

УДК 792.82–042.75:796.012.23

## ПЛАСТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ РІЗНИХ ОБРАЗНИХ СИСТЕМ У МИСТЕЦТВІ БАЛЕТУ (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху)

Олена Зінич

Проблема пластичної взаємодії музичного та хореографічного руху як важливого фактора, що впливає на специфіку синтезу та інтеграції образних систем у балетній виставі, досліджується на прикладі творчих методів видатного французького хореографа М. Бежара й польського хореографа Є.-М. Бірчинського. У статті також проаналізовано – крізь призму зближення мистецтв і взаємозв'язку музичної пластики та пластики руху – хореографічне втілення камерного балету «Іспанські фрески» сучасного українського композитора Л. Дичко.

**Ключові слова:** синтез та інтеграція образних систем у балеті, пластичний взаємозв'язок музичного та хореографічного руху, хореографи М. Бежар, Є.-М. Бірчинський, камерний балет «Іспанські фрески» Л. Дичко.

Проблема пластического взаимодействия музыкального и хореографического движения как важнейшего фактора, влияющего на специфику синтеза и интеграции образных систем в балетном спектакле, исследуется на примере творческих методов выдающегося французского хореографа М. Бежара и польского хореографа Е.-М. Бирчинского. В статье также проанализировано – сквозь призму сближения искусств и взаимосвязи музыкальной пластики и пластики движения – хореографическое воплощение камерного балета «Испанские фрески» современного украинского композитора Л. Дычко.

**Ключевые слова:** синтез и интеграция образных систем в балете, пластическая взаимосвязь музыкального и хореографического движения, хореографы М. Бежар, Е.-М. Бирчинский, камерный балет «Испанские фрески» Л. Дычко.

The problem of plastic interaction of musical and choreographic motions as an important factor influencing on the specificity of synthesis and integration of figurative systems in ballet performance is analyzed by the way of example of creative methods of the prominent French choreographer Maurice Béjart and Polish choreographer Jerzy Maria Birczyński. The choreographic embodiment of chamber ballet *Spanish Frescoes* by modern Ukrainian composer Lesia Dychko is also considered in the light of rapprochement of the arts and interconnection of musical plasticity and motions.

**Keywords:** synthesis and integration of figurative systems in ballet, plastic interconnection of musical and choreographic motions, choreographers Maurice Béjart and Jerzy Maria Birczyński, L. Dychko's ballet *Spanish Frescoes*.

Проблему пластичної взаємодії різних образних систем у балеті необхідно розглядати в зрізі специфіки та особливої природи цього мистецтва, адже балетна вистава становить синтез музики, хореографії, літературно-сюжетного та живописного чинників. Однак саме із взаємодії музики і хореографії народжується балетний спектакль як «єдина система» [11, с. 147], як єдина образно-художня і структурно-формууюча цілісність. Отже, важливим фактором, що безпосередньо впливає на специфіку синтезу в балетній виставі, є проблема пластичного співвідношення та взаємозв'язку її двох головних складників – музики і танцю, а також міри їхньої участі та ролі в народженні музично-хореографічної образності балетного спектаклю.

Дослідження означеної проблематики, започаткованої ще у фундаментальних

працях Б. Асаф'єва [2; 4; 3; 1], що містять безцінні спостереження щодо пластичних витоків музики, «характерного жесту» музичної інтонації, знаходить своє продовження в сучасному музикознавстві. Різних аспектів кореляції музики та хореопластики у своїх роботах торкаються й російські дослідники – В. Богданов-Березовський [6], Р. Косачева [25; 26], Т. Куришева [27], О. Астахова [5], М. Друскін [10], В. Медушевський [29]. Серед українських музикознавців питання взаємозв'язку балетної музики з пластикою «руху, пози, жесту» піднімала у своєму ґрунтовному дослідженні М. Загайкевич [13].

Однак і до цього часу проблема взаємодії та інтеграції пластики ритмоінтонаційного руху та руху танцювального залишається відкритою для культурологічного дискурсу. Тож вивченню саме цієї проблематики присвячені як попередні розвідки автора

ОЛЕНА ЗІНИЧ. ПЛАСТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ РІЗНИХ ОБРАЗНИХ СИСТЕМ У МИСТЕЦТВІ БАЛЕТУ...

запропонованої статті [14–23], так і репрезентоване нині дослідження.

Ще у XVIII ст. французький реформатор балету Ж.-Ж. Новерр уважав музику найдієвішим фактором у розкритті хореографічної образності, підкреслював «нерозривний зв'язок між мистецтвом звуку і пластики» [див.: 6, с. 9] у танці, наголошуючи на необхідності взаємодії та узгодженості хореографічного руху з рухом ритмоінтонаційним. Саме від реформи Ж.-Ж. Новерра «почала <...> творчо утверджуватися аналогія між окремими “мовленнєвими” у своїй виразності елементами танцю та елементами музики, підкреслювався зв'язок між характером руху, між смислом оклику чи вигуку (не словесних, а звукових) та жесту, між мелодичною фразою та фразою пластичною, між речитативом і пантомімою» [6, с. 10–11] <sup>1</sup>. Проте зазначимо, еволюція від такого роду аналогій до органічного синтезу музичних і пластичних образів, до можливості відтворення музичної драматургії (тобто принципів музичного розгортання: маємо на увазі мотивний, варіаційний, поліфонічний типи тематичного розвитку і принцип симфонізації) у драматургії хореографічної партитури балету була повільною і довготривалою.

Таким само тривалим був й історичний процес розвитку балетної музики як неодмінного драматургічного базису балету: від устремління до принципу симфонізації балетної музики у творчості представника французького романтизму Л. Деліба (балети «Коппелія» і «Сільвія») і до справжньої симфонізації балету – насичення його наскрізним симфонічним розвитком, до створення розвинутої музичної драматургії в балетах П. Чайковського. Процес симфонізації балету торкнувся не тільки галузі музики, але й власне хореографії. Одночасно з П. Чайковським видатний хореограф XIX ст. М. Петіпа привніс у балетне мистецтво «принципи “танцювального симфонізму”» [10, с. 78], які згодом розвинув російський балетмейстер Л. Іванов.

У XX ст. саме музика відігравала вирішальну роль і в новаторських пошуках балетмейстерів, і в оновленні балетних форм,

балетної драматургії, самого жанру балету (ширше – усього танцювального мистецтва XX ст.). І визначальною в збагаченні усталених класичних балетних норм та в пошуках нової пластики, зазвичай, була концепція композиторів-новаторів – І. Стравинського, С. Прокоф'єва, М. Равеля. Вони сміливо оновлювали ритмоінтонаційну і пластичну сферу балетної музики, що, у свою чергу, сприяло докорінній зміні хореографічної лексики та безпосередньо впливало на хореографічну драматургію балетних вистав. Згадаймо хоча б «Весну священну» І. Стравинського з її «варварськими» ритмами, постійною зміною акцентів, «збоями» і «розривами» в русі» [10, с. 75], що вимагали від її першого постановника – В. Ніжинського – принципово нового підходу до пластичного вирішення: «не примітивного уявлення про зв'язок музики з танцем» [31, с. 68], а «хореографічного переосмислення», що базується на специфічному контрапунктичному співвідношенні музики і танцю.

А головне, – пошуки у сфері балетної музики М. Равеля, І. Стравинського, С. Прокоф'єва, а також тенденція до широкого використання для балету симфонічних, інструментально-симфонічних творів – як класичних (симфоній Л. ван Бетховена, П. Чайковського), так і сучасних (наприклад, «Болеро» М. Равеля, написаного у формі оркестрових варіацій; усього величезного масиву інструментально-симфонічних творів І. Стравинського), – призвели до появи нового «типу синтезу музики і хореографії у балетному спектаклі» [26, с. 126].

Оскільки саме балетна музика первісно зумовлює і образний стрій, і темпоритм, а також усю драматургію майбутнього спектаклю, то важливою передумовою і вихідною точкою в роботі хореографа над постановкою балету стають уважне прочитання та аналіз музичної партитури. Якщо це суто балетна партитура, то особливо потрібно заакцентувати саме на принципах драматургічного розгортання тематизму, закладених у ній хореографічно-пантомімічних формах, на її змістовно-смісловій складовій, а також, не в останню чергу, на авторських ремарках, які фактично містять

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

у собі прямі підказки хореографові у вибудовуванні спектаклю (згадаймо ємні і точні підказки в партитурах М. Равеля «Дафніс і Хлоя», «Дитя і чари», «Сон Флоріни»).

Коли ж хореограф, працюючи над балетом, звертається до симфонічної або інструментальної – не балетної – музики, він мусить передбачити в ній, відштовхуючись від пластичної природи її ритмоінтонаційних «образів руху» й структурно-формотворчих принципів, пластичний прообраз-предтечу майбутньої вистави та візуалізувати цей прообраз у різних формах суто хореографічного руху, тобто переводити звуковий «образ руху» (чутне) у самий рух (видиме).

Цей принцип взаємодії звукового і хореографічного руху був і залишається домінуючим у творчості багатьох сучасних хореографів – у певному сенсі послідовників традиції В. Ніжинського, Б. Ніжинської, Л. Мясіна, Дж. Баланчина, С. Лифаря – у М. Бежара, Дж. Форсайта, І. Кіліана, А. Прельжокажа, С.-М. Бірчинського та інших, для яких хореографічна партитура, пластичний рух завжди народжувалися з музики, перебували з нею в тісному причинно-наслідковому зв'язку.

На пластичній спорідненості музики і танцю, що структурує принципи драматургічного становлення балету як форми на мікро- та макрорівнях, будує свою систему руху видатний хореограф сучасності М. Бежар. Недаремно таке важливе місце в його творчості належить транскрипціям пластично «зримих» музичних опусів – Кантати В.-А. Моцарта, Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, «Дафніса і Хлої», «Вальса», «Болеро» М. Равеля, «Весни священної», «Петрушки», «Жар-птиці» І. Стравинського, «Шехерезади» М. Римського-Корсакова тощо. Ідучи за музичною формою, М. Бежар перебудовує, трансформує сценічний простір, створюючи співвіднесені з музикою пластичні форми. Так, музика монументальної Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, пронизаної ідеєю єднання народів, знаходить у постановці М. Бежара свій візуально-пластичний еквівалент у різноманітних формах масового танцювального дійства (за участю 80-ти танцівників). Саме

музика вибудовує всю просторово-композиційну структуру цієї грандіозної хореографічної «симфонії», або балету-симфонії (саме так її можна визначити за жанром і принципами музично-хореографічного розгортання; принагідно згадаймо «Танцесимфонію» Ф. Лопухова на музику Четвертої симфонії Л. ван Бетховена).

Фактично вся хореографічна драматургія першої частини балету з умовною назвою «Боротьба» повністю дублює музичну драматургію: хореографові вдалося втілити в різних формах танцювального руху самий розвиток музичних тем – від зародження «вольової теми з небуття» [7, с. 73] до її становлення, змужніння через драматизм боротьби. Пластично це виражено в поступовому ущільненні танцювальної фактури, динамізації руху, у хвилеподібних наростаннях його експресії, в ускладненні просторових структур – від геометрії лінії до геометрії діагоналі, спіралі та їх різноманітних орнаментальних варіантів та мікстів, до вихороподібних кружлянь тіл танцівників, з'єднаних у шаленстві протиборства, а в кінці – до поступового прояснення, розрідження пластичної фактури.

Незвично вирішив М. Бежар і третю частину балету-симфонії: він домігся достатньо вільних взаємостосунків музики з танцем, застосувавши принцип музично-хореографічної поліфонії, тобто складного контрапунктичного сполучення чутного – видимого (той самий принцип застосував свого часу В. Ніжинський у своїй пластичній транскрипції «Ігор» К. Дебюссі). Хореографічний ряд цієї частини балету, яка, на думку М. Бежара, символічно втілює ідею любові, базується на індійській техніці танцю. Це постійні метаморфози спокою-руху, що йдуть від особливої – скульптурної – виразності жесту, пози з її «кінематографічним» принципом зміни одного нерухомого «кадру»-пози іншим [24, с. 40], з її довгими планами, коли статуарна пластика спонтанно трансформується в пластику динамічного руху, щоб згодом завмерти в пластиці «застиглого» руху. Це перетікання однієї пози в іншу, плинність переходів від статички до динаміки в пластиці бежарівського танцю зумовлюються «чуттєвою

ОЛЕНА ЗІНИЧ. ПЛАСТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ РІЗНИХ ОБРАЗНИХ СИСТЕМ У МИСТЕЦТВІ БАЛЕТУ...

природою» індійської скульптури з її рослинною етимологією (порівняймо з «рослинним елементом» у класичному танці, за класифікацією А. Волинського [9, с. 43–44]), «вегетативним рухом» (термін Б. Віппера [8, с. 111]), адже «тіло індійської статуї позбавлено кісток і м'язів, воно перетворюється на сплетіння віття, гнучких стеблин» [8, с. 111].

У четвертій частині балету хореограф передав становлення й утвердження теми радості в монументальних просторово-пластичних формах на кшталт театралізованих святкових дійств (тут вгадуються певні аналогії з балетними опусами Дж. Балланчина на музику П. Чайковського: згадаймо першу і останню частини «Діамантів» з їх урочистими формами руху – процесіями, полонезною ходою тощо). Танцювальний малюнок різноманітних хороводів, зміжок, руху по спіралі, «фронтальний рух маси на глядача» [7, с. 73] – усе це точно «лягло» на музику Л. ван Бетховена, відтворивши в пластично адекватний спосіб її величну просторово-звукову архітектоніку.

Ще один приклад гранично точного відтворення музичної партитури в партитурі хореографічній репрезентує балетна версія «Болеро» М. Равеля, здійснена М. Бежаром, який відчув особливу екстатичність цієї музики, близької, як він вважав, до стану ритуального трансу. Сам композитор писав про «Болеро» як про «танцювальну музику», «яку потрібно виконувати в рівному, помірному темпі; вона побудована на настійливому повторенні однієї й тієї самої мелодії і гармонії, одноманітний ритм яких увесь час відбивається барабаном. Єдиний елемент різноманітності в ньому – це поступове наростання оркестрового *crescendo*» [30, с. 197]. В основі композиції «Болеро» М. Равеля, написаного у формі оркестрових варіацій на тему *ostinato*, – багаторівневість опозицій статичності і руху в лініях ритму і мелодії<sup>2</sup>. Власне рух тут є латентним, розвивається за рахунок тембрової драматургії (інструментального *crescendo*), що дає ефект віддалення – наближення, викликаючи асоціації з просторовістю в кінематографі (рух камери, зміна планів). Тобто динамічне наростання в «Болеро» створює

ефект звукової перспективи, відчуття переміщення «образу руху» в просторі (аналогічний просторово-звуковий прийом застосував А. Онеггер у своєму оркестровому «Pacific 231» («Пасіфік 231»). Однак при цьому власне «образ руху», зазнаючи певних динаміко-тембральних трансформацій, не змінює своєї вихідної структури – первісно заданих ритмоформули і теми.

Усю цю багатоплановість твору М. Равеля, як на структурному, так і на образному рівнях, дуже тонко відчув і втілював М. Бежар. «Болеро» в його версії – найбільш довершений (з усіх існуючих постановок) хореографічний еквівалент музики, що точно відтворює не тільки структурно-композиційні принципи музичної драматургії, але й темброву драматургію. Це своєрідний агон Мелодії (у виконанні танцівника чи танцівниці *solo*) і Ритму (у виконанні чоловічої групи танцівників). Пластична композиція вирішена у вигляді кола, у центрі якого (на верхньому рівні) – на величезному червоному круглому столі – вершиться у танці свій магічний ритуал Мелодія, а навколо неї, власне на сцені (нижній рівень), – група танцівників, що уособлюють Ритм. Поступово, з кожним проведенням теми «Болеро», чуттєво-розкута Мелодія намагається розширити свій життєвий простір, захоплюючи все більшу частину свого сценічного майданчика-столу (своєрідне «укрупнення» планів, як у кіно). Одночасно зовнішнє коло остинатно-механістичного Ритму (з кожним проведенням епізоду, де звучить чистий ритм, без мелодії) дедалі щільніше стискається навколо Мелодії, звужуючи її простір, намагаючись загнати її в «прокрустове ложе» регулярності. Відповідно до оркестрового *crescendo* М. Бежар уводить у партії Ритму все нових і нових танцівників. Вершиться, так би мовити, оргіастичний ритуал, і танцівники Ритму в момент найвищого розпалу пристрасті в несамовитому шалі поглинають саму Мелодію.

Порівняємо з тим, що в цей момент відбувається в музиці. Неочікуване проведення фрагмента теми замість повторення чистого ритму в момент несподіваної модуляції (тональний збій) з До-мажору в Мі-мажор сприймається як своєрідний сплеск,

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

останній та найсильніший вибух екстатичної енергетики мелодії, після чого в останніх тактах «Болеро» двічі на потужному *tutti* звучить основна остинатна ритмоформула, повністю витісняючи мелодію. Від неї залишаються лише висхідні хроматичні поклики у саксофонів і тромбонів, які змінюються гострим дисонансом висхідних і низхідних гамоподібних пасажів, що накладаються один на одного (у дерев'яних, мідних духових, а також перших і других скрипок).

На спорідненості ритмоінтонаційного «образу руху» і хореоруху (чутного – видимого) заснований і хореографічний метод самобутнього польського хореографа з Кракова Є.-М. Бірчинського<sup>3</sup>. При створенні танцювальних опусів хореограф насамперед відштовхується від музичної драматургії, переносючи в танець композиційні принципи побудови музичних творів. Серед його музичних зацікавлень – джаз (блюз, соул), класика і сучасні ритми. Як постановник Є.-М. Бірчинський тяжіє до «чистого» танцю, до безсюжетної хореографії, синтезуючи у своїх композиціях елементи класики, танцю модерн і джаз-танцю. У хореографічних мініатюрах на музику Й.-С. Баха і Ф. Шопена точно відтворена музична фактура – кожному звуку відповідає певний танцювальний рух. У композиції «Мистецтво фуги» на музику Й.-С. Баха, поставлений в естетиці «безсюжетного балету»<sup>4</sup>, виконавці візуалізують саму форму фуги, втілюючи в пластиці найменші нюанси її поліфонічного розгортання: хореографічна фактура дублює імітаційні, мотивні принципи музичного розвитку в системі рухів танцівників, у принципах вступу кожного з танцівників або ж груп танцівників («включення» нової пластичної лінії та її «виключення»), взаємодії різних пластичних партій та ліній, їхніх інверсій, ракоходів, складних контрапунктичних поєднань, нашарувань.

Ту ж саму лінію продовжують композиції Є.-М. Бірчинського «Ларгето» і «Полонез» на музику Ф. Шопена: танець «висвічує» всі тонкощі вишуканої шопенівської мелодики, розцвічуючи її в кантиленній пластиці хореографічної фактури. А хореографічна мініатюра «Прелюдія» на музику

А. П'яццолі привертає увагу особливою виразністю підкреслено укрупнених жестів, поз, ходи, пружною пластикою танцю, що ніби «вторить» приголомшливим ритмам цієї чуттєвої музики. Отже, танцювальний рух, хореографічна драматургія балетних опусів Є.-М. Бірчинського завжди співвіднесені з логікою музичного розгортання.

У сучасному українському балетному мистецтві яскравим зразком пластичної взаємодії музичної пластики і пластики руху є камерний балет «Іспанські фрески» Л. Дичко (хореографічна версія хорového твору композитора у фортепіанній транскрипції), у якому найбільш повно проявилася тенденція до синтезу і зближення мистецтв, до проникнення зображально-пластичного начала в «незображальне» мистецтво – музику. Симптоматично, що цей твір Л. Дичко, народившись під впливом вражень композитора від іспанської культури, акумулює в собі пластичну виразність багатьох видів і стилів іспанського мистецтва. Часопростір, архітектоніка іспанських архітектурних форм, тілесна дотиковість скульптури, експресивна динаміка іспанського живопису, ритміка пристрасних іспанських танців надихнули композитора на створення величних «Іспанських фресок»: вони закарбовані в піднесеній музиці як своєрідний артефакт, як квінтесенція іспанської ментальності, духовності. У свою чергу видовищність, зображальність, пластична зримість музики, втілені в різноманітті «образів руху», збережені в хореографічній партитурі цього твору, структурують її сценічне вирішення – від характерної пластики жесту, пози, рухів танцівників до загальної композиційної побудови балету.

Хореографам Рівненського державного гуманітарного університету<sup>5</sup> (хореографічний ансамбль «Неоданс») вдалося об'єднати всі частини «Фресок» єдиною сюжетною лінією. «Адже, – за словами Л. Дичко, – всі частини твору дуже різні, бо репрезентують різні області Іспанії: Алькасар не схожий на Арагон, Арагон на Севілью, Севілья на Кастилію. Постановники ж об'єднали їх загальною іспанською ідеєю. Адже для мене Іспанія – це країна великих контрастів, це надзвичайна спіритуаліс-

ОЛЕНА ЗІНИЧ. ПЛАСТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ РІЗНИХ ОБРАЗНИХ СИСТЕМ У МИСТЕЦТВІ БАЛЕТУ...

тична одухотвореність і водночас п'янка мусульманська витонченість і сластолюбство. Це емоційність, яка вихлюпується через край, і особлива вишуканість. Згадаймо хоча б колосальні іспанські собори, ніби зіткані з найтоншого мережива» [23, с. 4]. Відчувши всю цю красу, якої немає більше ніде в Європі (перед тим, як написати свої «Фрески», композиторка передивилася чимало художніх альбомів, десятки слайдів найвеличніших архітектурних пам'яток, замків Іспанії – Торрелобатона, Дзвіниці Утево тощо), Л. Дичко прагнула відтворити її в музиці – усю загостреність почуттів, киплячу пристрасність, палкий темперамент півдня, що втілені в іспанській скульптурі (назвемо близькі до натуралізму скульптурні зображення Христа), у запальних ритмах іспанських танців, у дивовижних контрастах архітектурних стилів. Тож дуже важливо, що робота постановників над цим твором не обмежилася простим хореографічним супроводом до музики: це виражений у русі пластичний варіант «Дзвонів Арагону», здійснений як камерний балет.

Справді, постановникам «Неодансу» пощастило відчутти потужну іспанську стихію музики Л. Дичко, передати в сучасній танцювальній пластиці її яскраву зримість та видовищність. У прекрасних скульптурно-статуарних позах візуалізувалися суворість і пристрасність іспанської ментальності. А в пластичних ритмах ліній, діагоналей, перетинань, які утворюють групи танцівників, нібито оживають архітектонічні форми іспанських замків – утаємничена гордовитість кастильського Торрелобатона (замку лицарів-храмовників), вражаюча краса Дзвіниці «Башта дзеркал» в Утево (Арагон). Хореографам навіть вдалося втілити в пластиці форму хреста як символу Іспанії та її перемоги над мусульманським світом. Пластично це виражено специфічним розміщенням чотирьох танцівниць, які рухаються навколо солістки, не порушуючи при цьому хрестоподібної конфігурації.

У пластичній композиції знайдено можливість передати постійне перетікання статуарності в рух і руху – у статуарність, що, услід за звуковим простором, утворює простір танцю. Це особливо помітно в час-

тині «Animato» «Дзвонів Арагону» (Дзвіниця «Башта дзеркал» в Утево, Арагон), де пластично виражений процес зародження і звучання дзвонів та самий рух, розкачування цих дзвонів, що досягається коливальними рухами танцівниць. Кожна з них з високо піднятою рукою робить замах назад і нахили вперед, і так само – вліво-вправо – у такт ударам дзвонів. Задля досягнення музичного ефекту звучання дзвонів і створення особливої стереофонічності звуку було залучено ансамбль ударних інструментів «Ars Nova» (художній керівник Г. Черненко).

У «Ла Хіральду» Л. Дичко ввела ритміку «Болеро» М. Равеля, одного з найулюбленіших своїх композиторів. Це дозволило укрупнити пластичний жест, вивести на перший план акцентовану ритуальність – карбованість ступання, кругові рухи, ходіння по колу, колінопреклоніння, урочистість і разом з тим екстатичність поз та рухів танцівників з високо здійснятими руками (цим було досягнуто скульптурної виразності пластичного малюнку сцени).

У музиці п'ятої частини «Presto. Франсіско Гойя. Серія "Капричос"» уже міститься підказка постановникам щодо характеру пластичних образів. Адже в основу цієї частини лягли музичні враження від відомої картини Ф. Гойї «Похорон сардинки» (у ремарці Л. Дичко – «danza»). На сцені з'являється жінка-танцівниця в чорному, як уособлення фатуму і водночас розлучниця-спокусниця, що підступно намагається знищити почуття закоханих героїв балету. Танець вторить усім звивам музики з її домінують лінеарністю, він увесь зітканий із примхливих рухів рук та звабливих, позмійному струмливих вигинань тіла танцівниці. Ця дрібна, бісерна техніка, помножена на шалений темпоритм із постійними змінами метра (5, 4, 3) і зміщеннями акцентів, ніби на очах сплітає вигадливі завитки іспанських соборів.

Балет обрамлений німими пантомімічними сценами, які починають (поцілунок закоханих) і закінчують (смерть кохання) хореографічну композицію без музичного ряду (що, з погляду композиторки, не зовсім органічно). Проте такий прийом ціл-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ком прийнятний і частовживаний у сучасній хореографії. Це своєрідні жестопластичні знаки запрошення до дії (переджест) та її закінчення (жест прощання). Інша річ, що у фінальній частині дзвони радісні, вони символізують апофеоз життя і вічності кохання. У балеті ж цю сцену трактовано дещо в траурному ключі, що суперечить композиторському задуму.

Озвучений світ «Фресок» Л. Дичко, посилений пластичним контрапунктом рухів, зітканих зі своєрідних пластичних мотивів та інтонацій (пластичний жест хреста, рух по колу, ритуальна пластика, рух-крок, урочиста хода, процесії, коливальний, погойдувальний рух, що відтворюють у хореографічній партитурі балету звучання дзвонів), об'єднаних структурно і композиційно у струнку архітектонічну форму балету, утворює багатовимірний просторовий континуум, де чутне і видиме злиті в єдиному потужному акорді – уславленні самого духу та величі Іспанії, її багатющої культурної традиції. Загалом, у камерному балеті «Фрески» Л. Дичко простежуємо нероздільність музичної драматургії та її пластичного втілення.

Отже, завдання балетмейстера-постановника, який працює над хореографічною партитурою балетного спектаклю, полягає в тому, щоб побачити в музиці всю різноманітність перетворених у ній форм танцювально-пантомімного руху й перевести звукове, чутне (ритмоінтонаційний «образ руху») у візуальне, видиме – у самий хореопластичний рух.

Підсумовуючи, зазначимо, що саме *пластичність* є одним з визначальних векторів взаємодії, синтезу та інтеграції різних образних систем у балеті, насамперед його музичної та хореографічної складових. У свою чергу інтегративні процеси в межах балетного жанру сприяють пошукам *нової пластичної мови* на перетині різних мистецтв.

## Примітки

<sup>1</sup> Розрядка Б. Богданова-Березовського.

<sup>2</sup> Симптоматично, що відомий французький антрополог і структураліст К. Леві-Стросс, який досліджував закони міфологічного мислення, звернувся саме

до аналізу «Болеро», убачаючи в його музиці багаточаровість, багаторівневість, типові для будь-якої міфологічної структури [див.: 28].

<sup>3</sup> Є.-М. Бірчинський починав творчий шлях як артист балету: закінчивши Державну балетну школу у Варшаві, танцював в Оперному театрі м. Познані й Гранд-театрі м. Лодзі. У 1969 році заснував власну балетну трупю. Оскільки в 1960–1970-х роках хореографічне мистецтво Польщі було ізольоване від впливу західних технік сучасного танцю, Є.-М. Бірчинському багато що довелося вигадувати самому. Нелегкий шлях до оволодіння сучасними техніками дозволив йому знайти власну пластичну мову та самобутній стиль і стати відомим не тільки в Польщі, але й на теренах пострадянського простору, а також в Європі, Канаді, США [див.: 14].

<sup>4</sup> Ця та інші композиції були репрезентовані Краківською трупю «Балет сучасних форм» (хореограф Є.-М. Бірчинський) на Першому, Другому та Третньому фестивалях «Танець XXI століття» (художній керівник О. Калішенко) у Києві в 1998, 1999, 2000–2001 роках.

<sup>5</sup> Спочатку силами молодих хореографів з ансамблю сучасної хореографії «Неоданс» (який є учасником багатьох танцювальних фестивалів і майстер-класів) було створено невеликий хореопластичний фрагмент «Ла Хіральди» (у постановці солістки і хореографа Т. Лобан). Пізніше до постановки підключилися хореографи Р. Горбачук і А. Скоцький (усі троє – викладачі сучасної хореографії, до того ж А. Скоцький – ще й соліст ансамблю). Пластичне рішення «Ла Хіральди» і ще деякі фрагменти балету вперше були репрезентовані в Києві 27 листопада 2005 року на авторському концерті Л. Дичко. А вже в грудні 2005 року ансамбль «Неоданс» у Рівненському театрі представив увесь пластичний варіант «Дзвонів Арагону». Згодом концепція балету зазнала певних змін – дещо по-новому було розставлено смислові акценти.

## Література

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1977. – 279 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания / Б. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1974. – 296 с.
4. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Избранное / Б. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1972. – 376 с.
5. Астахова О. А. Принципы взаимосвязи музыки и танца : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / О. Астахова. – Санкт-Петербург, 1993. – 21 с.
6. Богданов-Березовский В. От Люлли до Прокофьева. О музыкальной культуре балета / В. Богданов-Березовский // Музыка советского балета : сб. статей. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1962. – С. 5–58.
7. Ванслов В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета / В. Ванслов. – Ленинград : Музыка, 1980. – 192 с.

*ОЛЕНА ЗІНИЧ. ПЛАСТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ РІЗНИХ ОБРАЗНИХ СИСТЕМ У МИСТЕЦТВІ БАЛЕТУ...*



Балет сучасних форм Єжи-Марії Бірчинського. Польща



ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ



Балет сучасних форм Єжи-Марії Бірчинського. Польща

## ОЛЕНА ЗІНИЧ. ПЛАСТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ РІЗНИХ ОБРАЗНИХ СИСТЕМ У МИСТЕЦТВІ БАЛЕТУ...

8. *Виппер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства / Б. Виппер. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.
9. *Волынский А. Л.* Книга ликований. Азбука классического танца / А. Волынский. – Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2008. – 352 с. : (+ вклейка, 16 с.). – (Мир культуры, истории и философии).
10. *Друскин М.* Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды / М. Друскин. – 3-е изд. – Ленинград : Советский композитор, 1982. – 208 с.
11. *Загайкевич М.* Драматургические функции музыки в балетном жанре / М. Загайкевич // Музыкальный театр: драматургия и жанры : сб. научных трудов / отв. ред. Р. Г. Косачева. – Москва : ГИТИС, 1983. – С. 147–172.
12. *Загайкевич М.* Драматургия балета / М. Загайкевич. – Київ : Наукова думка, 1978. – 257 с.
13. *Загайкевич М.* Українська балетна музика / М. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1969. – 229 с.
14. *Зинич Е.* В будущее с Танцем XXI столетия / Е. Зинич // Информационный вестник Центра современной хореографии «Конгресс “Танец XXI столетия”». – Київ, 2001. – С. 5–7.
15. *Зинич Е.* Интеграция разных образных систем в творчестве Раду Поклитару (театр «Киев модерн-балет») / Е. Зинич // Мова і культура. Науковий журнал. – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – Вип. 16. – Т. 4 (166). – С. 25–32.
16. *Зинич О.* Мова пластики Джорджа Баланчина: від естетики авангардизму до балетної неокласики / О. Зинич // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. – Київ : Видавництво ІМФЕ, 2012. – Чис. 3 (39). – С. 24–36.
17. *Зинич О.* Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху / О. Зинич // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. – Київ : Видавництво ІМФЕ, 2009. – Чис. 4 (28) – С. 80–89.
18. *Зинич О.* Пластична взаємодія музики та «мистецтв руху» в сучасному балеті / О. Зинич // Культурологічна думка : щорічник наукових праць. – Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2012. – № 5. – С. 82–88.
19. *Зинич О.* Пластична мова Джорджа Баланчина: принципи співвіднесеності музичної та хореографічної партитур балету / О. Зинич // Мистецтвознавчі записки : зб. наукових праць. – Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв України, 2012. – № 22. – С. 175–183.
20. *Зинич О.* Пластичний театр як художній феномен в контексті інтегративних тенденцій у сучасному хореографічному мистецтві / О. Зинич // Українське мистецтвознавство : зб. наукових праць. – Київ : Видавництво ІМФЕ, 2007. – Вип. 7. – С. 147–153.
21. *Зинич О.* Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв) : монографія / О. Зинич. – Київ : ІМФЕ, 2009. – 231 с.
22. *Зинич О.* Пластичність як інтегративний фактор взаємодії музики і танцю в хореографічному втіленні музичної партитури балету / О. Зинич // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. – Київ : Видавництво ІМФЕ, 2006. – Чис. 4 (16). – С. 56–62.
23. *Зинич О.* Продовження іспанської теми (післямова до прем'єри балету Л. Дичко «Іспанські фрески») / О. Зинич // Культура і життя. – 2006. – 26 квіт. – С. 4.
24. *Іванов В. В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века / В. Иванов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. статей. – Ленинград : Наука, 1978. – С. 39–67.
25. *Косачева Р.* О музыке зарубежного балета (1917–1939): Опыт исследования / Р. Косачева. – Москва : Музыка, 1984. – 301 с.
26. *Косачева Р.* О некоторых важнейших направлениях зарубежного балета 1917–1945 годов / Р. Косачева // Музыкальный театр: драматургия и жанры : сб. научных трудов / отв. ред. Р. Г. Косачева. – Москва : ГИТИС, 1983. – С. 105–139.
27. *Курышева Т.* Театральность и музыка / Т. Курышева. – Москва : Советский композитор, 1984. – 200 с.
28. *Леви-Стросс К.* «Болеро» Мориса Равеля / К. Леви-Стросс // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С. 167–174.
29. *Медушевский В. О.* О закономерностях и средствах воздействия музыки / В. Медушевский. – Москва : Музыка, 1976. – 254 с.
30. *Равель М.* Краткая автобиография / М. Равель // Равель в зеркале своих писем. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1988. – С. 193–197.
31. *Стравинский И.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. ; посл., общ. ред. М. Друскина, коммент. И. Белецкого. – Ленинград : Музыка, 1971. – 414 с.

## SUMMARY

The ballet art is a priori a synthetic one as the figurative, artistic systems of different arts, where first of all music and choreography are combined, coexist and interact. Plastic correlation, the interconnection of music and dance as two principal components of a ballet are the uniting factors that influence on the peculiarity of the synthesis in the ballet performance directly.

The problem of coordination and integration of choreographic motion with a rhythmical and intonational one has been the subject of investigation for many theorists, reformers, and

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

practitioners of the ballet art for many centuries. However, the evolution from the original plastic analogies between separate elements of music and dance to the organic synthesis of musical and plastic images, the possibility of reproduction of the musical dramaturgy (i. e., the principles of musical development) in the dramaturgy of ballet choreographic score has been slow and durable.

The historical process of ballet music development was also protracted – from the aspiration to the principle of symphonization of ballet music in the ballets of Léo Delibes to the real symphonization of ballet and creation of developed musical dramaturgy in the ballets of P. Tchaikovsky. At the same time, the process of ballet symphonization also spreads to choreography: Marius Petipa in the choreographic solving of P. Tchaikovsky ballets was the first who applied the method of *dancing symphonism*, subsequently developed by choreographer Lev Ivanov.

As just the ballet music initially determines the figurative system and temporhythm, as well as the whole dramaturgy of future performance, then the important premise in the work of a choreographer while staging a ballet are a careful reading of a musical score, an analysis of peculiarities of dramaturgic development of thematism and the put choreographic and pantomimic forms, an ability to foresee a plastic prototype of future performance in musical *images of motion* and visualize it in different forms of choreographic motion.

The principle of interaction of sound and choreographic motions was and still remains as dominant in creative work of many modern choreographers – the successors of the tradition of Waclaw Niżyński, Bronisława Niżyńska, Léonide Massine, George Balanchine, Serge Lifar – such as Maurice Béjart, William Forsythe, Jiří Kylián, Angelin Preljočaj, *Jerzy Maria Birczyński* and others for whom the choreographic score, plastic motion were always born from music and stayed with it in a close relationship of cause and effect.

The prominent modern choreographer Maurice Béjart created his system of motion based on the plastic kinship of music and dance that structurizes the principles of dramaturgic formation of ballet as a form on the micro- and macrolevels. Following the musical form, M. Béjart has transformed the stage space creating the plastic forms correlated with music.

The interconnection and kinship of rhythmic and intonational *image of motion* and choreomotion (audible – visible) underlies the choreographic method of the original Polish ballet master *Jerzy Maria Birczyński* as well. *Creating his dancing opuses he first of all took into account the musical dramaturgy conveying the compositional principles of music work structure into dance.*

In the modern Ukrainian ballet art, the chamber ballet *Spanish Frescoes* by Lesia Dychko (choreographic version of the composer's choral composition in piano transcription) is a colourful example of plastic interaction of musical plasticity and the motion. The tendency of art synthesis and rapprochement, the penetration of figurative and plastic origin into *non-figurative* art – music has been completely manifested in it.

It is symptomatically that at the modern stage of ballet art development, just the integration processes within the ballet genre assist the searches of *new plastic language* at the intersection of different arts.

**Keywords:** *synthesis and integration of figurative systems in ballet, plastic interconnection of musical and choreographic motions, choreographers Maurice Béjart and Jerzy Maria Birczyński, L. Dychko's ballet Spanish Frescoes.*