

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут педагогіки і психології
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Тимошенко Євгенія Руслана

НЕОКЛАСИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В КЛАСИЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Спеціальність 024 Хореографія
Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістра

Науковий керівник:

_____ Д.В. Будянський,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри ОТМ, музикознавства
та культурології

« ____ » _____ 2021 року

Виконавець:

_____ Є.Р. Тимошенко

« ____ » _____ 2021 року

СУМИ 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ.....	6
1.1. Класичний танець як об'єкт дослідження мистецтвознавців.....	6
1.2. Історичні етапи виникнення і розвитку класичного танцю.....	12
1.3. Неокласицизм у сучасному хореографічному мистецтві.....	18
1.4. Джордж Баланчин як фундатор неокласичного балету.....	26
Висновки до розділу 1.....	32
РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ ЗДОБУТКІВ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ У СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ.....	34
2.1. Неокласичний балетний театр.....	34
2.2. Можливості використання лексики класичного танцю у сучасній хореографії.....	38
2.3. Особливості малюнку танцю у неокласичній хореографії.....	43
2.4. Аналіз балету Д. Баланчина ««Серенада»» на предмет використання неокласичних хореографічних прийомів.....	47
Висновки до розділу 2.....	59
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62
ДОДАТКИ.....	64

ВСТУП

Хореографічне мистецтво – одне із найбільш популярних видів творчої діяльності, який своїм корінням сягає глибою давнини. Танець – це вид мистецтва, в якому художні образи створюються засобами безперервних змін положень тіла танцівника та пластичних і ритмічно точних рухів. Відомо, що танець, як складний, культурний і багатофункціональний феномен привертав увагу багатьох дослідників, ще починаючи з античності.

Хореографія і сам танець розвивається поступово, як і все людство. У кожному періоді з'являються нові течії, стилі і тенденції, все це залежить навіть від моди, положення суспільства і ще багатьох факторів, які впливають на культуру і її розвиток у цілому.

Починаючи з античності, танець розглядався і аналізувався в естетичному, філософському, педагогічному і медичному аспектах. У дослідженнях античних філософів – Арістотеля, Піфагора, Платона, Протагора, Сократа та ін. проблеми музичних мистецтв (танець, музика, поезія) займали провідне місце. Аналіз літератури показує, що дана традиція перервалася в Новий час. Проблеми танцювального мистецтва виявилися далеко на периферії, поза сферою основних напрямків науки.

У літературі зустрічаються різні погляди на природу танцю. Ч. Дарвін вважав танець невід'ємною частиною фізіології людини, називав першопричиною появи танцю необхідність передачі людиною своїх емоцій.

Щодо поняття «танець» не існує єдиної думки. Існуючі визначення добре забезпечують теоретичні потреби сценічних видів танцю, але стають дуже спірними, коли мова заходить про інші прояви танцювальної культури, наприклад – при зверненні до проблем побутування танців в палеоліті.

Сучасне хореографічне мистецтво перебуває у постійному пошуку нових стилів, напрямків і форм. Проте, найвищого художнього рівня хореографія досягає за умови гармонійного поєднання постійної модернізації із традиціями класичного танцю. У мистецтві танцю, в першу чергу, модернізується саме його лексика.

Сучасна неокласична хореографія відзначена переходом балетмейстерів від романтично-академічної традиції трактування сюжету XIX століття до ускладненої режисури XX століття і репрезентації психологічних взаємин через вплив художніх стилів і напрямів – імпресіонізму, модерну, джазу, експресіонізму, абстракціонізму, футуризму, кубізму, перформансу, а також через стилізацію народно-сценічного танцю, віртуозну, спеціально збудовану, класичну лексику танцю з додатковими виражальними формами і технікою популярного танцю, контемпорарі, контактної імпровізації.

Вітчизняні дослідження з неокласицизму у художній культурі стосувалися аналізу і розвитку в літературі, музиці, архітектурі, представлені працями С. Белевцової, О. Вишневської, Г. Поклонської, І. Сацика. Зарубіжні дослідження представлені працями В. Варунца, А. Горбачова, М. Друскіна, Н. Молока, Г. Ревзіна, Р. Шаталіної.

Проте, питання використання сучасних неокласичних тенденцій в класичній хореографії наразі не отримало належного висвітлення у спеціалізованій літературі. Тому тема нашого магістерського дослідження є актуальною.

Об’єкт дослідження – сучасне хореографічне мистецтво.

Предмет дослідження – особливості втілення неокласичних тенденцій у сучасній класичній хореографії.

Мета – виявити найбільш поширені неокласичні тенденції у класичній хореографії сьогодення.

Відповідно до об’єкта, предмета та мети були визначені такі **завдання** дослідження:

1. З’ясувати сутність таких понять класика, класичний танець, хореографічна лексика;
2. Виявити особливості підготовки танцівника класичного стилю
3. Обґрунтувати необхідність вивчення класичної балетної хореографії при підготовці сучасного танцівника.

4. Проаналізувати сучасні класичні хореографічні постановки на предмет використання в них неокласичних тенденцій.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що:

- уточнено суть поняття «класичний танець», його особливості, характеристики та елементи;
- поглиблено розуміння поняття «неокласика» у хореографічному мистецтві;
- виявлено основні тенденції подальшого розвитку неокласичної хореографії.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що результати дослідження можуть бути впровадженими в освітній процес закладів мистецької освіти, хореографічних колективів та окремих гуртків.

Матеріалами дослідження зможуть послуговуватися педагоги, методисти для підготовки спецкурсів, спецсемінарів, методичних посібників, керівники хореографічних колективів щодо.

Апробація результатів та публікації. Апробація здійснювалась шляхом участі у I студентській науковій конференції «Культура і мистецтво: актуальні дискурси» (3 листопада 2021 р., СумДПУ ім. А.С. Макаренка).

Результати дослідження опубліковані у збірнику наукових праць I студентської наукової конференції «Культура і мистецтво: актуальні дискурси» (3 листопада 2021 р., СумДПУ ім. А.С. Макаренка), (С. 77-81) та збірнику наукових праць «Мистецькі пошуки», випуск 2 (14), (С. 127-131).

Структура та обсяг. Робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (35 найменувань), додатків (на Зсторінках). Загальний обсяг роботи – 67 сторінок, із них основного тексту – 61 сторінка.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

1.1 Класичний танець як об'єкт дослідження мистецтвознавців

Класицизм – це художній напрям у європейському мистецтві XVII-XIX століть, якій утворений на принципах давньогрецького мистецтва. Має чітко окреслені канони, а іноді і ієрархії, покликане виховувати чіткі звичаї та просвітляти суспільство [2]. Класицизм звертається до вічного, ідеального, відкидаючи усе раптове та тимчасове.

Як і будь-який визначний стиль, класицизм охопив усі сфери мистецтва. Його можна прослідковувати в усіх видах мистецтва: в архітектурі, літературі, живопису, театрі, музиці та хореографії.

Стиль «класицизм» (від латинського *classicus* – зразковий) виник у XVII столітті у Західній Європі, в першу чергу, у Франції та Італії.

Ідеї класицизму походили від впливу епохи просвітництва, а також філософії раціоналізму Декарта. В основі традиції класицизму ідея про те, що розум є єдиним джерелом гармонії та краси. Усі витвори мистецтва відрізняються своєю чіткістю, ясністю. Вони підпорядковані чітким законам логіки.

В епоху класицизму вважалося, що мистецтво повинно нести у собі, в першу чергу, виховану роль, тому було встановлено чітку ієрархію, де кожен жанр був окремим і знаходився на своєму місці, а змішувати їх вважалося поганим тоном.

Особливості стилю «класицизм»:

- орієнтація на канони античного мистецтва;
- чіткі пропорції, стрункість композиції; тяга до симетрії, впорядкованості;
- геометрична простота і чіткість ліній, форм; опора на логіку;
- гармонія, неприпустимість дисонансів і хаотичності; відповідність суворим правилам і канонам, покладеним в основу естетичної системи;

- прагнення до зображення людей гармонійно розвиненими, близькими до анатомічного ідеалу;
- вибір високих, вічних тем [9].

Термін «класицизм», висхідний до поняття класики, ввів італійський критик Г. Вісконті у 1818 році. Цей термін широко використовувався в полеміці класицистів і романтиків.

Стиль у мистецтві – це унікальна цілісність усіх елементів змісту і форми твору, яка включає його у певний історичний ряд схожих між собою творів, яким характерні однакові місце та час створення.

Класичний стиль, незалежно від конкретного виду мистецтва або епохи, завжди пов'язаний з переважанням чистих геометричних ліній. Це, можна сказати, позачасова ознака класичного стилю. Його можна прослідкувати хоч на прикладі живопису, хоч на давній кераміці. Але з особливою чіткістю ця ознака проявлена у танці [8].

Класичний танець – це фундамент хореографії, система виразних засобів, побудована на принципі поетично-узагальненої інтерпретації сценічного образу, своєрідний еталон та художній орієнтир для інших видів хореографічного мистецтва [6].

Класична хореографія є основою сценічних видів танцю. Підготовка професіонала не можлива без вивчення класики. Ця система рухів здатна зробити тіло танцівника дисциплінованим, граційним та пластичним. Класична система підготовки сформувалася ще у XVII столітті, коли балет став повноправним жанром музичного театру.

З того часу балет вийшов на професійну сцену та відокремився від інших жанрів мистецтва. У цей час з'являється термін «класичний танець». Вершиною сценічного дійства став саме танець, який міг втілити через рух та пластику різні емоції та почуття героїв. Тоді ж остаточно закріпилася і французька термінологія класичного танцю, що існує і сьогодні. Вона створювалася шляхом поступового очищення від другорядних елементів та остаточного оформлення головних, що зумовлюють саму природу класичного танцю.

Ця термінологія, незважаючи на свою умовність, майже завжди дозволяє виявити коріння, встановити генетичні витоки того чи іншого руху чи пози.

Значний внесок у розвиток класичного танцю здійснили: А. Ваганова, Г. Уланова, М. Петіпа, С. Дягілев, В. Ніжинський, Є. Максимова.

Першим балетним спектаклем-виставою був «Комедійний балет Королеви», поставлений в 1581 році у Франції італійським балетмейстером Бальтазаріні ді Бельджойозо. Саме Франція стала країною, в якій балет почав стрімко розвиватись. Спочатку це були балети-маскаради, а потім помпезні мелодраматичні балети на рицарські і фантастичні сюжети, де танцювальні епізоди змінювалися вокальними аріями і декламацією віршів [8].

У 1736 році в палаці були показані три балети, які виконували виключно учні «Шляхетного корпусу». Виступ зазнав значного успіху. Балет, як і раніше, не мав нічого спільного з сюжетом вистави і ділився на окремі виходи. Однак зовнішня форма і виконання починали поступово змінюватися. Велику роль в змінах зіграла «Королевська Академія танцю» в Парижі. Школою було встановлено ряд загальнообов'язкових правил естетичного і технічного характеру щодо сценічного балетного танцю [22].

Ознаки, які відрізняють класичний танець від інших видів танцювального мистецтва:

- це завжди сценічний танець;
- рухи цього танцю умовні;
- пуанти, розгорнутість, велика амплітуда рухів – весь арсенал класичного танцю служить тому, щоб якомога далі відійти від побутової пластики;
- зміст у ньому передається узагальнено, символічно [5].

Основні естетичні *канони* класичного танцю:

1. Розгорнутість, гнучкість, наявність стрибка, сценічна зовнішність, довгі лінії та пропорційність тіла.

2. Апломб (рівновага) – основний закон класичного танцю, перехід з однієї стійкої пози до іншої, з одного положення в інше.

3. Чітке дотримання малюнку рухів горизонтальних і вертикальних ліній, обов'язкове симетричне збереження ліній тіла, так названа «жива геометрія танцю» [9].

4. Танець на пуантах [25].

Велике значення надавав розгорнутості ніг видатний актор та режисер К. Станіславський. Заперечуючи тим, хто протестує проти «розгортання ніг тазостегновому суглобі» на заняттях з майбутніми драматичними акторами К. Станіславський говорив: «Кожному акторові доведеться виконувати ролі не якої-небудь однієї епохи, а різних, не якої-небудь однієї, а багатьох національностей, віків, станів та інших. Знайти безглузду, характерну постановку ніг, рук і протримати їх протягом характерної ролі коміка або побутової ролі легше, ніж виправити собі ноги і руки для ролі графа або герцога XVIII ст., або аристократа XIX ст. ось тут буде потрібно велика, серйозна, важка виправка всього тіла. Для неї потрібен час. Ось її як найважчу і довго здійсненне завдання ми і ставимо в основу тілесного виховання. Впораємося з нею – всі інші завдання виправки здаватимуться легкими» [29, с. 27].

Від вірної постановки рук, ніг, корпусу та голови багато в чому залежить розвиток техніки і майстерності танцівника в цілому. Система класичного тренажу вимагає виконання всіх позицій (позиція-положення, що фіксує початок або закінчення руху) і вправ з гранично розгорнутим положенням ніг.

Анатомічна будова скелета людини, зокрема тазостегнового поясу і ніг, така, що в розгорнутому положенні ноги мають набагато більший розмах руху, можуть вільно обертатися та набагато вище підніматися.

Хореограф повинен добре знати анатомічну будову тіла людини, щоб зуміти пояснити учням основне значення поняття розгорнутості. При підйомі ноги в нерозгорнутому положенні великий рожен стегнової кістки впирається в тазостегнову кістку і не дозволяє підняти ногу вище 35-65 градусів.

Окрім дотримання розгорнутості ніг, необхідно також щоб увесь класичний екзерсис виконувався у повну силу.

Всі вправи класичного екзерсису повинні робитися абсолютно точно і чітко, при повній напрузі працюючих м'язів і суглобів. Дуже важливо вводити в вправи станкового класичного екзерсису нескладні рухи рук, корпусу і голови. Такий екзерсис значно допоможе розвитку свободи і пластичності рук, які в танцювальному мистецтві служать найважливішим засобом зовнішньої виразності. Подібні комбіновані вправи будуть виробляти в учнів навички координації рухів різних частин тіла.

Існують також *усталені частини* класичних балетних танцювальних форм, які зазвичай чітко слідують одна за одною :

1.Адажіо (італ. *adagio*) – повільна частина танцю, що супроводжується музикою лірично-романтичного характеру і складається з широких, плавних рухів.

Адажіо також іноді виступає як самостійний танцювальний епізод в па-де-де, па-де-труа, па д'аксьон, гран па.

2. Алегро – швидка частина па-де-де, па-де-труа, па даксьйон, гран па або розгорнутий масовий заключний танець акту. Алегро – класичний танець, більша частина якого за стрибковій і пальцевій техніці.

3. Антре – вихід на сцену одного або декількох танцівників; перша частина розгорнутих класичних танцювальних форм. Роль експозиції дуже часто припадає саме на антре.

4. Гран па (від фр. *grandpas* – великий танець) – ансамблевий танець за участю солістів, корифеїв і кордебалету. У гран па зазвичай хореографія узагальнює сам зміст балету, внутрішні проблеми; танцювальні теми симфонічно розвиваються, переплітаються, протистоять і т. д. зазвичай гран па є заключним танцем акта або картини.

5. Кодя – швидка заключна частина багатьох танцювальних форм (віртуозного характеру).

6. Па д'аксьон (фр. *pas d'action* – від фр. *pas* – крок, *action* – дія) – складна музично-танцювальна форма, органічно пов'язана з розвитком балетного сюжету і складається з:

- entree, що представляє всіх учасників;
- adagio солістів у супроводі корифеїв і кордебалету;
- варіацій;
- загальної коди.

7. Па-де-де – одна з основних музично-танцювальних форм, прийнятих в балеті і складається з:

- загального виходу (entree);
- парної ліричної частини (adagio);
- варіації (соло) танцівника;
- варіації (соло) танцівниці;
- і спільного висновку (коду).

8. Па-де-катр – в балеті-танець чотирьох виконавців, що має за своєю музично-танцювальною формою різну структуру:

- об'єднання двох па-де-де;
- або танцювальна композиція для чотирьох танцівників;
- або танцювальна композиція для чотирьох танцівниць та ін.

9. Па-де-трус (від фр. pasdetrouis – танець утрус) – форма в балеті, що повторює побудову па-де – де, але з додатковою танцівницею, яка виконує свою варіацію для того щоб солісти мали змогу відпочити, зазвичай між «адажіо» і варіацією танцівника [5].

Таким чином, класичний танець можна вважати фундаментом хореографії. Він орієнтований на розвиток даних і відточення необхідних навичок. Освоєння техніки класичного танцю сприяє не тільки гарному фізичному розвитку, а ще й формуванню загальної культури, музичного смаку.

Художня особливість класичного танцю полягає в узагальнено-виразному ліричному початку. Він виражає емоційний стан людини на основі виразності рухів людського тіла, очищених від побутоподібності, конкретності побутових дій. В основі школи класичного танцю лежить поділ на елементи, відбір і систематизація рухів. Вона побудована на вивченні різноманітних груп рухів, об'єднаних спільними для кожної групи ознаками.

1.2. Історичні етапи виникнення і розвитку класичного танцю

Л. Блок у праці «Класичний танець: історія і сучасність» досліджувала генезис і трансформацію класичного танцю від античності до першої половини ХХ століття. Дослідниця охарактеризувала і визначила танці, техніку і професійних виконавців Стародавньої Еллади, Стародавнього Риму, Візантії, Середньовічної Італії, Франції, Іспанії [5].

Висвітлювала і проаналізувала зародження балетного мистецтва в Італії і його подальший розвиток у Франції. Приділила велику увагу викладачам-теоретикам, завдяки яким відбулась трансформація методики і сценічної форми класичного танцю за часів Ренесансу до неокласичного танцю першої половини ХХ століття – Помпео Діобоно, Фабріціо Каррозо, Чезаре Негрі, Туану Арбо, П'єру Бошану, Раулю Фьойє, Луї Дюпре, Гаєтану Вестрісу, Ринальдо Фузано, Францу Гілфердінгу, Гаспаро Анджоліні, Жан Жоржу Новеру, П'єру і Максиміліану Гарделям, Луї Дюпору, Шарлю Дідло, Огюсту Вестрісу, Карлу Блазису, Філіппо Тальйоні, Леопольду Адісу, Августу Бурнонвілю, Жюлю Жозефу Перро, Маріусу Петіпа, Крістіану Йогансону, Енріко Чеккетті, Ользі Преображенській, Михайлу Фокіну, Миколі Легату, Агрипині Ваганової.

Класичний танець демонструє нам світ, який нібито позбавлений сили тяжіння. Це, звичайно ж, не означає, що сили тяжіння ніяк не діють на нього. Але вся система класичного танцю, маючи на увазі не тільки фізику танцю, та правильне виконання балетних па, але й фундамент, тобто метафізику, яка направлена саме на те, щоб приховати напругу, представивши глядачеві не зусилля, а результат.

Крім естетики, правила класичного танцю містять в собі значну користь для організму людини. Наприклад, *port de bras* – ідеальний рух, для розробки сильної і хорошої постанови спини. Неприродні та незручні, з буденної точки положення класичного танцю, виявляються найзручнішими та найбільш пристосованими для виконання найскладніших технічних елементів. Наприклад, «V позиція» є найбільш зручною у якості вихідного положення для

виконання найважчих елементів, для збереження апломбу на напівпальцях і пальцях, але з дотриманням розгорнутості стоп. Також «V позиція» є дуже зручною для виконання інших хореографічних елементів [6].

Це стосується і балетних позицій рук танцівника. Прийняті в класичному танці трішки зігнуті лікті – це не тільки відгомін шляхеного стилю XVII-XVIII століття, епохи менуетів і гавотів, а ще й умовний сигнал для опущення лопаток, що є невід’ємною складовою «балетної спини». «III позиція» рук слугує не тільки для врівноваження тіла під час виконання складних па, а ще й утворює своєрідний «купол» над головою артиста, який подовжує фігуру, що є одним з канонів класичного танцю [9].

Підтягнутий живіт, як і спина, створюють аристократичний і елегантний стиль танцю, який просто необхідний для втілення казково-недосяжних персонажів класичних балетів. Також дуже важливо направляти всі м’язові зусилля та напругу до точки «золотого перетину», з якого і йдуть усі рухи.

Переломною в долі класичного танцю була епоха романтизму. Але і тоді практики і теоретики ще не застосовували до нього термін «класичний».

Можна припускати, що саме необхідність захистити благородство змісту і академізм форм балетного мистецтва від впливів завезеного з Заходу канкану викликала до життя термін «класичний танець» і дала йому загальне визнання. У той же час він був охоронною грамотою російського балету, який став у другій половині XIX століття цитаделлю світової хореографії.

На відміну від класицистичних вимог, канонів і зразків доби італійського Ренесансу (1400-1600 рр.) або від французького класицизму (1640-1840 рр.), неокласицизм розглядає античність не як культурний ідеал, а як матеріал для символізації асоціативних варіацій і деконструкції, для відображення сучасних соціокультурних та інтелектуальних проблем [17].

Хронологічні межі неокласичного балетного театру в сучасній хореографічній культурі мають часові етапи.

Процес зародження (1905-1930 рр.) – творчість «фокіністів», імпресіоністські й експресіоністські тенденції, антична, побутова, фольклорна стилізація та виділення хореографічної мініатюри в окрему форму.

Процес розвитку (1930-1985 рр.) – становлення неокласичної хореодрами і танцсимфонії, а також оновлення та реставрування академічних балетів у авторській неокласичній редакції.

Процес еkleктики і синтезу (1990 р. – і донині) – змішування різних форм і жанрів уже існуючих у неокласичному балеті, поєднання його з новітніми танцювальними техніками, а також іншими видами мистецтва для створення унікальної форми репрезентації художнього образу [5].

Значний внесок у розвиток класичного танцю та балету здійснив французький хореограф Маріус Петіпа.

Маріус Петіпа народився в Марселі 11 березня 1818 року у творчій родині провінційного балетмейстера Жана Антуана Петіпа та Вікторини Грассо, що була драматичною актрисою. З семи років навчався мистецтву танцю. У 16 поставив свій перший балет [5].

Маріус був запрошений до Росії дирекцією імперських театрів та мав зайняти посаду першого танцівника. Його техніка не була ідеальною, але артист відрізнявся працьовитістю і акторською майстерністю. Невдовзі розпочав балетмейстерську кар'єру, і першим його балетом на сцені Санкт-Петербурга стала «Дочка Фараона» на музику Ц. Пуні.

Репертуар Петіпа налічує більше 70-ти балетів тільки на російській сцені, а ще існує сорок шість його оригінальних постановок, не включаючи до цього списку дивертисменти і танці для опер.

Перелік балетів, поставлених М. Петіпа, надзвичайно великий. Найвідоміші з них: «Попелюшка», «Баядерка», «Лускунчик», «Лебедине озеро», «Чарівне дзеркало», «Пахіта», «Дон-Кіхот», «Копелія», «Марна обережність», «Есмеральда», «Спляча красуня», «Сільфіда» та інші. Співпрацював із П. Чайковським, внесок якого у розвиток балету не менш вагомий ніж самого М. Петіпа [5].

Особливість балетів М. Петіпа полягала в тому, що він оркестрував танцювальні ансамблі. Хореограф керував солістами та кордебалетом як диригент окремими виконавцями та групами інструментів в оркестрі. Щоб досягти пластичної виразності він розбивав сцену на плани, кожен з яких був зайнятий групами танцівників. Ці групи переміщувалися, зливалися та знову займали свої місця на сцені. Одна група, яка вела танцювальну фразу, доповнювала, а часом і порушувала танцювальні малюнки інших групи. Іноді пластичний мотив однієї групи являв собою основу, на якій інші групи створювали власні танцювальні візерунки. У свою чергу, на тлі цього танцювального малюнку виникали сольні партії. Естетика танцювального образу у творчості М. Петіпа прирівнювалася до складних музичних образів композиторів-симфоністів.

Балетна музика того часу не містила особливих складнощів. Її простота була зручна лише для початкових дослідів Петіпа. З часом балетмейстер більш складно підходив до розробки структури сольного і ансамблевого танців. Тільки досягнувши певного успіху в оркестровці постановок, Маріус перейшов до хореографічного симфонізму вистав, які були створені у союзі з найвеличнішими композиторами. Петіпа почав звертатися і до « малих форм», хоча користувався переважно формами багатоактних балетів, але він завжди проявляв ту неповторну дотепність і вигадку. В середині багатоактних великих балетів виникли хореографічні мініатюри, які виступали як самостійні вставки. Іноді вони мали практичний характер [13].

Багатоактний балет був для Петіпа ідеалом хореографічної вистави. Дія в таких зазвичай розгорталася в низці пантомімних і танцювальних сцен дуже поступово. Типова структура для таких балетів надавала великі можливості для найголовнішого: можливість вдосконалювати, модернізовувати та відточувати танцювальні форми.

Але маестро ніколи не втрачав своєї мобільності: всередині канонічної форми розгорталися комедійні чи драматичні ситуації, різні характери, боротьба пристрастей, гра інтересів.

В кінці XIX ст. балетні сцени можна було побачити тільки в складі вистав, які ще збереглися на американській сцені. Це були музичні вистави, які йшли на сцені оперних театрів після самої опери.

У зв'язку з цим стали з'являтися різні комерційні групи. Деякі з таких груп мали значний вплив на становлення «американського балетного театру», серед них: «російський балет полковника Де Базіля» яку представляв імпресаріо Сол Юрок.

За часів Маріуса, танцівниці в балетах не піднімали ноги вище 90 градусів і гіпертрофована розгорнутість ніг також не була потрібна. Вся увага була приділена граційності, музикальності, злагодженості образу та зовнішності і, звичайно ж, природній грації.

В російській школі балету система пластичної виразності почала самостійно абстрагуватися та виокремлюватися, після чого саме найменування «класичний танець» зміцнилось і знайшло більш повне естетичне вираження.

Балетами М. Петіпа було завершено дуже тривалий процес формування класичного танцю, як системи виразних засобів. Всі пошуки XIX століття в галузі класичного танцю були зведені і впорядковані саме у балетах Маріуса Петіпа.

В той же період було остаточно закріплено французьку термінологію класичного танцю, яка прийнята і по сьогоднішній день. Створення було її дуже поступовим, шляхом відсіювання необов'язкових, тимчасових елементів та відбору основних, ключових па, що обумовлюють саму природу класичного танцю. Саме термінологія, незважаючи на свою умовність, завжди дає змогу виявити коріння, встановити генетичні витоки того чи іншого руху, пози та положення [6].

На сьогоднішній день термін «класичний» у застосуванні до танцювального мистецтва вважається дуже розмитим, тому митці дуже критично відносяться до осмислення цього визначення. Зміст поняття класика було піддано глибокій рефлексії та проб лематизації у другій половині XIX століття, коли почала наставати криза класичного мистецтва.

Філософи та художники бачили у якості кризи класичного танцю втрачене розуміння єдності людини (єдності тіла та душі).

На рубежі століть у Європі пробудився інтерес до різноманітних тілесних практик. Відкриваються раніше нікому не відомі «екзотичні» системи. Розроблюються більш нові та свої авторські методи занять, тренувань тіла, тобто поступово почала зароджуватись нова мода.

Не випадково нова концепція природи людини в філософії життя Ф. Ніцше і його наступників найбільш концентровано відобразилась в зародженні танцю модерн, який дав поштовх новим стилям та тенденціям [15].

Суб'єктом мистецтва тепер вважається не відсторонений «носій», не абстрактний «дух» або людська натура, не геній, а жива людина в єдності зі своїми можливостями.

Танець починає ставати більш виразним, геометричним, пластичним, технічним і емоційним. Постановки насичуються більш побутовою пластикою, імпровізацією, вільними рухами. Тому виникає потреба у вивченні хореографії через психічний стан танцівника та неосмислені рухи.

Балетмейстеру дуже важливо постійно модернізуватися і йти в ногу з часом, відчувати настрої публіки, бути в центрі культурних подій і відчувати потреби глядача. Поезія, музика, танець починають зливатися в одне ціле, що в результаті народжує своєрідний перфоманс. Перфоманс несе в собі будь яку культурну, політичну, соціальну ідею або взагалі може бути без неї, в результаті чого кожен глядач інтерпретує її для себе сам.

Сучасна класична хореографія поступово починає ускладнюватись новою технікою, елементами в стрибках, обертах, партерними рухами, збагачується сильними вольовими польотами [26].

Використання лексики класичного танцю в сучасній хореографії сприяє розвитку майстерності, виразності, вчить висловлювати почуття за допомогою рухів.

Отже, класичний танець – це фундамент усіх сценічних напрямлень хореографії. Підготовка професійного танцівника лежить тільки через класичну

базу. Основи класичного танцю універсальні, тому танцівники інших напрямів постійно звертаються до нього.

На основі багатовікового досвіду, школа класичного танцю виробила критерії естетики руху, які можна вважати відправною точкою для розуміння всіх видів хореографії: народно-сценічного танцю, танцю в музичній комедії, на естраді, в цирку, в кіно, сучасні види хореографії базуються на елементи класичного танцю.

Позиції рук, ніг, голови, корпусу у сучасних напрямках, зазвичай беруть свої витоки саме від класичного танцю, тільки видозмінені. Тому танцівнику, який має сильну класичну базу, буде набагато легше засвоїти той чи інший сучасний напрям.

Слід зазначити, що стилістика і різновиди розвитку неокласичного балету та неокласицизму в хореографічній культурі протягом від 1905 року до сьогодення не є конкретним завершеним процесом. Він триває, збагачується новими сучасними засобами і формами, орієнтуючись на особливості сучасної естетики і соціокультурних перетворень у художній культурі початку XXI століття.

Таким чином, класичний танець протягом століть видозмінювався, ускладнювався, набував нових рис та прийомів. Як система виразних рухів пройшов великий шлях формування та розвитку. Сьогодні найстаршими формами класичного танцю є французька, італійська та російська.

Система класичного танцю, яка володіє цілим арсеналом виразних засобів, допомагає приготувати виконавця до засвоєння будь-якого хореографічного напрямку.

1.3. Неокласицизм у сучасному хореографічному мистецтві

Сьогодні надзвичайно популярною та актуальною тенденцією у хореографічному мистецтві є синтез елементів класичного і сучасного танцю. Сучасні хореографи досить часто використовують у своїх постановках класичну лексику, при цьому не втрачаючи унікальну школу та чистоту рухів

характерну саме для класичного танцю. Жанрова і стильова різноманітність органічно поєднуються в сучасній хореографії, збагачуючи тим самим виразність хореографічної лексики.

На сьогоднішній день вітчизняна хореографія розвивається надзвичайно стрімко, вдосконалюються форми класичного балету, утверджуються нові тенденції та стилі.

Сучасне хореографічне мистецтво перебуває у постійному пошуку чогось нового. Проте, найвищого художнього рівня хореографія досягає за умови гармонійного поєднання постійної модернізації із традиціями класичного танцю.

У другій половині ХХ століття величезна кількість сучасних танцювальних і балетних форм, які свого часу розвивались під впливом інших художніх стилів, виокремились як самостійні та завершені напрямки. Поняття «сучасний танець» являє собою танцювальну течію, яка обумовлена комплексними знаннями, можливостями власного тіла. У хореографії сучасного танцю можна втілити ідею, тему, образ дійсності на основі хореографічної системи, прийомів і пластичних навичок.

Танець – це вид мистецтва, в якому художні образи створюються засобами пластичних і ритмічно точних рухів танцівника й безперервних змін положень тіла. Танець безпосередньо пов'язаний з музикою, емоційно-образний зміст якої знаходить своє відображення у хореографічній композиції, рухах, мізансценах [21].

Класичний танець – це фундамент хореографії, система виразних засобів, побудована на принципі поетично-узагальненої інтерпретації сценічного образу, своєрідний еталон та художній орієнтир для інших видів хореографічного мистецтва.

На сьогоднішній день в хореографії є течії ідентичні по лексиці, музиці, костюмах та інших аспектах. У сучасному танці використовуються виразні засоби хореографічного мистецтва, що дозволяють повноцінно висловити хореографічний сценічний образ.

Сьогодні надзвичайно популярною та актуальною тенденцією у хореографічному мистецтві є синтез елементів класичного і сучасного танцю (contemporary dance, джаз, естрадний танець, імпровізація). Жанрова і стильова різноманітність органічно поєднуються в сучасній хореографії, збагачуючи тим самим виразність хореографічної лексики.

До *видів* хореографічного мистецтва відносяться:

1. Класичний танець – це хореографічна система, яка формується в ході розвитку мистецтва і суспільства. Це вершина хореографічного мистецтва.

2. Народно-сценічний – одна з основ будь-якої хореографії. Він настільки ж різноманітний, як різноманітні життя і культура різних народів світу. Народно-сценічна хореографія базується на рухах класичного танцю.

3. Історико-побутовий – це танець минулих століть. Цей танець видозмінювався під впливом придворних смаків, моди і придворного етикету. Основною є французька школа.

4. Бальний танець – популярний танець нашого часу. Лідирує тут англійська школа. Існують такі напрямки, як стандарт і латина. В кожного з напрямків є по 5 танців.

5. Модерн – сучасний танець, що був створений на протидію класичному танцю. У модерні тіло танцівника рухається в основному спіралью, на відміну ж в класиці – жорстка вертикаль. Для класики характерні розгорнутість та стійкість, а для модерну – як вільні так і розгорнуті положення [9].

Джаз – напрямок танцю, що зародився в США в кінці XIX ст. в результаті злиття європейської та африканської танцювальних культур. Основні риси джазового танцю – це ритм, імпровізація, висока технічна майстерність танцівника. Основними технічними принципами джазового танцю є поліритмія, синкоповані рухи, свінг. Джазовий танець є дуже популярним в різних шоу, на естраді, в мюзиклах, спектаклях та інших розважальних жанрах.

Весь час сучасний танець еволюціонує від вираження умов життя людей до презентації руху заради самого руху. Багато хто продовжував ранні традиції і використовували танець для вираження експресії хвилювань.

Щодо сучасного танцю, наприклад, модерн – це сформована система сучасного танцю в Америці. Канонізована форма класичного танцю чітко структурована при виконанні системи рухів [30].

Актуальний танець «contemporary dance» – це танець без явної структури, з постійно видозмінним стилем, з урахуванням нових тенденцій і течій мистецтва. «Contemporary dance» представлений європейським танцем з урахуванням смислових відмінностей модерну, не підкріпленого практикою. «Contemporary dance» – танець без чітко визначеної структури, що постійно змінюється відповідно до новітніх тенденцій у хореографічному мистецтві

Сучасна хореографія надзвичайно різнопланова. На відміну від класичного танцю сучасна хореографія включає безліч елементів, представлених в різних ракурсах, рівнях, що сприяє створенню образу. У класичному танці існує усталений набір хореографічних рухів, який виконається послідовно, але в різних комбінаціях. Класичний танець розвиває граційність, витривалість, виразність, пластичність, музичність, ритмічність, витончений смак тощо [4].

Поняття «сучасний танець» являє собою напрямок, який поєднує в собі новітні досягнення у хореографії, музичній індустрії, шоу-бізнесі тощо.

У хореографічних постановках в жанрі сучасного танцю можна втілити ідею, тему, образ, сформований на основі актуальних прийомів і пластичних форм. У сучасному танці використовуються виразні засоби класичного хореографічного мистецтва, що дозволяють створити більш яскравий сценічний образ [7].

Напрямами розвитку сучасного танцю можна вважати: рух заради руху, авторські версії класичних балетів, епатаж, математичні принципи, вихід за межі сценічного майданчика, новий, більш емоційний і пристрасний тип відносин між героями тощо.

Сучасний танець виправдав правомірність нововведень, витримав випробування часом і продовжує вдосконалюватися, не втрачаючи своєї актуальності. Якщо спочатку його виконували під симфонічну і камерну

музику, то сьогодні можна побачити модернові постановки під джазові композиції і навіть без музики.

Слід зазначити, що окремі елементи і принципи руху, розроблені в рамках сучасного танцю, стали використовуватися в таких напрямках як Vogue, Pole Dance, House, Breaking тому і сам сучасний танець істотно змінився. Серед інших популярних на сьогодні видів сучасної хореографії можна виділити модерн – це система сучасного танцю створена у США [3].

Техніка сучасного танцю постійно ускладнюється. Як наслідок, підвищуються вимоги до рівня фізичної підготовки танцівника.

Сучасний танець вже став відомим широкій публіці завдяки постановкам знаних майстрів цього жанру М. Бежар, Б. Ейфман, У. Форсайт, І. Кіліан, М. Екк, П. Бауш, П. Тейлор, Р. Брюс, Р. Рехвіашвілі та інших.

Жанр сучасного танцю передбачає створення вільного пластичного і ритмопластичного малюнку, практицизм, утилітаризм, символізм, синтез культур, використання екзотики сходу і античності, трансформацію і осучаснення класичних норм і зразків.

Сучасний танець можна вважати технологією оновлення хореографічного мистецтва в цілому, і, зокрема, повернення інтересу аудиторії до класичного балету.

Теорія сучасного танцю стала методом створення реальності, перетворення буденного без недомовленості, і дала нове прочитання класичних балетів. Концепції сучасного танцю розвиваються за такими основними напрямками: методика танцю, всі рухи падіння і вставання, танець як система відносин до тривимірного простору, потворне на сцені, новий тип відносин героїв, більш емоційний і пристрасний, рух заради руху, авторські версії класичних балетів, епатаж, математичні структури в танці, вихід за межі сценічного майданчика.

У другій половині XX століття величезна кількість сучасних танцювальних і балетних форм, які свого часу розвивались під впливом інших художніх стилів, виокремились як самостійні та завершені напрямки. В число

таких, можна сміливо включити неокласику, яка стрімко розвивалась під впливом художнього напрямку неокласицизм і відповідала всім критеріям та вимогам сучасності.

Таке поняття, як художній напрям, треба виокремити як складову художнього процесу, який дозволяє визначати етапи розвитку мистецтва, які пов'язані з суспільним і духовним життям людини, в основі якого лежить певна концепція світу та людини.

Неокласицизм – це естетичний художній напрям в мистецтві XIX-XX століття, якому властиве звернення до традицій мистецтва античності, мистецтва епохи відродження або класицизму. Одним словом, це сучасне на ті часи завершення класицизму, а також антитеза стилю модерн, який був занадто насичений декоративними елементами.

Неокласицизм (від *нео*, *νεο* – новий) – назва різних художніх явищ останньої третини XIX-XX століть, що тяжіють до класичних традицій античного мистецтва: від архаїки до еллінізму (800-30 рр. до н. е.) – в архітектурі та скульптурі: класичних традицій Ренесансу і нового часу в виражальних засобах архітектури, скульптури, музики стилістики бароко, класицизму (1580–1830 рр.).

Художній напрям неокласицизм розглядає Античність в якості матеріалу для символізації асоціативних варіацій і реконструкції для відображення різного роду соціальних проблем, а також використовується для вияву класичних тенденцій в образотворчому та музичному мистецтві другої половини XIX ст. – та першої половини XX ст.

Вважається, що неокласицизм утворився внаслідок прагнення протистояти сучасній реальності, з відчуженістю і віддаленістю людської особистості. Ще однією метою було, також, відтворення високого стилю класичного мистецтва.

Неокласицизм – напрям, який є таким же вільним і відчуженим від усього конкретного, як і стверджуючим ідеальні позачасові образи.

Вважається, що неокласицизм утворився внаслідок прагнення протистояти сучасній реальності, з відчуженістю і віддаленістю людської особистості. Ще однією метою було, також, відтворення високого стилю класичного мистецтва. Неокласицизм – напрям, який є таким же вільним і відчуженим від усього конкретного, як і стверджуючим ідеальні позачасові образи.

Постнеокласика, фокінізм, соцреалістична класика виокремились як стилістичні різновиди неокласичного напрямку в хореографії ХХ століття. Нові стилі та явища сучасної хореографії ХХ ст. викликають значний інтерес хореографів, балетмейстерів та вітчизняних фахівців (В. Лозовий, М. Фокін, І. Грабар, О. Чепалов, Д. Шаріков та інші).

Дослідивши певні роботи, можна сказати, що думки митців про неокласицизм дуже розбіжні та неоднозначні. Цей напрям абсолютно своєрідно виявляється у різних видах творчості та не є до кінця дослідженим на сьогоднішній день. Наприклад, Л. Ємахонова представила неокласицизм як різновид російського модерну в музиці та архітектурі, М. Марсель та І. Жіно вдало поєднують його з неокласичними тенденціями в сучасному балеті. І. Кіліан, А. Рахвіашвілі також займались вдосконаленням та дослідження неокласичних балетів. Д. Шаріков намагався максимально заглибитись в проблеми особливостей впливу неокласицизму на розвиток хореографічного стилю «неокласика» [34;35].

Хореографічний стиль – це усталена система різноманітних хореографічних і танцювальних прийомів, яка є характерною для певного історичного періоду та стилю. На сьогодні можна виокремити такі сучасні хореографічні стилі: модерн, джаз, модерн-джаз, степ, постмодерн, неокласика, диско, рок-н-рол, контемпорарі.

Неокласика – це стиль сучасної хореографії франко-англо-американського походження, стилістичними ознаками якої є оновлення класичного танцю більш віртуозними та виразними рухами, позиціями, а також ускладнення побудови форми балету: *antre, pas deux, pas detrios, variations*.

Найголовніше та найцікавіше в цьому стилі це те, що уяву балетмейстера можна не обмежувати, він зможе втілити будь-яку ідею в танці. Однією з особливостей неокласичного танцю є те, що танцювати можна в пуантах, а можна босоніж. Дана хореографія включає як елементи класичного балету, так і нетрадиційну пластику: хаотично зігнуті руки і ноги, скорочення.

У неокласиці більша перевага віддається музичному твору, в якому класичні па повторюють всі складні риси симфонічної, класичної та неокласичної музики, тобто використання принципу танцювальної симфонії. Неокласичний балет прийшов на зміну звичайній, перевірений часом класиці. Даний стиль відрізняється стрімкістю і швидкістю. У танцю просто не залишається часу на те, щоб продумати свій поворот або стрибок, в цьому балетному стилі всі рухи повинні бути заздалегідь відточені.

Всі нововведення вимагають майстерності і високого рівня техніки. Постановки в стилі неокласичного балету набагато складніші, насичені складними елементами. На відміну від традиційних «балетів історії», у багатьох неокласичних роботах немає розповіді. Їх називають «безсюжетними балетами», з'являлися від бажання балетмейстера мати музику і танець, які створюють тему або настрій, щоб хвалитися окремими здібностями окремих танцюристів і дозволити танцю бути основним, а не сюжету чи музиці.

Однак, виникнення неокласицизму було зумовлене прагненням протиставити сучасній реальності в художній культурі (передусім модерністським течіям – футуризму, абстракціонізму, кубізму, дадаїзму, сюрреалізму, експресіонізму), з її запереченням академічної традиції, трагізмом і відчуженістю людської особистості, вічні цінності, відродити високий стиль класичного мистецтва.

На сьогодні неокласицизм у хореографічній культурі вже виробив власне спрямування, своєрідний стиль у балетному мистецтві, а також велику різноманітність форм чи авторських стилістик, які мають серйозне застосування і втілення у світовому балетному театрі.

1.4. Джордж Баланчин як фундатор неокласичного балету

Неокласицизм утверджує ідеальні, позачасові образи, вільні від усього конкретного, викликаного плином реального часу та соціокультурних процесів в історії.

Сучасний неокласицизм має два жанри – безсюжетний та сюжетний. Безсюжетна або ще називають абстрактно – асоціативна неокласика зародилась у творчості Баланчина і має франко – американські корені. Їй притаманне звернення до античного міфу і сюжету, ускладнена класична техніка, побудова абстрактної асоціації в балеті, симфонізм, академічні балетні принципи, а також використання джазових та модерних рухів і форм.

Джорджа Баланчина вважають зачинателем стилю неокласика, а його балет «Аполлон Мусагет» – першим неокласичним балетом [1].

Але це не зовсім так. Новий класицизм, а з ним і нова класика були б неможливі без Айседори Дункан, яка буквально повернула танцю свободу, надихнувши Фокіна, його сучасників і послідовників. Айседора танцювала не сценарії, а саму музику, ритм тексту, емоції від побаченого живопису. Її танець був насамперед поривом, хоч і не без стилізації під античність. Але якщо Фокін запозичив у Дункан іконографічний підхід до танцю, ідею висловлювати емоції рухом, то Баланчин, а пізніше і британський хореограф Фредерік Аштон, в юності побачивши виступи Дункан, перейняли у неї відмову від образів, прагнення звільнити тіло, зробити рух легким [10].

Дункан заперечувала балет, багато імпровізувала, тяжіла до природності. А. Дункан стала реформаторкою мистецтва танцю, що знайшло вираження у гармонійному поєднанні музики, пластики, костюма та художнього образу. Вона розробила ряд нових танцювальних прийомів, найкращі з яких увійшли до скарбниці світового хореографічного мистецтва [10].

Баланчин і Аштон, математики від балету, домагалися враження свободи за допомогою виснажливого тренажу та блискучої хореографії. В їх танцях все тіло артиста було активним, корпус – рухомим і гнучким. У класі Баланчин, наприклад, ніколи не давав довгих і заплутаних комбінацій. Його уроки були

гранично простими за змістом, але складними за рахунок різноманітності темпів і кількості повторень.

Д. Баланчин протягом 1924-1929 років поставив дев'ять великих балетів та ряд окремих номерів. Серйозна травма коліна не дозволила йому продовжувати кар'єру танцівника і він повністю зосередився на роботі хореографа-постановника. Серед визначних постановок цього періоду – опера-балет М. Равеля «Дитя і чаклунство» (Монте-Карло, 1925) [3].

У 1933 Д. Баланчин створив власну трупу «Балет 1933», яка досить швидко здобула успіх. Особливою популярністю користувався балет «Сім смертних гріхів міщанина», основою якого стало лібрето Б. Брехта. Ця постановка стала знаковою у кар'єрі хореографа [1].

Д. Баланчин увів таке поняття як «безсюжетний балет», у якому зазвичай використовувалась музика, яка здавалося б не призначена для танцю (концерти, сюїти, симфонії). Понад 20 постановок було зроблено на музику І. Стравінського («Жар Птах» 1949 р., «Агон» 1957 р., «Концерт для скрипки» 1972 р., «Каприччо», яка трохи пізніше увійшло до балету «Коштовності» 1967.) Видатний хореограф звертався і до творчості П. Чайковського («Шоста Симфонія» 1981, «Третя сюїта»). У творчому доробку майстра і балети на музику сучасників, таких як: Чарльз Айвза «Айвезіана», Антон Фон Веберн «Епізоди», Пауль Хіндеміт «Чотири темпераменти», Джордж Гершвін «Кому яка справа».

Видатний митець вважав : «Балет – настільки багате мистецтво, що він не повинен бути ілюстратором навіть найцікавіших, навіть самих змістовних літературних джерел... П'ятнадцять років танцівники виробляють кожну клітину свого тіла, і всі клітини повинні співати на сцені. І якщо краса цього виробленого і натренованого тіла, його руху, його пластика, його виразність доставлять естетичне задоволення тим, хто сидів у залі для глядачів, то балет, на мій погляд, своєї мети досяг» [1, с. 54].

Баланчин завжди навчав танцюристів бути універсальними. Сьогодні це стандартно для танцюристів в компаніях всюди, щоб бути в змозі виконати

неокласичні і класичні роботи. Постійна модернізація в хореографії, як і в будь-якій іншій галузі, надзвичайно важлива. У мистецтві танцю в першу чергу модернізується саме його лексика [1].

У постановках Д. Баланчина балетний крок став вищим, стрибки більш складними, підтримки в дуетах стали більш видовищними, використовувались і акробатичні елементи. Змінилися і вимоги до танцівників: високий зріст, худоба, фізичні якості тощо.

Хореографічна лексика – це набір різноманітних рухів, які хореограф використовує для реалізації своєї ідеї у конкретній постановці. Лексика відображує індивідуальність, фантазію автора, його рівень підготовки та знань.

Хореографічна лексика є універсальною формою осмислення буття [3], яка дає змогу танцівникам втілювати на сцені певні ідеї та образи, а також орієнтуватись у безмежному просторі світової хореографії. Фундаментом хореографічного мистецтва виступає саме класичний танець, на основі якого утворюються нові стилі.

Говорячи про сюжетну або драматичну неокласику, то вона вперше зародилась у творчості Ф. Аштона. Характерними рисами цього різновиду є модернізація та оновлення рухів класичного балету та лексики, оновлення балетів класичної спадщини, ускладнення рухів для посилення емоційності та психологічного сприйняття твору, заглиблення в сюжет та драматургію твору, наявність реалістичних та сюрреалістичних принципів, використання джазових, модерних, народно-сценічних танцювальних форм і, звичайно, наявність звичайних академічних балетних канонів [26].

На сьогоднішній день Аніко Рехвіашвілі є найбільш яскравим представником безсюжетного різновиду неокласичного балету у Європі та Країнах СНД. Її балет на одну дію «Пори Року» на музику А. Вівальді є яскравим прикладом абстрактно-асоціативної неокласики. В балеті показана психологія відносин між жінкою і чоловіком, яка порівнюється з порами року – літом, весною, зимою чи осінню, яка може в будь-який момент оселитися в душі людини. В сюжеті розкритий конфлікт протилежностей Зими і Літа, Весни

і Осені. В балеті широко використаний ансамблевий танець, який гарно підкреслює емоційність сцен, насичує абстрактно-асоціативні форми. Хореографія дуже вдало відтворює музику Вівальді, переважно побудована на транс симфонії. Пантоміма, пересувальні декорації, характерні танці – всі ці компоненти притаманні драматичному балету, також присутні абстрактно - асоціативні образи. Хореографія дуже насичена, технічна, ускладнена стрибками, дрібною технікою рухів, широкою амплітудою та розмахистими рухами [33].

Компромісу в 1928 році досяг Джордж Баланчин, поставивши балет «Аполлон Мусагет» – абстрактну історію на один акт про молодого Аполлона, якого навчали бути богом 3 чарівні музи: Калліопа, Полігімнія і Терпсихора. Все почалося ,звичайно, з музики: Ігор Стравінський написав твір виключно для струнних інструментів на замовлення американки Елізабет Спраг Кулідж для фестивалю в Бібліотеці конгресу. Композитор вирішив, що це буде балет на міфологічний сюжет – гранично простий і величний. За умовами фестивалю він повинен був тривати не довше півгодини [1].

І. Стравінський написав музику виключно для струнних, щоб домогтися враження чистоти і легкості: «Аполлон» був також моєю першою спробою твору великого масштабу, в якій контрасти звукових обсягів замінювали б контрасти інструментальних фарб» [12].

Також композитор стверджував, що його балет – данина французькому балету XVII століття, епохи Короля-сонце. Ритмічні схеми І. Стравінський запозичив у олександрійського вірша, надихаючись текстами теоретика класицизму Миколи Буало. В цілому, композитор розглядав всю музику епохи класицизму як танцювальну. Танець же в епоху класицизму формальний, і це само по собі визначає суть неокласичного балету, яку Джордж Баланчин висловив своєї знаменитою фразою: «Бачити музику, чути танець».

В «Аполлоні Мусагете» сувора, чітка, благородна і прозора форма вийшла на передній план. А слідом і в інших неокласичних балетах. Словник

класичного танцю, очищений від декоративності в сюжеті, оформленні, емоціях, жестах, став для неї ідеальною базою.

Незважаючи на те, що І. Стравінський задумував абстрактний «білий» балет [12]. Д. Баланчин все-таки зробив його оповідальним. Наче не відразу, а шар за шаром очищаючи знахідки М. Петіпа від надмірностей, продиктованих епохою. «Аполлон Мусагет» – ще не та абстрактна хореографія Баланчина, відома швидким темпом і віртуозною дрібною технікою. Але і не балет-п'єса. Театр ХІХ століття запропонував «білий» балет, як метафору потойбічного, недосяжного і ваблячого, Баланчин же наділив відчуженість величчю абсолюту.

Загальноприйняті сьогодні риси неокласичного балету: класична техніка, збагачена вільним танцем і спортом, відсутність декорацій, зрівнюють костюми і ролі, групи танцівників, які одночасно виконують різну хореографію в різних кінцях сцени, і, головне, безперервний, стихійний танець в повній синергії з музикою. Можна сказати, що Джордж Баланчин розвинув канон, який в підсумку ліг в основу сучасного балету.

Перші зачатки неокласицизму з'явилися ще за часів творчості Михайла Фокіна. Балет «Ацис і Глатея» (1905 р.) був своєрідним зверненням до античної естетики ідеалів мистецтва. Для М. Фокіна основним було створення нової лексики, танцювальної форми, внесення глибокого психологізму в балет, а вже потім стилізація і звернення до античності [25].

Античні форми в сукупності з академічними здобутками балетного театру та естетики танцю, сприяли появі «нового балету», в якому класичний танець слугував лиш як фундамент та технічна база. Це дуже відрізняло його від академізму та романтизму, який був притаманний Маріусу Петіпа, який представляв класичний танець, як основним виражальним засобом, часто віддаючи перевагу складній техніці, ніж сюжету та образам персонажів.

Знаковими прикладами балетів М. Фокіна на античний сюжет є «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля 1912 рік, «Павільйон Арміди» на музику О. Черепіна, «Єгипетські ночі Клеопатри» на музику А. Аренського у 1908 році.

Також, в постановках Фокіна можна прослідкувати такі напрямки як: імпресіонізм, кубізм, експресіонізм, абстракціонізм.

Імпресіонізм – це напрям у сучасній хореографії, американсько-російського походження. У неокласичних постановках прояви цього напрямку мають такі ознаки як: відтворення миттєвості, різноманітні прийоми з освітленням, використання тканини та різні маніпуляції з нею, використання світла та тіней, багатогранна імпровізація та сильна емоційна передача художнього образу.

Тенденції Лої Фулер та Айседори Дункан, найяскравіше виявляють себе у межах напрямку імпресіонізм та не аби як сприяли розвитку неокласичних тенденцій в хореографії, а також утворили окремі техніки та форми неокласицизму як самостійного напрямку сучасної хореографії. Такі стилістичні різновиди мають назви – фулеризм та дунканізм.

Фулеризм – стилістичний різновид імпресіонізму, характерними рисами якого є: імпровізація, хореографія з використанням тканини, гра з тінню, метаморфози з образами та костюмами, при цьому танцювальні комбінації виконуються виключно на класичну музику, акцент на візуальному сприйнятті.

Дунканізм – стилістичний різновид імпресіонізму, особливостями якого є імпровізація, донесення глядачеві власного емоційного наповнення, настрою та стану, враження від музичного супроводу, використання тільки класичної музики [5].

Згадуючи балети Фокіна «Шопеніана чи Сильфіди» на музику Шопена або хореографічну мініатюру «Помираючий Лебідь» на музику К. Сен-Санса у 1907 році, можна чітко відстежити риси імпресіонізму.

Неокласична хореографія Михайла Фокіна або фокінізм характерна тим, що їй притаманне звернення до біблійних, античних, міфологічних сюжетів, літературних творів. Їй властиві імпресіоністичні, експресіоністичні та кубічні експерименти. Велика увага приділяється також танцсимфонії та ритмопластиці.

Отже, на сьогоднішній день неокласицизм – це напрям в сучасній хореографії, філософською основою якого є естетика ідеалу, тобто антична естетика та естетика Ренесансу, фундаментом якого слугує класицизм. Класицизм, в свою чергу, є методом художнього мислення, напрям і стиль у мистецтві, основою якого є античність. Класицизм являє собою етичний та естетичний чинник художньої творчості автора.

Неокласицизм є дуже багатограним, по перше, завдяки запозиченням художніх форм з мистецтва Античності, Ренесансу, Нового часу та імпресіонізму. Також в ньому яскраво просліджуються форми експресіонізму, народного фольклору, сюрреалізму, кубізму, джазу, мистецтва Середньовіччя та навіть Стародавнього світу. Але, попри це неокласицизм все одно є дуже яскравим, авторським елементом постмодернізму.

Висновки до розділу 1

Осмислюючи концепцію неокласицизму в хореографічній культурі та її сутність у дослідженнях які стосувалися аналізу і розвитку неокласицизму в літературі, музиці, архітектурі, зазначимо, що неокласичні форми та стилістика формувались під впливом зразків мистецтва античності, Ренесансу й класицизму першої половини XIX століття, але виражальні засоби чітко відображали сучасну дійсність завдяки поєднанню класичних форм з модерними й авангардними засобами.

Задля глибшого усвідомлення певних аспектів, ідей і художнього мислення неокласицизму в мистецтві, були проаналізовані праці, положення яких визначають, що неокласицизм розглядає античність не як культурний ідеал, а як матеріал для символізації асоціативних варіацій і деконструкції, для відображення сучасних соціокультурних та інтелектуальних проблем.

Ці ідеї знайшли своє відображення у новій естетичній концепції та моделі балету Михайла Фокіна, Федора Джорджа Баланчина, Фредеріка Аштона.

Ці хореографи запровадили філософсько-психологічну концепцію в балеті як головну. Класичний танець уже не є головним його чинником, як у

академічному балеті, а лише виражальним засобом, що репрезентує психологічний зміст і навантаження у літературно-драматургічному сюжеті чи абстрактній авторській асоціації. Головним є філософська ідея (авторська) чи філософська концепція.

Включили до хореографічної системи навчання елементи і техніку спорту, акробатики.

Визначили два принципи розвитку класичного танцю в новому балеті: інтерналістський – постійний розвиток власних академічних форм, рухів, вправ виключно у власній системі, а також ретельно зберігаючи й аналізуючи академічні традиції школи та нові технічні методики; екстерналістський – розвиток сценічних прийомів сьогодення, збагачуючись новими формально-технічними засобами і прийомами сучасності, залишаючись єдиною універсальною системою і науковим методом у хореографічній культурі.

Хореографи ХХ століття довели, що трактування сюжету і створення художнього образу, в новому сценічному балетному танці можливе через передавання психологічного навантаження та змісту руху, комбінації, при зберіганні віртуозності виконання.

Хореографічного дійство може відбувається за двома видами сценічного методу в балеті: безсюжетним (танцесимфонічним чи експериментальним), а також сюжетним, чіткому і послідовному трактуванні виключно літературного твору за академічними принципами балетної драматургії, використовуючи нові виражальні засоби другої половини ХХ століття та синтез мистецтв у візуальній репрезентації.

Тобто неокласичний танець є психологічною і віртуозною формою класичного танцю для створення художнього образу у сценічному методі хореографії сьогодення.

РОЗДІЛ 2

ПРАКТИЧНІ СПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ ЗДОБУТКІВ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ У СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

2.1 Неокласичний балетний театр

Неокласичний балетний театр, основою якого є неокласичний танець (або психологічний танець на базі класичного), демонстрація образу, характеру, взаємодія танцівників, їх психологічно глибокі відносини, ускладнені лексикою класичного танцю, демонструє не репрезентацію академічних зразків та техніки, а показує важливість глибини сюжету, образу та емоційної наповненості кожного танцівника. Але ніяк не сухих емоцій, які були властиві традиційному класичному танцю.

Головні *особливості* неокласичного балетного театру:

- ускладнення та оновлення лексики і техніки сценічних і балетних зразків класичного танцю
- збагачення побудови форми
- постановка рухів та комбінацій таким чином, щоб глядач міг з самого початку зрозуміти емоційний стан, характер, асоціативний зміст
- важливість переходів від одного руху до іншого [17].

Неокласичний театр зарубіжжя також значно відрізнявся від академічних традицій театрів Мілану, Парижу, Копенгагена, частим використанням кутоподібних, ламаних і паралельних позицій у різкому поєднанні із заокругленими та залегованими положеннями *arondi* та *allonge*.

У неокласичному балетному театрі завжди більша увага приділялась музичному супроводу, в якому рухи чітко повторюють усі складові музики, тобто широко використовується принцип танцесимфонії. Існує три жанри, в яких функціонує неокласичний балет: безсюжетний, сюжетний і змішаний

Безсюжетний балет бере свої витоки у творчості Льва Мясіна і Джорджа Баланчина. Найголовнішою ознакою цього різновиду є побудова абстрактної асоціації, звернення до античності, ускладнення класичної техніки, активне

використання модерних і джазових виражальних технік, але з урахуванням усіх балетних канонів і принципів у побудові комбінацій.

Сюжетний був започаткований у творчості Фредеріка Аштона. Головною особливістю є постійне оновлення та модернізація класичної балетної лексики (балетів класичної спадщини) , посилення танцювальної лексики для передачі емоційності та психологізму, підвищення уваги до самого сюжету. Наявність сюрреалістичних, реалістичних принципів, пантоміма, модерні та джазові рухи, танцсимфонія [7].

Але сучасні процеси в неокласичному балеті кінця XX – початку XXI століття постійно оновлюються і тому необмежені тільки загальними характеристиками, тому з'являється таке поняття як постнеокласика.

Постнеокласика – це більш пізня неокласика, яка з'явилась у 1970 -2015 роках. Головними центрами її розвитку стали Нідерланди, Німеччина, Україна , Словенія.

Балетний неокласичний та постнеокласичний авторський театр включає в себе дуже багато балетних форм – традиційні, мініатюру, безсюжетні (Аніко Рехвіашвілі, Іржі Кіліан, Едвард Клюг), сюжетні (Аніко Рехвіашвілі, Джон Нойермаер, Едвард Клюг), сюжетну мініатюру, авторський сюжет та змішані.

Американські вчені використовують терміни « неокласика» або «неокласицизм» лиш для тих авторів, у чиїх роботах класичний балетний репертуар отримує, так би мовити, «друге дихання».

Отже, на зміну традиційному класичному балету приходять неокласичний балет, який далеко не віддаляється від напрацювань попереднього стилю, проте постійно знаходиться в пошуку нового втілення танцю [16].

Неокласичний балет використовує ту ж саму термінологію і ту ж техніку, що і класичний танець. Відмінною ж особливістю неокласичного балету є те, що цей стиль в своїх танцювальних постановках швидший і швидкий. У танцюриста просто не залишається часу на те, щоб продумати свій поворот або стрибок, в цьому балетному стилі всі рухи повинні бути заздалегідь відточені.

Змінюється і музичний супровід неокласичного балету. На зміну розміреного темпу музики приходить ритмічність. Всі ці нововведення вимагають від танцюриста високої майстерності і технічності. Постановки танцю в неокласичному балеті набагато складніші, вони насичені складними елементами.

Неокласичний стиль в балеті, перш за все, пов'язаний з ім'ям Джорджа Баланчина, який в XX столітті на основі класичної техніки створив абсолютно новий напрямок в балетному мистецтві. Він ,в першу чергу, робить ставку на майстерність танцюриста. При цьому для Баланчина є не важливим сюжет балетного твору. Великі класичні балетні вистави замінюються маленькими безсюжетними постановками.

І якщо класичний балет базується на сольних виступах, то в неокласичному стилі постановки мають масовий характер. Стиль Баланчина стає провідним в XX столітті. Він порушує багато канонів класичного балету, балетмейстер не прагне наповнити свої твори драматичними моментами, виразними пантомімами. У неокласичному балеті на першому місці танець у всіх його технічних проявах. Неокласичний балет набув широкого поширення саме в Сполучених Штатах Америки, де можна було відійти від класичних правил і створити абсолютно унікальний танець.

На відміну від традиційних «балетів історії», у багатьох неокласичних роботах немає сюжету. Їх називають «безсюжетними балетами» і з'являлися від бажання балетмейстера мати музику, і танець створюють тему, або настрій, щоб хвалитися окремими здібностями окремих танцюристів і дозволити танцю бути основною увагою, а не історією.

Неокласичні роботи показують мінімальну дію, на користь демонстрування талановитих танцюристів. Ці балети взагалі коротше в тривалості, ніж класичні балети на всю довжину. Під час виступу вечора аудиторія буде бачити три або чотири неокласичних балети, а не один довгий балет, розколотий на два або три дії, такі як «Спляча красуня» або «Сильфіда».

У ХХІ столітті хореографія виходить на новий технічний та художній рівень. Наразі створюються нові техніки танцю, деякі з них засновані на класичній лексиці, інші – на різних східних духовних практиках. Танець стає більш виразним, пластичним, геометричним та емоційним. Танцювальні постановки насичені побутовою пластикою, імпровізацією, вільним рухом. Виникає потреба у вивченні хореографії через психічний стан танцівника. Тому сучасний хореограф – це в першу чергу дослідник, здатний дати новий вектор руху у мистецтві хореографії.

Хореографам принципово важливо йти у ногу з часом, відчувати потреби та настрої глядацької аудиторії. Поєднання поезій, музики, танцю та театру створює нові мистецькі форми, зокрема, «перфоманс», який може нести в собі певну соціальну, культурну, філософську ідею.

Таким чином, напрям і стилістика неокласичного балетного театру в хореографічній культурі сьогодення має свої специфічні риси, характеристики і особливості існування. Неокласичний балетний театр є типом хореографічної культури сьогодення, генеза якого розвивалась протягом ХХ століття. Неокласичний балетний театр рівномірно і гармонійно співіснує з видами хореографічної культури – класичною та сучасною хореографією.

Метою діяльності неокласичного балетного театру є розвиток хореографічного мистецтва і балетної справи, формування і задоволення потреб населення у театральній-хореографічній мистецтві.

Художній репертуар і професійний тренаж неокласичного балетного театру визначають напрям і стилістику, які мають жанрово-стилістичний, виражальний, формально-технічний і сюжетний аспекти. Неокласичний балетний театр є типом хореографічної культури сьогодення, формування якого розвивалось протягом ХХ століття.

Неокласичний балетний театр рівномірно і гармонійно співіснує з видами хореографічної культури – класичною та сучасною хореографією.

2.2. Можливості використання лексики класичного танцю у сучасній хореографії

Сучасна хореографія дуже різнопланова та має дуже яскраву лексику. На відміну від класичного танцю сучасна хореографія включає безліч елементів, представлених в різних ракурсах, рівнях, що сприяє створенню образу. У класичному танці існує тільки усталений певний набір хореографічних рухів, який виконується послідовно, але в різних комбінаціях.

Поняття «сучасний танець» являє собою напрямок, який поєднує в собі новітні досягнення у хореографії, музичній індустрії, шоу-бізнесі тощо.

У хореографічних постановках в жанрі сучасного танцю можна втілити ідею, тему, образ, сформований на основі актуальних прийомів і пластичних форм. У сучасному танці використовуються виразні засоби класичного хореографічного мистецтва, що дозволяють створити більш яскравий сценічний образ.

Сучасний танець можна вважати технологією оновлення хореографічного мистецтва в цілому, і, зокрема, повернення інтересу аудиторії до класичного балету. Танець безпосередньо пов'язаний з музикою, емоційно-образний зміст якої знаходить своє відображення у хореографічній композиції, рухах, мізансценах [4].

На основі багатовікового досвіду, школа класичного танцю виробила критерії естетики руху, які можна вважати відправною точкою для розуміння всіх видів хореографії: народно-сценічного танцю, танцю в музичній комедії, на естраді, в цирку, в кіно, деякі сучасні види хореографії базуються на елементи класичного танцю [2].

Сьогодні надзвичайно популярною та актуальною тенденцією у хореографічному мистецтві є синтез елементів класичного і сучасного танцю (contemporary dance, джаз, естрадний танець, імпровізація). Жанрова і стильова різноманітність органічно поєднуються в сучасній хореографії, збагачуючи тим самим виразність хореографічної лексики.

Напрямами розвитку сучасного танцю можна вважати: рух заради руху, авторські версії класичних балетів, епатаж, математичні принципи, вихід за

межі сценічного майданчика, новий, більш емоційний і пристрасний тип відносин між героями тощо.

Сучасний танець виправдав правомірність нововведень, витримав випробування часом і продовжує вдосконалюватися, не втрачаючи своєї актуальності. Якщо спочатку його виконували під симфонічну і камерну музику, то сьогодні можна побачити модернові постановки під джазові композиції і навіть без музики.

Слід зазначити, що окремі елементи і принципи руху, розроблені в рамках сучасного танцю, стали використовуватися в таких напрямках як Vogue, Pole Dance, House, Breaking тому і сам сучасний танець істотно змінився. Серед інших популярних на сьогодні видів сучасної хореографії можна виділити модерн – це система сучасного танцю створена у США. Contemporary dance – танець без чітко визначеної структури, що постійно змінюється відповідно до новітніх тенденцій у хореографічному мистецтві [4].

Техніка сучасного танцю постійно ускладнюється. Як наслідок, підвищуються вимоги до рівня фізичної підготовки танцівника.

Головною представницею світу перформативної хореографії стала Піна Бауш – німецька танцівниця і хореограф. Піну Бауш важко назвати хореографом в прямому сенсі слова. Її творчість працювала і працює на перетині жанрів. Хореографія в секунду змінюється розмовною розповіддю, а іноді навіть головним виразним засобом виступала сама сцена, декорації та їх розташування в сценічному просторі.

Їй вдалося створити свій унікальний стиль, у якому класичний балет поєднаний із природними рухами, монологам, діалогами та незвичайним музичним супроводом. Вона робила акцент на індивідуальність кожного танцівника, його внутрішню наповненість, що на її погляд є більш важливим, ніж естетика руху. Тіло та емоції єдині. Кожна емоція породжує рух. П. Бауш дала потужний поштовх сучасному хореографічному мистецтву [3].

Для Бауш настільки ж природно було звертатися до класичних форм і ставити, наприклад, «Весну священну» Стравінського, як і використовувати

шлягери, джазову імпровізацію, оперету і навіть комбінувати дитячі пісні з музикою паризького авангардиста-електронщика П'єра Анрі. Але починалося все, як дуже часто трапляється, із вдалої танцювальної кар'єри.

Їй вдалося створити свій унікальний стиль, у якому класичний балет переплітався з природними рухами, розмовами і не завжди звичайним музичним супроводом. Маючи свою трупку вона робила акцент на індивідуальність кожного танцюриста, внутрішня наповненість її хвилювала більше, ніж естетична краса руху. Нічого немає «навмисно», все по-справжньому, дотики, сварки, обійми. Тіло та емоції єдині. Кожна емоція породжує рух. Піна Бауш дала потужний заряд усьому сучасному хореографічному мистецтву.

Поступово її творчість стала такою ж відомою візитною карткою нового німецького мистецтва, як і музика Штокхаузена або картини Ріхтера. Видавництво «Frankfurter Allgemeine» назвало її «найважливішою постаттю німецького культурного експорту». Піна Бауш завжди вбирала в себе дух історії, культуру місця, де вона працює, хоч це могли бути Мексика, Італія, Португалія тощо [3].

Яскравим прикладом неймовірно складної техніки та ідеальної фізичної підготовки танцівника і першою роботою Піни Бауш стала «Fragmente», що побачила світ у 1968 році [5].

«Іфігенія в Тавриді» і «Орфей і Еврідіка» – яскраві приклади танцюпери, жанру, винайдений безпосередньо Бауш, кількісно так і зупинився на двох назвах. У танцюпері кожен з персонажів античного сюжету був представлений двома виконавцями-танцівником і оперним співаком. Складні метафоричні декорації доповнювали багат шарову композицію вистав і архетипічну наративність. Трохи пізніше цю змістовну лінію продовжить «Синя Борода».

У цих своїх роботах Піна говорила про вічне протистояння між жінками і чоловіками. У їх нескінченній вразливості, жорстокості відбувалося дослідження взаємин, як рани, що кровоточить, і це назавжди змінювало звичний, конвенціональний підхід до формального танцювального спектаклю.

Найяскравіший приклад подібного протистояння у Бауш «Весна священна». Вистава на музику І. Стравінського заклала основи для подальшого розвитку тієї форми танцювального спектаклю, в якій рух народжується з внутрішнього відчуття, а форма композиції визначається взаємодією танцю зі сценографією, при цьому техніка танцювальних елементів найвищого рівня, бо вся вона заснована на класичних па.

Головний зовнішній прийом полягав у тому, що вся сцена була повністю вкрита шаром землі. Танцівниці вдягнені в напівпрозорі сукні тілесного кольору, що по черзі з'являлися на сцені, обмацуючи землю босими ногами, повільно і дуже обережно пересуваючись по сцені. Темп руху наростав дуже поступово, танцівниці виконували нескладні танцювальні комбінації та різні пластичні лейтмотиви, що глядач буде спостерігати впродовж усієї постановки.

Саме в цій роботі найбільш гостро відчувається вплив на Бауш американського танцю модерн. Практично вся жіноча хореографія народжується з головного прийому техніки Грем- contraction, «скорочення» і видозмінених рухах класичного танцю.

Contraction – це різке, майже рефлекторне стиснення в області діафрагми (як варіант, нижче центру живота), наслідком якого є якби відгомін скорочення у всьому тілі – злам в корпусі, шиї, тазостегнових суглобах, кистях, долонях, колінах, ступнях.

Хореографія відноситься до виду мистецтв, матеріалом якого слугує людське тіло, його пози та зміна положень, поетично осмислені і організовані в часі і просторі, що складають одну єдину художню систему. Хореографія відображає різні соціальні процеси, як і інші види мистецтва, також збагачує духовний світ людини, розкриває особистість.

Сама її специфіка полягає у тому, що усі переживання і людські почуття вона передає в пластичній образно-художній формі. Також головною її ознакою є безпосередній зв'язок з музикою, що в свою чергу розкриває хореографічний образ у всій яскравості і повноті, що дуже важливо впливає на ритмічну побудову.

Існує багато хореографів, які не стали ігнорувати класичну основу у своїх постановках. Як правило такі мають освіту танцівників класичного танцю і ставлять свої сучасні балети в класичних театрах і трупах. Іржі Кіліан є яскравим прикладом такого. Народився в Празі. З 8 років почав займатися балетом в школі при Національному театрі Праги. Роблячи успіхи, в 15 років вступив в консерваторію. Але незабаром був запрошений на стажування до школи Королівського Балету. Був солістом у трупі Кранко в Штутгарті.

Свою найпершу постановку здійснив з трупю нідерландського театру танцю, незабаром став головним хореографом і художнім керівником даної трупи. Зробив значний прорив у піднятті Голландії на дуже високий рівень сучасного хореографічного мистецтва [13].

Використання лексики класичного танцю в сучасній хореографії розвиває техніку і танцювальну майстерність танцюриста, а також вчить танцівника відчувати своє тіло і виражати свої почуття та емоції за допомогою рухів. Процес створення сучасних хореографічних постановок утворює собою синтез музики, театрального мистецтва, танцю і пантоміми. Елементи лексики класичного танцю в сучасних хореографічних композиціях зазвичай можуть входити в той чи інший рух як основний або як додатковий елемент комбінації. Вони можуть відтворюватися повільно або швидко, фіксуватися тривало або коротко, посилювати або послаблювати динаміку руху.

Сучасна класична хореографія постійно ускладнюється новою технікою, різновидами обертів як на підлозі, так і в повітрі, а також збагачується сильними вольовими польотами із приземленням у партер.

Неокласична хореографія розвивається в бік традиційних класичних законів танцю і одночасно набуває більш розважальної форми, але сьогодні перформативна хореографія ще й повертається до експериментального підтексту, танцівники не сліdkують за сухими тренуваними тілами, у постановках використовуються нейтральні костюми, або ще їх називають «безликі». Такі костюми не приховують ліній тіла, переважає оголена статура.

Триває колаборація хореографів, музикантів і художників, а внутрішній процес як і раніше залишається незмінним двигуном творчості будь-якого часу.

У жанрово-стилістичному аспекті балетне дійство побудовано за змішаним принципом, де при збереженні класичної основи чимало додано з модерн-балету, народно-сценічних і популярних форм; звернення до безсюжетного жанру балету і створення чіткої абстрактної асоціації шляхом художнього оформлення та балетної лексики.

Таким чином, балетне дійство за всіма складовими драматичного твору, художнім оформленням чітко орієнтується на сюжет, час і територіальність, що точно передають костюми виконавців і декорації у балеті. Балет будують за сюжетним чи абстрактно-асоціативним принципом; використанням стилістичних прийомів і візуальних характеристик імпресіонізму та експресіонізму, а також джазу, модерну та еkleктики, за формами – бароко і ампіру; зверненням до інтимної лірики.

2.3. Особливості малюнку танцю у неокласичній хореографії

Сучасне хореографічне мистецтво передбачає володіння безліччю напрямків і стилів, де більша частина рухів виникла завдяки балету або саме елементам класичного танцю. Балетна освітня система стала сучасним танцювальним напрямком, який був запозичений хореографією.

На сьогоднішній день в хореографії існують течії буквально ідентичні по лексиці, музиці, костюмах та інших аспектах в хореографії. Дане пояснення в сучасному хореографічному мистецтві в період його формування не отримало власної характеристики, яка б могла відрізнити стиль танцю із застосуванням сценічного малюнку.

Малюнком танцю називається пересування виконавців по театральній сцені, що дає глядачу нібито відбиток, що утримується на підлозі сцени, закріплюючи різні танцювальні форми, фігури. Паралельні лінії, коло, напівколо, еліпс, діагональ, квадрат, трикутник або спіраль – зазвичай використовуються як танцювальний напрямок чи малюнок.

Малюнок танцю – певне положення з пересуванням танцюристів по танцювальному майданчику. Спостерігаючи за виконавцями, але концентруватись не на їх переміщенні, а тільки на пересуванні по сцені, то можна закріпити зображення танцю. Малюнок танцю в сучасній хореографії розташовується по ситуації, пов'язаної з пошуком нових способів і здібностей, щоб проявити себе і тому приділити особливу увагу техніці рухів, артистизму танцюристів і його «емоційній поведінці» на сцені, а також різним, актуальним технологіям: світлове оформлення, ефекти і інше [19].

Досвід використання в класичній хореографії квадратних, простих малюнків і лексичних засобів, дозволяє сучасній хореографії користуватися наявною інформацією і збагачувати танцювальні композиції новою лексикою (рухами і трюками), варіантами перебудов в танці або танцювальним малюнком (всі види малюнка танцю), світловим оформленням, засобами пантоміми та артистичної гри танцюриста, музичним супроводом, костюмами і декораціями.

У таких світових відомих балетах як «Жизель», «Лебедине Озеро», «Есмеральда», «Ромео і Джульєтта», «Лаврентій», «Легенда про кохання» хореографічна лексика героїв і являє собою танцювальну мову, за допомогою якої розповідається зміст балету, розкриваються характери і образи дійових осіб, їх вчинки [13].

Вміння балетмейстера створювати художньо осмислену хореографічну мову свідчить про володіння ним прийомами лексичного комбінування хореографії. Комбінування – це найважливіший етап діяльності хореографа чи балетмейстера. Комбінація являє собою найдрібнішу одиницю хореографічного тексту.

Танцювальна комбінація обчислюється в тактах і може бути різної тривалості. Чим більше тривалість і швидкість комбінації, тим більш високою повинна бути якість.

Довжина комбінації залежить від розвитку вкладеної в ній хореографічної думки. Комбінація може бути зовсім короткою, але квадратною. Тобто мати лейтмотив з незначними видозмінами, як це зазвичай прослідковується у

класичному танці. Але у неокласиці балетмейстери часто нехтують цією тенденцією, переходячи на дуже хаотичні переходи, які варіюють із квадратними за тактами і рухами комбінаціями.

Звичайні класичні малюнки танцю в неокласиці видозмінюються, характер рухів також приймає більш сучасну трактовку: виконати рух вузько або широко; з прямим корпусом або з нахилом; на кроках або бігу; плавно або ритмічно; стримано або емоційно.

Базуючись на основних прийомах хореографічних малюнків в класичному танці, в неокласиці з'являються більш ускладнені та видозмінені:

1. Унісон-соліст (або солісти) – відокремлений від маси, розташований в центрі або ближче до глядача танцівник, але всі танцюють одну хореотему;

2. Контраст-соліст – виконує хореомотив, а кордебалет – рухи, які вигідно відтіняють, підсилюють сольну партію (наприклад, соліст стрибає вгору, кордебалет в цей час присідає);

3. «Підтанцьовка», акомпанемент – соліст виконує хореотему, а кордебалет підсилює її образ, виконуючи вибірково потрібні рухи;

4. «Перекличка» – соліст виконує хореомотив, який потім в точності відтворює кордебалет, а у соліста пауза, проходка або інше, контрастне з першим рух;

5. «Завзятий бас» – кордебалет виконує один рух багато разів, а на його тлі соліст танцює свою тему.

6. Поліфонія – вид багатоголосся, заснований на одночасному гармонійному поєднанні і розвитку ряду самостійних мелодій. В поліфонічному розвитку одночасно взаємодіють кілька хореотем. Не тільки в класичному і сучасному, але і в народносценічному танці використання поліфонічного розвитку лексики і малюнка сприяє більш яскравому і глибокому розкриттю змісту [34].

В неокласичних постановках виділяють декілька прийомів пластичної *поліфонії*:

1. Імітація - пластичний мотив або тема, виконана одним (або кількома) танцюючим, відтворювана потім іншим(іншими), але перший продовжує виконання своєї теми. «Відставання» другого від першого, третього від другого відбувається через два, чотири, шість тощо.

Перший (другий, третій) може, закінчивши тему, повторити її з кимось іншим або почати нову тему. Всі виконавці можуть залежно від музики і завдання постановника закінчити або перервати тему разом;

2. Контрапункт (вид поліфонії) - коли проводяться дві або більш самостійних хореотем, на протилежних одна одній, тобто близьких за змістом; контрастний – коли дві і більше самостійних хореотем за змістом різко відрізняються один від одного. Його використовують, щоб створити яскравість і емоційну напруженість композиції; протистояти можуть солісти і маса, дві-три протилежні групи і т. д.;

3. «Повтор-перекличка» – не одночасне виконання танцюючими одного пластичного мотиву в різних місцях сцени різними танцюристами. Повтор не повинен відстояти далеко: один такт, другий такт-повтор іншим виконавцем; або з першого по четвертий такт, а з п'ятого по восьмий повтор. У цей час у першого танцівника може бути пауза або менш яскравий рух; Множинність-пластичний мотив виконується одним, потім слід точне повторення, але вже, наприклад, трьома, потім шістьма і т. д. Виконавців охоплює один емоційний стан;

4. «Хвиля» – повторення, як правило, одного руху кожним виконавцем по черзі в потрібному темпі [35].

Таким чином спираючись на класичні малюнки танцю, переходи, пересування танцівників по майданчику в сучасній хореографії зароджується дуже схожа, але інша за принципом виконання хореографічна мова.

2.4 Аналіз балету Д. Баланчина «Серенада» на предмет використання неокласичних хореографічних прийомів

Георгій Баланчин або ж Георгій Мелітонович Баланчивадзе – один із найвидатніших світових хореографів, засновник американської балетної школи та основоположник усієї балетної неокласики.

Син грузинського композитора Мелітона Антоновича Баланчивадзе. Був організатором та керівником «Школи американського балету» і організатором трупи «Американський балет» 1948 на основі тієї ж школи. Його називають творцем неокласичного напрямку 20 століття, що зробив значний внесок у розвиток хореографічного театру США. Баланчин заново винайшов американський балет, створивши новий сучасний стиль на основі російської класичної техніки.

Як відомо, Георгій став танцівником випадково. Сім'я готувала хлопця до кар'єри військового, але прийшовши на проби в хореографічне училище, разом із своєю сестрою, шестирічний Георгій теж пройшов усі іспити. Хлопець був дивовижно пластичним, що не змогло пригорнути увагу комісії, тому незважаючи на зовсім юний вік, його було прийнято в училище. Ось так несподівано для всіх Баланчивадзе опинився в балетному середовищі.

Баланчин є вихованцем відомих педагогів, таких як: Андріанов, Гердт. Свою першу сольну партію хлопець отримав на третьому році навчання на сцені Маріїнського театру, у балеті «Дочка Фараона» [1].

У 1924 році Баланчин потрапив у дуже відому на той час трупу Сергія Дягілева, де відтанцював десять балетів. В цей же період в балеті «Аполлон Мусагет» починають виявлятися ті самі перші кроки в майбутньому впізнаваного стилю Баланчина, де класичний танець було збагачено, модернізовано та оновлено в адекватній академічній формі.

Після смерті Дягілева керівника трупи, Георгія запрошують перебраться до Америки. Така пропозиція надходить від відомого шанувальника і мецената мистецтва Л. Керстайна у 1933 році. Вже через рік вони своїми спільними зусиллями заснували школу американського балету, а незабаром на базі школи і утворилась трупа «Американ Балі» [13].

Для своєї трупи хореограф створює такі шедеври як: «Концерто бароко», «Серенада», «Балі Емперіаль», «Поцілунок феї», «Гра в карти» та інші. При підборі вдалої назви для трупи, її неодноразово змінювали, але в 1948 році їй нарешті присвоїли назву «Нью-Йорк Сіті Балі». Баланчин був її керівником до самої своєї смерті. До 1960-х років хореографічний простір почав чітко розуміти, що завдяки Георгію, а той час вже Джорджу була сформована національна манера виконання класичного танцю в Америці.

Важливий вплив на творчість Д. Баланчина справила його співпраця з композитором Ігорем Стравінським. Будучи сином композитора і навчаючись грі на фортепіано з п'яти років, Баланчин вважав, що музика є основою танцю, кажучи, що я лише простий хореограф, який навчився читати музику [12]. Таким чином, Баланчин вважав, що те, що зараз називається «балетом», було винайдено такими музикантами як Чайковський, Деліб і Стравінський.

Винахідливість і велика різноманітність джерел які б надихали, були невід'ємними факторами, що впливали на творіння Джорджа. Він використовував музику різних композиторів, від класичних Моцарта, Брамса, Генделя і Вівальді до Стравінського, Соузи і Готтшалка.

Джордж Баланчин зазвичай працював з різними видами та жанрами хореографічних постановок, але найбільш актуальними та неординарними для нього були саме безсюжетні балети, для створення яких використовували музичне оформлення, що раніше не використовувалось для хореографії зовсім. Це зазвичай були симфонії, сюїти, інструментальні ансамблі. Танцювальний образ – ось що було найголовнішим у балетах без сюжету.

Головне – це гармонія усіх компонентів. Сценічне видовище, типу декорацій та сюжет взагалі відсувались на другий план, а потім і зовсім почали ігнорувати ці аспекти. Постановки для фільмів, мюзиклів та шоу так були дуже цікаві маестро: «Євгеній Онегін» П. Чайковського і «Руслан і Людмила» М. Глінки [25].

Хореографія Джорджа Баланчина відома швидкістю і легкістю рухів. Підйом ноги вище голови є одним з рухів, які він представив сучасному

балетному середовищу, бо за часів Петіпа балерини не підіймали ніг більше ніж на 90 градусів. На сьогоднішній день це па є одним із найбільш часто використовуваних.

Сам Баланчин писав: «Ми повинні спочатку усвідомити, що танець — це абсолютно самостійне мистецтво, а не лише другорядне супутнє. Я вважаю, що це одне з великих мистецтв. Важливим у балеті є сам рух, адже в симфонії важливий звук. Балет може містити історію, але візуальне видовище, а не історія, є найважливішим елементом. Музикою великих музикантів можна насолоджуватися і розуміти її без усного вступу, і хореограф і танцюрист повинні пам'ятати, що вони досягають публіки через око, а глядач, у свою чергу, повинен тренуватися, щоб побачити, що виконується на етап. Саме створена ілюзія переконує глядачів, так само, як і робота фокусника. Якщо ілюзія зазнає краху, балет зазнає невдачі» [1, с. 105].

Роботи Джорджа Баланчина відомі у всьому світі. Майстер вдало створював щось нове, не розриваючи міцний зв'язок з класичною хореографією, навпаки оновивши її, зробивши більш насиченою, цікавою та актуальною.

Репертуар Баланчина включає постановки різних жанрів. Ним створені двоактний балет «Сон в літню ніч» (музика Ф. Мендельсона, 1962) і трьохактний балет «Дон Кіхот» Д. Набокова (1965).

Оновив класичні балети і окремі постановки та варіації з них, а саме : одноактна версія «Лебединого озера» 1951 року і «Лускунчик» 1954 року, декілька варіацій із балету «Раймонда» А. Глазунова у 1961 році, «Копелію» Л. Деліба у 1974 році.

Близько 30 постановок здійснено Д. Баланчиним на музику Г. Стравінського, з яким маестро був у дуже тісному зв'язку протягом усього свого життя («Орфей», 1948; «Жар-птиця», 1949; «Агон», 1957; «Капріччіо», що увійшло під назвою «рубіни» в балет «коштовності», 1967; «Концерт для скрипки», 1972, та ін.). Неодноразово звертався він до творчості Чайковського,

на музику якого поставлені балети «Шоста симфонія» (1981), «Третя сюїта» (1970) та інші.

Музика сучасних композиторів була дуже цікава і близька балетмейстеру, для неї треба було шукати і нову стилістику хореографії: «Чотири темпераменту» (музика П. Хіндемита, 1946), «Айвезіана» (музика Ч. Айвза, 1954), «Епізоди» (музика А. Веберна, 1959).

Форму безсюжетного балету, побудованого на класичному танці, Баланчин зберігав і тоді, коли шукав в балеті національну або побутову характерність, створюючи, наприклад, образ ковбоїв в симфонії Далекого Заходу (музика Х. Кея, 1954) або великого американського міста в балеті «Кому яка справа?» (музика Дж. Гершвіна, 1970). Тут класичний танець ставав збагаченим за рахунок побутової, джазової, спортивної лексики і ритмічного малюнка [13].

Баланчин успішно поєднував сучасні оновлені концепції створення танцювальних комбінацій зі старими балетними загально прийнятими канонами. На думку історика і критика Дженніфера Хоманса: «більшість класичних танців Баланчина мають радикальне забарвлення, а його найбільш революційні танці завжди йшли корінням в класичні форми» [1].

Він вважав, що все в історії повторюється, але в іншій формі: ми всі вічно живемо в один і той же час. Немає ні майбутнього, ні минулого.

Його інше та неординарне бачення балетних костюмів було очевидно ще зі шкільних років. У хореографічному етюді, поставленому у віці 16 років для шкільного виступу, його критикували за те, що він змусив балерину танцювати на пуантах, одягнену в тонку туніку трішки нижче лінії стегна, але правило свідчило, що пуанти слід носити тільки з класичною пачкою.

У багатьох його пізніших хореографічних роботах танцюристи взагалі не носили ніяких офіційних балетних костюмів, пачок, париків і ін. Його танці виконувалися в простому чорно-білому репетиційному одязі, підкреслюючи ідею, що рух в хореографії – це самоціль.

У І. Стравінського, композитора, з яким він співпрацював у багатьох проєктах, була ідея, що все було продумано раніше; завдання полягає в тому, щоб подумати про це знову.

Балети Баланчина йдуть у всіх країнах світу. Він справив вирішальний вплив на розвиток хореографії 20 ст., не пориваючи тісного зв'язку з традиціями, але сміливо оновлюючи їх. Вплив його творчості на російський балет посилювався після гастролей його трупи в СРСР в 1962 і 1972 рр.

Стиль Георгія описують як неокласичний, реакція на романтичний антикласицизм, що був перетворений на перебільшену театральність, що переважала у балетах Росії та Європи, коли він починав танцювати. Д. Баланчин увесь час намагався донести глядачеві, що танець повинен бути зіркою шоу.

Описуючи процес створення хореографії, його учні кажуть, що маестро ніколи не приходив в студію з розвиненим набором рухів. Він міг створювати хореографію, тільки працюючи безпосередньо з танцюристами. Він сказав, що "ви не можете сидіти і думати про танець, ви повинні встати і танцювати. Ви берете людей, рухаєте їх і дивіться, чи відповідають їхні рухи музиці".

Джордж Баланчин приніс в балет свою пристрасть до американської популярної культури – афроамериканським танцям, вестернам, бродвейським танцівницям і Фреду Астеру – зі стилем, що характеризується швидкістю, просторістю, чіткістю виконання, музикальністю і ритмами сучасного американського життя.

Основні *характеристики* хореографічного стилю Баланчина включають:

- 1) швидкі, легкі, акробатичні рухи;
- 2) дистанціювання танцю від сюжету або історії заради краси самого танцю;
- 3) переосмислення ролі допоміжних танцюристів в балеті перетворення їх в персонажів, що вносять свій внесок, а не просто декоративний елемент;

4) новий стиль танцю, який був одночасно насиченим – повним ускладнень, градацій, варіацій, і, в той же час, надзвичайно чистим, швидким і природним, і продовжує залишатися домінуючим стилем в американському балеті;

5) сучасні балетні шоу з танцюристами, одягненими в простий чорно-білий тренувальний одяг [1].

Його вплив на всі аспекти техніки, хореографічного стилю, музики, костюма, освітлення та дизайну сцени був далекосяжним. Багато з його балетів не тільки обходилися без персонажів і сюжетів, а й використовували складні конструкції, як декорації, так і костюми, або ж взагалі не мали ні насичених декорацій, ні правильно виставленого світла.

В даний час Джордж Баланчин вважається видатним сучасним хореографом у балетному середовищі. Він створив понад 400 танцювальних робіт, які залишаються еталоном сучасної хореографії.

«Серенада» (англ. Serenade) — одноактний безсюжетний балет Джорджа Баланчина, поставлений в 1934 році на музику «Серенади для струнного оркестру» П. Чайковського

У 1934 році Баланчин створює балет ««Серенада»» для танцівниць їх спільної з Керстайном школи американського балету в маєтку Фелікса Варбурга в Уайт-Плейнс, штат Нью-Йорк, перше виконання відбулось 10 червня того ж року.

«Серенада» – це віха в історії танцю. Вона є першим оригінальним авторським балетом Баланчина, створеним в Америці і одним із фірмових творів балетного репертуару сьогодення. Балет виконують 28 танцюристів в синіх костюмах на синьому тлі. Задумавши це як урок сценічної техніки, Баланчин включив в хореографію несподівані репетиційні події [35].

Коли завіса піднімається, ми бачимо на сцені сімнадцять танцівниць в довгих спідницях, що нагадують традиційну романтичну пачку, що використовувалася в балетах XIX століття, таких як «Жизель» або «Сильфіда». Цей костюм відразу ж ставить танець, який ми збираємося побачити, в діалог з

цими знаменитими балетами і з Петіпа, який поставив так багато з них для імператорського балету в Санкт-Петербурзі.

На додаток до костюмів Баланчин використовує музику П. Чайковського – частого співавтора М. Петіпа, що відкриває новий етап розвитку балету XIX століття.

Після своєї первісної презентації «Серенада» удосконалювалась, перероблялась та технічно ускладнювалась. У його нинішньому вигляді є чотири частини – «Сонатина», «Вальс», «Російський танець» та «Елегія». Останні дві частини змінюють порядок партитури Чайковського, завершуючи балет на сумній ноті.

У «Серенаді» (1934) Джордж Баланчин представляє нове бачення романтичного балету, в якому віддається належне впливу Маріуса Петіпа, але при цьому відкидаються репрезентативні елементи оповідання і характеру і на перший план висуваються танець і музика. Протягом усього балету існує протиріччя між прецедентом Петіпа і новим баченням Баланчина, яке проявляється в лексиці рухів, сценічному дизайні і використанні сенсу [35].

Деякі з відмінних рис балетів Петіпа включають лексику рухів, взятую з танцю школи, симетричні візерунки в просторі, використання декорацій і костюмів для позначення розповіді, сюжету і персонажів, а також ієрархічну структуру солістів, які танцюють окремо від кордебалету.

Баланчин відчував особливий потяг до музики Чайковського.

«Серенаду», яка вражає нестримним, що випливає з музики, танцювальним потоком і ліричною спонтанністю, називають російським балетом майстра, повним алюзій та ремінісценцій з культурою та російською школою класичного танцю.

У першій версії балету задіяно 17 танцівниць, тобто непарне число, що вже є дуже незвичним кроком, так як у класичних балетах хореографи зазвичай використовували парне число виконавців задля придання так званої «квадратності» яка притаманна класичному балету.

У цьому балеті танцівники просто рухаються під чудову музику. Єдиний сюжет балету – музика серенади, танець при місяці. Майстер заперечував будь який сюжет у своєму балеті. Якщо ж балети класичної спадщини зазвичай мали чітку сюжетну лінію, яскраво виражене добро і зло, то «Серенада» зразок уроку у балетному класі [35].

Танець вільно і стрімко розвивається в сценічному просторі. Комбінації музичні, прості, але не примітивні. Вишукана краса, одухотвореність, піднесеність без надмірного пафосу і химерності, вміння емоційно наповнити чистий танець, бездоганна робота кордебалету — необхідні якості для виконання цього витвору Баланчина.

В балеті задіяні на перший погляд прості комбінації уроку класичного танцю, але в цій простоті і криється найголовніша складність. Академічно чисто виконати всі класичні па зможуть лише справжні професіональні танцівники. На відміну від балетів класичної спадщини, постановка Баланчина не збагачена декораціями та пишними костюмами, саме тому увесь погляд глядача прикутий до хореографії, довжині ліній, ідеально розгорнутим позиціям, внутрішній наповненості виконавців.

Першими костюмами для «Серенади» були прості білі туніки. Після цього він був перерахований ще три рази: на одному з малюнків були танцюристи в капелюхах. Тільки в 1952 році Баланчин зупинився на дизайні Каринської з її довгими блідо-блакитними пачками, які стали символом балету.

17 залитих блакитним світлом танцівниць, піднявши праві долоні і виставивши їх вперед, стоять немовби ловлячи те саме місячне світло ясною ніччю – ось як починається балет, навіть це найперше позування вже дає змогу глядачу побачити різницю між класичними положеннями і неокласичними проявами стилю Д. Баланчина.

Вступна сцена «Серенади», в якій танцюристи заповнюють простір п'ятьма діагональними лініями, стоячи в своїх романтичних пачках з витягнутими вгору правими руками і зігнутими зап'ястями. Танцюристи стоять в паралельному положенні ніг, що не входить в лексикон класичної

танцювальної школи. Як і положення рук. Це не класична лінія і не кодифікована пантоміма.

Проте, як тільки танцюристи починають рухатися, вони виходять на першу позицію і виконують деякі з найбільш основних рухів балетного класу. Незважаючи на вступну сцену, «Серенада» просуває почесну традицію танцю школи, і велика частина танців (особливо в перших трьох розділах) впливає з цього лексикону.

Однак у міру продовження п'єси Баланчин постійно порушує традиції Петіпа і школи танцю. Кордебалет часто працює (хоча і в балетній манері) за криволінійними зразками, а не робить балетні кроки по прямих лініях. У Па-де-де в розділі Вальс партнерство має зовсім іншу динаміку, ніж можна було б асоціювати з танцем школи, зміщуючи балерину з центру. Балерина прийшла в лють, її інерція ось-ось виведе її з рівноваги, але партнер бере її за руку і якраз вчасно підтягує назад на ногу. Коли ці двоє танцюють вальс разом, вони підтримують тісні просторові відносини.

У «Елегії» танцюрист допомагає променаду в арабесці, тримаючи балерину за стегно, а не за руки. Пізніше, коли балерини по черзі кидаються в його обійми, витягнувши одну ногу за спину, він опускає їх в глибоке пліє на пуантах, коли вони обидва кружляють в повороті.

Просторові візерунки в кордебалеті також складніше, ніж у Петіпа, як і їх танці. Корпус рідко просто позує, вони формують групи і лінії, які складаються самі по собі і трансформуються протягом усього танцю, навіть коли виступають солісти. На відміну від Петіпа, який використовував симетричні візерунки з корпусом, Баланчин чергує симетрію і більш складні композиції. Наприклад, в розділі "Сонатіна" шість танцюристів утворюють лінію зліва від сцени, в той час як шість танцюристів утворюють дві перпендикулярні лінії праворуч від сцени і ще одну лінію з чотирьох танців між ними в напрямку лівого кута сцени, залишаючи область праворуч від сцени порожній.

Солісти виходять з групи, порушуючи традиційну балетну ієрархію, яка зазвичай надавала їм привілей урочистих входів.

У «Серенаді» входи, виходи і зміни приурочені до структури музики, і в результаті саме танець стає найбільш розбірливим, а не особистість або характер. У балетах Петіпа більша частина розповіді розкривається через декорації, а персонажі розкриваються через їх костюми.

Декор створює контекст, а потім, при необхідності, для розвитку сюжету використовується пантоміма. У «Серенаді» танцівники є декораціями. Баланчин переміщує їх через архітектурні візерунки в просторі серед солістів. Контекст-це танець, це балет.

«Серенада» не зовсім відповідає формату романтичного балету 19 століття, але вона явно відповідає жанру. Баланчин переосмислює романтизм у відповідності зі своїм власним стилем і смаком [35].

Насправді, справедливо буде сказати, що геніальність серенади – це те, до чого репертуар веде танцюристів, а тобто до свободи. Для танцюристів ця свобода означає відкриття внутрішньої радості-деякі навіть кажуть, духовності – в кроках Баланчина.

Дійсно, саме внутрішня суть серенади заворює. Немає чіткої історії, крім тієї, яка нав'язана твору глядачем. Хоча деякі моменти передбачають драму, наприклад, коли танцюрист вальсу майже благально тягнеться до свого партнера, і Темний Ангел ширяє над ними обома, або заключна сцена, коли дві паралельні лінії жінок встають на місце і піднімають руки в унісон, як ніби спонукаючи танцівницю вальсу повільно, зігнуто підніматися, глядачі повинні створити свою власну інтерпретацію, побачити в цьому щось своє.

Важливо також, що в танці явно є емоційні, сюжетні моменти, і все ж історія неясна. Якщо тема балету-танець, це може бути метафорою для того виду оповідного танцю, який здатний розкриватися без декорацій, костюмів або лібрето. Таємниця, яку залишає нам Баланчин, підкреслює той факт, що танець за своєю суттю не несе конкретного, буквального значення, але, тим не менш, має значення сам по собі.

Саме ця «внутрішня суть» серенади дає змогу кожному завдяки уяві бачити своє послання у тому чи іншому русі, по своєму трактувати пози – це і є

та сама свобода танцюриста і глядача. Тому, як чітка історія не прописана і не нав'язана, глядач починає мислити, думати, фантазувати.

Основні сюжетні ходи постановки - запізнення балерини, падіння тощо. Замість того, щоб розташувати дівчат в прямій сітці, з військовою точністю стандартного балетного спектаклю, танцівниці були розташовані так, щоб кожна було добре видно.

Класичний танець у цьому балеті був використаний в поєднанні з вільним жестом, логічно розробленим для використання всього тіла. Кордебалет, як такий, майже не прослідковується. Кожен танцівник є елементом невідділеного від схематичного дизайну в особистому індивідуальному значенні.

Хореограф не визнавав романтичне трактування свого балету і заперечував наявність у ньому прихованого сюжету, все просто.

Д. Баланчин, черпаючи натхнення в новій школі та у новій країні, зберіг ліричну атмосферу, проектуючи рух, який був спортивним-швидко сучасним, але в той же час пристрасно юний і ідеалістичний. Драматичні оберти балету, що впливають з музики, викликають любов, розлуку, втрату і повторне посвячення, але образи його неокласичного балету на відміну від класичного рідко бувають конкретними; немає характеристики окремих ролей. Якщо і є зірка, то, можливо, це кордебалет, який Баланчин на початку своєї американської кар'єри мав намір зміцнити [35].

Всі комбінації і рухи балету побудовані на класичній школі, але якщо розібрати детально, то кожен з них по своєму видозмінений та модернізований, але при цьому глядач впізнає всі звичні балетні положення.

У більш пізніх трактовках є зміщені від центру арабески випади, ривки і стрибки догори ногами, подвійний діагональний перетин колінопреклоненій, поштовхів і поворотів, а потім, нарешті, заключна процесія. Балет-це жива геометрія, евклідове мистецтво, і «Серенада» ілюструє траєкторію танцівниці.

Баланчин взяв фактичну фізичну техніку мистецтва, вперше кодифіковану при дворі Людовика XIV, і відредагував все, крім

найнеобхіднішого, довіряючи його серцевині, а тобто людському тілу в його найвищій красі.

Зникли маски: перуки, пантоміма, декорації і також історії, казки. Відточуючи форму, хореограф не втратив ні її краси, ні традицій, і виявив, що вона стала швидше, більше, довше, сучасніша, ніж все, що міг собі уявити Король-Сонце.

Таким чином, проаналізувавши всі аспекти балету «Серенада», можна відмітити безліч неокласичних прийомів, які виступають як неповторна манера автора, а тобто неокласика.

На сьогоднішній день цей стиль є дуже популярним, і хореографи і балетмейстери часто звертаються до нього у своїх постановках. Баланчину вдалось втілити всім відомий вираз « красаота у простоті», спроектувавши його на хореографію.

Висновки до розділу 2

Аналіз окремих зразків неокласичних балетів у хореографічній культурі на прикладі творів сучасних хореографів виявив і визначив своєрідну і специфічну інтерпретацію художнього образу в філософсько-естетичній, жанрово-стилістичній, символічній і формально-технічній особливостях.

Неокласичні балети Джорджа Баланчина, Аніко Рехвіашвілі визначили в філософсько-естетичному аспекті орієнтування на ідеї психоаналізу, космізму, інтуїтивізму і екзистенціалізму.

У жанрово-стилістичному аспекті балетне дійство побудовано за змішаним принципом, де при збереженні класичної основи чимало додано з модерн-балету, народно-сценічних і популярних форм; звернення до безсюжетного жанру балету і створення чіткої абстрактної асоціації шляхом художнього оформлення та балетної лексики.

На сьогоднішній день неокласика дуже стрімко розвивається, вдосконалюючись і модернізуючись по всіх напрямкам, демонструючи світові нових хореографів. Але фундаментом, з якого зароджуються нові напрямки і течії хореографічного мистецтва, завжди є і буде класичний танець.

ВИСНОВКИ

Отже, сьогодні, в період інновацій та прогресу, балетне мистецтво не стоїть на місці та продовжує трансформуватися відповідно до загальносвітових процесів. Балет міцно укоренив свої позиції на сучасній сцені, а класична балетна школа – це та база, яка необхідна танцівнику будь-якого напрямку. Балет – одна з найелегантніших форм мистецтва, яка підпорядкована власним законам та правилам класичного танцю. Він заснований на точних, граціозних і завжди витончених рухах. В свою чергу усі популярні види хореографічного мистецтва походять саме з класики. Позиції рук, ніг, голови, корпусу у сучасних постановках зазвичай базуються на здобутках класичної хореографії.

Використання здобутків класичної балетної школи у сучасному хореографічному мистецтві є актуальною проблемою, яка потребує постійного ґрунтовного дослідження як в теоретичному, так і в практичному аспектах. Питання використання сучасних неокласичних тенденцій в класичній хореографії наразі не отримувало належного висвітлення у спеціалізованій літературі. Тому тема нашого магістерського дослідження є актуальною.

В магістерській роботі було виявлено найбільш поширені неокласичні тенденції у класичній хореографії сьогодення.

Досліджено та сформовано сутність таких понять як класика, класичний танець, хореографічна лексика. Було виявлено особливості підготовки танцівника класичного стилю та аргументовано необхідність вивчення класичної балетної хореографії при підготовці сучасного танцівника. Також, в роботі було проаналізовано сучасні класичні хореографічні постановки на предмет використання в них неокласичних тенденцій.

Сучасним хореографам важливо йти в ногу з часом, відчувати потреби та настрої публіки. А для цього необхідне органічне та оригінальне поєднання в сценічному дійстві музики, танцю, театру, акробатики, класики і модерну. Тому можна впевнено стверджувати, що сьогодні хореограф – це дослідник, експериментатор, здатний надати мистецтву хореографії нового вектору розвитку. Сучасний танець виправдав правомірність нововведень,

витримав випробування часом і продовжує вдосконалюватися, не втрачаючи своєї актуальності.

Жанр сучасної хореографії передбачає створення вільного пластичного і ритмопластичного малюнку, практицизм, утилітаризм, символізм, синтез культур, використання екзотики сходу і античності, трансформацію і осучаснення класичних норм і зразків, тому його сміливо можна вважати технологією оновлення хореографічного мистецтва в цілому, і, зокрема, повернення інтересу аудиторії до класичного балету.

На сьогодні у світі існує безліч різних фестивалів, конкурсів, лабораторій та майстер-класів, де танцівники мають змогу удосконалити свою майстерність, пізнати новий стиль чи просто імпровізувати створюючи щось нове, відповідно до внутрішніх імпульсів та фізичних можливостей. В таких фестивалях беруть участь як професіонали світового рівня, так і аматори. Ми вважаємо, що відвідування лабораторій, майстер-класів та конкурсів – це ефективний метод обміну інформацією, досвідом, підвищення майстерності, пошуку нових талантів та плідної співпраці для подальшого розвитку хореографічного мистецтва.

На зміну традиційному класичному балету приходить неокласичний балет, який далеко не віддаляється від напрацювань попереднього стилю, проте постійно шукає нового втілення танцю. Неокласичний балет використовує ту ж саму термінологію і ту ж техніку, що і класичний танець. Відмінною ж особливістю неокласичного балету є те, що цей стиль у своїх танцювальних постановках стрімкіший і швидший. У танцюриста просто не залишається часу на те, щоб продумати свій поворот або стрибок, у цьому балетному стилі всі рухи мають бути заздалегідь відточені.

Змінюється і музичний супровід неокласичного балету. На зміну стабільного темпу музики приходить ритмічність. Всі ці нововведення вимагають від танцюриста високої майстерності та технічності. Постановки танцю у неокласичному балеті набагато складніше, вони насичені складними елементами.

Неокласичний стиль у балеті насамперед пов'язаний з ім'ям Джорджа Баланчина, який у XX столітті на основі класичної техніки створив абсолютно новий напрямок у балетному мистецтві. Він насамперед робить ставку на майстерність танцюриста. При цьому для Баланчина не є важливим сюжет балетного твору. Великі класичні балетні вистави замінюються на маленькі безсюжетні постановки. І якщо класичний балет базується на сольних виступах, то у неокласичному стилі постановки мають масовий характер. Стиль Баланчина стає провідним у XX столітті. Він порушує багато канонів класичного балету, балетмейстер не прагне наповнити свої твори драматичними моментами, виразними пантомімами. У неокласичному балеті на першому місці танець у всіх його технічних проявах. Неокласичний балет набув широкого поширення саме у Сполучених Штатах Америки, де можна було відійти від класичних правил та створити абсолютно унікальний танець.

На відміну від традиційних «балетів історії», у багатьох неокласичних робіт немає сюжетної лінії.

Неокласичний балет може включити майже будь-яку ідею балетмейстера. З експериментальною та відкритою формою мистецтва балетмейстер лише обмежений його власною уявою. Неокласичний танець виконаний на пуанті, босоніж або в м'яких шльопанцях. Неокласична хореографія включає класичні лінії та елементи, але може відхилити від *balletic* естетичного, щоб включати зігнуті руки та ноги, скорочення, лікті схильності, нетрадиційні формування танцюристів, та групи з багатьох танцюристів, що виконують різну хореографію в той же час.

В межах нашої роботи дослідження цієї актуальної проблеми здійснено лише частково. Вона потребує подальшої розробки, зокрема у таких напрямках: вивчення неокласичних тенденцій у творчому доробку видатних хореографів XX століття, аналіз найбільш знакових балетних постановок, вивчення біографії та творчості видатних танцівників балету тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баланчин Д. 101 рассказ о большом балете. Подробные повествования о самых популярных балетах, старых и новых. М. : Крон-Пресс, 2000. 493 с.
2. Березова Г. О. Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. К. : Муз. Україна, 1990. 256 с.
3. Бернадська Д. Розвиток неокласичного балетного стилю в хореографії ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. Вип. 8. С. 77-82.
4. Білаш П.Н. Балетмейстерське мистецтво і становлення української хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30 років ХХ ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. К.: КДАККіМ, 2000. 18 с.
5. Блок Л. Д. Классический танец : история и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
6. Ваганова, А.Я. Основы классического танца. М., 2001. 192 с.
7. Власов В.Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь. СПб.: Азбука-классика, 2005. 320 с.
8. Гваттерини М. Азбука балета. М., 2001. 240 с.
9. Голдрич О. С. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю. Л. : Сполом, 2006. 172 с.
10. Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна: автореф. дис. канд. ... искусствovedения : спец. 17.00.01. 1992. 17 с.
11. Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. СПб., 2000. 156 с.
12. Друскин М. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды: Исследование. 2-е изд., доп. Л., 1979. 232 с.
13. Зав'ялова О. К. Історія балетного мистецтва: від витоків – до початку ХХ ст.: навч. посіб. для студентів ф-тів мистецтва пед. ун-тів (спец. хореографія) та гуманітар. ф-тів ВНЗ. Вид. 2-ге. Суми : Мрія, 2014. 114 с.
14. Загайкевич М. П. Украинское балетное творчество. Проблемы драматургии и развития жанра : автореф. дис. на соискание науч. степени док-ра искусств-ния : 17.00.02. Киев, 1981. 49 с.
15. Кабачок Н.Л. Феномен неокласики в хореографічній культурі ХХ ст. (на досвіді Дж. Баланчина): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01. Х., 2013. 18 с.
16. Касьянова О.В. Прояви естетики постмодернізму в українському хореографічному театрі. Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського. № 4 (13). 2011. С. 110-116.
17. Келдиш Ю. В. Неоклассицизм. Музыкальная энциклопедия в 6 т., Т.3. М., 1976. С. 960-963.
18. Козинко Л. Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис. на здобуття наук ступ. канд. мистецтвозн.: 17.00.02. Київ, 2012. 19 с.

19. Колногузенко Б. М. Види мистецтва та хореографії : метод. посіб. для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія». Х. : ХДАК, 2009. 140 с
20. Королева А. В. Неоклассицистическое балетное творчество И. Ф. Стравинского: к проблеме воплощения орфической концепции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 . М., 2005. 25 с.
21. Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917-1939): Опыт исследования. М.: Музыка, 1984. 301 с.
22. Колногузенко Б. М. Види мистецтва та хореографії : метод. посіб. для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія». Х. : ХДАК, 2009. 140 с.
23. Лісецький С. Сильові тенденції «Неокласицизм» і «Неофольклоризм» у музиці М. Скорика. Альманах «Культура і сучасність». 2016. Вип. 1. С. 92-97.
24. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук ступ. кан-та мист.: 17.00.01. Київ, 2005. 19 с.
25. Перова Г.О. Еволюція танцю на пуантах у діяльності балетмейстерів ХІХ-ХХ століття. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [наук. праць; вип. ХХХХ]. Київ: Міленіум, 2018. С. 394-400 с.
26. Погребняк М.М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.: автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 26.00.01. К. : КНУКіМ, 2009. 19 с.
27. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ сто-літь : автореф. дис. на здобуття наук ступеня к-та мист-ва : 26.00.04. Харків, 2019. 203 с.
28. Станишевский Ю. А. Режиссура и балетмейстерское искусство в украинском советском музыкальном театре (1917-1941): автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусств.: 17.00.01. Київ, 1974. 89 с.
29. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8-и т. Т.4. Работа актера над ролью. Материалы к книге. М.: Искусство, 1957. 551 с.
30. Уральская В.И. Природа танца. М., 1981. 235 с.
31. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія. Х.: Харківська держ. академія культури, 2007. 344 с.
32. Чепалов О. І. Ікар з берегів Борисфена. Культура України: зб. наук. пр. Х.: ХДАК, 2003. Вип.12: Мистецтвознавство. С 237-248.
33. Шарилов Д. І. Класифікація сучасної хореографії. К., 2008. 168 с.
34. Шарилов Д.І. Типологія хореографії: монографія. К.: Київський міжнародний університет, 2013. Частина 3. 90 с.
35. Шарилов Д. І. Неокласицизм у хореографічній культурі: генеза і концепція балетного театру: монографія. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2018. 334 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Неокласичний казковий балет Кеннета Макміллана за сценарієм Джона Кранка «Принц пагод»

При розгляді особливостей лібрето і партитури пильну увагу приділено жанровому аспекту балету, порушено проблему джерел сюжету, що стали опорою при створенні лібрето. Особливу роль при створенні композитором неповторної атмосфери «міфологічної казки» зіграв підхід композитора до вибору музично-виразних засобів.

Тому розкриваються деякі найважливіші особливості партитури балету, зокрема, імітація звучання індонезійського гамелана засобами симфонічного оркестру, за допомогою якого Бенджамін Бріттен досяг ефекту екзотичного ладоінтонаційного контрасту відносно фрагментів партитури в західноєвропейській ладогармонічній системі.

«Принц пагод» – єдиний повнометражний твір для балету, до написання якого Бенджамін Бріттен приступив в 1954 році на прохання театру «Садлерс Уелс». В основу сюжету покладено казку кінця XVII століття французької письменниці мадам Д'Олнуа «Зелена змія», доповнену мотивами з «Короля Ліра», «Красуні і чудовиська» і східних легенд. Бріттен не зміг відразу зробити всю партитуру і поїхав з Великої

Британії в 1955 році, залишивши роботу незавершеною. Доля занесла його на о. Балі (Індонезія), де він потрапив на концерт місцевих музикантів і був зачарований національною музикою гамелан. Повернувшись до Англії, Бріттен відновив роботу над партитурою балету і спробував використати балійські музичні ідеї у 2-му і 3-му актах.

1 січня 1957 року в «Ковент Гардені» відбулася прем'єра балету Джона Кранка «Принц пагод», який він називав «міфологічною казкою». Головну роль Принцеси Троянди танцювала Світлана Березова. У «Ковент Гардені» цей балет пройшов всього 23 рази.

Він був поставлений ще в Мюнхені, Штутгарті (Німеччина), Базелі (Швейцарія) й Відні (Австрія).

Неокласичний казковий балет у трьох актах і шести картинах – вистава Англійського королівського балету, в редакції балетмейстера-постановника Кенета Макміллана, вперше поставлений у 1989 році. Буде проаналізовано найвідоміший показ у 1990 році.

Як уже було сказано, музика Бенджаміна Бріттена у виконанні Королівського оперного оркестру «Orchestra of the Royal opera house», під керуванням диригента Ешлі Лоуренса.

Персонажі балету та його виконавці: Принцеса Троянда – Дарсі Бассель, Принцеса Епіне – Фіона Чедвік, Принц – Джонатан Коуп, Імператор – Ентоні Доуелл, Блазень – Саймон Райс, Король Півночі – Ентоні Доусон, Король Сходу – Брюс Сенсом, Король Заходу – Марк Сілвер, Король Півдня – Ешлі Пейдж.

Сюжет. На честь заручин своєї улюбленої дочки принцеси Троянди з чарівним Принцом старий імператор вирішує розділити своє королівство між Троянда і її сестрою, принцесою Епіне. Жадібна принцеса Епіне, яка бажає, щоб все дісталось їй одній, перетворює принца на саламандру і виганяє його з королівства. За допомогою Блазня, Троянда перетинає весь світ у пошуках нареченого, переслідувана королями чотирьох сторін світу, яким вона свого часу відмовила і які нині є союзниками принцеси Епіне.

Вона не впізнає свого принца в рептилії, коли знаходить його в країні пагод, але її співчуття знищує чари. Блазень супроводжував дівчину і на час позбавив її зору, і дуєт-зустріч «йшли на дотик». Виявивши, що Троянда і Принц знову разом, принцеса Епіне втрачає свою силу і рятується втечею. Весілля.

Libretto. Перший акт. В Середнім царстві, у палаці старий Імператор, який живе зі своїми двома дочками, він бажає поділити між ними власний спадок, тобто своє королівство. Бажаючи рівно поділити спадок, він розриває карту держави на дві половини. Однак половинки, вийшли нерівними. Більша частина

дісталася супротивній принцесі Епіне, яка будувала підступи захопити все царство і правити власноруч і давно хотіла стати повноправною господинею всієї держави.

Музичні сцени (за Бенджаміном Бріттенем). Scene 1: – Prelude. The Palace of the Emperor of the Middle Kingdom. The Fool and the Dwarf. March and Courtiers' Dance.

Entry of the Pages and the Four Kings. Scene 2: Variation of the King of the North. Variation of the King of the East. Variation of the King of the West. Variation of the King of the South. The Kings bow before the Emperor. Variation of Princess Belle Epine.

Variation of Princess Belle Rose and Pas de Deux. The Kings and Belle Rose. Belle Epine and the Four Kings. The Rage of the Kings. Entry of the Four Winged Frogs.

До царства у палац приїздять свататися чотири інших короля – Півночі, Півдня, Заходу та Сходу. До них виходить спочатку Епіне, але потім Блазень нагадує, що у Короля є ще одна дочка – Троянда, між іншим улюблениця батька. Троянда мріє про принца на білому коні. Вона звичайно ж подобається усім женихам, але її татусь не хоче видавати ні за кого. Починається колотнеча, під час якої принцеса Епіне краде у батька корону держави і проголошує себе Імператрицею. Батько-імператор обурений цим жахливим вчинком власної доньки. За нього заступається принцеса Троянда, в це втручається Блазень, який дивним чином, за помахом руки, присипляє Троянду.

Другий акт. Під час сну принцесі Троянді бачаться видіння, що вона подорожує. У дорозі всі чотири інших короля – Півночі, Півдня, Заходу та Сходу, знову залицяються до неї, але вона їм відмовляє. Вона мріє про свого принца, на якого полює її сестриця принцеса Епіне. А принц відмовив її сестрі, за що вона перетворила його на жахливу рептилію – саламандру. Блазень – вершитель долі принцеси. Він супроводжує її далі мандрувати з собою і вони потрапляють в Царство пагод, де живе зачарований Саламандр. Блазень засліплює принцесу чаруванням, що коли принцеса Троянда зустрічає

Саламандра, їй здається, що це її принц. Та, згодом вона бачить дійсність, чари зходять, і перед нею постає жахливий і мерзенний зелений гад. Але Блазень їй говорить: «Це він і є – твій Принц, поцілуй його, і він стане людиною». Але принцеса Троянда не встигає його поцілувати, сон закінчується.

Третій акт. Знову королівство Імператора, де принцеса Епіне, віднявши трон у батька, править усім сама, а батько, змушений задовольнятися інвалідним візком. Знову приїжджають женихи – чотири королі – Півночі, Півдня, Заходу та Сходу. З'являється принцеса Троянда, яка бачачи, що відбувається з батьком, намагається його захистити. Принцеса Епіне наказує схопити її, але тут невідомо звідки з'являється Саламандр. Усі присутні, природно, лякаються. Однак тільки принцеса Троянда його пізнає, підходить до Саламандра і цілує його. Саламандр перетворюється на Принца. Але чотири королі незадоволені таким поворотом справ і починають битися з Принцем – на палицях, на шпагах, на ножах і бойовим карате. Принц перемагає усіх королів – Півночі, Півдня, Заходу та Сходу. Принцеса Троянда, Блазень і придворні відбирають корону в узурпаторки принцеси Епіне, повертаючи її батькові-імператору. Принцесу Епіне відправляють у вигнання. Все королівство святкує пишне весілля Принца та принцеси Троянди, серед яких як хранитель і добрий чарівник присутній Блазень.