

**РОЗВИТОК МИСТЕЦТВА ПАНТОМІМИ У БАЛЕТНОМУ ТЕАТРИ:
від умовного жесту до виразного засобу створення хореографічного образу**

У статті, присвяченій значенню мистецтва пантоміми у балетному театрі, прослідковано розвиток танцювального жесту – від його умовної форми до виразного засобу створення хореографічного образу. Охоплено історичний період від часів реформи Ж.-Ж. Новєрра до сучасності. Розглянуто ставлення відомих балетмейстерів до використання пантоміми у танці.

Ключові слова: пантоміма, балетний театр, дієвий танець, умовний жест, виразний жест.

The article which is devoted to the meaning of art in pantomime ballet theater figures out the development of dance gestures from its conventional form to create expressive choreographic image. It was covered the historical period since the reform of J.-J. Noverr to modernity. Considered attitude towards some famous choreographers till the usage of pantomime in dance.

Keywords: pantomime, ballet theatre, acting dance, conditional gesture, expressive gesture.

Переглядаючи театральні постановки сучасних хореографів, а також студентські роботи з предмета "мистецтво балетмейстера" (на профільних кафедрах у вищих навчальних закладах культурологічного спрямування), нерідко можна спостерігати переоцінку значення пантоміми в хореографічному творі, коли його автори намагаються за допомогою жестикуляції підсилити драматичну лінію сюжету. Тип вистави, в якій пантоміма має головну дієву функцію, а танець набуває другорядного значення, за нашим глибоким переконанням, а також на думку корифеїв балетної сцени, є гальмом у розвитку хореографічного мистецтва.

Про значення пантоміми у танцювальному спектаклі писало багато відомих балетмейстерів з часів балетної реформи XVIII ст. (Ж.-Ж. Новєр, Л. Дідло, М. Петіпа, М. Фокін, Ф. Лопухов, Р. Захаров, І. Смірнов тощо) [7; 10; 11; 12; 14; 19], а також театральних критиків та мистецтвознавців останнього століття (Л. Блок, Ю. Слонимський, Г. Добровольська, П. Карп, В. Ванслов тощо) [1; 4; 6; 9; 15; 16; 17]. Незважаючи на те, що історіографія проблеми має досить широке коло джерел, вивчення окресленого питання потребує нового наукового аналізу з урахуванням досвіду балетмейстерської роботи сучасних хореографів. Мета даної розвідки – дослідити процес розвитку танцювального жесту від його умовної форми до виразного засобу створення хореографічного образу.

Згідно з театральною енциклопедією за редакцією П. Маркова, пантоміма (від грецьк. *pantomimos* – актор, що грає за допомогою рухів тіла) – це вид сценічного мистецтва, в якому основним засобом створення художнього образу є пластика людського тіла без використання слів [13].

Відзначимо, що пантоміма була найбільш розповсюдженим театральним жанром ще за часів стародавніх Греції та Риму. В європейський балетний театр вона увійшла у XVIII ст., коли з акторської жестикуляції "низового" балаганного ярмаркового театру народився умовний танцювальний жест. На думку окремих дослідників, він був достатньо загальним й змінювався у залежності від балетмейстерського підходу [2].

Зауважимо, що перші танцювальні пантоміми XVIII ст. досить складно назвати саме "танцювальними". Вони виконувалися під музику, доповнювалися діалогами. Це були "танці у характері, в яких пристрасті так щасливо виражені і вся історія так зрозуміло розказана виключно німими жєстами..." [3]. Використання у пантомімах пишнobarвних декорацій та яскравих костюмів, і навіть диких тварин та феєрверків перетворювало їх на справжні феєрії. Багатою була й сюжетна палітра танцювальних пантомім: міщанські драми, фантастичні історії (казки), військові баталії, екзотичні пригоди тощо.

Балетний критик Л. Блок припускала, що такі умовні балетні жєсти, як "я тебе прошу" (вказати на себе, на співрозмовника й скласти молитовно руки), "я люблю" (прикласти руки до серця з одночасним різким рухом тулуба), "я хочу їсти" (рух, що вказує на рот), "хочу спати" (прикласти обидві долоні до щоки та нахилити вбік голову), "вона красива" (окреслити рукою обличчя та поцілувати кінчики пальців) тощо – прийшли з італійської пантоміми [2].

Відзначимо, що у балетах XVIII ст. пантомімні епізоди ще були відокремлені від танцювальних, пантомімна гра передбачала передачу дії, а танець – стану, відчуттів. Балетмейстер Ж.-Ж. Новєр одним з перших почав знищувати різку межу між танцем та пантомімою й пропагувати об'єднання обох видів сценічного мистецтва. У праці "Листи про танці та балети" він зазначав про необхідність поступатися технікою заради пантоміми; наголошував, що танцівник повинен "говорити" – виражати свої думки жєстами та грою обличчя з такою силою, щоб його рухи, дії, навіть мовчання були значними,

переконаливими, співзвучними музиці. "Мова її [пантоміми] більш стисла ніж звичайна мова – це стріла, яку пустили прямо в серце..." [12, 39].

Мріючи про підйом балетного мистецтва на рівень з драматичним за здатністю захоплювати широку аудиторію, Ж.-Ж. Новер та його послідовники (Ж. Доберваль, П. Гардель, Л. Мілон, К. Базис, Л. Дідло тощо) цілком і повністю розраховували на пантоміму, яка здавалася їм найбільш здатною для даної цілі. "У виставах Новера, – зазначав радянський балетний критик Ю. Слонимський, – пантоміма, даючи руку танцю, втілила те нове у змісті життя, чого балет раніше не знав і, здавалося був не в силах виразити... Учень Доберваля, Блазис запам'ятав його слова: "Пантоміма миттєво відтворює всі хвилювання душі. Вона – мова всіх народів, всіх часів та віків. Скорботу, сум або бурхливу радість вона змальовує навіть яскравіше та краще за слова". А інший його учень – Дідло – згадував: "Головною властивістю Доберваля було вміння окреслювати характери; безсумнівно, це одне з найбільших складнощів у мистецтві. Ніхто краще за нього не міг ставити, показувати та грати пантоміму; тут все у нього було правдиво та глибоко..." [17, 42].

До початку XIX ст. розвиток пантоміми у балетних виставах набув свого розквіту. Танцівників, які вільно володіли мистецтвом пантоміми, називали мімічними артистами. Але пантомімний жест у хореографічних постановках того часу повернувся переважно до старої умовної форми. Склалася навіть певна абетка жестикуляції. Приміром, якщо артист провів по лобу ребром долоні – це означало "король"; поклав обидві руки на груди – "помер"; указав пальцем на безіменний палець на іншій руці – "хочу одружитися" або "він одружений"; зробив руками хвилюподібні рухи – "приплив на кораблі" тощо [8, 220-221].

Зауважимо, що відмінність у використанні умовної жестикуляції та природного жесту в роботі окремих балетмейстерів того часу існувала. Приміром, над ігровим танцем з елементами танцювальної пантоміми як основою балетної вистави працював балетмейстер Ж. Перо. Вихований на зразках романтичного театру з його бурхливими колізіями, Перо намагався втілити в танці яскраві драматичні ситуації. Із раннього циркового досвіду він виніс ідею ритмізованої пантоміми та техніку простих сценічних положень тіла. Всупереч практиці більшості майстрів романтичного театру, Ж. Перо наслідував традиції та методи композиції балетів попередників. Екземпляр "Листів про танці та балети" Ж.-Ж. Новера, що належав Ж. Перо, за свідченням балетного критика А. Левінсона, був сповнений серйозних критичних позначок на полях [15, 104]. У власній творчості Ж. Перо намагався знайти у мові рухів засоби для обігравання та розкриття характерів та ситуацій. "Перо привніс у танці абсолютно новий елемент – смисл і дію. У нього кожен танець є одночасно й мімічним відображенням дії драми, а тому є цікавим від початку до кінця..." – писали про нього сучасники [15, 104]. Дійсно, Ж. Перо "отанцьовував" образи та ситуації. Він ставив для себе головною задачею – підкорити всі засоби ігрової меті. Балетмейстер користувався різними видами пантоміми (ритмічно не пов'язаною з музикою, ритмізованою пантомімою, танцювальною пантомімою), в якій на тлі гри був даний класичний танець. Якщо приміром, порівняти принципи роботи Ж. Перо з його відомими попередниками, то можна зазначити, що в останніх перевагу мала ритмізована та вільна пантоміма, у Перо на першому місці був танець, підсилений пантомімою; балетмейстери-романтисти уникали розгорнутого танцювального епізоду в діалогах, Перо не боявся дати справжній танцювальний номер, який не зменшував дієвості ситуації, а ілюстрував її; кількома десятиліттями раніше балет міг складатися на три чверті з пантоміми та сольних сцен, Перо вільно заповнював три чверті вистави масовими та сольними танцями, залишаючи для пантоміми лише одну чверть й значно менше користувався умовною жестикуляцією, органічно поєднуючи віртуозність руху з його ігровою виразністю [15, 106].

До кінця XIX ст. на багатьох європейських балетних сценах значно знизився рівень акторської майстерності серед танцівників. На сцені з повною силою запанувала умовна жестикуляція. Процитуємо слова відомої на той час міланської танцівниці та педагога м. Беретті: "Еластичність та розвиток м'язів ніг та рук – ось на що я звертаю головну увагу... Я не визнаю першості міміки над технікою. Все це дурниця... Все одно ми ніколи не зрозуміємо, що необхідно передати мімікою..." [15, 231]. Подібний стан речей призводив до зміцнення віртуозної, але абсолютно неживої італійської балетної школи, сприяв поступовому виродженню французької школи, і ставив під загрозу існування російської школи танцю. "Розроблена техніка колових рухів у прискорених темпах, що розривали сонний спокій благородного етикету французької школи, численна кількість рухів на кінчиках пальців, яскраві спалахи найрізноманітніших занесень, ігнорування канонів жеманно-в'ялої пластики рук... – такий актив цих [італійських] триумфаторок. І все це на тлі веселої посмішки та кокетства, які створюють ілюзію емоційності руху..." – писав балетний критик Ю. Слонимський [15, 232]. В європейських театрах відчувалась необхідність термінових хореографічних реформ.

Безумовно, якщо говорити про російську балетну школу (а саме вона стала фундаментом вітчизняного балетного мистецтва), значення умовних балетно-театральних жестів було відоме лише невеликій групі людей: балетмейстеру, артистам та балетоманам. Відомий російський танцівник та хореограф, один з реформаторів балетної сцени початку XX ст., М. Фокін піддавав різкій критиці умовності театру свого часу. У книзі "Проти течії" він писав: "Всім відомо, якщо "він" показує пальцем вгору, а потім прикладає цей палець до губ, він просить "один поцілунок"... все це звісно, позбавлене навіть претензії на виразність. Навряд чи будь-хто, бажаючи отримати поцілунок від дівчини стане показува-

ти пальцем вгору. Але в балеті саме так прийнято добиватися любові. Виразність не важлива, але важливо дотримуватися красивих поз та жестів, і ось поза з піднятим вгору пальцем за традицією вважається "красивою"... Щоб повернути танцю його змістовність, необхідно виходити в ньому з жесту, а жест будувати на законах природної виразності..." [19, 316-317].

Сучасник М. Фокіна, танцівник Великого театру та педагог московської балетної школи В. Тихомиров також наголошував на необхідності серйозного вивчення різноманіття пантомімічної жестикуляції. "Кожна поза має власний смисл, що виражає або красу, або рух душі... Існує грандіозна гама рухів, які повинні бути старанно вивчені. Під жестом слід розуміти не лише рух руки людини, а й рух тіла людини у сукупності її частинами. Навіть цілий танець можна назвати жестом, і він може бути виразним, а може й бути пласким, таким що не містить в собі нічого крім нудьги..." [18, 132].

У радянському балеті (правонаступнику російського балету) відбулося переосмислення значення пантоміми та дієвого танцю. Останній став основним виразним засобом; пантоміма хоча й набула великого художнього значення, мала допоміжну, конкретизуючу роль. Вона могла бути самостійним епізодом або її елементи включалися в танець, але головною функцією залишалося танцювальне вираження дії. Зросли вимоги й до самої пантоміми. Від неї почали потребувати певної виразності тіла, зрозумілості жесту, чіткості, лаконічності, виразності смислу. "Її [пантоміми] співвідношення з танцем залежить від жанру, змісту, від підходу автора до тлумачення задуму, від персонального їх почерку, від володіння ними багатством речитативів..." [17, 42], – коментував значення пантоміми у розвитку дії радянської балетної вистави Ю. Слонимський.

На думку відомого балетмейстера Р. Захарова, ступень художнього впливу пантоміми, як і танцю залежить від якості музики. Образне, змістовне та драматично насичене музичне оформлення допомагає створенню та виконанню пантоміми на будь-яку тему [8, 219]. Цієї ідеї дотримувалося багато радянських хореографів та педагогів. У книзі "Згадуючи майстрів московського балету", її авторка С. Холфіна описує уроки відомого викладача московського хореографічного училища А. Петровського з предмета "акторська майстерність": "Петровський був розумною, проникливою людиною. Він з самого початку поставив свій предмет на твердий фундамент – це була, як правило, програмна музика. Він приносив у клас багато нотного матеріалу, але відбирав її виключно з виконавцями. Сюжети для етюдів та сцен Андрій Павлович брав з творів Шекспіра, Лермонтова, Пушкіна. Іноді без слів розігрувалися сцени з опер. Але найцікавішим для нас на його заняттях були так звані гами. Гама радості, відчаю, гніву тощо. Приміром, гама сміху. Починалася вона з посмішки, а закінчувалася гомеричним сміхом... Він зауважував: "Слухайте музику. Уважно слухайте мелодію, інтонацію, ритм. Розкажіть мені про те, що ви почуєте. Обов'язково повинна бути причина сміху, інакше, як кажуть – сміх без причини – ознака дурачини"..." [20, 102]. А ось інший приклад виховання акторської майстерності зі згадуваної вище книги на уроках відомого московського міма В. Рябцева: "Рябцев завжди казав, що перед тим, як танцювати, балерини розігрівають м'язи ніг, рук, тулубу. Так і перед початком заняття пантомімою повинні бути розігрітими м'язи обличчя. Кожен урок починався саме з цього. Спочатку судорожно рухалися лише губи, потім – окремо ніздрі, ніс. Кожне заняття починалося саме з цього. Брови то летіли вгору, то опускалися й насувалися на перенісся. Щоки надувалися, втягувалися, посмикувалися. Очі закривалися, моргали, вії хлопали. Володимир Олександрович вважав, якщо м'язи "гарячі", обличчя буде рухливим. Гімнастика обличчя виконувалася під рахунок без музики. Він завжди казав: "Лаконічність жесту – це велике мистецтво"..." [20, 102].

Для сучасних українських балетмейстерів, пантоміма та дієвий танець продовжують залишатися основними виразними засобами створення балетної вистави. Пантомімну гру вони органічно вплітають у канву танцю, узгоджують її і підпорядковують основним па. Завдяки цьому пантоміми надається точна завершеність і чіткість форм танцю, а танець набуває значної драматичної виразності пантоміми. "Мистецтво танцю не сприймає випадкових не вмотивованих дією жестів, тим більше, що вони роблять з танцівника живий манекен, порушуючи природний розвиток подій. Неважно виконати той чи інший жест у певний відтинок часу – важливо підпорядкувати його не зовнішній механічній ілюстративності, а дійовому розвитку образу..." [5, 53], – писав про танцювальний жест відомий український балетмейстер К. Василенко.

Підсумовуючи викладений матеріал, перейдемо до висновків. Народжений балаганним ярмарковим театром XVIII ст., умовний жест тривалий час залишався основним виразним засобом створення балетної вистави. Новаторські ідеї Ж.-Ж. Новера та його послідовників вплинули на його часткову трансформацію у бік природності. На початку XX ст. піддана різкій критиці умовна жестикуляція остаточно поступається місцем дійовому танцю та природному жесту. Пантоміма більше не входить у конфлікт з танцем завдяки органічному поєднанню обох виразних засобів хореографії з метою втілення єдиного сюжетного задуму вистави, його основної ідеї. Сучасні українські хореографи використовують пантомімічні жести, сповнені драматичної сили; жести, що, співіснуючи з лексикою танцю і мімікою, доповнюють одне одного, створюють єдину внутрішню ритмопластичну гармонію образу.

Використані джерела

1. Блок Л. Классический танец: История и современность: [Сборник] / Л. Блок. – М. 1987.
2. Блок Л. Пантоміма в балетах Дидло [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bugabooks.com/book/87-klassicheskij-tanec/23-pantomima-v-baletax-didlo.html>.
3. Блок Л. Пантоміма конца XVIII в. [Електронний ресурс] Блок Л. – Режим доступу: <http://nasledie-rus.ru/podshivka/7006.php>.

4. Ванслов В. Пантомима // Балет: Энциклопедия / В. Ванслов. – С. 390.
5. Василенко К. Український народно-сценічний танець / К. Василенко. – К., 1996.
6. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет / Г. Добровольская. – М., 1975.
7. Захаров Р. Пантомима и жест в балетном спектакле // Сочинение танца / Р. Захаров. – М., 1976.
8. Захаров Р. Записки балетмейстера / Р. Захаров. – М.: Искусство, 1976.
9. Карп П. Балет и драма / П. Карп. – Л., 1980.
10. Лопухов Ф. Хореографические откровения / Ф. Лопухов. – М., 1972.
11. Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи / Сост. А. Нехендзи. – Л., 1971.
12. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах / Ж.-Ж. Новерр. – М., 1965.
13. Пантомима // Театральная энциклопедия / Гл. ред. П. Марков. – Т. 4. – М., 1965. – С. 266.
14. Смирнов И. Искусство балетмейстера / И. Смирнов. – М., 1986.
15. Слонимский Ю. Мастера балета / Ю. Слонимский. – Л., 1937.
16. Слонимский Ю. В честь танца / Ю. Слонимский. – М., 1968.
17. Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX в. / Ю. Слонимский. – М., 1977.
18. Тихомиров В. Д. Артист, балетмейстер, педагог / Василий Дмитриевич Тихомиров. – М., 1971.
19. Фокин М. Против течения / М. Фокин. – М., 1981.
20. Холфина С. Вспоминая мастеров московского балета / С. Холфина. – М., 1990.

УДК 78.035(477) + 94 (477) "18"

Віктор Миколайович Кавун
доцент Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, заслужений артист України

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦВО УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.: історико-аналітичний підхід

У статті представлено об'єктивне висвітлення музично-театрального мистецтва України першої половини XIX ст., яке розвивалося в складних історико-культурних умовах. Охарактеризовано основні етапи становлення національного театру та творчості видатних українців І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, К.Стецька в контексті розвитку української національної культури XIX-XX ст. Представлено формування оперного жанру в творчості С.Гулака-Артемівського, П.Сокальського та М.Лисенка. Автором запропоновано новий підхід до вивчення й аналізу їх творчості з урахуванням тенденцій сучасної гуманітарної науки.

Ключові слова: музично-театральне мистецтво, українська вокальна школа, академічне виконавство, камерно-вокальна творчість, художньо-естетичні стилі, музична україністика, музична історіографія, музикознавча методологія.

Actuality of the article are consists of creative the famous Ukrainian composer's at the XIX-th century, which development into the complicated history and cultural condition's. It is characterize of the basis achievement in to the branch chamber and vocal music of the national theatre and creative work Ukrainian I.Kotlyarevskogo, G.Kvitky-Osnovjianenka, K.Stetzenka in the context of national culturality during the XIX-XX century. Also present forming of the opera genre in the creative S.Gylaka-Artemovskogo, P.Sokalskogo and M.Lusenka. All these questions of charakteryca in the system of studies of art and Ukrainian study researches on principles of modern gumatitary methodology.

Keywords: musical and theatre art, Ukrainian's vocal school, academic singing, art's and estetic's styles, musical Ukrainistic, musical historiography, musical methodology and approach.

Музично-театральне мистецтво першої половини XIX ст. насамперед характеризується формуванням національного театру, який набуває особливого суспільно-політичного значення. Саме театр сприяв загальному зростанню й активізації національної свідомості й часто був ареною політичної та ідеологічної боротьби. Вже в перших десятиліттях XIX ст. з'явилися твори, які започаткували нове українське національне музично-театральне мистецтво. До них належать музично-театральні вистави І.Котляревського "Наталка Полтавка", "Москаль-чарівник", Г.Квітки-Основ'яненка "Сватання на Гончарівці", "Бой-жінка" та ін. Перш за все новаторство нового музичного театрального мистецтва полягало в його народності, свідомому прагненні письменників і композиторів до втілення народного життя й істинно народних образів, що надало йому національної своєрідності. Це сприяло демократизації музично-драматичного театру в Україні цього періоду. Завдяки цьому деякі з музично-драматичних творів розповсюдились серед широких суспільних верств, а також виконувались на різних аматорських сценах. Всі вищезазначені чинники і складають актуальність даної статті. Метою наукової розвідки є окреслення новітнього підходу до висвітлення історико-культурного та теоретико-методологічного аспекту проблеми. До основних завдань належать: охарактеризувати основні етапи становлення національного театру та творчості видатних українців І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, К.Стецька