

792.8:7.038.6Кіліан

Татаренко М. Г.,
кандидат педагогічних наук,
доцент Київського національного університету культури і мистецтв

ТРАДИЦІЇ У ПОСТМОДЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ І. КІЛІАНА

У статті запропоновано авторський погляд щодо основних чинників впливу на формування балетмейстерського стилю Іржи Кіліана. Крізь призму співвідношення рис класичного танцю та хореографії постмодерну проаналізовано деякі твори І. Кіліана від середини 70-х рр. ХХ ст. до сьогодні. Зроблено висновок, що танцювальна лексика балетмейстера базується на органічному поєднанні технічних принципів класичної хореографії та танцю модерн, загальна ж художня конструкція творів є типовою для естетики постмодерну.

Ключові слова: Кіліан Іржи, балет, класичний танець, хореографія постмодерну.

В статье предложен авторский взгляд на основные факторы влияния на формирование балетмейстерского стиля Иржи Килиана. Сквозь призму соотношения черт классического танца и хореографии постмодерна проанализированы некоторые произведения И. Килиана с середины 70-х гг. ХХ в. и до современности. Сделан вывод, что танцевальная лексика балетмейстера базируется на органическом соединении технических принципов классической хореографии и танца модерн, общая же художественная конструкция произведений является типичной для эстетики постмодерна.

Ключевые слова: Килиан Иржи, балет, классический танец, хореография постмодерна.

In the article the author's view of the main factors influencing the formation choreographer Jiri Kilian style. Through the prism of relations traits of classical dance and postmodern choreography analyzes some of the works of I. Kilian since the mid-seventies of the twentieth century to the present day. It is concluded that dance choreographer lexicon based on the organic combination of technical principles of classical dance and modern dance, the overall design is artistic works are typical of postmodern aesthetics.

Key words: Jiri Kilian, ballet, classical dance, postmodern choreography.

Історичні та соціокультурні трансформації другої половини ХХ – початку ХХІ століття, пошуки нових естетичних цінностей позначилися на всіх видах мистецтва, у тому числі і на хореографічному. Попри достатню консервативність балетного театру як своєрідного мистецького феномену, риси постмодернізму активно проникали та культивувались в діяльності видатних балетмейстерів: М. Бежара, М. Ека, У. Форсайта та ін. Серед балетмейстерів, у діяльності яких органічно співіснують принципи класичного балету з постмодерною естетикою, одне з провідних місць посідає Іржи Кіліан (нар. 1947 р.).

Взаємодія традицій та новаторства – одна з найактуальніших проблем балетного театру сучасності, в контексті якої можна розглядати й творчість Іржи Кіліана. Надзвичайно актуальною сьогодні є проблема спадкоємності поколінь балетмейстерів. На жаль, більшість представників сучасної хореографії воліють не зважати на досягнення попередників та вважають лише власну творчість оригінальною та новітньою, що часто не відповідає дійсності та свідчить про обмеженість хореографічного світогляду через небажання опанування досвіду попередників. Творчість І. Кіліана, на нашу думку, може слугувати орієнтиром для багатьох хореографів-авангардистів по створенню високопрофесійної сучасної хореографії на основі глибоких знань класичного танцю.

На жаль, такий аспект розвитку балетного театру як діалектика взаємодії новітніх та попередніх напрямів хореографії досить повільно входить до кола наукової рефлексії, особливо в Україні. Деякі праці вітчизняних та зарубіжних хореологів (В. Майнієце, В. Никитіна, Є. Суриць, О. Чепалова, Ю. Чурко, Д. Шарикова та ін.) та публікації в періодичній пресі не в змозі заповнити пробіл, що утворився за декілька десятиліть навколо означеної проблеми. Розгляд аспектів взаємодії різних напрямів хореографії на прикладі діяльності одного з найяскравіших балетмейстерів кінця ХХ – початку ХХІ століття Іржи Кіліана є продуктивним та актуальним.

Мета статті – виявити особливості поєднання класичної хореографії та постмодерної естетики у творчості Іржи Кіліана. Завдання: виокремити основні чинники, що вплинули на формування балетмейстерського стилю І. Кіліана; проаналізувати балетмейстерський доробок І. Кіліана крізь призму співвідношення рис класичного танцю та хореографії постмодерну.

Проаналізувавши біографію І. Кіліана, можна виокремити основні чинники, що вплинули на формування його балетмейстерського стилю: навчання у Празькій консерваторії у представників ваганівської школи класичного танцю; завершення професійної освіти в Королівській балетній школі Лондона, де сильними залишалися традиції російської балетної школи; виконавська та початкова балетмейстерська діяльність у Штутгартському балеті під головуванням керівника трупі Джона Кранко [10]. Разом із Ноймайєром та Форсайтом, Іржи Кіліана вважають найяскравішим представником школи Кранко, для творчості якого залишалися характерними оповідальність, спирання на класичні літературні сюжети, продовження традицій англійської пантоміми.

З 1975 року Кіліан починає працювати артистичним директором у Нідерландському театрі танцю, що під його керівництвом зазнав всесвітньої слави.

Іржи Кіліан вже у перших постановках прагнув до оновлення танцювальної техніки та зближення класичної та сучасної хореографії, які у роки його творчого становлення сприймалися як опозиційні. В одному з інтерв'ю він назвав себе «еклектиком», котрий прагне до поєднання сучасного та класичного танцю. Кіліан вважає, що класична та сучасна хореографія повинні мирно співіснувати, доповнюючи одне одного своїми фарбами [6].

Багатьом творам балетмейстера властива легка іронічність по відношенню до стандартів класичного балету. Кіліан виражає власне ставлення до класичної спадщини у «Симфонії ре мажор» Гайдна, де демонструє почуття гумору. Цілком в традиціях постмодерну балетмейстер з іронією ставиться до танцювальних штампів класичного

балету, використовуючи легко впізнавані балетні цитати, приправлені кумедністю. На думку В. Майнієце, «Кіліан має почуття міри. Його постановки – не сатира, а добродушна посмішка» [5; с. 9]. Але подібне тепле відношення хореографа до класичного балету можливе лише за умови глибокого знання предмету іронізування.

Музикознавець Ю. Абдоков вважає, що «у «Symphony in D» (Симфонії ре мажор Гайдна – М. Т.), балеті прозорому та веселому, ритмоскладання хореографії частково націлене на пластичне пародіювання класичної хореолексики, але більше того – стабільної квадратності класичного ритмоскладання» [1; с. 115]. Балетмейстер час від часу непередбачено виходить з квадратної метро-ритмічної симетрії побудови комбінацій та сцен, не вступаючи в дисонанс із музикою.

І. Кіліан видозмінював виставу «Симфонії ре мажор» Гайдна упродовж п'яти років (1976 – 1981), що свідчить про спроби віднайти нові засоби виразності, прагнення до оновлення хореографічної мови. У цей період «Кіліан (разом з Бежаром та деякими іншими хореографами) шукали зовнішніх стильових «щеплень» для власної мови танцю», – зазначає О. Чепалов [9; с. 253].

Постановку І. Кіліана «Stamping ground» (1983) на музику «Токати для ударних» мексиканського композитора К. Чавеса відомий музикознавець В. Холопова назвала «свіжою позаєвропейською ін'єкцією, яка пожвавила європейський балет» [8; с. 27]. «Stamping ground» І. Кіліана – одне з найсміливіших втілень власне ідеї ритму як концентрації всієї багатомірності музичного руху. Балетмейстер на початку твору задає ритм рухами, і лише після досить тривалого виконання поліфонічного ритму засобами людського тіла починає звучати музика (ансамбль ударних інструментів). «Експозиційний хореографічний матеріал розгортається у повній тиші. Хореограф виключно пластичними засобами фіксує не лише ритмічну, але й пластико-інтонаційну сутність руху. Тіло інтонує у звуковому вакуумі, та саме з сутності цього хореоінтонування народжується ритм – як відображення усіх напруг пластичного інтонування. Кіліан досягає вражаючого ефекту: свідомість зміщує сам механізм візуально-оптичного та слухового сприйняття: глаза – чують», – досить поетично трактує постановку Ю. Абдоков [1; с. 117].

У творчості І. Кіліана можна зустріти й інший метод, коли ритм музики задає ритм хореографічної лексики та дійства в цілому. Наприклад, у балеті «Весіллячко» (1982) І. Стравінського вся партитура була «перекладена» на візуальну мову таким чином, що «кожний акцент, розмір, поліритм музики знайшов видиму для ока пластичну плоть» [8; с. 29].

Музика І. Стравінського відповідним чином диктувала ритмічний малюнок рухів і у балеті «Історія солдата» (1986). У композитора в партитурі поєднані такі музичні інструменти, як наприклад, сольна труба та скрипка, що викликають певний психологічний дискомфорт. І. Кіліану вдалося досить вміло це використати, досягнувши бажаного впливу на глядача (образи марення пораненого солдата з'являються саме під ці музичні фрагменти).

«Шість танців» (1986) на музику В. Моцарта (шість німецьких танців) – приклад своєрідного естетико-стильового розігриша на балетній сцені. Жанрова (танцювальна) характерність музики осмислюється І. Кіліаном не з позицій історико-побутової автентики, а в ракурсі своєрідного кінематографічного співвідношення візуально-

пластичного та музичного вимірів. А точніше, естетика німого кіно, в якому функції музики виходять далеко за межі фонового звучання, виразно проявляється в цьому балеті. Сценографічні (костюми, грим) натяки на історичний стиль (класицизм) підсилюють враження гротескності. Своєрідний «абсурдистський» колорит балету породжується співвідношенням «історичних натяків» у художній сценографії, з одного боку, та музично-хореографічною відстороненістю від поетики «чистого» класицизму, з іншої.

Балетмейстер хореолексично осмислює всі найменші деталі музичної тканини та процес композиційного становлення танцювальних мініатюр Моцарта. На думку Ю. Абдокова, «хореограф не нав'язує музиці якийсь відірваний від її лексичної структури сенс, а пластично розкриває театральну символіку партитури, шаржуючи разом з Моцартом галантний стиль. Він разігрує своєрідну естетичну гру, в якій Моцарт – не персонаж музично-стилістичного минулого, а діюча особа сучасного стильового простору» [1; с. 210].

«Сарабанда» Кіліана (1990), де звучить соната для скрипки соло Й.С. Баха, а основним тлом для розгортання хореографічного дійства стала електронна музика, подібна до саундтреків з фільмів жахів, теж відноситься до тих вистав-провокацій, котрі характерні мікстовим поєднанням стилізації стародавньої форми з гостросучасними пластичними прийомами. Ван Шайк називає виставу «пластичним дослідженням фізіології страху, агресії та розпачу», що виявляється у рухах чоловічого кордебалету, трансформованих із прийомів східних єдиноборств [3]. З поверненням звучання скрипки Баха учасники істерично сміються, що у фінальному епізоді трансформується у гримаси розпачу та непорозуміння

Особливістю композиції створеного у 1995 р. спектаклю «Bella Figura» Кіліана стало найтонше поєднання сучасної загостреної «архітектури» руху тіла з текучою ритмікою італійської оркестрової музики XVIII ст. Композиція безсюжетна: вона складається з декількох частин і будується як нашарування сцен і фігур. Абстрактні лінії подібні до голосів у старій поліфонії: гарні, автономні, бездоганні. Глядач має можливість насолоджуватись красою тіл танцівників, що сформовані в системі класичного танцю та передають чистий світ почуттів.

Балет Іржи Кіліана «Bella Figura» за своїм лексичним складом та образним ладом розробляє сучасними засобами поетику музичного барокко. Дуже складна образно-пластична композиція, що багатьох епагує відвертістю окремих сцен, містить у собі найвищі естетичні гідності. Це спроба створення сучасного пластичного образу стародавньої музики у сучасному лексичному та естетичному просторі. «Тільки справжній художник спроможний ввести у сучасний образно-лексичний простір мовні обороти, лексичні знаки та символи зі словника минулих епох так, щоб це не було формальним лексичним запозиченням, а стало засобом дієвого збагачення живої мовної практики», – зазначає О. Чепалов [9; с. 213].

У 2000-і роки І. Кіліан практично не створює виключно танцювальних вистав. Різноманітні сценографічні знахідки, на кшталт склярусної завіси чи синтетичного білого екрану, кіноекрану зі спеціально знятим для нього самим хореографом фільмом, що стає частиною основного сюжету балету, улюблені парусинові покривала, що влітаються в хореографію. Але сценографічні спецефекти не стають для балетмейстера

самоціллю, а спрямовані на розкриття ідеї твору, підкреслення дій танцівників як основних виразників драматургічного задуму. До подібних творів можна віднести «Безсоння» (2004) на музику сучасного німецького композитора Дирка Хаубриха, який бере за основу своєї електронної композиції моцартівське Адажіо та Рондо для скляної гармоніки, флейти, гобоя, віоли та віолончелі.

Рецензент акцентує увагу на традиційному використанні І. Кіліаном лексики класичного балету («високі класичні батмани символізують волю та пристрасть») у поєднанні із постмодерними прийомами (алогічність основної сюжетного підґрунтя – сновидіння під час безсоння) [2].

Сьогодні Іржи Кіліан продовжує активно працювати. Його твори з'являються на театральних сценах Європи та пострадянського простору. Він залишається вірним традиціям поєднання класичного танцю з танцем модерн, що репрезентується в постмодерних виставах.

Своєрідним узагальненням в оцінці лексичної складової балетмейстерських рішень І. Кіліана можна вважати вислів балетознавці Є. Суриць: «..танець базується на класиці, що очевидно з постав танцівників, підтягнутості, закінченості поз, роботи ніг. У той же час стала вертикаль тут природно переходить у нахили зі зміщенням центру тяжіння, аби закінчитися падінням на підлогу, несподіваним рухом стегон, зламом тіла, напрочуд типовими для танцю «модерн» (що став одним з провідних виразних засобів хореографічних творів у добу постмодерну – М. Т.) [7; с. 41].

Отже, танцювальна лексика І. Кіліана базується на органічному поєднанні технічних принципів класичної хореографії та танцю модерн, загальна ж художня конструкція творів є типовою для естетики постмодерну (мозаїчність частин, вторинність по відношенню до першоджерел, провокаційність, епатажність тощо).

Запропонована стаття комплексно не вирішує поставленої проблеми, накреслює лише окремі напрями можливих подальших досліджень в аспекті взаємодії різних лексичних танцювальних систем та ознак художньо-естетичних напрямів.

Література:

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии : пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Юрий Борисович Абдоков. – М. : МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.
2. Беляева Е. Премьеры Иржи Килиана и Йормы Эло [Электронный ресурс] / Екатерина Беляева. – 2012. – 29 нояб. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.belcanto.ru/12112901.html
3. Ван Шайк Е. «Школа танцев» Иржи Килиана : [републикация из журнала «Ballet international»] / Ева Ван Шайк / [пер. с англ. Н. Тарасовой] // Советский балет – 1990. – № 3. – С. 62.
4. Майниец В. Нидерландский театр танца / Виолетта Майниец // Музыкальная жизнь. – 1985. – № 19. – С. 6–7.
5. Майниец В. Шведский королевский балет / Виолетта Майниец // Музыкальная жизнь. – 1982. – № 2. – С. 9.
6. Ступников И. Голландия – это не только тюльпаны / Игорь Ступников // Маршинский театр : Окно в Европу. – 1996. – № 5–6. – С. 4–5.
7. Суриц Е. Нидерландский театр танца / Елизавета Суриц // Советский балет. – 1986. – № 1. – С. 40–42.
8. Холопова В. В начале был ритм / В. Холопова // Советский балет. – 1988. – № 1. – С. 27–29.
9. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / Олександр Іванович Чепалов. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с.
10. Jiri Kylian Biography [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.jirikylian.com/existence