

НА ПЕРЕТИНІ МИСТЕЦТВ: МУЗИКА — ЖИВОПИС — ХОРЕОГРАФІЯ

Стаття присвячена синтезу таких складових балетної вистави, як музика, хореографія, живопис. Їх взаємодія сприяє створенню цілісного сценічного образу. Дослідження базується на сучасних балетних постановках провідних західноєвропейських, українських, азійських хореографів.

Ключові слова: балет, синтез, взаємодія, музика, хореографія, сценографія, колорит.

Статья посвящена синтезу таких составных балетного спектакля, как музыка, хореография, живопись. Их взаимодействие способствует созданию цельного сценического образа. Исследование базируется на современных балетных постановках ведущих западноевропейских, украинских, азиатских хореографов.

Ключевые слова: балет, синтез, взаимодействие, музыка, хореография, сценография, колорит.

This article is dedicated to the synthesis of such constituents of balletic performance as music, choreography and painting. It investigates their interaction which contributes to the creation of the whole stage image. The investigation is based upon the contemporary balletic production of the prominent choreographers from Western Europe, Ukraine and Asia.

Key words: ballet, synthesis, interaction, music, choreography, staging, colouring.

Упродовж багатовікової історії мистецтва виникали і розвивались різні типи художнього синтезу. Це було не механічне поєднання складових, а опора на певні спільні риси кожного з мистецтв. Синтез виявляється «і в поєднанні різних мистецтв у загальній композиції, і в розвитку синтетичних мистецтв, і у переведенні одного художнього ряду в інший, і у взаємостосунках мистецтва з іншими явищами культури та матеріального буття, і у використанні окремими мистецтвами виражальних засобів, художньої мови й матеріалу інших мистецтв тощо» [1, 17].

Балет, синтетичне за своєю природою мистецтво, не може існувати й розвиватися поза зв'язками з іншими мистецтвами. Найтісніше він контактує з музичним мистецтвом, адже музика і хореографія — елементи сценічного цілого. Їх органічний синтез можливий завдяки спільній виражальній основі — інтонації: наспівній у музиці, рухомій у танці. Музика і балет належать до часових видів мистецтва, отже мають такі споріднені основи, як ритм, метр, темп, що сприяє створенню художніх образів.

Спільні риси балету можна виявити зі скульптурою, яка, як і танець, базується на пластиці

людського тіла: в русі — у статичі. Певні сцени балетної вистави можна порівняти з живописними картинами або нагадувати їх. «Подібно до того як художники говорять про “співаючі лінії”, “кольорові гармонії” та ін., так серед музикантів досить поширені висловлювання “звуковий простір”, “темброве забарвлення звука”, “барвисті гармонії”, “звуквисотна лінія”, “ритмічний малюнок”, “темні” й “світлі” звучання тощо, запозичені зі сфери образотворчого мистецтва» [2, 3].

Музика здатна передати емоційні відчуття музикантами живописних полотен чи скульптур. Так, музичне відображення творчості майстрів італійського Відродження знаходимо у фортепіанній музиці Ференца Ліста — «Заручини» за картиною Рафаеля, «Мислитель» за скульптурою Мікеланджело. Це його ж симфонічні поеми «Битва гунів» за картиною Кульбаха та «Від колиски до могили» за малюнком М. Зічі, «Танок смерті» для фортепіано з оркестром під впливом фрески А. Орканьї «Тріумф смерті».

Музичне прочитання композиторами полотен живописців бачимо також у творчості західноєвропейських та американських авторів ХХ ст.: Гар-

рі Соммерса («Пікассо-сюїта»), Цезаря Брегена («Танці смерті» за гравюрами Ганса Гольбейна), Отмара Нуссіо («Рубенсіана»), Шандора Вереша («Присвята Паулю Клее») та ін.

Приклади асоціативно-образного сприйняття живописних праць — творчість східноєвропейських композиторів XIX–XX ст.: М. Мусоргського (фортепіанна сюїта «Картинки з виставки» за творами художника й архітектора В. Гартмана), І. Габелі (Концертна сюїта для 6 мідних інструментів за картинами Ніко Піросмані), І. Шамо (фортепіанний цикл «Картини російських живописців»), Л. Дичко (балет «Катерина Білокур») тощо.

Хореографічне прочитання саме таких музичних творів знаходимо у творчому доробку балетмейстерів XX—початку XXI ст. В. Єлизарьєва, Р. Поклітару, В. Браздиліса, А. Рубіної, Н. Касаткіної та В. Васильова.

У березні 1971 року в Ленінградському театрі опери і балету (нині Маріїнському) відбулась прем'єра балету А. Петрова «Створення світу» за циклом графічної серії відомого французького карикатуриста Жана Еффеля. Художник надзвичайно дотепно переоповів давній міф, створив оригінальну нову «біблію для невіруючих». Оживили мальованих чоловічків лібретисти й постановники балету Наталя Касаткіна і Володимир Васильов. Французький колорит малюнків Еффеля тонко відтворив у музиці Андрій Петров. Музика сповнена гумору, цікавих темброво-інструментальних характеристик; її стилістична палітра надзвичайно барвиста: від вишуканих завитків рококо, тонкої стилізації старовинної пасторалі до прийомів симфонізму, від умисно дисонантних співзвуч до широких ліричних мелодій, чистих «янгольських» дитячих голосів.

Вся пластика вистави, хореографія природно й вільно зростає з музичного ґрунту. Хореографи Касаткіна і Васильов створили (безперечно, у співдружності з танцівниками) рельєфні образи. Сценограф Енар Стенберг не скопіював буквально малюнки Жана Еффеля, хоча й зберіг стиль його дотепної та витонченої графіки. Всі складові цієї балетної вистави сприяли сучасному, пародійному переказові біблійної легенди.

У подальшому вистава була перенесена на сцени театрів Таллінна, Ташкента, Москви. Власну хореографічну версію музики А. Петрова створили В. Єлизарьєв у Мінську, М. Газієв у Харкові та Кишиневі.

До хореографічної інтерпретації фортепіанного циклу Мусоргського «Картинки з виставки» звертались такі балетмейстери, як Броніслава Ні-

жинська (1944 рік, американська трупа «Балле інтернешенал»), Федір Лопухов (1963, Московський музичний театр імені К. Станіславського та В. Немировича-Данченка), Ельза-Маріанна Розен (1972, м. Гетеборг); Леонід Якобсон — хореографічна мініатюра «Баба-Яга» (1965), один з номерів циклу.

Відомий український хореограф Радю Поклітару на сцені Національної опери України імені Тараса Шевченка здійснив на початку XXI ст. постановку «Картинок з виставки» Мусоргського. Дія балету-дефіле розгортається у сучасній арт-галереї, де перед відвідувачами виставки розгортається показ колекції «Haute Couture» (сценограф А. Злобін, художник костюмів Г. Іпатьєва). Дефіле чергується з інтермедійними сценками — живими картинками вернісажу. Кожна з них, волею Кутюр'є, складається з двох персонажів-антиподів: потворний Троль і вишуканий Красень, Мадам із Сином епохи Людовика XV й Інтелігент з Дочкою XX століття, Лицар з Дамою часів Середньовіччя та сучасні Юнак і Дівчина, страшна Баба-Яга й чарівна Красуня тощо. Потім Кутюр'є заманює відвідувачів по той бік реальності — до своєї творчої майстерні, де перетворює їх на живих манекнів, як похідний матеріал для нової колекції.

Звертались хореографи і до створення танцювальних мініатюр за мотивами відомих скульптур, адже скульптура спирається на пластику людського тіла в статиці, а балет — у русі. Наприклад, Л. Якобсон здійснив постановку кількох хореографічних композицій за мотивами скульптур О. Родена — «Одвічна весна», «Мінотавр і Німфа», «Поцілунок». Деякі скульптури І. Шадра — «Сіач», «Булижник — зброя пролетаріату» — знайшли хореографічне прочитання на сцені радянської естради.

Статична виразність скульптур сприяла появі у балеті таких прийомів, як «скульптурна група», «статичний барельєф» тощо. Приклади — постановки балету Хачатуряна «Спартак» Якобсоном (Ленінград) і Григоровичем (Москва). У Якобсона це були своєрідні епіграфи до певних картин балетної вистави або замість них (сцена бою), у Григоровича — завершення ними кожної дії.

«Скульптура, що ожила», «скульптура, що рухається» — такі терміни доречно використати до циклу хореографічних мініатюр «F. L. O. W. Заради кохання до Жінки», поставлених американським балетмейстером Мозесом Пендлтоном для відомої балерини Діани Вишневи. Особливо ці терміни стосуються двох перших композицій (з трьох). Перша — «Лебедині сні» на музику

«panO» з альбому «oz One» у виконанні «zeroOne»: чорний кабінет, повне затемнення тіл трьох виконавиць, часткове висвітлення у синіх тонах їх рук (від ліктів до кінцівок пальців) та ніг (від колін до стіп), які утворюють дивовижні фігури (квадрати, сердечка, лінії прями й під кутом), обриси птахів, метеликів — живописно-графічні візерунки.

Друга композиція — «Дзеркальне пробудження» на музику Space Weaver з альбому Лізи Джеррал «Silver Tree»: підлога сцени — велике дзеркало, на якому в лежачому положенні виконавиця творить скульптурно-пластичну танцювальну дію.

Образотворче мистецтво взагалі є невід'ємною складовою балетної вистави, це її художнє оформлення (декорації, костюми, освітлення) — *сценографія*, яка існує в синтезі з музикою та хореографією.

Жанр балету висуває певні умови щодо сценографії. Насамперед це створення зручної, вільної для танців сценічної площадки, придатних для танцювальних рухів костюмів з урахуванням індивідуальності головних героїв, національної та історико-соціальної характерності персонажів.

Прикладом не лише зручності та придатності до танців костюмів і реквізиту, а й їх дієвості може слугувати балет «Маленька смерть» на музику В. А. Моцарта, поставлений голландським хореографом (чеського походження) Іржі Кіліаном (1991). Це своєрідний хореографічний переказ, близький за змістом до французького вислову «любовний екстаз». Тут діють як персонажі (шість пар виконавців), втілюючи у танці різнобарв'я любовних почуттів, так і костюми й різні предмети. Це рапіри у чоловіків, які вони спочатку тримають горизонтально на вказівному пальці лівої руки. Потім рапіри «застигають» у вертикальному положенні, далі — зображають поєдинок тощо. Це й накладні криноліни на роликах у жінок, що діють самі по собі, навіть «тікають» від них зі сцени. Кожну нову оповідь позначає біла полотнина, що швидко пролітає над сценою.

«Завдання художника у балеті полягає в тому, щоб виразити ідейне “зерно” вистави, створити середовище й зовнішній вигляд дії у формах, що відповідають образній сутності хореографії. У цьому випадку досягається художня цілісність спектаклю, в якому зображальне рішення втілює драматургію, музику і хореографію в їх єдності» [3, 85].

Саме до створення балетної вистави, що підпорядкована спільному музично-драматично-декораційному художньому задуму, прагнув видатний хореограф Михайло Фокін. У його балетних

постановках органічно поєднувались музика М. Равеля і К. Дебюссі, живописно-декораційне оформлення О. Бенуа, Л. Бакста, О. Головіна, М. Рериха та блискуча майстерність танцівників А. Павлової, В. Ніжинського, Т. Карсавіної.

Показова щодо цього — балетна вистава «*Дафніс і Хлоя*» з музикою М. Равеля, в якій яскраво втілено образи античності: використання натуральних ладів, солююча флейта і кларнет, розширення межі стилізації під античність. Відповідно до музики М. Фокін побудував більшість танцювальних епізодів на грецькій пластиці. Своєрідне трактування античності за принципом етнографічної вірогідності здійснив Л. Бакст у декораційно-художньому вирішенні.

Одна з ланок синтезу музики і живопису у балетній виставі — *колорит*. Він у живописові «є одним з досить важливих засобів емоційної виразності, в музиці ж він — один з головних елементів звукової зображальності. У живописові колорит — найбільш музичний елемент, у музиці — найбільш живописний» [3, 80–81].

Той чи інший колорит декорацій і костюмів може бути тотожним з тим чи іншим колоритом музики балету або його окремого епізоду, може й суперечити, бути контрастним. Значна роль у створенні колориту належить і освітленню, яке має сприяти більшій виразності предметів, танцівників, створенню певних зображальних ефектів (схід сонця, місячна ніч тощо), емоційної атмосфери вистави.

Яскравим прикладом такого балету може бути «*Сон у бамбуковій гаю*» (2002), поставлений китайським хореографом Лін-Хвай-міном у театрі, яким він керує — Cloud Gate Dance Theatre (Тайвань). Хореографічна композиція нав'язана оповіданнями і легендами про одвічнозелений бамбук — символ чистоти й вишуканості. Бамбук у китайському фольклорі — це прихисток богів; він слугує захистом для вдумливих людей у смутні та небезпечні часи.

У танцювальній лексикі поєднані традиційні рухи в китайській опері, прийоми медитації, стародавніх бойових мистецтв, побутова пантоміма, техніка класичного танцю й модерн-танцю.

Хореографічна лексика, безперечно, зросла з музики, що створена естонським композитором Арво Пяртом у поєднанні з імпровізаціями китайської флейтистки Юанг Шенг-Кай. З творчого доробку А. Пярта використано такі твори, як Концерт для двох скрипок і підготовленого рояля «*Tabula rasa*» (1977), III симфонія «*Cantus*», присвячена пам'яті Бенджамена Бріттена (1977), ін-

струментальні композиції «For piano and violin», «For 12 cellos», «Darf ich...». Виконавці музичної композиції — всесвітньо відомі музиканти: скрипаль Гідон Кремер і його Kremerata Baltica, композитор Альфред Шнітке (партія підготовленого рояля), 12 віолончелістів Берлінського філармонійного оркестру та ін.

Танцювальна програма складається з семи епізодів, в яких поєднуються і взаємодіють паростки первісно-ритуальної пластики (четвертий номер «Осіній шлях»), класична балетна техніка (другий — «Віє весняний вітер», п'ятий — «Дощ припинився», сьомий — «Сніг»), танець-модерн (третій — «Спекотне літо»), медитативні, «рапідні» рухи (перший номер — «Ранковий туман», шостий — «Опівночі»).

Колорит декорацій та костюмів у балеті «Сон у бамбуковім гаю» відповідає музиці й танцювальній лексиці: білий колір одягу танцівників (перший і другий номери — «Ранковий туман», «Віє весняний вітер»), червоний (третій — «Спекотне літо»), тілесний колір (четвертий — «Осіній шлях»). Дія відбувається на тлі бамбукового гаю, що то віддзеркалює рухи танцівників, то частково відтворює блакить неба. В останньому номері («Сніг») костюми червоного кольору у жінок контрастують з білою площиною сцени, яку поступово заносить снігом.

Приєм віддзеркалення на заднику дії, що розгортається на сцені, застосований хореографом Лін-Хвай-мінгом в іншій балетній виставі, створеній дещо раніше, у 1998 році, «Місячна вода» (фіксація на телебаченні — 2008-й рік). До того ж на підлозі сцени є тонкий прошарок натуральної води, яка від рухів танцівників утворює різноманітні малюнки хмар на нічному небі (на заднику).

Музичне тло балету — музика Йоганна Себастьяна Баха: окремі частини сюїт для віолончелі соло, різні за емоційним змістом, рухом, метро-ритмом, хоча й превалюють помірні та повільні темпи. Це викликало відповідну танцювальну лексику, в якій переважає «рапідна» пластика: жести, рух, скульптурні композиції, що оживають.

У колоритній аурі перебувають персонажі балетної вистави «Бхакті», постановник якої — відомий французький балетмейстер Моріс Бежар. Він поєднав академічну європейську хореографію з класичним танцем Індії.

Бхакті у релігійно-філософській традиції індуїзму — прихильність, відданість, причетність до Бога. Виконавці — танцівники бежарівського театру «Балет ХХ вік». Тут три танці-історії та три головні герої. Перший — Рама, інкарнація

Вішну, його кохання до Сіти, що оспіване у відомій поемі «Рамаяна». Другий — Кришна, інша інкарнація Вішну; він закоханий у Радху. Кришна — Бог молодості й краси, грає на чарівній флейті, він же Вчитель, той, хто говорить у Бхагавадгіта (релігійно-філософська поема). Третій — Шива, Бог руйнації, Бог танцю; його дружина Шакті — це його життєва енергія, яка зходить від нього і повертається до нього, яка нерухома і разом з тим знаходиться у безперервному русі.

Музична основа балету — традиційна музика Індії, що звучить на народних інструментах: сітар (тип лютні), алгода (флейта), дхол (двосторонній барабан) та ін.

З колоритом музики тотожна й кольорова гама костюмів та освітлення (дизайн сцени і костюми — Жерміналь Касадо). Білий колір одягу і світлого тла панує у першому епізоді «Рама», символізуючи чистоту кохання до Сіти. Пастельно-жовті та рожеві кольори переважають у другому епізоді «Кришна», створюючи атмосферу краси й чарівності; червоні у третьому — «Шива», передаючи невичерпну енергію Бога танцю.

З образотворчим мистецтвом пов'язана і лексика балету: застигли танцювальні пози та скульптурні композиції, пластично-калейдоскопічні малюнки.

Фольклорне спрямування у хореографічній лексиці в поєднанні з візуальним рядом (костюми, реквізит, освітлення) властиве творчим роботам українського балетмейстера Алли Рубіної. Це драматична вистава «Шакунтала», візуально-пластичний ряд якої сповнений індійським національним колоритом. Це й фольк-балети «Майська ніч» (музика Є. Станковича), «Обранець сонця» (композитор О. Шимко), «Катерина Білокур» (музика Л. Дичко) та фольк-опера «Цвіт папороті» (композитор Є. Станкович). Хореографічна складова цієї опери вибудована на українських фольклорно-танцювальних елементах у поєднанні з художнім оформленням — традиційними українськими рушниками. Блакитні рушники є уособленням кохання, червоні — вогню, білі символізують весла, що допомагають героям поринути в оновлений після випробувань світ.

Організуючою основою для хореографії та сценографії у балеті «Перехрестя» стала музика Мирослава Скорика. Постановку здійснив балетмейстер Радю Поклітару з трупкою Kiev Modern Ballet, сценографію — художник Олександр Друганов. «Власне, для цього балету, який ми зробили з Поклітару, — згадував Друганов, — я придумав і назву “Перехрестя”, і всю концепцію перетину —

людей та доль, зірок і планет. З музикою Скорика я працював як з книгою — намагався якнайшвидше записувати всі образи, тільки-но вони народжувалися... Поклітару у цій виставі відпрацьовує земну, емоційну частину, а я працюю над езотерично-філософською, космічною. Відеоряд тут працює як деякий бекграунд».

Унікальні костюми, створені Другановим, — легкі й еластичні трико, розкреслені горизонтальними та вертикальними лініями; кожен з них індивідуалізований. Це підкреслено й пластичним малюнком у хореографії: узагальнений образ усього людства, єдиний організм, колективна свідомість — особистість, яка виринає з натовпу, самотність.

У сценографії поєднуються старовинні гравіюри і змодульований у 3D рух планет, що проєктується на задник; тобто утворюється певна часова пара.

У хореографії та сценографії наголошено концепцію одного з персонажів: кожна людина має три катушки з нитками різної довжини — тіла, серця й душі. Нитки перехрещуються, утворюючи тканину світу й життя. На кожну з ниток припадає певна кількість переживань, і якась із них швидше, ніж інші, закінчується.

Прикладом синтезу образотворчого мистецтва, музики і хореографії є балетна вистава Національної Паризької опери «*Знаки*» («*Signes*»); прем'єра відбулась у травні 1997 року, зафіксована французьким телебаченням (Telmondis) у 2004 році.

Задум належить художнику Олів'є Дебре і являє собою ряд картин. Виходячи з декоративної функції задніх декорацій, пейзажів, намальованих Дебре (його сценографія і костюми), визначився сценарій, що розподілив балет на сім послідовних частин. Саме ці вражаючі візуальні предмети й світло, винайдені Патрісом Безомбесом, та електронна музика Рене Обрі надихнули французького хореографа (американського походження) Каролін Карлсон на створення цього балету.

Перша картина — «Знак посмішки», друга — «Ранок Луари» (найдовша річка Франції), третя — «Гори Гуайлінь» (у китайській провінції Гуанси), четверта — «Монахи Балтійського моря», п'ята — «Дух блакитного», шоста — «Кольори Мадурай» (найстаріше місто півострова Індостан, збудоване пандійським раджею Кулашекхара, було столицею Південної Індії), сьома — «Перемога знаків».

За постановку балету «*Знаки*» К. Карлсон була відзначена премією «Бенуа де ла данс» (1998). Преса називала цю балетну виставу надзвичайно гармонійною, сповненою «чистої краси, поезії, лірики й грації». Злиття сценографії

та хореографії, електронно-фантастична музика Р. Обрі, оманливо-магічне світло П. Безомбеса, графічно-ритмічні лінії хореографії К. Карлсон, як зазначала преса, зачаровують «ідилічною трансформацією кольорово-пластичних і звуко-світлових гармоній».

Ускладнення сучасної музичної мови призвело до ускладнення хореографічної лексики, використання засобів виразності цирку, спорту, світлових шоу тощо. До інсталяцій неодноразово звертався у своїй творчій діяльності французький хореограф Філіпп Декуфле. Створені ним просторові композиції з різних елементів танців, акробатики, співу, світлових феєрій являють собою художнє ціле, як-от «*Codex*», «*Тритон*», «*Декодекс*», «*Маленькі п'єси*», «*Technicolor*», «*Шазам*».

Балет «*Shazam*» (2001) — це поєднання пластично-танцювальної дії, вокально-інструментальної музики, балаганно-циркових елементів, світлового шоу. Музичний простір створюють досить різноманітні музичні інструменти: продольна флейта, саксофон, ксилоримба, фортепіано, цимбали, гармонька, акордеон, гітара, подвійний барабан, гонг, ударна установка.

Цей балет називали виставою-фокусом, виставою-чаклунством, в якій дія не зупиняється ні на мить. Образи, що виникають, розширюють рамки класичного театрального простору, який створюється і руйнується на очах у глядача.

Арсенал художньо-виражальних засобів сучасних балетних вистав, створених на перетині мистецтв, надзвичайно багатий і різнобарвний. Це засвідчує перспективність подальшого співробітництва й взаємодії музики, хореографії, образотворчого мистецтва.

Джерела та література

1. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств. *Сб. Взаимодействие и синтез искусств*. Ленинград: Наука, 1978. С. 5–20.
2. Ванслов В. О музыке и о балете. Теоретико-эстетические этюды. Москва: Памятники исторической мысли, 2007. 332 с.
3. Ванслов В. Статьи о балете. Ленинград, 1980. 192 с.

References

1. Zis, A. (1978). Theoretical pre-conditions of synthesis of arts. *Sb. Vzaimodeystvie i sintez iskusstv*. Leningrad: Nauka. S. 5–20 [in Russian].
2. Vanslov, V. (2007). About music and about ballet. *Teoretiko-esteticheskie etyudy*. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy myisli, 332 [in Russian].
3. Vanslov, V. (1980). Articles about ballet. Leningrad, 192 [in Russian].