

УДК 78.03/.05+781.66

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–300–309

Володимир Петрович Клещук

<https://orcid.org/0000–0002–6559–3877>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

kvp.rabota70@gmail.com

МУЗИЧНО-ПЛАСТИЧНА ПРИРОДА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета роботи. У статті виявляються візуально-пластична природа деяких музично-виразових засобів та прийоми їх виконавського втілення у хореографічному мистецтві. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні загальнонаукових підходів і принципів — системного, синергетичного, історичного, еволюційного підходів, а також компаративного, естетико-культурологічного, історичного методів, музикознавчого і виконавського підходів. **Наукова новизна** роботи полягає у поглибленні уявлень про когнітивно-виконавські процеси музичної та хореографічної драматургії у їх порівнянні. **Висновки.** На тлі ґрунтовних процесів просторово-візуального уречевлення часу пластичне хореографічне начало кореспондує до органічного співвідношення музичного та хореографічного інтонуювання у доцентровому зближенні специфічних виразових засобів різних мистецтв. Так, мелодико-інтонаційна структура музики в основному втілюється у контурно-графічному образі хореографічних жестів-рухів та ліній. Але важливою для стильового розгортання виступає органічна цілісність усіх засобів музично-хореографічного рішення.

Ключові слова: музичне та хореографічне мистецтво, інтерпретація, когнітивно-виконавські властивості, засоби виразовості, візуально-пластичні аспекти, мелодика.

Kleschukov Volodymyr, applicant of the Department of Music History and Music Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Musical and plastic nature of choreographic art

Objective. The article reveals the visual-plastic nature of some musical and expressive means and the techniques of their performing in choreographic art. **The research methodology** consists in applying general scientific approaches and principles — systemic, synergistic, historical, evolutionary approaches, as well as comparative, aesthetic-cultural, historical methods, musicological and performing approaches. **The scientific novelty** of the work consists in deepening the ideas about the cognitive-performing processes of musical and choreographic dramaturgy in their comparison. **Conclusions.** Against the background of the fundamental processes of spatial-visual materialization of time, the plastic cho-

reographic beginning corresponds to the organic ratio of musical and choreographic intonation in the centripetal approximation of specific expressive means of different arts. Thus, the melodic-intonational structure of music is mainly embodied in the contour-graphic image of choreographic gestures, movements and lines. But important for stylistic deployment is the organic integrity of all means of musical and choreographic solutions.

Keywords: *musical and choreographic art, interpretation, cognitive performance properties, means of expression, visual plastic aspects, melody.*

Клещук Владимир Петрович, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

Музыкально-пластическая природа хореографического искусства

Цель работы. В статье выявляются визуально-пластическая природа некоторых музыкально-выразительных средств и приемы их исполнительского воплощения в хореографическом искусстве. **Методология исследования** заключается в применении общенаучных подходов и принципов — системного, синергетического, исторического, эволюционного подходов, а также сравнительного, эстетико-культурологического, исторического методов, музыковедческих и исполнительского подходов. **Научная новизна** работы заключается в углублении представлений о когнитивно-исполнительских процессах музыкальной и хореографической драматургии в их сравнении. **Выводы.** На фоне фундаментальных процессов пространственно-визуального овеществления времени пластическое хореографическое начало корреспондирует к органическому соотношению музыкального и хореографического интонирования в центростремительном сближении специфических выразительных средств разных искусств. Так, мелодико-интонационная структура музыки в основном воплощается в контурно-графическом образе хореографических жестов-движений и линий. Но важной для стиливого развертывания выступает органическая целостность всех средств музыкально-хореографического решения.

Ключевые слова: музыкальное и хореографическое искусство, интерпретация, когнитивно-исполнительские свойства, средства выразительности, визуально-пластические аспекты, мелодика.

Актуальность темы дослідження. В музиці з античних часів відомі дві основні концепції сприйняття та мислення — мелодійна і ритмічна. Так, давньогрецькі мислителі диференціювали мелопею і ритмопею як взаємопов'язані, але антиномічні якості музичного мистецтва (мелос «недієвий і безформний», хоча й «відображає суть матерії через здатність до протилежного»; ритм «ліпить мелос і рухає в строгому порядку, висвітлюючи позицію того, хто творить, до того, що творять» [2, с. 240]). Таким чином, вибудовувалося пріоритетне семантичне

значення ритму (з другої половини ХХ — початку ХХІ ст. його актуальність знову виходить на передні рубежі музичної семантики). Далі, у ХVІ–ХVІІІ ст. «мелопея» значно поширюється за рахунок розвитку фактурного комплексу на користь поліфонії та гармонії. В. Холопова вказує на залежність типів розвитку музичних культур від характеру і ступеня семантичної навантаженості цих музично-виразових систем: сутність європейської музики мелопейна, африканської — ритмопейна [10, с. 33–34], що відтворює у вказаних регіонах «філософію душі» і «філософію душі через тіло» — відповідно. Феномен африканської «ритмічної музики» полягає в нерозривній єдності з жестом, пластикою, рухом (у тому числі танцювальними), що стає сутнісним явищем у ХХ столітті (І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Б. Барток, О. Мессіан, П. Булез, А. Шнітке, Е. Денисов, К. Штокхаузен та ін.).

Власне ритмопейна сфера, перш за все, виявляється «спільним знаменником» двох мистецтв — музичного і хореографічного. Адже одне й друге втілюють специфічними засобами звуків або рухів музичний або хореографічний образ відповідно; розвиваються у часі. М. Каган називає це «інтонаційністю руху», що робить останній «носієм емоційно-поетичної інформації» [7, с. 305], і вказує на відмінність між мистецтвом хореографії (образним рухом) та спортом (технічним рухом, навіть під музику — аеробіка, художня гімнастика, фігурне ковзання). Постмодернові хореографічні традиції навіть можуть взагалі відмовитися від музики як такої, «маючі за ритмічну основу звуки, плескання, удари, навіть слова, спів самих танцюристів (спектакль «Роза має запах рози», Сцена актуального танцю, пост. Л. Венедиктова)», що підтверджує «наявність синтезу хореографії не тільки з музикою (зокрема ритмом як її основою), а й драматичного мистецтва (бо темпоритмічний малюнок не прив'язаний до музичного матеріалу)» [4, с. 8–9], а також абсолютизацію специфічних («неперекладуваних» засобів — в музиці про таке див.: [11]).

Втім взаємозв'язок цих двох мистецтв значно глибший (при збереженні специфіки прийомів художнього втілення). Предметом нашої статті постають його параметри у сфері чисто музичних засобів, наприклад — мелодики, які рідко досліджується з точки зору хореографічних, візуально-пластичних аспектів на відміну від спільної для обох мистецтв ритмопейної сфери. Вказані параметри виявляють актуальність обраної теми.

Таким чином, **метою** дослідження є визначення специфічних параметрів виконавського втілення музично-виразових засобів на

основі візуально-пластичних аспектів буття обох мистецтв, музичного і хореографічного.

Виклад основного матеріалу. Образна природа обох мистецтв, як вказувалося вище, виявляє спільні засади. Втім невірно було б акцентувати у музиці тільки спирання на виразність інтонацій людської мови, а хореографії — на виразність рухів людського тіла. Обидва мистецтва виявляють здатність до більш широкого охоплення образних джерел. Первинність походження емоційної та ритмічної основ тільки від музики до танцю [5, с. 22] або навпаки (первинні музичні танцювальні жанри) неоднолінійні. В музиці, окрім мовленнєвої інтонації, важливу роль виконують рухово-просторові засади, а у хореографії існує власна емоційна (тілесна) тонузна динаміка. Також в основі хореографічної постановки лежить не тільки драматургічно-просторовий сценарій, чиста ритміка, літературна основа, але й музична драматургія, що завжди базується на емоційно-виразових темах в аспекті мелодії, фактури, гармонії. В їх співвідношенні, контрасті, розгортанні, розробці втілюються драматичні конфлікти та ідеї, народжені життям.

На органічний синтез сценарної і музичної драматургії, який створює «дійсну драматургію танцювально-пластичного хореографічного дійства», слідом за В. Вансловим вказує Д. Бернадська: «значення музики у контексті висвітлення питання синтезу її з хореографією перш за все у тому, що вона насичує хореографічні образи змістом, виходячи з ідей та образів літературної або драматичної основи, втілених в музику... окреслює почуття, стани, характери; розкриває ситуації та розвиток дії, лейтмотиви, що дають усвідомлення задуму, ідеї твору» [4, с. 9]. Так, користуючись формами симфонічного розвитку, музика може передавати процес поступового зростання певної якості (стану), співставляти їх, показувати перевтілення одного в інше, знаходити взаємозв'язок між різним і різницю в подібному. Особливості музики проникають як в драматургію, так і нерідко в структуру хореографії та її форму, архітектонічну якість. Д. Бернадська вказує на широко розповсюджене поняття «симфонічний танець», засноване на спорідненості деяких танцювальних форм з формами симфонічного розвитку музики як нарощування драматургічної динаміки аж до кульмінації (кульмінацій) з якісно новим емоційним (катартичним, філософським) результатом. Розгорнуті масові хореографічні композиції у такому випадку побудовані не на буквальній міметичності життєвих явищ, персонажів та сюжетів, а за аналогією з композицією

і формами розвитку симфонічної музики — симфонізмом. Блискучим прикладом симфонічного танцю є постановки та виконавські втілення М. Петіпа [5, с. 25]. Разом з тим відносна автономність і самостійність мистецтв, задіяних в художньому синтезі, що зберігається навіть при найглибшій їх єдності, виявляється і тут. Було б помилкою розуміти танець лише як просте зрине відображення музики, засноване на точному «перекладі» музичного ритму в пластичний [5, с. 29]. На значущість сфери галузі побутування балетного жанру як «власне музична партитура, сам музичний текст, що народжується і живе за своїми власними правилами», вказує К. Дулова, розглядаючи балетну партитуру в контексті сучасних текстологічних питань її вивчення і видання та охоплюючи специфіку задуму і компоненти балетного спектаклю.

Тим складнішим виявляється зв'язок хореографічних засобів і прийомів з музичними — мелодикою, фактурою, гармонією тощо. За твердженням Є. Синцова, художнє мислення своїм корінням сягає пластичне освоєння людиною світу, в співвіднесення цього світу (знову ж за допомогою пластики) з тілом людини. Так вказувала і синестетична теорія Ж. д'Удіна, який вважав, що всі почуття людини сягають єдиної жесто-дотичної основи, імітуючи її в тій чи іншій формі. Дотик д'Удіна пов'язує з рухом. Єдність цих двох начал і формує пластичні підстави художньої творчості, яка розуміється дослідником як вираження емоцій за допомогою тілесних рухів. Особливо це стосується музики. Саме вона, в першу чергу через ритм, проникає в інші види мистецтва, виявляючи в них приховану присутність жесто-пластичних підстав, що забезпечує «переклад» різних видів мистецтва один на інший. Концепція Ж. д'Удіна органічно входить в широкий контекст досліджень початку ХХ століття, які розробляли теорію пластичного. Ідея жесто-пластичних підстав музики увійшла й до музикознавства (в першу чергу завдяки Б. Асаф'єву). Але, на думку Є. Синцова, «жест, щоб набути художньо-естетичних якостей, повинен був хоча б частково відірватися від своїх матеріальних носіїв... бути усвідомленим не тільки як тілесно-матеріальний акт, а як мисленнєво-духовне зусилля» [8, с. 20]. Жестова активність художньо-творчої природи людини позначилася на різних видах мистецтв. Наприклад, до звуку людина ставиться як до ще одного різновиду простору, де вона може явити для себе та інших свою жестово-творчу активність. Її зримим втіленням можна вважати, наприклад, мистецтво диригента, який немов «ліпить» звукову масу в процесі її

народження. Не випадково давньоєгипетський спосіб запису музики носив жестовий характер. За твердженням Є. Синцова, «жест, стаючи психічним утворенням, перемістив тілесно-пластичні форми людської активності в її духовно-розумову сферу» [8, с. 21]. У зв'язку з чим дослідник обґрунтовує поняття «специфічного мисле-жесту».

Принципи хореографічного осмислення музично-виразових засобів певною мірою асоціюються з прийомами диригентського осягнення образного і структурного складу музичного матеріалу, а також з окремими формами інструментально-виконавських рухів (і навпаки — музично-виконавські у тому числі — з хореографічними). Для хореографа вихідним імпульсом можуть виступати такі суто музичні засоби, як мелодика, фактура, гармонія, тембральність (у нашій статті ми свідомо не аналізуємо спільний для обох мистецтв метро-ритмічний, часовий аспект). Для музично-асоціативних ліній відчуття мелодійного, наприклад, рисунку часто підходять рухово-просторові, у тому числі жестово-хореографічні образні уявлення. Важливим при аналізі окремих засобів музичної виразності, які знаходять своє пластичне переломлення на балетній або іншій хореографічній сцені, є сприйняття не сегментарного членування музики на складові елементи (мелодика, фактура, гармонія, тембрика, інструментовка, ритм тощо), а цілісна єдність усіх смисло-образних, стилеутворюючих елементів. Вичленування ж для розгляду окремих з них (як робимо у цій статті) може бути продиктоване лише зручністю аналізу найважливіших доданків пластичного осмислення музики.

Мелодика «і, ширше — інтонаційна сфера, фразобудування, тематизм, — найбільш точно відповідають в хореографії тому, що можна позначити, як малюнок, лінійний контур і пластичний рельєф танцю... трансформується в лінійний контур хореографічного малюнка. Так, хвилеподібний тип мелодики найбільш відповідає природному, плавному і невигадливого пластичному малюнку тощо» [1, с. 21]. Деталі такого лінійного хореографічного перетворення мелодійного малюнка (або відстороненості від нього) визначаються, звичайно, індивідуальними художніми завданнями і стильовими настановами. Класична хореографія вдається тут до більшої точності, але й сучасна не може нехтувати значенням інтонаційної і мелодико-фразуальної сфери музики. Втім, звичайно, будь-яке смислове співвідношення засобів виразовості музики і хореографії за своєю природою символічно і навіть метафорично, має скоріше алегоричний характер.

Найталановитішим митцям-хореографам подібне перетворення мелодико-інтонаційної сфери музичного тексту на лінійно-пластичний рельєф танцю вдається вельми тонко і проникливо. Такими є практично всі роботи Дж. Баланчіна, про якого І. Стравінський сказав: «Баланчін настільки добре пристосовує симфонії під балети, що у мене мимоволі виникла думка про створення спеціальної симфонії вже за самим задумом танцювальної...» (цит. за: [1, с. 22]) (цей задум залишився не здійсненим). Але з 1925 по 1972 роки Баланчін поставив двадцять сім балетів на музику Стравінського. У свою чергу балетмейстера приваблювала у композиторі здатність «винаходити (invent) твір від самого початку. Він створює навіть звуки оркестру. Його інструментовка дивує» [9, с. 170]. Таким чином, митці з різних галузей мистецтва відчували і здійснювали своєрідний взаємообмін виразовими засобами ніби через нездійснений кордон між різними «вимірами». Баланчін послідовно втілював у життя ідею сприйняття чистого танцю, доведеного до тієї міри умовності, узагальнення, музично-драматургічного (симфонічного) розгортання, які є лише у музики. Вміння хореографа «трансформувати будь-які, в тому числі концертно-симфонічні музичні форми в органічні хореографічні партитури» виявляється на рівні саме музичних засобів: «ритмічний лад музики сприймається ним як фактурний рельєф мелодійного розгортання» [1, с. 23].

Так, на думку Ю. Абдокова, в балеті «Коштовності» (на музику Г. Форе, І. Стравінського і П. Чайковського, у трьох частинах відповідно) хореографія багато в чому пластично-графічно втілює різні типи мелодики композиторів різних стильових напрямів.

В першій частині — «Смарагди» — на музику Г. Форе до «Пеллеаса і Мелізанди» та «Шейлока» — під аксесуарами романтичної фактури в музиці «ховаються» символічні, передімпресіоністичні, барокові на новій ладогармонійній основі принципи музичного мислення (Баланчін акцентує дух французького класицизму). Музичні легатні мелодійні лінії широкого дихання перетворюються на широкі фронтальні лінії хореографічного малюнку, ніжну танцювальну тканину. Пластичне хореографічне «фразування» відповідає архітектоніці мелодійного розвитку. У цих творах Форе звичайний для композитора ошатний кольорово-тембровий колорит «поступається» простим монотембровим або мішаним звучностям, приглушеним струнним звучанням з контрастними щільними легатними звучаннями духових. Безперервне музичне становлення; одухотворена «проста» краса

мелосу Форе блискуче розкриваються засобами класично ясної хореографічної поетики хореографа: «Неокласицизм Баланчіна ніколи не був відстороненою, абстрактною пластичною догмою або формальним естетичним експериментом... в «Смарагді» класична пластична лексика вельми гармонує з простою і ясною логікою розвитку рельєфної мелодійної лінії широкого дихання» [1, с. 26].

Друга частина — «Рубіни» — на музику Каприччіо для фортепіано з оркестром І. Стравінського. В музиці — репетиційні «формули», моторні типи руху, «монохромність» оркестрового колориту, барокова темброва риторика, співвідношення світла і тіні — розгортається у сфері мелодико-ритмічного рельєфу. Саме він, дуже «соковитий» і насичений, оптимально розробляється у хореографічних рухах «Рубіну» — гострих, веселих, артистичних, пікантно-іронічних. Відчувається затятий діалог суперництва між композитором і хореографом. Неокласична гра мистецтва та їх засобів виходить на вищий рівень.

Третя частина балету — «Діаманти» — на музику з Третьої симфонії П. Чайковського (без першої у самій симфонії, «нехореографічної», за Баланчіним) — розробка екзальтовано-елегічного, «хвилеподібного» мелодійного матеріалу. Баланчін не тільки втілює довгими лініями, драматично-широкою хореографічною кантиленою по великих діагоналях — інтонаційну співучість мелодійності Чайковського, але неймовірно реалізує принцип мотивної розробки тематичного матеріалу: «хореографічні лінії широкого дихання свідомо перериваються, розчленовуються, синкопуються і варіюються адекватно мелодико-інтонаційному розвитку музики» [1, с. 27]. Панує тут повільне *Adagio elegiaco*.

В цілому «Коштовності», за умов замкнутості і несумісності з іншими кожної з частин — струнка симфонічна циклічна форма. Подібна архітектонічна стрункість досягається у тому числі арочним принципом мелодико-інтонаційного строю крайніх частин (Форе — Чайковський) з відповідним хореографічним прочитанням. Контраст «складної музики ХХ століття» (Стравінський) скоріше ще більше скріплює цілісну форму. Американський дослідник Тім Шолл так характеризує «Коштовності»: «минаючи аспект відносин тіла і простору, вони дивилися ніби вище — апелювали до атмосфери» [3], демонструючи якість музикальності хореографії.

Висновки. В історичному розвитку хореографія демонструє спрямованість від імітативності традиційного танцю (ритуального, мисливського, трудового) до умовного мистецтва символічного

характеру, що виявляє її музикальність. Виникаючі паралелі між стилетворюючими засобами виразності музики і хореографії виступають універсальним інструментарієм нової хореографічної мови.

На тлі ґрунтовних процесів просторово-візуального уречевлення часу пластичне хореографічне кореспондує до органічного співвідношення музичного та хореографічного інтонування у доцентровому зближенні специфічних виразових засобів різних мистецтв. Так, мелодико-інтонаційна структура музики в основному втілюється у контурно-графічному образі хореографічних жестів-рухів та ліній. Але важливою для стильового розгортання виступає органічна цілісність усіх музично-хореографічних рішень.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии (пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве): дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Российская академия театрального искусства — ГИТИС. Москва, 2009. 183 с.
2. Античная музыкальная эстетика / вступ. очерк и собр. текстов А. Ф. Лосева. М. : Музгиз, 1960. 303 с.
3. Балет Джорджа Баланчина «Драгоценности». URL: <https://www.belcanto.ru/jewels.html> (дата звернення 13.04.2017 р.)
4. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: дис. ... канд. мист.: 26.00.01 / Київський національний університет культури та мистецтв. Київ, 2005. 160 с.
5. Ванслов В. В. Статьи о балете: Музыкально-эстетические проблемы балета. Л.: Музыка, 1980. 192 с.
6. Дулова Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен (русская традиция конца XVIII — начала XX века): дис. ... докт. искусств.: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2000. 320 с.
7. Каган М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. 1–3. Л.: Иск-во, Ленингр. отд-ние, 1972. 440 с.
8. Синцов Е. В. Мысле-жестовая природа бессознательного. *Mixtura verborum* 2003: возникновение, исчезновение, игра / под общ. ред. С. А. Лишаева. Самара: Самар. гуманитар. акад., 2003. С. 19–42.
9. Стравинский И. Танцевальная симфония — ближайшая цель композитора. *И. Стравинский. Публицист и собеседник*. М., 1988.
10. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб. : Лань, 2003. 320 с.
11. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 18 с.

REFERENCES

1. Abdokov, Yu. B. (2009). Musical poetry of choreography (plastic interpretation of music in choreographic art). Candidate's thesis. Moscow: Russian Academy of Theater Arts — GITIS [in Russian].
2. Losev, A. F. (1960). *Antique musical aesthetics*. Moscow: Muzgiz [in Russian].
3. George Balanchine's Ballet «Jewelry». (2017). Retrieved from <https://www.belcanto.ru/jewels.html> [in Russian].
4. Bernadskaya, D. P. (2005). The phenomenon of synthesis of arts in contemporary Ukrainian stage choreography. Candidate's thesis. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
5. Vanslov, V. V. (1980). *Articles about ballet: Musical and aesthetic ballet problems*. L.: Music, LO [in Russian].
6. Dulova, E. N. (2000). Ballet genre as a musical phenomenon (the Russian tradition of the late XVIII — early XX centuries). Doctor's thesis. Moscow: Moscow State Conservatory PI Tchaikovsky [in Russian].
7. Kagan, M. (1972). *Morphology of Art: Historical and theoretical study of the internal structure of the world of arts*. P. I, II, III. Leningrad: Art [in Russian].
8. Sintsov, E. V. (2003). Thought-sign nature of the unconscious. *Mixtura verborum'2003: occurrence, disappearance, play*. Samara: Samara. humanite Acad., 2003. P. 19–42 [in Russian].
9. Stravinsky, I. (1988). The dance symphony is the immediate goal of the composer. I. Stravinsky Publicist and interlocutor. Moscow, 1988. P. 131 [in Russian].
10. Kholopova, V. N. (2000) *Muzyka kak vid iskusstva [Music as an art form]*. St. Petersburg: Lan [in Russian].
11. Chernoiivanenko, A. D. (2002). Texture in determining the expressive properties of the bayana music. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: NMAU named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.06.2018 р.