

у характеристиці ліричних жіночих та чоловічих тем-образів. З середини XIX ст. чоловічу тему грає струнна група з соло віолончелі, а вже наприкінці XIX — початку XX ст. — чоловічі теми (переважно негативних персонажів) виконують мідно-духові інструменти. У XX ст. розведення жіночих та чоловічих тем відбувається завдяки майстерним оркестровим інтерпретаціям талановитими композиторами.

По-третє, зміна естетики художнього оформлення, особливо костюма, також вплинула на розвиток чоловічого танцю. Спочатку в ньому поступово зникають елементи побутовості, а пізніше тіло ще більше «звільняється», костюм стає мінімальним, без зайвих прикрас, та не заважає можливостям танцівника донести найдрібніші відтінки руху. Костюм-образ, костюм-характер перетворюється в костюм-тіло, що дозволяє яскравіше демонструвати пластичний рисунок образу героїв.

У витоків українського балетного мистецтва були відомі балетмейстери, які часто самі виконували головні партії у своїх балетах. Серед найвідоміших Р. Баланотті — хранитель класичної спадщини, що дбайливо адаптував академічні зразки до можливостей молодих балетних труп Харкова, Києва та Одеси. Також В. Литвиненко — хореограф першого українського національного балету М. Вериківського «Пан Каньовський» і М. Фореггер — експериментатор, створювач нової естетики танцю, нових форм та виражальних засобів на балетній сцені.

Таким чином, на початку XX ст. відбувався процес збагачення чоловічого танцю як новими рухами та їх незвичними комбінуваннями, так і новими засобами, запозиченими з народного та сучасного танців. У чоловічому виконавстві активно поширювались швидкі темпи, різкі зміни ритму, бравурність обертів та стрибків. Знайомі образи класичної спадщини набули більшої мужності, рішучості та енергійності. Віртуозна техніка набувала рис завзятості та напору, що сприяло, згодом, появі нових справжніх чоловічих героїв Спартак, Хуліган, Адам, Дон Жуан та ін. з волелюбними сильними характерами.

Б. Колногузенко

ТАНЦІ ДІЄВИЙ ТА ДИВЕРТИСМЕНТНИЙ

B. Kolnohuzenko

EFFECTIVE AND ENTERTAINING DANCES

Танці дієвий та дивертисментний не є окремими видами хореографічного мистецтва. Вони лише є характеристикою, розподілом на функції танців, різних видів танцювального мистецтва, які входять до структури театральної вистави та в першу чергу балетної.

Балет можна назвати найвищою по суті та найбільшою за розміром формою хореографічного мистецтва або навіть видом музично-театрального мистецтва, зміст якого відображається в хореографічних образах.

У структурі балетної вистави від бажання зробити розподіл балету на змістовну та незмістовну сфери з'явилися поняття: танець *дієвий* (з фр. *pas d'action*), танець *дивертисментний* (з фр. *divertissement* — веселощі).

Дієвим називають танець, у якому розкривається зміст вистави та образи її героїв, дивертисментним — танець, який дає характеристику середовищу й місцю дії. Так зазначав відомий практик і теоретик балетного мистецтва Р. Захаров.

На перших етапах виникнення та розвитку балету танець у ньому був «чистий».

Дієву сутність відображали слово та пантоміма. Лише з часом зароджується танець, який у XVIII ст. дістав назву дієвого.

Жан-Жорж Новерр уважав дієвим такий танець, у якому є елементи дій, вчинків, направленості героїв. Пізніше, у процесі розвитку балетного театру, значення слова доповнилося. Дієвим стали називати й такий танець, який розвиває дію балету, але дієвістю може не володіти.

Якщо розглянути танці побутові або балні, то вони майже не мають дієвості, а виконуються заради задоволення самих танцюристів. Що стосується таких танців на професійній сцені, то залежно від характеру та змісту вистави дієвість у них періодично могла мати місце.

Необхідність у дієвому танці виникла в період відокремлення балету (переходу балету) в самостійний вид театрального мистецтва. Для того щоб втілити на сцені сюжетний балет, стали зменшувати в ньому частину «чистого» танцю, шукати такі засоби виражальності, які зорозво могли розкрити розвиток інтриги, характерів героїв та їх взаємовідношення. Для цього існувало два виражальних засоби — пантоміма та дієвий танець.

У дієвому танці застосовуються майже всі виражальні засоби пантоміми — жести всіх видів, аж до найумовніших, імітація дії, гра з реквізитом і уявними предметами. Особливу увагу в танці приділяють предметам, у тому числі уявним, а також імітації різних дій.

Перевага предметів, які уявляємо, перед бутафорськими в тому, що знищується можливість протиріччя між естетикою танцю та матеріальними формами предметів побуту, конкретною утилітарною дією. Однак ставлення до предметів, які ми уявляємо, дещо відрізняється від пантоміми.

Необхідно виділити жести у дієвому танці. У ньому жести часто використовуються у тому вигляді, у якому вони мають дію в побуті, майже без трансформації. Однак, на відміну від пантоміми, неможливо назвати танець, у якому жести йдуть один за одним, створюючи послідовну картину їх заміни.

У процесі розвитку в дієвому танці поступово означались дві тенденції. Одна з них веде до зближення його з «чистим танцем»: дієвість, подієвість, характерність, і отримували все більшу узагальненість та відстороненість, технічний діапазон розширювався, техніка ускладнювалась. Це привело до виникнення форми *pas d'action* — розгорнутого танцювального ансамблю, у якому дієвість майже цілком підкорена хореографічному розвитку.

Дієвий танець базується на традиціях усього хореографічного мистецтва, яке століттями звільнювалось від утилітарності побутового руху та жести, які нівелювали конкретність для високого узагальнення. Однак у дієвому танці розроблялися нові жести, засоби їх органічного втілення в танцювальну тканину, нові пластичні форми. Усі ці засоби конкретизації характерів, сюжету — не лише методи театралізації хореографічної вистави, а й можливість відобразити аспекти дійсності, прийняти до узагальнення шляхом виявлення найбільш типових рис реальності, надати персонажам чуттєвості. Тому в дієвому танці завжди з'являються нові теми та нові образи.

Сьогодні, більше ніж будь-коли, мистецтво класичного, а особливо сучасного танцю, має потребу в розвитку дійсно дієвого танцю, для поглиблення змісту балету або композиції, та заради збагачення їх танцювальності. Необхідність вираження

внутрішньої дії сприяє створенню складних танцювальних структур, більш тонких, гнучких та рухливих, ніж у дивертисментному танці.

Створення танцю дієвого і дивертисментного відбувається за однаковими хореографічними правилами. Але створення танцю дієвого — процес більш складний, оскільки потребує не лише знаходити потрібний хореографічний текст, рисунок, будувати їх взаємодію та розвиток, а водночас розвивати дійову сюжетну лінію всього танцю.

Р. Захаров у теоретичній праці «Мистецтво балетмейстера» у 1954 р. зазначив: «При створенні різного дивертисментного танцю необхідно обов'язково виконувати правильне співвідношення між експозицією, зав'язкою, ступенями перед кульмінацією, самою кульмінацією, та розв'язкою. Важливо, щоб його композиція — рисунок і текст — орнамент також знаходився в правильному співвідношенні, оскільки може вийти танець, багатий на різноманітні рухи, але не винахідний за рисунком, або навпаки».

Дивертисментний танець не впливає на розвиток дії балетної вистави, але визначає стан її героїв на різних етапах цієї дії, тим самим допомагає і самій дії, і зображенню характерів. Дивертисментні танці мають творче життя не лише в балеті. Вони є в опері, опереті, драмі, на естраді, входять до репертуару багатьох танцювальних ансамблів.

Треба зазначити, що для мистецтва балету танець дієвий і танець дивертисментний однаково важливі. Р. Захаров писав, що в кожній балетній виставі дієві та дивертисментні танці зазвичай пропорційно розподілені. Повна відсутність дивертисментних танців збіднила би танцювальну частину вистави, та, навпаки, зловживання дивертисментними танцями може спричинити втрату змістовності балету. Тому можна сформулювати такий висновок: змагання двох видів танцю стає плідним, коли від розподілу на танець — розвиток і танець-стан — ми переходимо до їх органічного синтезу, де моменти дії та стану виступають у гармонії.

О. Афоніна

МУЗИЧНА СКЛАДОВА В БАЛЕТНИХ ВИСТАВАХ ХХІ СТОЛІТТЯ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО ТРАДИЦІЇ

О. Afonina

MUSIC COMPONENT IN BALLET PERFORMANCES OF THE XXI CENTURY: FROM TRADITION TO TRADITION

Наукові проблеми, пов'язані з сучасними балетними виставами, зокрема музики, не відрізняються від інших періодів мистецтва танцю. Згадуючи фундаментальну працю про танець фундатора балетного жанру Жан-Жоржа Новерра "Les Lettres sur la danse" («Листи про танець і балет»), та поставлені питання автора, можемо переконалися в актуальності вивчення сьогоденних викликів щодо зіставлення «балет, танець, музика і сучасність». У середині XVIII століття Ж.-Ж. Новерр змінив уявлення про костюми і декорації; відмовився від масок на обличчя акторів; зробив основним емоційне розкриття почуттів героїв; звернув увагу на драматургію вистав; авторську чи зібрану музику. Але всі питання Ж.-Ж. Новерра та інших дослідників балету й досі актуальні, незважаючи на часові та просторові відстані.

У балетах ХХ ст. з авторською чи зібраною музикою, після яскравих класико-романтичних авторських вистав XIX століття, домінують синтез класики і