

ПОСТМОДЕРНІЗМ У БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ

У статті досліджується вплив постмодернізму як соціокультурного явища на процеси, пов'язані з переосмисленням засадничих принципів балетного театру, а також естетики, технік у сфері хореографічного мистецтва в цілому. Висвітлюються основні риси прояву ідей постмодернізму в балетному театрі на сучасному етапі розвитку крізь призму творчості видатних балетмейстерів ХХ—ХХІ ст..

Ключові слова: постмодернізм, балет, балетний театр, балетмейстер.

В статье исследуется влияние постмодернизма как социокультурного явления на процессы, связанные с переосмыслением фундаментальных принципов балетного театра, а также эстетики, техник в сфере хореографического искусства в целом. Освещаются основные черты проявления идей постмодернизма в балетном театре на современном этапе развития сквозь призму творчества выдающихся балетмейстеров ХХ—ХХІ ст.

Ключевые слова: постмодернизм, балет, балетный театр, балетмейстер.

The article examines the impact of postmodernism as a social and cultural phenomenon in the processes associated with the rethinking of the fundamental principles of ballet theatre, as well as aesthetics and techniques in the field of choreographic art in general. It covers the main features of the ideas of postmodernism in the ballet theater at the present stage of development through the prism of creativity of outstanding choreographers of the ХХ - ХХІ cent.

Keywords: postmodernism, ballet, ballet theatre, ballet master.

Хореографічний процес кінця ХХ — початку ХХІ століття відзначається активним розвитком. Особливої актуальності наразі набуває дослідження природи змін, пов'язаних з переосмисленням фундаментальних принципів у балетному театрі. Важливу роль у сучасному процесі трансформації класичного танцю, режисури та естетики балетної вистави відіграють ідеї постмодернізму — соціокультурного явища, яке виникло у другій половині ХХ століття і не втрачає своїх позицій у контексті сьогодення.

Канони і форми класичного танцю в балетній виставі, а також принципи балетної режисури остаточно сформувалися в епоху Маріуса Петіпа — наприкінці ХІХ століття. З його виставами завершився етап формування класичної спадщини балетного мистецтва. І вже від початку ХХ століття творчі пошуки хореографів антрепризи Сергія Дягілева знаменували суттєві зміни в підході до створення балетної вистави.

Паралельно із переосмисленням форм класичного балету, до середини ХХ століття сформу-

валися основні напрями сучасної хореографії — модерн, джаз, джаз-модерн, контемпорарі. «На початку ХХ століття виникла нова мова рухів, новий лексичний модуль, який був названий танець-модерн. Паралельно тривав розвиток джазового танцю, як певної танцювальної техніки. Розвиваючись і удосконалюючись, ці техніки танцю не могли не вплинути одна на одну, і, починаючи з 70-х років нашого століття, виникло безліч танцювальних технік, які органічно поєднують у собі елементи джазового танцю, танцю-модерн і багато запозичують з класичного балету» [1, 4].

У пошуку нових можливостей тіла та осягнення себе у просторі наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття популярності набувають такі танцювальні течії, як вільна пластика, контактна імпровізація та багато інших. Як зазначив один з основоположників концепції контактної імпровізації Стів Пекстон: «Упродовж останніх десяти років інтерес до імпровізації відчутно зріс. Одне з очевидних пояснень цього полягає в тому, що в різних країнах змінилися уряди, відбувся перехід від режимів,

які прагнули контролювати населення і чекали від нього завжди певної поведінки (можна назвати це хореографічною діючою силою), до режимів, які очікують від населення участі у створенні хореографії (імпровізаційна діюча сила); потрібні були приклади, що пояснюють новий підхід публіці» [2]. Костюм, ще з часів експериментів творчих груп Сергія Дягілева, став невід'ємною частиною художнього образу, що втілюється на сцені танцівником. Або ж акцент на костюми не ставиться взагалі. Такий мінімалізм обумовлений ставкою балетмейстера на самодостатню хореографію. Наприклад, роботи Джорджа Баланчіна в середині ХХ століття. Багато його постановок труппа втілювала на сцені чи не в тренувальних трико.

У ХХ столітті авангард у музичному мистецтві стає потужним підґрунтям для пошуків балетмейстерів у сфері танцювальної лексики, композиції, роботи із ритмом при створенні пластичного рішення сцени. Хореографія ставиться на музику таких композиторів-новаторів кінця ХІХ — ХХ століття, як Ерік Саті, Дьйордь Лігеті, Моріс Равель, Ігор Стравінський, Дмитро Шостакович, Сергій Прокоф'єв та ін. Виникнення електронної музики, можливість створення звукових ефектів, монтажу музичного матеріалу відкриває нові горизонти для хореографа. Вагомого значення поступово набуває постать звукорежисера у створенні музичного оформлення. Прикладом екстравагантних поглядів на створення танцювальної вистави можна назвати творчу діяльність хореографа Мерса Каннінгема і композитора Джона Кейжда. Перший — створював хореографічну партитуру за допомогою китайської Книги Змін. Другий — задля звукових експериментів підкладав сторонні предмети в фортепіано. Часто М. Каннінгем і Дж. Кейдж паралельно вигадували хореографію і музику, а «зустрічалися» вони безпосередньо на сцені на очах у публіки. Підхід доволі нетиповий. Але в цих митців була своя філософія, нова концепція, новий погляд, який залишив свій слід в історії і умах наступних поколінь. Наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття балетмейстери звертаються у своїй творчості і до композиторів-класиків, і до музичного фольклору народів світу, до композиторів-реформаторів ХХ століття, і до своїх сучасників.

Так, наприклад, Олексій Ратманський у своїх мініатюрах, балетах «Болт», «Світлий струмок», «Concerto DSCH» віддає шану творчому спадкові Дмитра Шостаковича, і неодноразово наголошує на актуальності його творів сьогодні. Також в активі балетмейстера є декілька оригінальних балетів на музику Леоніда Десятникова, компози-

тора ХХІ століття, серед них «Старі, що вивалюються», «Руські сезони», «Втрачені ілюзії». Свій міні-балет «Середній дует» Олексій Ратманський створив на музику сучасного композитора Юрія Ханона. У виставі «Сни про Японію» музичною основою стала японська етнічна музика композиторів Л. Йето, М. Ямагуччі, Р. Тоша у виконанні ансамблю «Kodo». Хореографічна мова Олексія Ратманського відрізняється надзвичайною музичальністю. Балетмейстер протягом своєї творчої діяльності майстерно використовує у постановках твори композиторів-представників різних історичних епох, музику різних стильових і жанрових напрямів. Окрім вищезазначених, Олексій Ратманський має в своєму творчому активі постановки на музику Петра Чайковського, Фредеріка Шопена, Ріхарда Штрауса, Олександра Скрябіна, Моріса Равеля, Каміля Сен-Санса, Арнольда Шенберга, Сергія Прокоф'єва, Бориса Асаф'єва, Родіона Щедріна та багато інших. Приклад Олексія Ратманського ілюструє одну з тенденцій в сучасному балетному театрі — сучасні балетмейстери не обмежені у виборі серед широкого спектра світового розмаїття музичного матеріалу.

Наприкінці ХХ — поч. ХХІ ст. можна сміливо зауважити, що балетмейстер поступово бере на себе функції не лише творця хореографічної партитури, а й режисера вистави в цілому, він контролює музичне оформлення, створення декорацій і костюмів, він же виступає і репетитором вистави, а часто і сам виконує партії у власному творі. Тому сьогодні, характеризуючи сучасний хореографічний процес, варто використовувати термін «авторська хореографія». Театр Піни Бауш, Моріса Бежара, Ролана Петі, Джона Ноймайера або Матса Ека — це окремі великі світи, спадщина особистостей, їх власний досвід і свідомість, пластично втілені на сцені. Їх поєднує тільки бурхливий час, на який припадає їх творча діяльність, коли свобода потрапила до свідомості митця-балетмейстера. Всі процеси, пов'язані з переосмисленнями засадничих принципів, ідей, технік у сфері хореографічного мистецтва, відбувалися під впливом явища, що стало домінуючим у загальнокультурному світовому процесі ХХ–ХХІ століття — постмодернізму. Постмодернізм (фр. *postmodernisme* — після модернізму) — всеосяжне поняття, що включає сукупність явищ у світовому суспільному житті й культурі другої половини ХХ ст. — ХХІ ст. Вже на початку ХХ століття на тлі бурхливих історичних подій виникає некласичний тип мислення, а в кінці століття — постнекласичний. Зародження постмодернізму відбувається в 1960–70-ті роки, як

реакція на кризу ідей епохи модерну, наприклад «смерть Бога» у філософській концепції Фрідріха Ніцше та «смерть Автора» у працях Ролана Барта. Явище постмодернізму по своїй суті не має чітко визначених контурів, кордонів, меж, адже являє собою рухливу систему, що має складну мозаїчну структуру. «Химерність постмодерну обумовлена тим, що в ньому, як у сновидінні, співіснує непоєднане: несвідоме прагнення, нехай і в парадоксальній формі, до цілісного і світоглядно-естетичного осягнення життя, і ясна свідомість початкової фрагментарності, роздробленості людського досвіду кінця XX століття. Суперечливість сучасного життя така, що не вкладається ні в які збагненні розумом рамки і мимоволі породжує, при спробах свого теоретичного тлумачення, не менш фантазмагоричні, ніж вона сама, пояснювальні концепції. Чи не найвпливовішою з таких концепцій-химер і є постмодернізм. Народившись спочатку як феномен мистецтва і усвідомивши себе спершу як літературна течія, постмодернізм потім був ототожнений з одним із стилістичних напрямів архітектури другої половини століття, і вже на рубежі 70-х–80-х років став сприйматися як найбільш адекватний духові часу вираз й інтелектуального, і емоційного сприйняття доби» [3, 5].

Сам термін «постмодернізм» наприкінці 1970-х років ввів французький учений Жан-Франсуа Ліотар. Стосовно змісту даного поняття у своїй праці «Стан постмодерну» (1979 року) філософ висловився так: «він позначає стан культури після трансформацій, яких зазнали правила гри в науці, літературі та мистецтві наприкінці XIX століття» [4, 9].

Постмодернізм, як соціокультурне явище, швидко набирає оберти у постіндустріальному інформаційному суспільстві наприкінці XX століття. А потім виходить за рамки культури, проникаючи майже в усі сфери суспільного життя. Завдяки постмодернізму змінюються вимоги до мистецького твору, що викликає трансформації сталих форм, зокрема і в балеті. Важливо зазначити, що елементи і ознаки постмодернізму від початку XX століття і сьогодні впливають на розвиток хореографічного мистецтва, як сегменту загальнокультурного середовища. Особливо яскравого прояву в балетному театрі набули такі риси постмодернізму, як мозаїчна структура, сегментація, полістилістика мистецького твору, цитування, реабілітація і використання ідей минулого в контексті сьогодення.

Ідея мозаїчної структури мистецького твору, характерна для постмодернізму, вплинула на балетну сценографію, створення костюмів. Режисер

балетної вистави може використовувати декілька сценічних майданчиків або влаштувати танцювальне дійство на стадіоні, розділити ігровий простір так, щоб рух відбувався паралельно в різних його сегментах.

Під впливом постмодерністської ідеї плюралізму та мозаїчної структури вже в середині XX ст. створюються вистави, де, окрім класичного танцю з його «пальцевою технікою», хореографи використовують пантоміму, вільну пластику, елементи акробатики, техніки танцю модерн, джаз. Це засвідчує, що протягом XX століття руйнуються кордони передусім саме у свідомості митця-хореографа. Класичний і сучасний танець не були ізольовані один від одного, а розвивалися паралельно. Хореограф більше не обмежує себе канонами, сформованими у рамках балетів класичної спадщини.

Полістилістика постмодернізму привернула увагу балетного театру до масової культури. Відбулося взаємопроникнення різних танцювальних систем, змішення стилів, поєднання ідей. На початку XX століття впровадження елементів сучасного танцю, вільної пластики у хореографічне полотно балетної вистави було революційним явищем. Але вже у другій половині XX — на початку XXI століття збагачення хореографічної партитури балетної вистави елементами інших танцювальних систем стало звичайною практикою. Інтерес викликає не сам факт поєднання класичного танцю із техніками сучасних напрямів хореографії, а якість, логіка, доречність, смак такого стилістичного прийому і — головне — загальний концептуальний художньо-пластичний образ, який утворюється в результаті. Більш того, на формування нового типу балетної вистави і нового типу балетмейстера потужно впливає технічний прогрес — виникнення і популяризація кіно, аудіо-візуальні пристрої, мистецтво фотографії, освітлювальна техніка. Все це активно впроваджується в структуру танцювальної вистави, стаючи її невід'ємною частиною.

Яскравим прикладом використання постмодерністського прийому «колажу» в балетній режисурі кінця XX століття є творчість Моріса Бежара, хореографа-новатора, унікальної постаті у світовій хореографії. Він створив свій театр, свою мову, свою танцювальну виставу, використовуючи усі досягнення епохи, в якій жив. І тут знову простежується прямиий зв'язок ідей постмодернізму і розвитку хореографічного мистецтва. Адже Моріс Бежар, як і багато інших балетмейстерів сучасності, створює власний авторський балетний театр, що є явищем унікальним і неповторним, і водночас

вбирає, використовує і підсумовує у своїй творчості світовий досвід хореографічного мистецтва. «Bhakti», «Весна священна», «Піаф», «Дім священника», «Чао, Федеріко», «1789 рік... і ми» та багато інших вистав Моріса Бежара стали унаочненням впровадження сучасних технічних можливостей в оформленні сценічного простору — величезні екрани, проекції, багатопланові конструкції в декораціях. Балетмейстер не обмежував себе у використанні музичного матеріалу, у виборі танцювальної техніки — від класичного танцю на пальцях до хореографічного фольклору або ж поєднання одного з іншим (балет «Bhakti» з індійськими мотивами). Моріс Бежар, як хореограф нових концептуальних поглядів, використовував у своїх постановках вокал, декламацію, кінематограф, елементи циркових номерів, прийоми драматичного театру.

Оригінальними режисерськими рішеннями у сфері сучасного балетного театру відрізняються постановки Джона Ноймайєра. «Ілюзії як «Лебедине озеро»», «Пристрасті за Матфеєм», «Сильвія», «Русалонька», «Тетяна» — влучні приклади балетів Джона Ноймайєра, що транслюють вищезазначені ідеї постмодернізму. Наприклад, у балеті «Русалонька» на музику Лери Ауєрбах хореограф поєднує класичний танець, побутовий, драматичну гру, пантоміму, народні мотиви танцювальної культури Таїланду та Балі. В художній концепції вистави простежується вплив естетики японського театру Но і Кабукі. Тому костюми і декорації вистави відіграють велику роль у створенні загального художньо-пластичного образу фантастичного підводного світу. Першу половину вистави Русалонька одягнена в складний костюм з великої кількості тканини, що символізує її риб'ячий хвіст. В цьому разі балетмейстер створює пластичний малюнок партії Русалоньки, виходячи з костюма і загальної художньої концепції образу. У пластиці робить акцент на роботу рук, міміку обличчя. Задля зображення руху у воді, хореограф використовує складні підтримки за участі головної героїні і кількох танцівників. Контрастує із атмосферним нереальним підводним світом Русалоньки звичайне побутове життя людей на кораблі. Для характеристики персонажів-матросів Джон Ноймайєр використовує побутовий танець, нетривіальну пантоміму, створюючи образ приземленого, трохи грубого контингенту. Загальна концепція вистави Джона Ноймайєра багатошарова, побудована на контрасті, зіставленні високого і приземленого, фантастичного і побутового. Основна режисерська ідея в цьому разі диктує хореографічні характеристики персонажів, що вті-

лені за допомогою різних танцювальних технік і пластичних прийомів.

Активне впровадження ідей постмодернізму в естетику балетної вистави характерне переважно для європейського балетного театру, проте мало прояв і на теренах радянського балету. Визначна риса радянського балетного театру середини ХХ–поч. ХХІ — збереження кращих традицій сформованої російської балетної школи, яка, увібравши в себе ще у ХІХ столітті найкращі тенденції французької та італійської манер виконання, здобула власне обличчя. Основу репертуарів головних театрів країни становили зразки класичної балетної спадщини: «Жизель», «Спляча красуня», «Лебедине озеро», «Пахіта», «Лускунчик», «Раймонда», «Дон Кіхот», «Шопеніана». Репертуар також розширювався за рахунок менш відомих, але значимих балетів епохи балетного романтизму (умовно 1832–1841 р.р. — «від «Сильфіди» до «Жизелі»): «Сильфіда», «Неаполь» А. Бурнонвіля, «Метелик», «Наталі, або Швейцарська молочниця» Ф. Тальоні; і балетів початку ХХ ст. — «Привид троянди», «Павільйон Арміди» М. Фокіна, «Післяполудневий відпочинок фавна» В. Ніжинського та ін. Разом з тим відбуваються редакції балетних зразків такими видатними балетмейстерами, як Юрій Григорович, Володимир Васильєв та ін.

Пошук нових балетних форм, жанрів, трансформація лексики класичного танцю — всі ці ознаки притаманні творчій діяльності таких балетмейстерів-новаторів радянського періоду, як Касьян Голейзовський та Федір Лопухов. Хореографічні експерименти вищезгаданих балетмейстерів стали передвісниками активного впровадження засад постмодернізму у вітчизняному балетному театрі. Наприклад, Касьян Голейзовський досконало володів технікою класичного танцю і водночас активно працював на терені естрадної хореографії. Таким чином хореограф збагачував арсенал пластичних виражальних засобів, який використовував для створення танцювальних мініатюр і вистав. Основою естетичної ідеї Касьяна Голейзовського став пошук оригінальних танцювальних форм і своєрідної хореографічної мови. Вся його творчість була спробою розширити рамки класичного танцю, максимально розкрити його виражальні художні можливості. Серед яскравих мініатюр хореографа: «Пролог», «Етюди», «Гірлянди», «Фавн», «Саломея» та багато інших.

Федора Лопухова по праву називають хореографом-новатором і видатним теоретиком радянського балетного мистецтва. Майже у кожній своїй постановці він намагався вийти за рамки

усталених хореографічних форм і канонів класичного танцю. Наприклад, у виставі «Жар-птиця» Ігоря Стравінського балетмейстер використав акробатичні елементи, складні підтримки і стрибки. У балеті «Льодяна діва» на музику Едварда Гріга гармонійно поєднується класичний танець із прийомами і техніками сучасної хореографії. Неймовірно багато цікавих режисерських і балетмейстерських рішень винайшов Федір Лопухов у балеті «Болт» Дмитра Шостаковича. Балетом «Велич всесвіту» на музику Людвіга ван Бетховена Ф. Лопухов відкрив новий хореографічний жанр — танцсимфонію. Суть танцсимфонії Лопухова полягає у самодостатності хореографії, що йде від музики, без сюжетного навантаження. Хореографія танцсимфонії «Велич всесвіту» повністю підпорядковувалася структурі музичного твору Людвіга ван Бетховена. Згодом ідеї Федора Лопухова щодо створення самодостатньої безсюжетної балетної вистави знайдуть продовження і отримують розвиток у творчості Джорджа Баланчіна. Балети Ф. Лопухова випередили свій час, тому за життя митця, на жаль, були недооцінені. Проте сьогодні творча спадщина хореографа посідає почесне місце в історії світового балету.

Не лише на Заході вплив на нову балетну виставу чинили сучасна музика, література, кіно, естрада, циркове мистецтво. У просторі радянського балету теж можна було спостерігати нові підходи до створення балетної вистави. Зокрема, спостерігається переосмислення жанру «драмбалету» (ця назва виникла ще в 30-ті роки ХХ ст.). Тоді, окрім міцної драматичної основи балетної вистави, що в певному сенсі є плюсом, балетмейстери заради донесення складного сюжету й ідеї жертвували танцем, часто вдаючись до пантоміми та побутового жесту. Таким чином зменшувалась частка «чистого танцю» в пластичній партитурі вистави. Тому наприкінці ХХ ст. виникає ціла плеяда нових балетів із міцною драматургічною основою (за літературними творами, переважно російських авторів), серед них: «Ревізор», «Витязь в тигровій шкурі» О. Виноградова, «Дама з камеліями» Н. Касаткіної та В. Васильова, «Біг» Є. Панфілова, «Майстер і Маргарита», «Анюта», «Макбет» В. Васильєва, «Розбійники», «Макбет» М. Боярчикова. Окремою постаттю у жанрі нового драматичного балету є Борис Ейфман, серед постановок якого — «Ідіот», «Брати Карамазови», «Поручик Ромашов», «Вбивці», «Майстер і Маргарита», «Чайковський», «Дон Кіхот, або Фантазії божевільного», «Чайка»,

«Анна Кареніна». Творча діяльність Олексія Ратманського — яскравий приклад реалізації ідей постмодернізму в балетному театрі ХХІ століття. В його постановках поєднується класичний танець із сучасними хореографічними техніками, відбувається проникнення мотивів масової танцювальної культури в балетну виставу, використовуються режисерські прийоми драматичного театру, тісна взаємодія пластичного рішення із художнім. У балеті «Сни про Японію» хореографічне полотно створене під впливом естетики театру Кабукі, національні фольклорні мотиви простежуються у виставах «Леа», «Руські сезони», «Горбоконики», вплив танцю модерн, джаз, вільної пластики наявний майже у кожній виставі митця, проте найяскравішими прикладами є постановки: «Середній дует», «Місячний П'єро», «Попелюшка», «ConcertoDSCH», «Старі, що виваляються», «24 прелюдії» та інші. В контексті цього дослідження важливо зазначити, що в балетному театрі Олексія Ратманського широко втілені такі риси мистецтва постмодернізму, як переписування «старого тексту на новий лад», фрагментація, деформація, колаж, цитування, пародія, гротеск. У своїх постановках він неодноразово вдається до стилістичних алюзій; цитат, що в рамках сьогодення набувають нового значення; до пародії у створенні пластичних образів. У творчому добутку митця є також окремий розділ, присвячений оригінальним переосмисленням вистав балетної спадщини.

Ідейні принципи постмодернізму наразі з успіхом реалізуються у західному і вітчизняному балетних театрах, надихаючи на сміливі експерименти хореографів усього світу, тому проблематика цієї статті набуває особливої актуальності в контексті сучасного балетознавства і відкриває нову площину для подальших досліджень.

Джерела та література

1. Никитин В. Модерн — джазтанец. История. Методика. Практика. — М. : изд-во «ГИТИС», 2000. — 440 с.
2. Гиршон А. Доклад Стива Пэкстона на симпозиуме «Импровизация в 21 веке» (Ярославль, август 2000) в рамках IV Международного Фестиваля движения и танца на Волге / А. Гиршон // «Искусство Движения-2000».
3. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. — М. : Интрада. — 1998. — 255 с.
4. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна ; пер. с франц. Н. А. Шматко / Ф.-Ж. Лиотар. — М. : Алетейя, 1998. — 160 с.