

ПЛАСТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ ТА “МИСТЕЦТВ РУХУ” В СУЧАСНОМУ БАЛЕТІ

Анотація. Аналіз творчості видатних хореографів ХХ ст. (С. Лифаря, Дж. Баланчіна, І. Кіліана та ін.) виявляє інтегративний зв'язок музичної пластики і пластики руху в балетній виставі.

Ключові слова: пластичність у музиці, “мистецтва руху”, сучасний балетний театр.

Аннотация. Анализ творчества выдающихся хореографов ХХ ст. (С. Лифаря, Дж. Баланчина, И. Килиана и др.) выявляет интегративную связь музыкальной пластики и пластики движения в балетном спектакле.

Одним з найважливіших чинників динамізації інтегративних процесів у різних видах мистецтва (музиці, театрі, кіно), що почалися ще у першій половині ХХ ст., було посилення ролі пластичності¹. Маємо на увазі проникнення зображально-пластичного начала в “незображальне” мистецтво — музику, інтегративний вплив на неї позамузичної сфери, зокрема театру, видовищно-ігрових форм, кінематографа, через що вона намагається вийти за свої межі в новий вимір, стати зримою, відчутною, пластично дотиковою. Саме пластичність є важливим чинником, що зближує музику з тими просторово-часовими мистецтвами, в основі яких лежать рух і жест, завдяки чому здійснюється переклад візуальної мови рухів на чутну мову звуків.

І, навпаки, музика також впливає на інші мистецтва — театр, кінематограф, танець, — які тяжіють до дедалі більшої “музикалізації”. Особливо дає про себе знати цей взаємозворотний інтегративний зв'язок у музично-театральних жанрах, а надто у балетному театрі як “мистецтві руху” (термін Т. Куришевої [7, 121]).

Саме в балеті “пластичність видовищно-

Ключевые слова: пластичность в музыке, “искусства движения”, современный балетный театр.

Summary. The problem of integrative interconnections of music plasticity with the plasticity of movements within ballet play has been regarded in the samples of the most prominent XX-th century's dance's masters — S. Lifar, G. Balanchine, J. Kylian etc.

Key words: plasticity in music, “The Art of Movements”, the Contemporary Ballet Theatre.

театральна” (художня форма, що твориться мовою рухів) інтегрується з “пластичністю музичною” (транспозиція мови пластики в мистецтво звуків) [7, 121], що й забезпечує взаємозбагачення і взаємовплив танцю і музики. Через це транспонування і здійснюється зв'язок видимого-чутного в мистецтві балету.

Невипадково видатний хореограф і геніальний танцівник ХХ ст. С. Лифар вважав танець “пластичною музикою” [8, 259], де “мелодичною лінією” стає танцівник [8, 221], чиї “руки співають, долоні говорять, ноги відбивають і малюють ритм” [8, 259]. А власне танець у хореології С. Лифаря постає як багатовимірна просторово-часова система координації та сполучення його горизонтальних (лінії) і вертикальних (па) складників: “лінії — це мелодії танцю, па — акорди, що пластично акцентуються, вони можуть бути гармонійними і дисонансними. В загальних рисах велике романтичне адажіо є нічим іншим, як довгим розгортанням досконалого, бездоганного акорду. І, навпаки, танці жанрові чи характерні базуються на пластичних дисонансах” [8, 259].

Тож тут ідеться про спільність законів

чутного-видимого, пов'язаних із синестезійним суміщенням співвідчуттів — пластично-хореографічного та інтонаційно-звукового. Саме таке суміщення лягло в основу задуму балету С. Лифаря “Ікар”, на який його надихнуло славнозвісне “Болеро” М. Равеля. Так з'явився новий балет хореографа, де ритм народжувався з танцю, а “мелодичною лінією” ставав сам танцівник. Кожний створений рух записувався в його ритмічному еквіваленті. Зрештою С. Лифар створив власну ритмічну партитуру спектаклю, яку згодом композитор А. Онеггер (за допомогою Ж. Сіфера) інструментував для ансамблю ударних інструментів. “Чистий ритм” ставав своєрідним камертоном балету, максимально підкресливши малюнок музикалізованих танцювальних рухів.

Особливу систему “отанцювання” музичної партитури запропонував ще у 1922 р. радянський балетмейстер Ф. Лопухов. Його “Танцесимфонія” на музику Четвертої симфонії Л. ван Бетховена була вирішена у жанрі так званого інструментального балету, побудованого на синхронному збігу найдрібніших одиниць музичної партитури та еквівалентних їм пластично-хореографічних рухів (фігур), тобто на точній відповідності “лінії танцю з лінією звуку” [9, 93]. Згодом цей принцип граничної співвіднесеності звуку та хореоруку (проте вже не тільки на рівні мікроструктур, як у Ф. Лопухова) стане одним з визначальних у хореопетиці Дж. Баланчіна, який був переконаний, що “танцю як такого поза музикою” [5, 191] не існує.

Продовжуючи лінію “безсюжетного балету”, започатковану ще М. Фокінім — балетмейстером “Російських сезонів” С. Дягілева в Парижі та Ф. Лопуховим, Дж. Баланчін також звертався до жанрів інструментально-симфонічної, небалетної музики і вдало “перекладав” її на мову танцювальної пластики, враховуючи не тільки принципи формотворення, а й найменші нюанси в розгортанні музичного тематизму, аж до варіантних, ритмоінтонаційних змін тем, їхніх інверсій, контрапунктичних поєднань, досягаючи дивовижної гармонії музики і танцю, їх звукозримості архітектоніки.

Саме в такому ключі вирішено знакові по-

становки Дж. Баланчіна на музику Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Форе, Ж. Бізе, П. Чайковського, І. Стравінського та інших композиторів.

В одній з найвідоміших композицій Джорджа Баланчіна у жанрі інструментального (безсюжетного) балету “Concerto Bagoss” на музику Й. С. Баха, здійсненій ним ще 1941 р.², принципи музичної структури та формотворення також скрупульозно перекладаються на мову пластики. Хореографічний спектакль розгортається за принципом пластичного освоєння складної поліфонічної фактури музики Баха. У пластичні рухів, жестів, поз відтворюються найменші зміни метроритміки, звиви мелодики, модуляційні ходи, риторичні фігури, кожна з яких має свою особливу семантику. Музика Баха оживає у примхливих візерунках, мереживі барокових віньеток, у мінливих, складних сплетіннях пластичних ліній. Будова барокового концерту повністю “дублюється” в хореографії: танцюється сама форма концерту (тричастинна), tutti в музиці відповідають tutti в танці, партії сольних інструментів або ж інструментальних дуетів точно повторюються в соло і дуетах танцівників. Власне, в основі пластики Баланчіна ми вбачаємо дещо трансформований класичний танець: але навіть ті самі підтримки, піруети, па-де-де в їхньому неокласичному обарвленні сприймаються по-новому, поза будь-яким сюжетним контекстом, як пластичний еквівалент музичного ряду.

Видатний інтерпретатор балетно-симфонічних опусів І. Стравінського Дж. Баланчін зазначав, що “думка про протяжність просторової динаміки” була підказана йому метроритмічною системою Стравінського, а сама музика композитора з її точним “звуковим часом” викликала в хореографа яскраві візуальні відчуття-асоціації. Сам І. Стравінський щодо хореографічного перекладу Дж. Баланчіним своїх творів (зокрема “Рухів” для фортепіано та оркестру) зауважував: “Бачити хореографію Баланчіна — означає слухати музику очима...” [5, 191].

У безсюжетному балеті на музику “Симфонії у трьох рухах” І. Стравінського Баланчіну вдалося досягти максимального злиття ритмоінтонаційного “образу руху” та його візуально-пластичного еквіваленту, візуалізу-

вавши музику, написану воєнної доби, в автоматизовано-механістичних ритмах, нестримному, нестямно-гарячковому темпі.

Отже, точно схоплений характер руху, продиктований зоровими враженнями, спочатку покликав до життя майже зриму мускульномоторну енергію “Рухів” для фортепіано та оркестру й “Симфонії у трьох рухах” І. Стравінського, а згодом допоміг Дж. Баланчіну перевести цю енергію у дієву пластику музикалізованого хореографічного руху.

Цей принцип взаємодії видимого-чутного буде доміантним й у багатьох сучасних хореографів — у певному сенсі продовжувачів лінії Баланчіна — М. Бежара, Дж. Форсайта, І. Кіліана та ін., для яких хореографічна партитура, пластичний рух завжди народжувалися з музики, перебували з нею в тісному причинно-наслідковому зв'язку, були зумовлені нею.

Тож саме музика відіграла вирішальну роль у новаторських пошуках балетмейстерів ХХ ст., в оновленні балетних форм, самого жанру балету (ширше — усього танцювального мистецтва ХХ ст.). Визначальною в запереченні усталених балетних норм і пошуках нової пластики, зазвичай, була концепція композиторів-новаторів — І. Стравінського, С. Прокоф'єва, М. Равеля. Вони сміливо оновлювали ритмоінтонаційну і пластичну сферу балетної музики, що, своєю чергою, сприяло докорінній зміні хореографічної лексики. Згадаємо хоча б “Весну священну” І. Стравінського з її “варварськими” ритмами, постійною зміною акцентів, “збоями” і “розривами” в русі” [2, 75], що вимагали від її першого постановника В. Ніжинського принципово нового підходу до пластичного вирішення: “...не примітивного уявлення про зв'язок музики з танцем...” [12, 68], а “хореографічного переосмислення”, що базується на специфічному контрапунктичному співвідношенні музики і танцю.

Покажемо з погляду специфіки втілення пластичної мови рухів у ритмоінтонаційній “образ руху” та їхньої взаємозумовленості, яка стала визначальною для хореоверсій багатьох відомих балетмейстерів, є твір “Дитя і чари” М. Равеля (автор лібрето — Г. С. Колетт)³, по-

будований за законами яскравої театральної видовищності⁴.

Равель називав свою ліричну феєрію оперою. Хоча насправді “Дитя і чари” є синтезом опери і балету, але вже в новій якості (порівняно з традицією Люлли — Рамо, з характерним для неї запровадженням у французьку оперу-балет суто танцювального дивертисменту-сюїти): спів органічно поєднується з танцем, що надає дієвості музичному розвитку (тобто дивертисмент — не лише танцювальний, у кожного персонажа — своя виразна вокальна характеристика). Створення образів-характеристик персонажів у сценічному русі стає можливим завдяки поєднанню пластичної виразності танцю, руху (пластичність саме і є знаком самого руху, дії) з пластичною виразністю мелодичних ліній: чи то в арії, чи то в музичній декламації. Тобто інтонаційна пластичність у музичній тканині опери-балету “Дитя і чари” досягається через проникнення розмовної інтонації в балет (пластичний речитатив) і особливого пластичного жесту — в оперу. Поєднуючись з пластикою вокальною, танцювальна пластика (як і виразність пластики руху і міміки) надає їй особливої ритмоінтонаційної пружності й гнучкості.

Втілені у пластичній інтонації жест, міміка, танець стають вираженням характеристичності поведінки кожного персонажа опери-балету (Дитя, Крісло, Канапа та ін.).

В опері-балеті “Дитя і чари” саме пластичність структурує усю форму. За тотальної експозиції, залученні все нових і нових персонажів (серія портретів речей, казкових героїв, тварин, тобто експозиція, триває впродовж усієї дії) тут немає експозиційності в її звичному розумінні, а є внутрішня дія, розробність у середині експозиційних сцен. Кожний номер (а їх 17 з прологом і епілогом) чи то закінчений монолог (аріозо, арія), чи розімкнену форму, — залучено в загальну дію.

Монтажний принцип введення кожного нового епізоду, чергування окремих закінчених сцен, як в американському музичному ревію, близькість до кінематографа, до анімації (одухотворення і оживлення речей, предметів) надають особливої динамічності, дієвості, пластичної виразності кожному епізоду окремо й

усій композиції загалом. Водночас калейдоскопічність зміни епізодів, кадрова драматургія не заважають Равелю у створенні дуже емних портретів-образів.

Композиторів дивовижним чином вдається збагнути внутрішню сутність, “душу” речей. Равель протиставляє два світи: світ дитини і світ речей довкола неї. Кожний з них перебуває у своєму вимірі, у своїй реальності та водночас ці світи перетинаються.

Запровадження принципу театру в театрі, дії в дії (переключення дії з реального плану на казковий), динаміка контрастних зіставлень епізодів також працюють на пластичність структурування всієї композиції й музичної драматургії опери-балету в цілому.

Пластичність впливає й на перебіг сценічного часу: то прискорюючи його в дієвих сценах, то уповільнюючи в сценах з переважною експозиційністю. Такі прискорення відбуваються у сценах з Годинником, у скерцо Старенького Задачника та хору Цифр, що є взірцями дієвої пластики, динамічного наростання, яке народжує наскрізні динамічні структури. Музично-пластична характеристика Старенького Задачника засновується на лапідарній дводольній ритміці (за ритмічної пульсації чвертями), яка асоціюється з варварським маршем Доркона (з балету “Дафніс і Хлоя” М. Равеля). Механістичність, різкість руху посилюються тут гармонічним рядом, що виникає з накладання квартово-терцових утворень, суміщення двох септакордів (які утворюють терцдецимакорд), народжуючи гостро дисонуючі, жорсткі звучання. У вокальній партії Старенького Задачника переважають уривчасті скандовані репліки-вигуки з опертям на жорстке звучання кварта. Поступово рух прискорюється: ритмічна пульсація чвертями змінюється на пульсацію вісімками (у вокальній партії Задачника), знаменуючи початок танцю “в характері рондо” (ремарка М. Равеля [10, 62]). Нарешті рух дедалі прискорюється, переходячи в галоп, а різкість звучань посилюється: у басовій лінії — кварто-тритонові ходи; у мелодичній лінії — хроматична гама, гармонізована паралельними тризвуками (в партії хору Цифр). І звукозображальний прийом спіралеподібного руху

хроматичною гамою вгору, а потім униз пластично зримо відтворює просторову динаміку “образу руху” — наближення та віддалення Старенького Задачника й хору Цифр.

Справжньою пластичною дієвістю вирізняється скерцо Вогню з опери-балету “Дитя і чари”. Динамічний “образ руху” тут створюється пластичною остинатністю, закладеною в танцювальному супроводі з характерним ритмом тарантели. Музично-танцювальна пластична формула тарантели виникає в опері-балеті з кількох пластичних ліній — лінії власне ритмічної пульсації (в її основі — гостро характеристичний регулярний ямбічний ритм), а також з накладеної на неї мелодичної лінії (сама тема тарантели), яка пластично відтворює вихровий іскрометний танцювальний рух. І, нарешті, третя лінія — виразна вокальна партія Вогню (в колоратурного сопрано): вона то дублює мелодичну тему тарантели, то розливається у фіоритурах і руладах, що графічно зримо передають мінливу гру полум’я, яке злітає догори і спадає (висхідний і низхідний мелодичний рух за звуками нонакорду, гамоподібні пасажи, мелодичні стрибки на октаву вгору, на квінту, сексту, малу септиму — вниз). У результаті виникає пластично рельєфний, динамічний образ Вогню як “символу руху”⁵.

Поліжанровість опери-балету, зумовлена поєднанням суто французьких жанрів (пасторалі, менуету, мюзет, французького *chanson*), танцювальних жанрів (тарантели, полонезу, галопу) з жанрами сучасної музики (елементи мюзиклу, сучасні танцювальні ритми — фокстрот), і стилізації старовинної китайської музичної культури надають музиці пластичної багатовимірності, зримості, тілесної відчутності.

Саме завдяки первісно закладеній у музиці Равеля пластичній інтонації як першопочатку, як основи всіх музичних характеристик і стала можливою цілком адекватна пластична транскрипція опери-балету “Дитя і чари”, здійснена сучасним нідерландським хореографом чеського походження Іржі Кіліаном у Нідерландському театрі танцю⁶.

Утілені в пластичній інтонації жест, міміка, танець є тут вираженням характеристичності

поведінки, властивої для кожного персонажа опери-балету. І оскільки в Равеля дійові особи персоніфіковані через ритмоінтонації певного танцювального жанру (у Крісла і Канапи — галантний менует у поєднанні з гордовитим полонезом, у Годинника — поквапливий марш, у Чайника і Чашки — елегантний фокстрот, у Вогню — стрімка тарантела-сициліана, у Пастушок і Пастушків — пасторальний мюзет, у Задачника з Цифрами — загрозливий галоп), балетмейстеру достатньо ретельно вивчити партитуру з точними ремарками Равеля, аби перейнятися всепоглинальною стихією танцювальності (у широкому сенсі слова) і гри⁷, що структурують усі вокальні партії, й утилити музику в пластично-вигадливих, відточено-довершених хореографічних образах.

Відповідно до равелівської ритмоінтонаційної та жанрової заданості образів-персонажів, І. Кіліан у своїй винахідливій хореоверсії “Дитя і чарів” загострює їхню пластичну характеристичність, тим самим підсилюючи театральність і видовищність сценічного дійства (з відтінком гротеску й подекуди навіть абсурду). А головне — все це якнайкраще працює на висвітлення образно-сислової сутності персонажів-речей і одночасно акцентує і без того висхідний динамічний вектор дії.

Показова з цього погляду комічна танцювальна сцена Крісла і Куанапи (в ремарці Равеля цей епізод зазначено як танець “часів Людовіка XV” “розмірений і гротескний” [10, 15]), побудована на поєднанні ритміки старовинного менуету з його галантно-куртуазними поклонами та реверансами, гордовитої полонезної ходи з мелодизованим речитативом, близьким до запитальних мовленнєвих інтонацій. Кіліан, акцентуючи у хореопластичній контрастну характеристичність персонажів — Крісла з його незграбною, важкою “жаб’ячою” ходою-шкунтильганням і маленької войовничої Канапи, — ще більше згущує атмосферу гротескно-зловісного наступу зламаних речей на Дитя. Задля посилення ефекту загрозливої наступальності Канапи, хореограф візуально витягує фігуру танцівниці одразу в двох площинах — по вертикалі (за допомогою пуантів) і горизонталі (завдяки

химерному подовженню “рук-підлокітників” гострими наконечниками-піками, якими Канапа безупинно атакує неслухняне Дитя).

Той самий принцип музично-пластичного контрасту структурує і сцену Чайника з чорного фарфору і Китайської чашки, трактовану М. Равелем на кшталт американської оперетивірю⁸. Акцентована фокстротна ритміка, скандовані ритмоінтонаційні вигуки та розгойдувальні механістичні репетиції-повтори на тих самих словах і окремих складах “працюють” на увиразнення в хореопластичній Чайника його незворушної ваговитості й комічної “зацикленості” на ідеї помсти хлопчиків. Все це структурує й відповідні форми пластичного руху, що поєднують жваві фокстротні па та пружні акцентовані кроки-деміпліє, що разом з імперативними жестами-випадами гальмують і трюхи обтяжують загальний танцювальний рух епізоду.

Зовсім інша — елегантно-граційна пластика в Китайській чашки, зітканій з полярних ритмоінтонаційних пластів — стилізованої в дусі старовинних китайських пентатонічних наспівів мелодики та підкреслено-танцювальної ритміки сучасного (для першої чверті ХХ ст.) фокстроту. Вокальна лінія зберігає в собі погойдувальний “образ руху”, що посилюється пружною сталою фокстротною метроритмічною основою. Широка інтерваліка на початку ніби запускає пружинний механізм, що, поступово розкручуючись, нагадує розмірений хід маятника. Згодом активний мелодичний рух змінюється інерційним (мелодія ніби в’ється навколо своєї осі) і стопориться на серії синкоп, щоб знову — після активного висхідного стрибка (на квартдециму) — повернутися до основного погойдувального “образу руху”. Слід додати, що текст, на який все це розспівується, складається переважно з уривків слів і окремих складів, які нагадують звучанням китайські слова, але насправді не мають жодного семантичного наповнення.

Повторюючи равелівський “образ руху” і візуально підкреслюючи витонченість Китайської чашки, Іржі Кіліан знаходить для цього персонажа особливу жестопластику, додаючи в її хореографічну партію яскраву нотку “мюзик-хольності” з відтінком абсурду. Пев-

ної екстравагантності додає й зовнішній вигляд порцелянової чашки з пап'є-маше, яку танцівниця то розкручує, як хулахуп, погойдуючись у хвилеподібному фокстротному русі, то ховається в ній, як равлик у мушлі, так що назовні залишаються тільки ноги, примхливо зігнуті у формі літери “Х” на деміпліє.

Виявляючи особливу екзотичну характеристичність Чашки, хореограф довершує її образ застосуванням різновекторних форм руху — струмливою пластикою рук, що, оплітаючи одна одну, по-змійному звиваються догори й створюють ефект обертального руху (щось на зразок дзиги), карколомно-стрімкими стрибками на колінах у перехресному русі та блискавичними вертикальними жестами-викидами рук угору, що супроводжуються грою-забавкою з китайською парасолькою.

В оригінальному пластичному прочитанні танцювальної партії Дитяти хореограф, точно йдучи за музикою й ремарками М. Равеля, віднаходить додаткові барви та нюанси в загострено-вугластій пластиці маленького героя, лейт-рухами якого є різкі жести, вихватки та стрибки, тупотіння ногами й кульбіти, що передають внутрішній несамовитий протест, шалене роздратування і злість хлопчика на навколишній світ речей, тварин і навіть на Маму й супроводжують сцени його безчинств.

Укрупнюючи фігуру Дитяти, яке залучається до активної сценічної гри, І. Кіліан тим самим посилює ансамблевість. Адже первісно замислені Равелем дуетні форми — Крісла і Канапи, Чашки і Чайника, Вогню та Попелу, Кота і Кицьки — перетворюються у Кіліана на тріо (за рахунок введення хореографічної партії Дитяти). Водночас, це вторгнення іншого типу пластичного руху створює певний образно-емоційний та хореографічний контраст у дивовижному світі речей і тварин, персоніфікованих через пластику того чи того танцювального жанру. Як приклад можна навести гру хлопчика з туфлями на підборах, які він відібрав у Китайської чашки. Одягнувши їх на руки, Дитя, стоячи на чотирьох, відбивав ними чечітку на підлозі — свого роду парфраз “танцю з булочками” Чарлі Чапліна.

Разом з тим, під впливом взаємодії з різними персонажами, хореографічна партія

Дитяти певним чином трансформується і модифікується, асимілюючи характерні форми руху, притаманні іншим дійовим особам. Як результат — у пластичі хлопчика поступово гальмується й гаситься її агресивна складова; його жести і рухи стають більш “олюдненими”, а пластика — більш гнучкішою.

Усі ці чинники працюють на ускладнення загальної структурної організації кожного окремого епізоду-сцени, що надає додаткової контрастності й водночас формує своєрідний часопросторовий континуум, який складається із взаємоплетінь різних рівнів і векторів хореографічного руху.

Ще один тип пластичних знахідок Кіліана пов'язаний з наслідуванням рухів природи (сцени в саду). Це вигадлива пластика кажанів, бабок, нічних метеликів, які, тріпочучи крилами і створюючи примхливі імпресіоністично-мінливі конфігурації-плями, заповнюють собою увесь сценічний простір. Це також різноманітні форми руху-гри, притаманні маленьким жабкам, — стрибки, підскоки, перегуки в русі, — об'єднані стихією вальсового руху. Все це, помножене на рафіновану імпресіоністичну оркестрову колористику, підсвічену вишуканим звукописом голосів природи — “музикою комах, жабок, сміхом сови, шепотом вітерця і солов'їв” (ремарка М. Равеля [10, 72]), — створює особливу фесрично-чарівну атмосферу таємничого саду, оживленого, як у анімації, примхливою пластикою тварин і птахів⁹. Не менш зацікавлює своїм пластичним вирішенням сцена із замкненою у клітці білкою. Динаміка руху тут прискорюється завдяки складним акробатичним перекидам і стрибкам білки у клітці, що її одночасно обертає Дитя. Стихія тотального кружляння передує й останній сцені балету: охоплені жагою помститися хлопчикові тварини в нестямі розгойдують і крутять клітку, де замість білки знаходиться Дитя. Пластично відтворюючи в композиції цього епізоду поліфонічну фактуру музики (фугато), Кіліан по черзі вводить у дію все нових і нових персонажів-тварин, рухи яких, сплітаючись навколо клітки в мінливих контрапунктичних утвореннях-нашаруваннях, нагадують дивовижно-хімерний рухливий клубок.

Дуже цікавий сценографічний прийом пов'язаний з трансформацією клітки на колиску, в якій тварини заколискують Дитя, що заснуло після всіх перипетій і переживань. І останній трансформер — клітка-колиска перетворюється на велетенську умовну фігуру Матері (згадаймо Бузинову Матінку в однойменній казці Г. Х. Андерсена) — алегоричний образ всепрощення й одвічної перемоги добра.

Таким чином, пластичну транскрипцію філософської казки “Дитя і чари” реалізовано як взаємозворотний переклад: спочатку —

пластичних стимулів (жесту, танцю, міміки) у музичний “образ руху” (у партитурі Равеля), а потім — зримої пластичної музичної інтонації в її пластично-хореографічний аналог — різні форми руху в балеті Іржі Кіліана.

Отже, завдання сучасного балетмейстера-постановника — “побачити” в музиці всю різноманітність перетворених у ній форм танцювально-пантомімного руху й перекласти звукове (ритмоінтонаційний “образ руху”) у візуальне — власне хореопластичний рух.

Примітки:

¹ Сучасне трактування поняття пластичності набуло більш широкого значення — як специфічна здатність до зміни, що виражається в особливій співвіднесеності динаміки й статичності, руху і тілесності. Інакше кажучи, пластичність передбачає здатність до прояву внутрішніх потенцій “матеріалу” того чи іншого мистецтва, можливість його перетворення і трансформації за умови збереження вихідних властивостей. Тим самим пластичність, збагачуючи кожне з мистецтв, дає внутрішній імпульс до їх розвитку.

² Балет було репрезентовано київській публіці під час гастролей Баварського штатсбалету з Мюнхена (художній керівник Іван Лішка) на сцені Національної опери України у рамках Тижня німецької культури у жовтні 1998 року [4].

³ Спершу п'єса-казка замислювалася С.-Г. Колетт як балет-фєєрія з назвою “Дивертисмент для моєї дочки”. Равель трансформував ідею балету в ліричну фантазію. Сам композитор у післяпрем'єрному інтерв'ю газеті “Le Gauloise” зауважив: “Партитура “Дитя і чари” — це надзвичайно глибокий меланж стилів усіх епох від Баха до... Равеля! Вона знаходиться між оперою і американською оперетою, що переривається начебто музикою джаз-бенду. Перша і остання сцени опери... є поєднанням античного хору і мюзик-холу” [3, 590].

⁴ Хореографом-постановником прем'єрного спектаклю “Дитя і чари” М. Равеля в Опері Монте-Карло 21 березня 1925 року був Дж. Баланчін.

⁵ Порівняння В. Хогарта [1, 449].

⁶ Символічно, що автором першої хореоверсії “Дитя і чарів” М. Равеля був Дж. Баланчін, який здійснив її у американському “Балет сосьєте” в 1947 р. Хореограф віднайшов, з нашого погляду, незвичний для цього жанру (йі до того ніким не застосований в інтерпретації равелівського твору) постановочний прийом. На сцені розгорталася тільки балетна дія, там само знаходився головний герой — Дитя, що співало (соло для 12-річного хлопчика), а інші солісти і хор були приховані від глядача в оркестровій ямі. Баланчін перший перевів звукозримому музику Равеля в її пластично-хореографічний аналог, створивши цілком адекватну балетну транскрипцію твору “Дитя і чари”.

⁷ Ігрова стихія опери-балету як формотворчий чинник у статті не розглядається, оскільки цій проблемі присвячено ґрунтовне дисертаційне дослідження В. Клименко (Жаркової) [4].

⁸ Нагадаємо: сам композитор зауважував, що у його музичній фєєрії “Дитя і чари” були мелодика і спів, трактовані “в дусі американської оперети” [11, 196].

⁹ Задля цього композитор уводить у парний склад оркестру допоміжну групу ударних інструментів (тертушку для сиру, дерев'яний брусочок, батіг, тріскачку, кроталі, еоліфон, чєлєсту), крім того — флейту з кулісою, арфи, фортепіано.

Література:

1. Валери П. Об искусстве: Сборник. / П. Валери; пер. с фр. — 2-е изд. — М.: Искусство, 1993. — 507 с.
2. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды / М. Друскин. — Л.: Сов. композитор, 1982. — 208 с.
3. Жаркова В. Лирическая фантазия Мориса Равеля “Дитя и волшебство” в контексте творчества композитора: актуальные аспекты понимания / В. Жаркова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: збірник статей / ред.-упор. М. Р. Черкашина-Губаренко. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. — Вип. 89. — С. 585—599.
4. Зінич О. П'ять днів з баварськими митцями / О. Зінич // Культура і життя. — 1998. — 11 лист.
5. Кирстайн Л. Баланчин и Стравинский / Л. Кирстайн; пер. с англ. Е. Емельянова // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 187—191.

6. Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03. “Музичне мистецтво” / В. Клименко. — К., 1999. — 16 с.
7. Курьшєва Т. Театральность и музыка / Т. Курьшєва. — М.: Сов. композитор, 1984. — 200 с.
8. Лифарь С. Мемуары Икара / С. Лифарь; пер. с фр. Бєляєвой Г. С. — М.: Искусство, 1995. — 358 с.
9. Лопухов Ф. Путь балетмейстера / Ф. Лопухов. — Берлин, 1925.
10. Равель Морис “Дитя и волшебство”: Клавир / Морис Равель. — М.: Музыка, 1969. — 115 с.
11. Равель в зеркале своих писем / Сост. М. Жерар, Р. Шалю. — 2-е изд. — Ленинград: Музыка, 1988. — 248 с.
12. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Стравинский. — Л.: Музыка, 1971. — 414с.