

## ХОРЕОЛОГІЯ

УДК 792.8.035.9:793.32.071.1(470-25)

### **НЕОКЛАСИЦИЗМ У ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТЕАТРАХ Л. М'ЯСІНА, Б. НІЖИНСЬКОЇ, Ф. ЛОПУХОВА ЯК СХОДИНКА ДО НЕОКЛАСИЧНОГО СТИЛЮ У ТЕАТРІ ДЖ. БАЛАНЧІНА**

**Марина ПОГРЕБНЯК**

*Кафедра хореографії,  
Полтавський національний педагогічний  
університет імені В. Г. Короленка,  
вул. Остроградського, 2, к. 106, Полтава, Україна, 36000,  
тел.: (+38099) 549-45-37; e-mail: pogrebnyak.modern.ballet@mail.ru*

З'ясовано естетико-стильові особливості неокласичного танцю у театрі Джорджа Баланчіна. Проаналізовано авторські хореографічні твори Л. М'ясіна, Б. Ніжинської, Ф. Лопухова. Виявлено і систематизовано естетико-стильові особливості неокласицизму у хореографічних театрах цих балетмейстерів. Визначено його роль у формуванні неокласичного стилю у хореографії.

*Ключові слова:* класичний танець, неокласицизм, сучасний театральний танець, неокласичний танець, хореографічний театр, безсюжетний балет, танцювальна симфонія, симфонічна музика.

Складне та багатопланове обличчя хореографічної культури ХХ століття відображає різні уявлення про шляхи поновлення академічного театального танцю.

Творчість низки світових балетмейстерів першої третини ХХ століття сприяла виникненню декількох нових течій і напрямів сучасного театального танцю і визначило обличчя сучасного балету ХХ століття.

Вивчення шляхів формування різних напрямів сучасної хореографії є досить актуальним для формування самобутніх національних шкіл сучасної сценічної хореографії та використання їх у навчальному процесі під час підготовки артистів, балетмейстерів, педагогів, у роботі із професійними й аматорськими колективами.

Цим зумовлено посилення інтересу науковців до питань теорії та історії сучасного театального танцю. З аналізу нечисельних наукових праць радянського і пострадянського простору, присвячених питанням теорії та історії сучасної хореографії (А. Соколов, К. Добротворська, В. Пастух, О. Левенков, П. Білаш, О. Чепалов, Д. Шариков, М. Погребняк, О. Шабаліна) [3; 6; 7; 10; 11; 17; 21; 22; 23], можна зробити висновок, що поза межами існуючих розробок залишаються виявлення і систематизація естетико-стильових особливостей неокласицизму у хореографічному театрі та визначення його (неокласицизму) ролі у формуванні неокласичного стилю у хореографії, що і є метою цієї статті.

У 1930-му році XX століття відомий російський театрознавець Ігор Соллертінський писав: “Класичний танець безповоротно розвінчаний... Зараз навряд чи хтоса виключенням хіба якихось позаштатних дідусів-балетоманів, які зітхають за нетлінною красою, та двох-трьох архівних хлопців з породи «радянських естетів», – навряд чи хто візьме на себе непосильне завдання захищати актуальність класиків у наші дні. Це – музейний інвентар” [18, с. 8–9].

Думки рецензентів і російської театральної громадськості сходилися на тому, що балетний театр повинен іти іншим шляхом. У пресі раз по раз виникали дискусії й диспути стосовно нового хореографічного театру. Наприклад, учасники дискусії “У балеті як і раніше не благополучно” на сторінках журналу “Робітник і театр” ратували за оновлення не лише тематики спектаклю, але й виразних засобів хореографії, оскільки радянський балет не повинен користуватися “... вихолощеними, такими, що втратили всякий сенс і значущість формами старого класичного балетного спектаклю, що запозичив свою хореографічну мову у придворно-аристократичного і салонного етикету” [19, с. 4–5].

Цей дух заперечення, що панував у СРСР на рубежі 1920–1930-х років XX століття, пов’язаний з низкою соціально-політичних, естетичних, професійних передумов виникнення різних напрямів сучасного театрального танцю, наполегливо штовхав на пошуки нової тематики, нових форм та виразних засобів хореографічного театру [5, с. 6–7].

Ці пошуки призвели до виникнення одного зі стильових напрямів сучасного театрального танцю – неокласичного, засновником якого вважають Джорджа Баланчіна. Головними естетичними особливостями неокласичного танцю у його хореографічному театрі стають: нові форми вираження змісту, співзвучного сучасності; нова балетна форма – балет-симфонія, що відповідає природі симфонічної музики; безсюжетна танцювальна форма балету; нові композиційні рішення (нові положення рук, незвичайні тілесні ракурси, переплітання пластичних горизонталей із вертикалями, “монтаж атракціонів”, “контраст темпів”, “тонка графіка” пластичних візерунків і т. ін.); розчленування класичного танцю та відтворення з нього елементів нової танцювальної матерії; поєднання класичного танцю з лексикою сучасного й фольклорного танців; метафоричність руху [12, с. 488]. Але досліджено, що сходинкою до неокласичного танцю у театрі Дж. Баланчіна можна вважати неокласицизм у хореографічних театрах Леоніда М’ясіна, Броніслави Ніжинської, Федора Лопухова.

Перш ніж розглянути естетичні особливості неокласицизму в хореографії на прикладі творчості його найвідоміших представників, з’ясуємо значення поняття “неокласицизм”.

Неокласицизм (фр. Neo-classicisme) – узагальнена й досить умовна, коли не штучна, назва ряду різних мистецьких течій та напрямів другої половини XIX–першої половини XX століть [1, с. 227].

За Р. Левенковим, неокласицизм – принцип відношення мистецтва XX століття до класичної спадщини, звернення до стилів, які не входили на початку XX століття до канону класики (відсування кордонів класики до більш архаїчних епох VII–VI століть до н. е.) [7, с. 7–9].

Неокласицизм як сходинка до неокласики виявився не скороминучою, а достатньо цілісною, хоча й багатогранною у своїх проявах тенденцією, що, зрештою виробила свою художню логіку.

У запропонованому С. Дягілевім 1914-го року балеті на теми “Євангелія” Л. М’ясін почав ставити танці без музики. Рух – дія, її шість картин, із яких складався балет, відбувався без музики. Музика – хор починав звучати лише при опусканні завіси на сцені. А. Гончарова розробила ескізи балету, що отримав назву “Літургія”. Ці ескізи є те єдине, що залишилося від балету, незавершеного до кінця й так і непоказаного публіці. Ескізи А. Гончарової дають уяву про стилістичні особливості хореографії “Літургії”, особливо положення рук: пласкі долоні, двоперстія, поза руки з пальцем біля лоба для святих волхвів і самого Христа, хижо скорчені пальці в Іуди і римських воїнів. Змальовані фігури буквально одягнені в костюм святого Іоана.

Танець будувався на незграбних рухах і позах, коли руки, що ніби не згинаються з розкритими долонями. У сцені ті, хто “вознеслися” виконували рухи з піднятими руками, схрещеними кистями, які імітували крила [20, с. 12].

До кінця 1930-х років ХХ століття Л. М’ясін поставив велику кількість балетів, у тому числі свої знамениті балетні симфонії (“Знамення” на музику П’ятої симфонії Петра Чайковського, “Хореартіум” на музику Четвертої симфонії Йоганнеса Брамса, “Фантастичну симфонію” Гектора Берліоза), де торкався філософських тем стосовно головних проблем буття.

У 1938-му році, перебуваючи у Флоренції, Л. М’ясін повернувся до біблійної тематики і, разом з композитором Паулем Хіндемітом, зробив постановку балету про життя святого Франциска Асизького.

Зокрема, П. Хіндеміт звернувся до середньовічної музики, а саме до творів французького композитора XIV століття Гійома де Машо, до пісень трубадурів. Наприклад, однією з основних, по-різному варійованих мелодій стала пісня “Ce fut en mai” (“То було у травні”). Балет отримав назву “Nobilissima Visione” (“Достовірне бачення”). У США його виконували під назвою “Св. Франциск”.

У балеті була відсутня традиційна техніка танцю на пальцях, а сам характер рухів був ближчий до “вільного” танцю, ніж до класичного. Л. М’ясін імітував монументальні позування, незграбні рухи. В окремих сценах, наприклад, в епізоді зі солдатами та сцені селян із вовками, виникали гротескові мотиви, які деяким балетним критикам нагадували експресіоністичний танець Курта Йосса.

Саме ці фінальні епізоди мають опис сценічної дії: “Артисти, які змальовували послідовників святого Франциска, вишикувавшись у декілька рядів, передавали текст хвалебного співу («Cantique des creatures») засобами жестів. При цьому білі руки черниць пурхали і тріпотіли на кшталт крил голубок, і цей образ володів ймовірно, більшою художньо-емоційною силою дії, ніж безпосереднє відтворення слів за допомогою рухів у дусі азбуки глухонімих” [20, с. 13]. У фінальному апофеозі на заднику було намальовано шість рук, пальці яких змальовували мовою глухонімих шість букв – “GLORIA”.

Особливе значення у формуванні неокласичного танцю мали творчі експерименти у хореографічному театрі Ф. Лопухова. Учень М. Фокіна – Ф. Лопухов, ввібравши дійсно новаторське з творчості вчителя, затверджував, всупереч йому, безмежні можливості класичного танцю, послідовно доводячи це на практиці. У 20-ті роки він був одним із керівників групи “Молодий балет” Петрограда.

До безперечних значних відкриттів Ф. Лопухова належить його ідея танцювальної симфонії. “Для мене вочевидь”, – заявив Ф. Лопухов у 1922 році, – “що форма так званих балетів, які існують дотепер, де сам танець є все-таки

складовою частиною балету, не є межею, до якої дійшло хореографічне мистецтво” [16, с. 168–169]. Він написав це, завершивши роботу над танцсимфонією, яку проголосив новою формою спектаклю.

Спроби балетмейстера втілити симфонічну музику, якщо прикріплювати її тему до сюжетної схеми й розгортати дію в театральних прийомах серед живописно-ілюстрованого оформлення, не виправдали себе. Отже, ставку було зроблено на складні форми танцю. За умовами експерименту з хореографічної інтерпретації і симфонічних творів – усе інше, окрім танцю, гранично обмежувалося або відкидалося зовсім. У танцсимфонії “Велич всесвіту” відкинута сюжет. Дія переходила у план узагальненої образності. Ідею і сенс повинен був передати танець, який розвивався за властивими йому законами, спираючись на музику.

Відмовившись у танцсимфонії від сюжету, побутових мотивувань та вчинків, від персонажів, декорацій і костюмів, що уточнюють місце, час та обстановку дії, тобто від умовностей історичних і побутових, Ф. Лопухов зробив крок до абстрагованих форм та узагальненої образності, близької музиці й нею ж продиктованою: боротьби світла й півми; утвердження етичної краси відчуттів.

Цей експеримент Ф. Лопухова перекликався з дослідами Айседори Дункан, Олександра Горського, Михайла Фокіна, але, як свідчить Ю. Слонімський: “Програма Лопухова, що носила гучну назву «Велич всесвіту», у багатьох моментах лише по дотичній збігалася із змістом симфонії” [14, с. 32–33]. Якщо у книзі “Дороги балетмейстера”, що вийшла в 1925-му році, Ф. Лопухов серйозно міркував про те, як він втілюватиме у пластиці свою програму, то через 40 років з мудрістю і спокоєм хореограф писав: “Чим повільніше мені вдавалося відтворити у пластиці музичні думки Бетховена, тим далі я вирушав від теми «Величі всесвіту», що хвилювала мене” [16, с. 171]. Тим не менш композиційні рішення вигадані Ф. Лопуховим, стали перехідною ланкою до безсюжетної хореографії взагалі й до узагальненої танцювальної образності в балетному спектаклі зокрема.

У танцсимфонії Ф. Лопухова тенденції неокласицизму настільки виразні, що саме цю постановку, за словами А. Соколова: “варто визнати родоначальницею нового стильового напрямку у світовому балетному театрі” [16, с. 172]. Як відомо, балети Маріуса Петіпа і Лева Іванова склалися із закінчених номерів, хоча й об’єднаних єдиною думкою, але чітко розмежованих. Цей кордон існував і в музиці: закінчувався один номер і починався інший, із новим музичним матеріалом, часто іншим ритмом і темпом, при зміненому складі виконавців. Нерідко пауза розділяла номери й акцентувала їх самостійність. У танцсимфонії кордони номерів виявилися розмитими. Кожен танцювальний епізод неначе виникав з попереднього та плавно переростав у подальший. Пошуки цієї нескінченної структури, необхідної для втілення пластичного матеріалу почала А. Дункан. За нею пішли інші представники стилю “модерн” у хореографії. Ф. Лопухов створив власний варіант такої структури. Пластичні теми в танцсимфонії безперервно перетворювалися. Цей композиційний прийом, важливий і для хореографів танцю “модерн”, Ф. Лопухов трактував по-своєму. У танцсимфонії затверджувалася стійкість урівноваженої конструкції, що має свої опорні теми. Ці теми не втрачали у трансформаціях своєї основи, характеру пластики й образної суті. Пластичне трактування в дусі неокласицизму було все-таки ближче до класичної ясності Людвіга ван Бетховена, ніж, наприклад, стилістики “вільного” або “виразного” танців.

На думку Ф. Лопухова, театр танцю міг оповідати ретельно про все: про складність життя, велич і красу природи, мінливості долі багатство духовного світу людини, досягнення людського розуму, філософські ідеї, не ілюструючи узяті теми сюжетними колізіями, не конкретизуючи ці теми подіями та вчинками, не зводячи їх із філософських висот і благородної узагальненості думки до подробиць [16, с. 171–173].

Він безпомилково орієнтувався в бетховенській симфонії, вслухався в неї, фіксуючи у пластиці основні етапи розвитку музичної думки, дбайливо зберігаючи в танці імпульси руху, наростання та спади, зміни тональності. На думку А. Соколова, хореографія Ф. Лопухова ніби увібрала в себе напружену таємничість музики “вступу”, енергійну контрастність “першого алегро”, споглядальну задумливість “адажіо”, жартівливі протиставлення “скерцо”, що “стверджує динамічність фіналу”. Кожна частина танцсимфонії Ф. Лопухова була цілісною за задумом та структурно завершеною, але не була закінченою мініатюрою, яка могла би існувати в ізоляції від інших частин. Отже, танцсимфонія Ф. Лопухова протистояла дивертисменту, де один танцювальний номер можливо безболісно замінити іншим [15, с. 174–175]. Ф. Лопухов так і писав, формулюючи загальні особливості нового жанру, що танцсимфонія вміщає в собі розвиток якої-небудь думки, яка поступово розкривається в її частинах [9, с. 49]. З’ясовано, що Ф. Лопухов прагнув представити танець як безперервний процес створення одних форм і руйнування інших, перехід від простих танцювальних фраз до складніших.

Інтонації у пластиці балетмейстер втілював різними засобами, але перш за все за рахунок трансформування пластики класичного танцю і створення на її основі безлічі виразних пластичних відтінків. Наприклад, “jete” проходило через танцсимфонію у різноманітні його форм – від маленького стрибка, з ледве помітним відривом виконавця від підлоги, до енергійного “grand jete”.

Трансформований класичний танець народжувався поряд із союзі з “вільним” і характерним танцями.

У “скерцо” приземлена і грубувата пластична інтонація утворювалася на рухах характерного танцю, а легка й повітряна – танцю класичного. Конкретні пластичні замальовки пітекантропів, метеликів, пташок допомогли Ф. Лопухову відтворити різні етапи еволюції пластичних мотивів. Пластичні образи мали узагальнений сенс. При музичних повторах головної теми, пластичні мотиви кожного разу поверталися видозміненими й оновленими [16, с. 183–187].

У фіналі танцсимфонії все зливалося в швидкому, незупинному русі. Основу теми складали напористі, енергійні стрибки “entourante” і заноски. Класичний танець розкривав свої можливості, демонструючи велику кількість виразних відтінків.

Діяльність Ф. Лопухова здебільшого була експериментальною. У своїх пошуках він пройшов захоплення акробатикою, ексцентрикою, гротеском, застосовував у балеті слова та спів. Але за наявності всіх форм головним для балетмейстера залишався класичний танець. Він розширював діапазон і характер класики, вводячи в танець нові прийоми, в тому числі акробатичні. У книзі “Шляхи балетмейстера” Ф. Лопухов теоретично сформував самобутній зміст танцю, котрий може існувати без конкретного сценарію: “Мистецтво танцю велике тим, що воно саме через танець здатне передати обстановку реально невидиму, але таку, що відчувається. Чи потрібний танцю реальний сценічний костюм? Ні. Мистецтву танцю потрібен специфічний танцювальний костюм. Чи потрібні танцю сценічні ефекти на зразок

грому, блискавки та вітру? Ні. Мистецтво танцю яскравіше і сильніше може дати відчуття глядачеві всі ці явища через самий танець. Чи потрібне танцю освітлення? Світло як допоміжний засіб, як рама для картини, рівне у глядацькому залі і на сцені, міняючи забарвлення в окремих частинах – для танцю потрібне, але не необхідне: я допускаю, наприклад, виконання танцю на відкритому місці. Чи потрібен танцю оркестр? Я зазначав вище, що мистецтво танцю тісно пов'язане з музикою, і оркестр, як яскравий засіб вираження музичного мистецтва, звичайно, бажаний, але сила передачі танцю не зменшиться від виконання його під рояль” [9, с. 47–49].

Неокласицизм у хореографічному театрі Ф. Лопухова проявився в таких його балетах, як “Пульчинела” на музику І. Стравінського (1926) і “Льодяна діва” на музику Е. Грига (1927), у яких зміст також розкрито в танцювально-симфонічних формах, а кожний персонаж мав суворо визначений комплекс рухів, котрі розвивалися і змінювалися, відповідно до музичних тем у симфонії. Фабула, сюжет у цих спектаклях тільки конкретизували зміст танцю, робили його більш театральним і зрозумілим [5, с. 4–5].

Попередньою сходинкою на шляху до того балетного неокласицизму, що зазнав свого розквіту у театрі Джорджа Баланчіна, можна вважати також мистецтво Броніслави Ніжинської [13, с. 44].

На думку М. Ратанової, саме Броніславі Ніжинській належить право називатися піонером “безсюжетного балету”. У 1920-му році в революційній Росії вона у своєму хореографічному театрі пробувала постановки “Дванадцята рапсодія” та “Мефісто вальс” Ференца Ліста та інші балети “без сценарію”. Сергій Дягілев, який ніяк не міг відмовитися від ідеї літературного лібрето, не схвалював цієї ідеї: “Це не балет, – це якась абстрактна ідея, симфонія. Це мені не зрозуміло і є чужим” [24, с. 617–618].

Не зважаючи на це, Б. Ніжинській з великими зусиллями вдавалося впроваджувати свої погляди на форму балетного спектаклю у ті постановки, які вона робила в його трупі. Її балети не просто відхиляли будь-яку стилізацію, яку заохочували та культивували у С. Дягілева, але й несли в собі заперечення літературного лібрето, маючи за основу чисту танцювальну форму і пропонуючи нові композиційні рішення.

Чотири епізоди її славетної “Свадебки” проаналізовані істориками танцю надзвичайно досконало. Відзначено самотній підхід до партитури І. Стравінського (кантати з танцями для чотирьох роялів та ударних): дуже музична гра контрапунктом з ритмом і фразами. З’ясовано і систематизовано її принципи новаторської хореографії: “різка дробність кроку”, нові положення рук і незвичайні тілесні ракурси, “іконність” поз та значна амплітуда рухів, фронтальні просторові переміщення, переплетення пластичних горизонталей зі значними у класиці вертикалями. Це характерне для Б. Ніжинської сполучення авангардності із неокласицизмом, створення емоційної атмосфери замість традиційного “сюжетного балету”, просторова архітектоніка, наскрізний розвиток хореографічних мотивів [13, с. 18–28].

Спектаклі, над якими вона працювала в Росії, разом зі “Свадебкою” та “Ланями”, створеними для С. Дягілева, послужили основою для її подальшої роботи. Це було початком довгої серії балетів у формі хореографічної симфонії, сонати чи концерту.

Російська тема часто ставала відправною точкою для творчості балетмейстера. Б. Ніжинська поставила такі балети, як “Царівна-лебідь”, “Снігуронька”, “Картинки з виставки”, “Давня Русь”, власну версію “Петрушки”, не злякавшись конкуренції зі славетними спектаклями Михайла Фокіна – Олександра Бенуа.

Систематизуючи вищесказане, визначено, що естетичними особливостями неокласицизму стають відмова від літературного лібрето і виникнення чистих танцювальних форм – хореографічної симфонії, сонати, етюду, а також трансформування класичної танцювальної лексики.

Отже, можна вважати, що неокласицизм у хореографічних театрах Л. М'ясіна, Б. Ніжинської, Ф. Лопухова став попередньою сходинкою до виникнення неокласичного стилю у театрі Дж. Баланчіна.

#### Список використаної літератури

1. Безклубенко С. Художній стиль / С. Безклубенко // Загальна теорія та історія мистецтва / С. Безклубенко. – К., 2003. – С. 198–249.

2. Бернадська Д. Фномен синтезу мистецтв у сучасній українській сценічній хореографії : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. спец. : 17.00.01. “Теорія та історія культури” / Д. Бернадська. – К., 2005. – 20 с.

3. Білаш П. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01. “Теорія та історія культури” / П. Білаш. – К., 2004. – 18 с.

4. Величие мироздания. Танцсимфонія / [авт. тексту Ф. Лопухов]. – СПб. : изд. Г. Любарского, 1922. – 120 с.

5. Добровольская Г. Балетмейстер Якобсон / Г. Добровольская. – Л. : Искусство, 1968. – 125 с.

6. Добротворская К. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : спец. 17.00.01 “Театральное искусство” / К. Добротворская. – СПб., 1992. – 17 с.

7. Левенков О. Джордж Баланчин на рубеже 1920-х–1930-х годов. Европейские традиции и влияния. Личность художника : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусств. : спец. 17.00.01 “Театральное искусство” / О. Левенков. – М., 1996. – 17 с.

8. Лопухов Ф. 60 лет в балете : [Воспоминания и записки балетмейстера] / Ф. Лопухов; лит. ред. и вст. ст. Ю. Слонимского. – М. : Искусство, 1966. – 367 с.

9. Лопухов Ф. Пути балетмейстера / Ф. Лопухов. – Берлин : Петрополис, 1925. – С. 47–49.

10. Пастух В. Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / В. Пастух. – К., 1999. – 20 с.

11. Погребняк М. Танець “модерн” у художній культурі ХХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. спец. : 26.00.01 / М. Погребняк. – К., 2009. – 320 с.

12. Погребняк М. Неокласичний танець : генеза та формування його естетико-стильових особливостей у театрі Джорджа Баланчіна / М. Погребняк // Вісник Львівського університету. – 2013. – С. 481–490. – (Серія мистецтвознавство ; вип. 12).

13. Ратанова М. Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате / М. Ратанова // Нижинска Б. “Ранние воспоминания” : в 2 т. / Б. Нижинской ; пер. с англ. И. Груздевой. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999. – Ч. 1. – С. 5–61.

14. Слонимский Ю. Пути балетмейстера Лопухова / Ю. Слонимский. – М. : Искусство, 1966. – С. 32–33.
15. Соколов А. Ф. Лопухов и его симфония танца / А. Соколов // Музыка и хореография современного балета : сборник статей. – Л. : Музыка, 1974. – С. 161–167.
16. Соколов А. Симфония танца / А. Соколов // Музыка и хореография современного балета : сборник статей. – Л. : Музыка, 1974. – С. 168–189.
17. Соколов А. Петроградский балет начала 1920-х годов и Ф. Лопухов : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : спец. 17.00.01 “Театральное искусство” / А. Соколов. – Л., 1975. – 22 с.
18. Соллертинский И. Влево от шпагата / И. Соллертинский // Рабочий и театр. – 1930. – № 8. – С. 8–9.
19. Споры вокруг госбалета // Рабочий и балет. – 1929. – № 51. – С. 4–5.
20. Суриц Е. Леонид Мясин : спектакли на темы “Евангелия” / Е. Суриц // Балет. – 2000. – Июль–август. – С. 12–13.
21. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О. Чепалов, Харківська державна академія культури. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с.
22. Шабаліна О. Модерний танець жінок балетмейстерів Заходу ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / О. Шабаліна. – Х., 2010. – 18 с.
23. Шариков Д. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / Д. Шариков. – К.; 2008. – 190 с.
24. Nijinska B. Reflections about the production of “Les Biches” and “Hamlet” in Mazkova – Dolin Ballets / B. Nijinska // The Dancing Times. – 1937. – Februaru. – P. 617–618.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2014

Прийнята до друку 21.10.2014

## NEOCLASSICISM IN CHOREOGRAPHIC THEATRES AFTER L. MASSINE, B. NIJINSKA, F. LOPUKHOV AS A STEP TO THE NEOCLASSICAL STYLE IN THE GEORGE BALANCHIN'S THEATRE

**Marina POGREBNIYAK**

*Department of choreography,  
Poltava National Pedagogical University V.G. Korolenko,  
str. Ostrogradskiy 2, k 106, Poltava, Ukraine, 36000,  
tel.: (+38099) 549-45-37, e-mail: pogrebnyak.modern.ballet@mail.ru*

The article deals that step to neoclassical dance in the George Balanchin's theatre may be considered neoclassicism in choreographic theatres after Leonide Massine, Bronislava Nijinska, Fedor Lopukhov. It was analyzed authors choreographic works these ballet – masters.

It is revealed stylistic features L. Massine's ballets on the theme “The Gospel”, “Liturgy”, “Predznamenovaniye”, “Fantastic Symphony”, “Nobilissima Visione”, in which ballet – master touched philosophical topics concerning the main problems being: flet palms; two fingers; Judah's



predatory fingers twisted; awkward movements and postures with hands, that no matter how bent; movements with their hands and wrists crossed, that imitated the wings; using grotesque motives; text transmission of praise singing by means of gestures.

Creative experiments are analyzed in Fedor Lopukhov's choreographic theatre and it was opened the content of his idea of dance symphony. F. Lopukhov refused in dance symphony "The greatness of the universe" of the plot, domestic motivations and actions, of characters, stage sets and costumes, specifying the place, time and environment action, as historical and domestic conventionalities, F. Lopukhov made a step toward abstracted and generalized forms of imagery, loved music and it is dictated. In F. Lopukhov's dance symphony boundaries of items were blurred. Every dance episode was arisen from the previous one and it was regenerated into another fluently. Plastic subjects transformed continuously, but they did not lost in the transformation of its foundation, disposition of plastic and shaped core. Every part of the dance symphony was whole in its design and structure of the final, but it was not completed miniature, which could be isolated from other parts.

It is investigated, on that way, F. Lopukhov's dance symphony was opposed divertissement where one dance number may safely replaced ( changed ) by another, and composite solutions, fictioned by ballet – master, became a transitional link to plotless choreography in general and to generalized dance figuration in ballet performance in particular.

It was systematized stylistic features of innovate choreography of Bronislava Nijinska: "sharp fragmentation of step", new positions of hands and unusual body angles, poses of icon and a significant range of motion, front space displacement, interlocking plastic horizontalities with verticals.

It was revealed that B. Nijinska's ballets as "Twelfth Rhapsody", "Mefistovals", "Lani", "Svadebka" were marked the beginning of long series of choreographed ballets in the form of symphony, sonata or concert.

It were identified and systematized aesthetical and stylistic features of neoclassicism in choreography theatre: the rejection of literary libretto and the emergence of pure dance forms (choreographic symphony, sonate, etude), and also transforming classical dance vocabulary towards more plastic freedom.

*Keywords:* classical dance, neoclassicism, modern theatre dance, neoclassical dance, choreographic theatre, plotless ballet, dance symphony, symphonic music.