES

### КОНЦЕПЦІЯ МИСТЕЦТВА ТАНЦЮ І ТОТАЛЬНОГО ТЕАТРУ («GESAMTHUSTWERH») У ТВОРЧОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ «НОВОГО РОСІЙСЬКОГО БАЛЕТУ» НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

*Погребняк М.М.*

*Бердянський державний педагогічний університет, кандидат мистецтвознавства, доцент; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, Київ*

### CONCEPTION OF DANCE ART AND TOTAL THEATRE («GESAMTHUSTWERH») IN THE WORKS OF BALLET MASTERS OF THE «NEW RUSSIAN BALLET» AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

*Pogrebnyak M.*

*Berdiansk State Pedagogical University, Docent,  
Candidate of Art Criticism, Associate of Professor;  
M.T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, NA of Sciences of Ukraine, Kyiv*

#### АНОТАЦІЯ

У статті проаналізовані естетико-теоретичні ідеї реформатора академічного балету М. Фокіна. Досліджена сутність та систематизовані нововведення балетмейстерів «Нового російського балету» М. Фокіна і В. Ніжинського на початку ХХ ст.: 1) відмова від класичного танцю як єдиного і універсального засобу вирішення балетних спектаклів; 2) використання нових для кожної теми форм виразності і нової техніки, які відповідали місцю дії, національним особливостям, жанру і характеру задуму; 3) розширення ідейно-тематичних горизонтів балетного театру 4) балетмейстер стає і автором лібрето; 5) співпраця балетмейстера з композитором і художником; 6) введення поліфонічних принципів у композицію танцю; 7) використання деяких принципів драматичного театру.

#### ABSTRACT

**Relevance of research.** The turn of the nineteenth and twentieth centuries was marked by the crisis of classical ballet, which was recognized in 1908 by the World Congress of Choreographers in Berlin. It was investigated that this crisis consisted, first, in the mechanical using of conventional dance vocabulary and the virtuoso technique of the French – Italian School of Classical Dance; second, the using of outdated principles of the ballet performance. But the innovations of the artists of the «New Russian Ballet», which they demonstrated during the «Russian Seasons» in Paris in the early of the twentieth century opened a new era in choreographic theatre. Therefore, today in the early of the twenty-first century in the era of the development of postmodern dance theatre, which feeds on the destructions of symbolic constructions and prefers not to mention that art is a way of knowledge the world, exploring the concept of dance art and total theatre (Gesamthustwerh) of Russian ballet-makers of Dyahelev's enterprise are too actual.

**The purpose** of the study is to identify and systematize the innovations of the artists of the «New Russian Ballet» on the opera and theatrical scene in the early of the twentieth century, which become characteristic features of the author's theatre dance.

**The methodology** of the exploration is based on the using of analytical – to identify the content of the aesthetic and technical principles of the new choreography of M. Fokin and V. Nizhynsky; art studies – for analysis of the author's performances of the ballet masters of the «New Russian Ballet» in the in-depth synthesis of all kinds of arts; synthesis – to systematize their innovations in creating the composition of the author's choreographic work.

**The scientific novelty** lies in the discovery of complex and content of the innovations of the artists of the «New Russian Ballet» in the early of the twentieth century, which become characteristic features of the author's theatre dance.

**Results.** The article analyzed the aesthetic theoretical ideas of the reformer of M. Fokin's academic ballet. The essence and systematized innovations of the balletmasters of the New Russian ballet of M. Fokin and V. Nizhynsky at the beginning of the XX century: 1) disclaimer of the classic dance as the only and universal solution of ballet performances; 2) the using of new for each topic forms of expression and new techniques that corresponded to the place of action, national features, genre and character of the plan; 3) the expansion of ideological and thematic horizons of ballet theatre; 4) the choreographer becomes the author of the libretto; 5) the cooperation of the choreographer with the composer and artist; 6) introduction of polyphonic of dance; 7) the using of some principles of the dramatic theatre.

**Ключеві слова:** балетний театр, балетна вистава, театральний танец, танец «модерн», авторський танцтеатр, «Новий російський балет», «Gesamthustwerh».

**Keywords:** ballet theater, ballet performance, theatrical dance, modern dance, author's dance theatre, «New Russian Ballet», «Gesamthustwerh».

**Постановка проблеми.** Межа XIX–XX ст. була ознаменована кризою класичного балету, яка була визнана у 1908-му р. всесвітнім конгресом діячів хореографії у Берліні. Досліджено, що ця криза полягала, по-перше, у механічному використанні умовної танцювальної лексики і віртуозної техніки французько-італійської школи класичного танцю; по-друге, у використанні застарілих принципів побудови балетної вистави. Але, нововведення балетмейстерів «Нового російського балету», які вони про демонстрували під час «Російських сезонів» у Парижі на початку XX ст. відкрили нову епоху у хореографічному театрі. Тому, сьогодні на початку XXI ст. в епоху розвитку постмодерного танцтеатру, що живиться руйнуванням символічних побудовань і вважає за краще не згадувати, що мистецтво є способом пізнання світу, вивчення концепції мистецтва танцю і тотального театру балетмейстерів Дягілевської антрепризи є досить **актуальним**.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Творчої діяльності балетмейстерів М. Фокіна і В. Ніжинського торкаються на сторінках своїх монографій російські і українські мистецтвознавці В. Гаєвський [1], В. Красовська [2; 3], О. Чепалов [4]; статей – Г. Добровольська [5, с. 1-56], М. Хадсон [6, с. 149-158], Н. Чернова [7, с. 101-112]. Але дослідження сутності та систематизація нововведень балетмейстерів М. Фокіна і В. Ніжинського на оперно-театральній сцені на початку XX ст. залишається поза межами цих та інших нечисельних досліджень науковців у галузі нових напрямів театрального танцю і сучасного танцтеатру (Є. Вентинк, О. Верховенко, А. де Міль, В. Малетік, І. Парш-Бергсон, О. Плехотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, Д. Шариков та ін.), що зумовлює **актуальність** обраної теми і є **метою** даної наукової розвідки.

**Методологія** дослідження ґрунтується на використанні мистецтвознавчого методу – для аналізу їхніх авторських вистав у глибинному синтезі мистецтв; аналітичного методу – для виявлення змісту нововведень балетмейстерів «Нового російського балету».

**Виклад основного матеріалу.** Знаходячись під впливом представників «вільного» танцю, перш за все, А. Дункан, російський балетмейстер М. Фокін своїми інноваціями відкрив нову добу у хореографічному театрі. По суті, це було практичним втіленням ідеї згаданого вище тотального театру «Gesamthustwerh».

Балетмейстер розумів балет, як «... найрізносторонніший і за змістом і за формою вияв життя». Для нього це був продукт спільної волі однодумців, які працювали над сценарієм, музикою, хореографією, сценографією, виконанням. Пізніше М. Фокін написав, що з самого початку він бачив балетний спектакль, як «творіння одного творчого мозку» [8, с. 171]. У своїй праці «Проти течії» він виділив п'ять естетичних принципів нового російського балету [8]:

– відмова від складання комбінацій з готових та усталених «па» та необхідність створення щоразу нової виразної форми, що найбільше відповідає сюжету;

– відмова від застосування танцю та міміки у якості дивертисменту або розваги, не пов'язаних з задумом усього балету;

– необхідність застосування жесту психологічного та емоційного, без якого, за словами балетмейстера, танець є акробатичним, механічним та пустим: «Як людська думка, що позбавлена сенсу, не може бути прекрасною, так мова тіла повинна обов'язково виражати думку, або настрої, і тільки тоді вона буде естетично прийнятною» [8, с. 377];

– необхідність виразності «групи тіл» та «масового танцю усього натовпу»;

– необхідність союзу танцю з іншими видами мистецтва за умови повної рівності та повної свободи, що надавались би художникові та музикантові.

Спираючись на свої естетичні принципи, М. Фокін формулює технічні принципи нової хореографії, у тому числі й такі, що тісно переплітаються з основними технічними принципами танцю «модерн» – «колапсом» та імпульсною технікою: 1) природна постановка усього тіла та рухів, 2) застосування виворотності ніг тільки у екзерсисі, 3) необхідність участі корпусу та рук у танці.

А також методичні прийоми:

– використання можливостей «штучного танцю»;

– використання певної схеми при навчанні танцю: опанування природних рухів (ходіння, біг та ін.), опанування навичок танцю природних рухів, опанування навичок танцю «штучних рухів»;

– отримання навичок володіння тілом, відчуття пози та різноманітності ритмів для опанування творчого танцю і вільного імпульсу [8, с. 411].

Нами систематизовані практичні нововведення балетмейстера. Він: 1) відмовляється від класичного танцю як єдиного і універсального засобу вирішення балетних спектаклів; 2) починає застосовувати різні, нові для кожної теми форми виразності, які відповідали місцю дії, національним особливостям, жанру і характеру задуму; 3) розширює ідейно-технічні горизонти балетного театру 4) балетмейстер стає і автором лібрето; 5) при роботі над спектаклем балетмейстер співпрацює з композитором і художником; 6) вводить поліфонічні принципи: різні групи танцюристів відповідали різним інструментам у оркестрі (в хореографії «Жарптиці»); 7) використовує деякі принципи драматичного театру («Петрушка»).

До своєї роботи М. Фокін залучив видатних художників театру – О. Головіна, К. Коровіна, О. Бенуа, Л. Бакста. Одкровенням стала музика І. Стравінського, в якій С. Дягілев побачив щось сучасно-російське, що він шукав, і те багатство нової ритмічності, яке він сприйняв як основу нової музики і нового балету. В 1910–1913-му рр. І. Стравінський стає одним з головних художніх керівників «Нового російського балету». Подібно до того, як жи-

вопис Л. Бакста і О. Бенуа визначав характер, а, часто, і рисунок танцю, подібно до цього і музика І. Стравінського визначала танцювальний шлях і характер нових лексичних форм балету. Проголошене О. Бенуа гасло – «Художник – служитель Аполлона» – стане найзначущими для творчості І. Стравінського. Звернення композитора до міфологічної епохи – і давньоруської, і античної – головний і, можна сказати, основний «драматургічний сюжет» музичного театру І. Стравінського. «Міфологічність» у його балетній музиці представлена таким творами, як «Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священна», «Аполлон Мусагет» [9, с. 5].

25 червня 1910-го року у Паризькому театрі «Гранд опера» відбувся тріумф «Жар-птиці» М. Фокіна на музику І. Стравінського.

О. Карасьов цитує критиків Р. Брюсселя та А. Брюно, які побачили у ній відхід від традицій на користь нових форм пластики і відмітили нове музичне завоювання російського балету: «Нарешті ми побачили речі, у яких музика – ... щось самостійне, створене вільним та сильним натхненням» [10, с. 49].

В. Светлов наводить висловлювання про «Жар-птицю» критика Жеона, як про чудо «найзахопливішої рівноваги між рухами, звуками і формами» [11, с. 112-113].

Використані М. Фокіним в «Жар-птиці» нові для балетного театру танцювальні форми органічно зливалися з музичними. Балетмейстера, у першу чергу, цікавила «вільна» пластика, що виражала б почуття героїв безпосередньо, без специфічних балетних умовностей. Так, Жар-птиця танцювала на пуантах. Її партія була побудована на стрибках та інших лексиках класичного танцю, яка трансформувалася у бік більшої пластичної свободи і створювала враження польоту у відповідності до завдань образу. Царівни танцювали босоніж [5, с. 16-27]. Персонажі «Поганого царства» були вирішені засобами гротеску: «Чудовиська повзали рачки, стрибаючи жабами, робили різні «штуки» ногами, сидячи і лежачи на підлозі, висували кисті рук, наче риб'ячі плавці, то з-під ліктів, то з-під вух, переплутували руки вузлами, гойдалися з боку на бік, стрибаючи навприсядки і т. ін., віртуозні стрибки і обертання були використані при цьому» [8, с. 266].

Новаторським було і декораційне мистецтво А. Головіна. Він створив оформлення як єдину картину, у якій все спрямоване на вираження змісту. М. Фокін згадував, описуючи оформлення «Жар-птиці» А. Головіна: «Сад, як перський килим, сплетений з найфантастичніших рослин, замок небаченої зловісної архітектури. Все у похмурих тонах з таємничо мерехтливим золотом».

Подальші пошуки нових виразних танцювальних форм балетмейстер продовжує у балеті І. Стравінського «Петрушка», прем'єра якого відбулась 13 червня 1911 року у театрі «Chatelet».

За словами самого М. Фокіна: «Про балет «Петрушка» можна говорити як про драматичний музичний твір І. Ф. Стравінського, що посідає значне місце серед нової музики. Про «Петрушку» можна говорити як про один з кращих творів художника

Бенуа. Про «Петрушку» також можна говорити як про фокінську постановку, яка є одним з найповніших звершень його реформи балету» [8, с. 277].

В основі музики до балету І. Стравінський закладає образ «іграшкового танцюриста, який зненацька зривається з ланцюга» [5, с. 23]. Згодом, в музиці «Петрушки» на перший план виходить велика людська трагедія самотності, відсутності розуміння та безсилля.

З'ясовано, що в хореографії до балету М. Фокін виходив з трактування І. Стравінського і по-своєму поглиблював задум композитора. Так, за задумом М. Фокіна: «Балерина має бути гарненькою, дурненькою лялькою... Арап – весь «en dehors», Петрушка – «en dedans»». За словами балетмейстера, «ці два положення так багато говорять про душу людини» [8, с. 287].

Слідом за І. Стравінським, М. Фокін створює образ Арапа приземленим і важким: ноги вивернуті, груди колесом, пальці розчепірені, рухи на напівзігнутих ногах.

Хореографія «Петрушки» побудована на падіннях на коліна, гарячковій метушні, серії піруетів і скупих виразних жестах рук [12, с. 57]. Пластичні знахідки «Петрушки» – зігнута спина, повислі голова та руки, зведені всередину коліна та ступні, що символізують пригніченість та безнадійні спроби здобути власну гідність.

Натовп М. Фокіна, також як і натовп І. Стравінського втілює образ жорстокої ситої байдужості. В своєму листі англійському критику С. Бомонту балетмейстер писав: «...я вніс негативне ставлення до годувальниць ...Дурна ситість, самовдоволеність, тупість корови ...» [8, с. 498].

Вулична сцена з виходом кучера, няньок, циганок, жебраків, солдат, мужиків являла собою переплетення фрагментів безперервної дії. Цей натовп у «Петрушці» за принципом драматичного театру був по-режисерському «розведений». Кожний персонаж індивідуалізований, має самостійну пластичну характеристику, наближену до реального життя, і пластично протиставлений трьом лялькам-маріонеткам, що висять (Арап, Балерина, Петрушка), до яких доторкався Фокусник.

В художньому оформленні балета О. Бенуа строката гамма кольорів яскравих будов, ошатних костюмів, кімнати Арапа відтіняють холодність кімнати Петрушки з її синіми стінами і єдиним предметом – портретом Фокусника [5, с. 23]. Таким чином, М. Фокін надав нового імпульсу старій концепції театрального танцю.

Другим балетмейстером, який стояв біля витоків нових форм театрального танцю зокрема і нових виразних можливостей балету в цілому, є Вацлав Ніжинський. Для нього найважливішою була необхідність виразити ідею через рух, як письменник виражає її словами. Тому різноманітність форм в його концепції мистецтва танцю – безмежна.

Творчий принцип балетмейстера спирався на одухотворений, інтуїтивний, стихійний вияв почуттів.

Продовжуючи нововведення М. Фокіна в галузі театрального танцю, він:

1) Відмовляється від граційності і всієї класичної техніки, довівши, «що традиційні прийоми – антраша, піруети, *tours en l'air* – можливо виконувати, знищивши всю школу, ґрунтовану на п'яти позиціях. Будь-який рух, який сприяє вираженню головної ідеї, є добрим у танці, але він має ґрунтуватися на якійсь певній виробленій техніці» [12, с. 64].

2) При створенні нових форм театрального танцю створює і нову техніку, на якій базуються рухи у «Пополудневому відпочинку Фавна» і у «Весні священній», «Іграх».

3) На відміну від театральної хореографії XIX ст., яка перебувала під сильним впливом греко-римської спадщини і де драматичну частину балету було віддано артистам пантоміми, В. Ніжинський поєднує драматичну гру і танець. У результаті він розширює потенціал використання прийомів драматичного театру, наприклад, «стоп-кадру» (завмирання) для акцентування руху («Пополудневий відпочинок Фавна»); використання побутового театрального реквізиту (тенісний м'яч в «Іграх»).

Так, принцип руху Фавна був немелодійний, ритмічно-дискретний. Він зненацька зупинявся у гострих позах, робив імпульсивні стрибки, завмирав з витягнутими уперед і опущеними кистями. Балетмейстер ввів у композицію непорушність і, таким чином, передбачив прийом, який називається стоп-кадром [13; 1, с. 127]. З точки зору виразності форм, спектакль являв собою інтригуючу новизну. Ще більшою новизною «Фавн» був з психологічної точки зору. На відміну від М. Петіпа і М. Фокіна, В. Ніжинський дозволив собі потворну пластику та психологічну невизначеність. За словами В. Гаєвського, цей «дев'ятихвилинний балет зіграв історичну роль, видаливши з балетного театру псевдоантичність» [1, с. 128].

4) Виробляє новий метод створення танцю, який дозволяє з основної пози кожного нового художнього образу народжувати мову рухів, притаманну лише йому одному. Так, за словами Марі Рамбер, яка танцювала у постановках В. Ніжинського, характерною позою балету «Весна священна» «...була поза, в якій тіло ніби загорнуте всередину. І зігнуте. Запитальна поза. Кисті рук зібрані в кулак... Він називав їх зменшувально кулачком...» [14]. Ніжинський ніби зчепив руку з ногою, зробивши основну позу надзвичайно важкою. У «Пополудневому відпочинку Фавна» «потрібно було танцювати на ногах, що не гнулися з повернутим набік тілом і головою» [6, с. 151-152].

5) Розширює тематичний діапазон театрального танцю від стародавніх поетичних легенд до людських почуттів сучасника.

6) Втілює ідею «*Gesamthustwerth*» в своїх авторських балетах у співробітництві з композиторами і художниками.

Так, другим балетмейстерським доробком В. Ніжинського став балет «Ігри» на музику К. Дебюссі, поставлений у травні 1913-го р. В ньому (молодий чоловік і дівчата) люблять, відчувають, грають і засобами танцю передають емоції сучасників балетмейстера початку XX століття.

Так, за допомогою нових форм театрального танцю балетмейстер передав дух Стародавньої Греції на музику К. Дебюссі «Прелюдія» до «Пополудневого відпочинку Фавна». Художнє оформлення було виконане Бакстом сміливо і цікаво. Костюми танцівниць представляли собою газові туніки кремового кольору, розписані світлоблакитними і зеленкуватими візерунками так, що німфи, які танцюють, були схожі на античний фриз. Їхні заґримовані біло-рожеві повіки нагадували очі голуба, підшви і пальці босих ніг були нафарбовані, перуки з золотих шнурів-кучерів щільно сиділи на головах. Тіло Фавна щільно облягало суцільне трико світло-кофейного кольору з великими коричневими плямами. Стегна обвивала гірлянда з зелених рослин, яка закінчувалася ззаду маленьким хвостиком, на голові – золота перука з двома скрученими ріжками [12, с. 71].

Інший приклад. Обрядові рухи балету В. Ніжинського «Весна священна» органічно пов'язані з партитурою Стравінського, в окремих частинах якої простежуються мелодії слов'янських обрядів. В характерних мелодіях «Весняних хороводів», «Витанцювання землі» і «Дійства старців – людських прабатьків», як стверджує дослідниця Мілісент Ходсон, «...легко впізнавані стародавні співи, деякі з яких супроводжувались ритмічними рухами. Сенс танцювальних співів такого роду – у колективному чаклуванні...» [6, с. 153; 15; 16].

Кольорові костюми і декорації до балета створив Микола Реріх: жіночі шовкові сукні і чоловічі просторі білі шати з фланелі були розписані на багатого кольорів (фуксину, охри, бірюзи, всі відтінки золотого і зеленого) [15; 16; 6, с. 152].

У «спортивному» балеті на сучасну тематику «Ігри» костюми, у відповідності до задуму балетмейстера, створив не театральний художник, а паризький кутюр'є Пакен – біла теніска і фланелеві штани, які застібалися нижче колін для юнака (В. Ніжинський) і білі фланелеві спідниці і пуловери для дівчат (Т. Карсавіна і Шоллар).

**Висновки.** Все сказане дає змогу зробити висновок, що нововведеннями балетмейстерів «Нового російського балету» М. Фокіна і В. Ніжинського стають: 1) відмова від класичного танцю як єдиного і універсального засобу вирішення балетних спектаклів; 2) використання нових для кожної теми форм виразності і нової техніки, які відповідали місцю дії, національним особливостям, жанру і характеру задуму; 3) розширення ідейно-тематичних горизонтів балетного театру 4) балетмейстер стає і автором лібрето; 5) співпраця балетмейстера з композитором і художником; 6) введення поліфонічних принципів у композицію танцю; 7) використання деяких принципів драматичного театру. Крім того, враховуючи ці нововведення родоначальників сучасного балету на оперно-театральній сцені на поч. XX ст., можемо стверджувати, що авторський танцтеатр стає генеративною мистецькою формою існування нових форм і напрямів театрального танцю.

**Література**

1. Гаевский В. Дивертисмент. Судьбы классического балета. Москва: Искусство, 1981. В 2 т. 640 с.
2. Красовская В.М. Нижинский. Ленинград : Искусство, 1974. 207 с.
3. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Ленинград : Искусство, 1971. 526с.
4. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. Харків: ХДАК, 2008. 344 с.
5. Добровольская Г. Н. «Жар-птица» и «Петрушка» И. Г. Стравинского. Ленинград: Гос-е муз-е изд-во, 1963. 56 с.
6. Хадсон М. В поисках «Весны священной». «ТЕАТР». №12. 1990.
7. Чернова Н. Заметки очевидца. «ТЕАТР». №5. 1993.
8. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. 639 с.
9. Аракелова А.О. Творческие принципы И. Стравинского в свете неомифологизма культуры России нач. XX века : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: 17.00.02. Москва, 2002. 20 с.
10. Карасев О.И. Стравинский. «СОВЕТСКИЙ БАЛЕТ». №5. 1989.
11. Светлов В. Современный балет. Санкт-Петербург: изд. Т-ва Голик и Вильборг. 1911. 133 с.
12. Нижинская Рамола. Вацлав Нижинский / пер. с англ. Н. Кролик. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2004. 393 с.
13. Nijinsky 1912-L'Apres-midi d'un Faune (full version) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/Vxs8MrPZUIg> (дата звернення 20.02.2020).
14. Rambert M. Quicksilver: The autobiography of Mary Rambert. London. New York : MacmillanSt. Martin's Press, 1972. 231 p.
15. Весна священная/Le Sacre du Printemps: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/NEGS95AYPfM> (дата звернення 17.01.2020).
16. Игорь Стравинский – Весна священная: веб-сайт. URL: <https://youtu.be/JQ2jh76JdkI> (дата звернення 17.01.2020).