

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 378.147:793.32:792.07(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.1(62).2024.304971

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

заслужена діячка мистецтв України,

кандидатка мистецтвознавства,

професорка кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

elenakasyanova2205@gmail.com

РОЛЬ ІНСТИТУТУ РИТМУ ЕМІЛЯ ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА У СТАНОВЛЕННІ ОСНОВОПОЛОЖНИХ ЗАСАД МУЗИЧНОЇ РЕЖИСУРИ

Розглянуто феномен становлення основоположних засад музичної режисури на підґрунті застосування авторських систем Ф. Дельсарта й Е. Жака-Далькроза в музично-театральній діяльності Інституту ритму в Хеллерау. Обґрунтовано необхідність проведення наукових розвідок означених явищ доби модерну в соціокультурних реаліях сьогодення. Встановлено подібність мистецьких пошуків та експериментів у втіленні музично-театральних творів на початку XX та XXI століть. З'ясовано сутність відкриття Дельсарта у сфері сценічної виразності оперного співака зі встановленням кодових зв'язків між жестом і емоціями. Виявлено контент авторської системи митця з її поділом на 9 основних видів рухів та 243 різновиди жесту і положень тіла відповідно до зовнішніх проявів емоцій людини, їх сили і швидкості з обумовленням логіки вчинків персонажів, їх художньої образності. Проаналізовано переосмислення Далькрозом системи сценічної виразності Дельсарта у ритміко-пластичному форматі із тілесним проживанням та перетворенням у русі емоційного характеру й образного змісту музичного твору. Визначено органічне злиття пластично-пантомімічних, вокально-інструментальних, художньо-сценографічних, просторово-мізансценічних засобів виразності в оперних експериментах митця. Досліджено вплив музично-театральної діяльності Інституту ритму в Хеллерау на становлення базових принципів постановки оперних вистав та методології виховання універсального виконавця. Доведено формування основоположних засад музичної режисури, актуальних і сьогоденні: єдиний концептуальний підхід усіх постановників до інтерпретації оперного твору; сполучення традиційних і новітніх засобів виразності з досягненнями науково-технічного прогресу; співвідношення драматургічної та видовищної компонент спектаклю; універсальність актора у виконанні синтезованих завдань. Окреслено вплив педагогічної і постановочної співпраці міжнародної команди митців у рамках проведення Свят (фестивалів) ритмічних ігор у Хеллерау на формування середньої та вищої музичної, хореографічної, театральної освіти у різних країнах, на становлення своєрідних режисерських шкіл і систем. Спрогнозовано необхідність подальших розвідок тематики, що обумовлена подібністю мистецьких процесів доби модерну і сьогодення під впливом досягнень науково-технічного прогресу.

***Ключові слова:** система сценічної виразності Франсуа Дельсарта, система ритмічного виховання Еміля Жака-Далькроза, музично-театральна діяльність Інституту ритму в Хеллерау, Свята (фестивалі) ритмічних ігор, основоположні засади музичної режисури, універсальна (синтезована) підготовка виконавця, мистецька (музична, хореографічна, театральна) освіта.*

Постановка проблеми... Доба інноваційних технологій та інформаційного суспільства, що впливає на метаморфози світового і українського музичного театру, сприяє різновекторним режисерським підходам у створенні вистав на підґрунті сучасних досягнень сценічного мистецтва. Застосування в сценографічному оформленні спектаклів мультимедійних та арт-технологій; досягнень цифрового театру з віртуальною, доповненою, змішаною, розширеною реальністю часто-густо призводять до переважання в інтерпретаціях музично-театральних творів видовищної компоненти над змістовною драматургією. Як наслідок, у глядача виробляється гедоністично-розважальний погляд на сприйняття будь-яких творів навіть із драматичною і трагедійною тематикою. Це позначається на поступовій атрофії аналітичних здібностей особистості, несформованості об'єктивного ставлення до вчинків персонажів театральних творів; прогалинах у вихованні етико-естетичних запитів, смаків, уподобань; зміщенні акцентів ціннісних орієнтирів; виробленні хибної життєвої позиції.

Подібні прорахунки зустрічаються у випадках, коли члени постановочної групи — режисер, диригент, сценограф/художник, хормейстер і балетмейстер мають різні погляди на інтерпретацію вистави. Як правило, хтось із них (найбільш авторитетний чи фінансово спроможний забезпечити її реалізацію) домінує над іншими співтворцями, що призводить до проявів ознак театру режисера, диригента, сценографа чи хореографа. Неузгодженість позицій постановників позначається на відході від композиторського задуму твору-оригіналу, спотворенню його ідейно-тематичної спрямованості.

Водночас, серед співавторів оперного спектаклю зустрічаються митці, які вдало підпорядковують інноваційний сценографічний інструментарій повноцінному розкриттю вузлових моментів драматургії твору, психологічному

поглибленню вокально-сценічних образів персонажів. Така єдність форми і змісту музично-театральної вистави досягається завдяки узгодженню концептуального бачення на трактування твору-оригіналу всіма членами постановочної групи, плідна співпраця яких дозволяє забезпечити художню цілісність усіх компонент сценічного синтезу.

У цьому контексті значуща роль належить Інституту ритму Еміля Жака-Далькроза, пошуки та експерименти якого у 10-х роках XX століття заклали підґрунтя сучасної музичної режисури із подальшим утворенням у різних європейських країнах своєрідних режисерських шкіл і систем. Важливість вивчення мистецької практики Інституту ритму крізь призму злагодженої взаємодії команди постановників музично-театральних творів у виявленні оригінального синтезу новітніх засобів виразності, співзвучних процесам сьогодення, актуалізує наукові розвідки обраної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... На формування мистецького доробку Інституту ритму, що здійснив революційний прорив у сценічному вирішенні оперних і хореографічних творів, важливу роль відіграли авторські системи Еміля Жака-Далькроза — «ритмічне виховання» та його попередника Франсуа Дельсарт — «виразність людини». У зарубіжній науковій думці аналіз творчого методу Дельсарт, виявлення сутності його системи сценічної виразності виконавця здійснив у своєму дослідженні Б. Готьє (*Gauthier, 2011*), який визначив внесок митця у пластичне відображення акторами різних емоційних станів персонажів, становлення базових основ танцю модерн. Вагомий фактологічний матеріал, який шляхом спостереження й експериментів із означених аспектів зібрав та систематизував за певними класифікаційними угрупованнями Дельсарт, упорядкував А. Порте (*Porte, 1992*). Виокремленню основоположних принципів творчого методу Е. Жака-Далькроза, переосмисленню ним поглядів Ріхарда Вагнера на сукупний твір мистецтва («*Gesamtkunstwerk*») в ритміко-пластичній формі вияву, співпраці Далькроза з Адольфом Аппія в оперних експериментах Інституту ритму в Хеллерау присвячена наукова праця Г. Герца (*Giertz, 1975*). Сутність технічної

(Дельсартівської) та художньої (Станіславського) систем у вихованні акторської виразності в різних театральних жанрах проаналізована Г. Вільсоном (*Wilson*, 2002). У вітчизняному мистецтвознавстві концепт системи сценічної виразності Дельсарта в органічному синтезі тіла — емоції — думки виявлений у дисертаційному дослідженні М. Шкарабана (2006). Водночас науковцем здійснені скорочені переклади «Системи виразності людини» Ф. Дельсарта (1998) та «Евритмії» Е. Жака-Далькроза (1998) з викладом сутності й специфіки застосування відкриттів цих митців у музично-театральному мистецтві. Використання ідейних принципів систем Дельсарта-Далькроза у формуванні теоретичного підґрунтя нової техніки театального танцю XX століття відображено в монографіях М. Погребняк (2015, 2020). Вплив творчих знахідок Дельсарта й Далькроза на мистецьку практику Інституту ритму в Хеллерау в умовах співпраці знакових постатей різних країн — режисерів, сценографів, хореографів, акторів окреслений у монографії О. Чепалова (2007).

Запровадження українським режисером-новатором відкриттів Дельсарта-Далькроза в процес універсальної підготовки акторів до виконання синтезованих завдань партій-ролей персонажів у різновекторних сценічних версіях театральних вистав дослідили Г. Веселовська (2007), Д. Лабінська (2022), Н. Чечель (1993). Аналіз означених публікацій допоміг з'ясувати внесок систем Дельсарта-Далькроза в експериментальну музично-театральну діяльність Інституту ритму, основоположні принципи якої продовжують свій розвиток і вдосконалення в реаліях сьогодення.

Мета дослідження — визначити формат оригінального синтезу традиційних та інноваційних засобів художньої виразності в умовах експериментальних постановок музично-театральних творів Інституту ритму в Хеллерау, суголосний сучасній мистецькій практиці.

Завдання дослідження:

1) розглянути сутність відкриття Ф. Дельсарта у напрямку сценічної виразності людини зі з'ясуванням основних компонентів його авторської системи;

2) проаналізувати переосмислення Е. Жаком-Далькрозом вчення Дельсарта в ритміко-пластичних модифікаціях з окресленням їх прояву в музично-театральному мистецтві;

3) дослідити контент експериментальної музично-театральної діяльності Інституту ритму в Хеллерау з виявлення способів взаємодії постановників-інтерпретаторів у створенні художньої цілісності оперної вистави;

4) окреслити вплив Інституту ритму на розповсюдження його досвіду постановочної та педагогічної діяльності у різних країнах світу.

Виклад основного матеріалу дослідження... Художні знахідки Інституту ритму у новаторських підходах до сценічних прочитань оперних творів тісно пов'язані з оригінальним поєднанням відкриттів двох видатних майстрів музичної культури — Дельсарта і Далькроза, чий доробок вплинув на розвиток різних видів мистецтва й спорту, залишаючись затіненим у сфері театральної діяльності. Найбільший вплив на кардинальні метаморфози естетичних принципів музично-театрального мистецтва у бік природності й достовірності акторського виконавства здійснило вчення Дельсарта, чия постать досі залишається малодослідженою та недооціненою у вітчизняній науці.

Дельсарт Франсуа Олександр Нікола Шері (1811–1871) — французький оперний співак, педагог, композитор, теоретик сценічного руху й вокалу ще протягом навчання в Паризькій консерваторії, а пізніше, працюючи в Опера-комік, неодноразово стикався із ситуацією неприродної, штучної акторської гри при створенні художнього образу персонажа. Тогочасна система умовних знаків-символів погано поєднувалася з технологічними особливостями вокального виконавства, не дозволяючи оперному співакові у пластиці та міміці відтворити реальний емоційний стан героя відповідно до розвитку музичної драматургії твору. Це спонукало митця до виявлення зв'язку жестів і голосу, звернувшись до вивчення основ анатомії, психології, філософії. З цією метою він проводить спостереження за пластичною виразністю дітей, дорослих, душевнохворих у звичайних та екстремальних ситуаціях; аналізує різноманітні

емоційні стани, внутрішні прагнення людини, їх мотивацію та зовнішні прояви. Узагальнюючи зібрані матеріали, Дельсарт встановлює кодові зв'язки між жестом і емоціями. У результаті ним була вироблена система з класифікацією поз, жестів, рухів за смисловим призначенням залежно від емоційного стану людини з характерними зовнішніми проявами почуттів.

У процесі пошуку нового методу виховання співака-актора, Дельсарт вивів формулу виразності людини із тріадою: тіла-життя (тілесний прояв — жест), душі (емоційний прояв — голос) і розуму (духовний прояв — артикульоване слово та спів). За його твердженням, усі складові тріади проявляються по-різному залежно від напрямків/векторів діяльності людини: від себе — рух від центру до периферії, до себе — від периферії до центру і в собі — стан рівноваги. Надаючи технічні терміни для цих рухів, він зазначив, що тіло-життя — ексцентричне (екстравертивне), розум — концентричний (інтравертивний), а душа — нормальна (перебуває у стані рівноваги). Подальший поділ кожного елементу тріади ще на три складових із ознаками двох інших і самих себе дозволив Дельсарту визначити дев'ять основних видів рухів та двісті сорок три різновиди жесту і положень тіла, які відповідали певному емоційному стану людини, співвідношенню його сили і швидкості. Таким чином, митець першим науково обґрунтував сценічну виразність людини, надавши кожному руху назву й встановивши його відповідність художній образності дій персонажа. Авторський метод Дельсарта знайшов широке застосування у підготовці митців — художників, скульпторів, музикантів, співаків, акторів, у інших видах діяльності — лікарів, священиків, архітекторів тощо.

Ідеї Дельсарта отримали свій подальший розвиток у творчості його послідовника — швейцарського педагога, композитора, музикознавця Еміля Жака-Далькроза (1865–1950), чия організаторська, педагогічна та мистецька діяльність відіграла вагомую роль у становленні базових основ музичної режисури і танцю модерн. Після навчання в консерваторії Женеви, стажування у Відні та Парижі діяч був запрошений викладати до Женевської консерваторії,

де досліджував вплив ритму на формування психіки співаків. Спираючись на систему сценічної виразності свого попередника, митець органічно поєднав її з музикою і ритмом, який вважав сполучною ланкою між тілесним рухом і безтілесною музикою. Ритм розглядався Далькрозом як можливий принцип об'єднання часових і просторових видів мистецтв. «За допомогою ритму він намагався досягти контакту між мозком і тілом, причому, контакту не рефлексного, а вольового, подібно тому, як у старовину при первинному синкретизмі мистецтв музика і спів обов'язково супроводжувалися рухами та мімікою співаків. Наприклад, у стародавній Греції музика, слово і танець утворювали гармонійну єдність. У більш стародавніх культурах (єгипетській, етрусській) музика виражалася і фіксувалася рухами пальців — хірономією. Знавці-хірономісти руками підказували музичний текст співакам та музикантам, це можна побачити на єгипетських зображеннях» (Погребняк, 2015, с.41).

В умовах розвитку науково-технічного прогресу на початку ХХ століття з пріоритетом підготовки фахівця у порівнянні з формуванням особистості Далькроз звертається до античного ідеалу гармонійно розвиненого індивідууму з поєднанням за давньогрецькими канонами духовної і тілесної краси. Водночас, як колись члени Флорентійської камерати порубіжжя XVI-XVII століть та чимало видатних постатей культури і мистецтва доби модерну, він намагався відродити синтетичні театральні видовища античного світу за аналогом «орхестрики». У давній Греції цей термін означав найвище танцювальне мистецтво з органічним поєднанням різних видів пластики (пантоміми, міміки, танцю), музики (вокальної та інструментальної) та інших виразних засобів, що нині складають драматургічну та художньо-сценографічну компоненти вистави. У творчому переосмисленні Далькроза це поняття було ідеальним утіленням синтезу мистецтв, чиє функціональне призначення розповсюдилося не тільки на художньо-естетичну, а й на етичну, виховну, соціальну, гігієнічну та інші сторони життєдіяльності людини.

Як прихильник поглядів Вагнера на сукупний твір мистецтва, Далькроз

переосмислив їх у ритміко-пластичному форматі, намагаючись досягти органічного злиття слова, музики і танцю у їх внутрішній мотивації та зовнішніх проявах. Митець вважав музику основою людської емоції впродовж усього періоду становлення цивілізації суспільства, яка може бути передана не тільки звуком і гармонією, а й рухами та ритмом. З метою повноцінного оволодіння ритмом, емоційним характером і образним змістом музичного твору він пропонував своїм учням «тілесно прожити» його і перетворити у русі. Як прихильник ідеї «зримої музики» Далькроз розглядав тіло як звучний інструмент, чия виразність обумовлена не образністю музичного твору, а елементами музичної тканини.

Експериментальна діяльність Далькроза у створенні рухомо-пластичної лексики задля візуального втілення музики сприяла широкому розповсюдженню нового музично-танцювально-театрального методу навчання, який від початку XX століття існував під різними назвами: ритмічне виховання, ритмопластика, ритмічний рух, евритмія, ритмічна гімнастика, ритміка (з 20-х років XX століття і донині). Хоча первісне призначення методу полягало лише у навчанні музикантів і співаків, але сфера його застосування поступово розповсюдилася й на танцюристів, балетмейстерів, акторів, режисерів, фахівців інших професій — медиків, психологів, педагогів, вихователів тощо.

Далькрозівська система «одухотворених тілесних вправ» у царині самопізнання людиною своїх сил і творчих можливостей, позбавлення її від фізичних і психологічних комплексів і затиснень, досягнення радощів життя отримала найбільш повний прояв у мистецько-педагогічній діяльності Інституту ритму. Після успішної демонстрації Далькрозом нового методу підготовки митців у берлінській Вищій школі музики (1909) присутній там співзасновник німецької ліги праці доктор Вольф Дорн запропонував педагогу співпрацю. За його сприяння на території «міста-саду» Хеллерау поблизу Дрездена впродовж кількох місяців був побудований Інститут ритму Еміля Жака-Далькроза з великою глядацькою залю, навчальними і допоміжними приміщеннями, в оточенні цілого архітектурно-ландшафтного комплексу, що

використовувався не тільки для відпочинку, а й для занять та сценічних демонстрацій просто неба. Цей грандіозний проєкт Генріха Тессенова за своїми масштабами можна порівняти хіба що із відкриттям театру Ріхарда Штрауса в Байройті за підтримки Людвіга Баварського. У своїй структурі Інститут ритму мав три відділення, де за авторським методом Далькроза впродовж трьох років навчалися майбутні музиканти, викладачі ритмічної гімнастики (з видачею дипломів) та актори музично-театральних жанрів. Навчальний план театрального відділення у 1910/1911 навчальному році передбачав опанування дисциплінами: ритмічною гімнастикою, сольфеджіо, хором, шведською гімнастикою, танцем, пластикою, анатомією і фізіологією, дихальною гімнастикою. Обов'язковою була й так звана «пасивна педагогічна практика» з відвідуванням занять інших відділень, що сприяло швидшому оволодінню далькрозівською системою. У 1913/1914 навчальному році був розширений цикл музичних дисциплін, до яких додалися: історія та теорія музики, гармонія, аналіз музичних форм, фортепіано. З квітня 1914 року розпочав свою роботу піврічний Підготовчий курс.

Викладацький склад і студентство Інституту були інтернаціональними та презентували митців із різних країн європейського, азійського, американського континентів. Навчання майбутніх акторів відбувалося у доброзичливих, сприятливих умовах співдружності між викладачами і студентами та проводилося німецькою й французькою мовами. Далькроз і його колеги-однодумці намагалися знайти до кожного студента індивідуальний підхід, розвиваючи його особистісні якості як професійні, так і людські. За відгуками сучасників, феномен Хеллерау полягав у його функціонуванні на стику різних сфер: театру, музики, музичного виховання та гімнастики.

Знаковою подією в педагогічно-мистецькій діяльності Інституту стало проведення влітку 1912 року першого Свята ритмічних ігор фестивального зразка за участю без будь-якого відбору всіх студентів, котрі навчалися в закладі на той час. Програма двотижневого Свята була презентована трьома серіями музично-театральних видовищ по три покази в кожному. У ній були

заявлені: друга та третя дії опери Х.В. Глюка «Орфей», пантоміма Далькроза «Нарцис і Ехо», *Allegretto* із Сьомої симфонії Л. Бетховена, фути та інтенції Й. С. Баха та інші номери зі спеціально створеним звуковим оформленням. Особливу увагу глядача привернули до себе пластичні вирішення «недансантих» жанрів поліфонічної музики з «рідким сполученням пантоміми, гімнастики, балету і опери».

Значною мірою оригінальній візуалізації вокально-інструментальної музики сприяли оформлення глядацької зали в Хеллерау та новітні підходи до вирішення світлової партитури видовищних показів. Глядацька зала була оснащена системою переносних кубів, широких та вузьких драбин, сходів і колон, які відповідно до концептуального задуму презентованих номерів швидко змінювали сценографічне вирішення демонстраційного простору, щоразу утворюючи новий художній образ видовища. Оформлення сцени під час проведення свят складалося з однотонних, щільних або просвічуваних драпірувань-задників, які знаходилися на різнорівневих сценічних платформах і сходах, доповнюючи оригінальність утілення пластично-просторового образу. За необхідності застосовувалися діорама — напівкругла живописна картина з переднім планом у вигляді споруд, реальних чи бутафорських предметів та стереоскоп — оптичний пристрій із наданням об'ємного зображення предмету, що відбувалося за рахунок суміщення двох точок зору на об'єкт.

Важливого значення в демонстрації видовищ Далькроз надавав світловій партитурі, яку називав «оркестровкою руху». Концепція освітлення глядацької зали передбачала застосування рівномірного, прямого, розсіяного світла без тіней. Під час звучання музики відповідно до підйомів, прискорення чи уповільнення темпів рухів тіла світло могло підсилюватися або послаблюватися як в усьому залі одразу, так і в різних його локаціях. Таким чином досягалося інтерактивне об'єднання глядача і виконавця, а світло перевтілювалося в різноманітні за силою наповнення формоутворення, відповідні ритму індивідуального та масового руху. Винахідник світлового оформлення показів у Хеллерау Олександр фон Зальцман перетворив усі чотири стіни і стелю

глядацької зали в єдине освітлене ціле. Він розмістив лампи рядами в нішах та закрити їх фрагментами просвічуваної тканини. У результаті він перетворив освітлений простір у такий, що світиться та впливає на певну атмосферу видовища. Шляхом експериментування Зальцман вирішив проблему тонального світла, яке органічно синтезувало колір, площину, лінію, тіло та рух.

Створюючи свої вокально-пластичні композиції, Далькроз повною мірою використав тогочасне технологічне оснащення сцени та світловий інструментарій. Композиційна побудова його номеру «Нагору!» передбачала пластичну візуалізацію звукоряду гами *C-dur*: його виконавиці, лежачи на різних рівнях сходів, поступово «прокидалися» та зі співом сольфеджійного канону «до, ре, мі...» піднімалися догори. Їх пластичне сходження та збільшення інтенсивності світла відбувалося відповідно до звукового, висотного, фактурного і динамічного *crescendo*, досягаючи при первинній простоті засобів найвищого ефекту виразності. У номері «Квіти, що співають», виконавицями був застосований ритмопластичний прийом «дихання в колі». Кожна з них проспівувала свій звук у динаміці *crescendo/diminuendo*, то підводячись із трави, то спадаючи додолу, ніби квіти, що розпускаються чи закриваються.

Натомість, найбільшу зацікавленість глядача викликали сцени із глюківського «Орфея», неординарне новаторське вирішення яких привернуло до себе увагу театральних діячів із різних країн світу. Далькроз зумів нерозривно поєднати піднесену музику Глюка, емоційно-смісловий спів, виразноритмічну пластику із суворою простотою сценографічного оформлення Аппія, оригінальним освітленням Зальцмана, власноруч розробленими різнорівневими мізансценами. Увесь цей синтез перманентно видозмінювався у чіткій відповідності з музичною партитурою, що за тих часів здавалося незвично новим й перспективним у сценічному трактуванні оперного твору. За відгуками сучасників (Жак-Далькроз, 1998), у вирішенні сценічного простору Аппія були задіяні завіси сірого і синього кольору, які на різних планах звисали

над драбинами, сходами й майданчиками. Костюми персонажів, на відміну від «багатих» тогочасних оперних постановок, також були спрощеними: декілька «плакальниць» зодягнені в старогрецькі хітони, Орфей — у хітоні та пов'язкою на голові, решта — у звичайних гімнастичних костюмах, фурії та демони — в тріко, «скорботні душі» — в халатах. Вочевидь, сувора простота сценографічного оформлення повинна була відтінити ритмопластичну візуалізацію вокально-інструментальних фрагментів із різноплановим мізансценуванням та оригінальним освітленням відповідно до розвитку вузлових моментів музичної драматургії. Завдяки участі у мистецьких проєктах Інституту ритму маловідомий на той час художник і декоратор А. Аппія став загальновизнаним реформатором театральної сценографії, чиї ідеї мали багато спільного з режисерськими знахідками видатного режисера Гордона Крега.

Незвичною та відмінною від традиційних версій була вирішена й партія-роль Амура як провісника волі богів. Як правило, цей персонаж з'являвся на сцені у білосніжному одязі з такими ж білими припасованими крилами. У концептуальному вирішенні Далькроза — Аппія — Зальцмана герой був відсутній на сцені. Його партія була втілена виразним світловим оформленням: невидима для глядача співачка знаходилася за лаштунками, а на сцені поміж двома завісами з'являвся промінь світла, яскравість якого посилювалася під час співу. Оригінальністю відрізнявся й фінал опери: коридор із темно-синіх завіс на вершині сходів, що ведуть у глибину сцени, несподівано розчинявся та в яскравій світловій щілині, ритмічно піднімаючись догори, із простягненими руками виходив із півми земних скорбот до нового життя Орфей. На відміну від традиційного балетно-дивертисментного фіналу Далькроз задіяв, як і на початку, спів невидимого ламентозного хору із скорботними фігурами двох плакальниць на сцені.

Наступного, 1913 року, на другому Святі (фестивалі) ритмічних ігор опера Глюка вже була презентована повністю. До участі у постановці були запрошені симфонічний оркестр та солістка Дрезденської опери, яка виконувала партію головної героїні, в усіх інших партіях — вокальних, хорових

та пластичних були залучені вихованці Інституту ритму. Театральні критики та митці-професіонали різних країн світу, які відвідали Свято, високо оцінили оригінальний синтез традиційних і новітніх засобів виразності у сценічному прочитанні твору Глюка, запропонували можливість обміну досягненнями. За результатами повноцінної версії опери планувався повтор далькрозівської постановки «Орфея» в Парижі до 200-річчя від дня народження Глюка, але ці плани зірвала Перша світова війна.

Свята в Хелларау фактично стали експериментальною лабораторією, де здійснювався пошук та впровадження нових вокально-інструментальних, пластично-хореографічних, режисерських, сценографічних, світлових та інших технологічних прийомів і засобів виразності, їх новітніх та оригінальних методів сполучення задля створення цілісного художнього синтезу оперної вистави. Зі всього світу сюди приїжджали тисячі гостей, серед яких більшість — діячі театральної сфери. Свята в Хелларау відвідали відомі драматурги — Бернард Шоу, Поль Клодель, Гуго фон Гофмансталь; режисери — Макс Рейнгардт, Костянтин Станіславський; композитор Сергій Рахманінов; антрепренер «Руських сезонів» у Парижі Сергій Дягілев; танцівники — Анна Павлова, Вацлав Ніжинський; майбутній винахідник системи запису танцю — кінетографії Рудольф фон Лабан та багато інших представників різних сфер діяльності музично-театрального мистецтва. Після перегляду театралізованих програм і оперних вистав серед митців — організаторів-постановників і діячів із різних країн світу відбувався своєрідний «круглий стіл», де проходив обмін думками з приводу побачених відкриттів і знахідок. Тут обговорювалися можливі перспективи новітніх засобів виразності різних видів мистецтв, що утворюють оперний синтез; висловлювалися пропозиції щодо вдосконалення методів сценічного виконавства при підготовці співаків-акторів; пропонувалися способи урізноманітнення мізансценічного вирішення музично-театральних творів та інших дійств; рекомендувалися форми синтезування тогочасних досягнень музичного і драматичного театрів; застосовувалися відкриття психоаналізу для поглиблення вирішення образів

персонажів. На жаль, цей цікавий і перспективний досвід міжнародного співробітництва в постановці оперних творів Інститутом ритму Далькроза був припинений у 1914 році у зв'язку з неможливістю спілкування театральних діячів ворогуючих сторін в умовах воєнного конфлікту. Переведений у 1915 році у Женеvu Інститут поступово втратив свою популярність через обмеження культурного обміну між країнами у сфері музично-театрального мистецтва. Він змінив профіль своєї діяльності та став центром Міжнародного науково-дослідницького товариства викладачів-ритмістів (нині — Міжнародної федерації викладачів ритміки — *FIER*).

Завдяки широкій популярності у світі експериментальної музично-театральної діяльності Інституту ритму в Хеллерау авторські системи Дельсарта-Далькроза стали знаходити нових прихильників і послідовників із розповсюдженням країнами світу. Їх викладання вводилося в навчальні плани спеціалізованих освітніх закладів; застосовувалося в роботі з акторами драматичних і музичних театрів. Курси ритмічної гімнастики та Інститути ритму, подібні Хеллерау, почали відкриватися на території Європи, а саме: в Австро-Угорщині, Бельгії, Великій Британії, Іспанії, Німеччині, Польщі, Швеції, Швейцарії, Росії, на теренах України, а пізніше — на американському, азійському, австралійському континентах.

Лише в Німеччині, спираючись на досвід Інституту ритму в Хеллерау, опанування базовими основами ритмічної гімнастики відбувалося у восьми гімназіях та двадцяти п'яти консерваторіях. Водночас системи Дельсарта-Далькроза стали впроваджуватися і в театральні інституції задля вдосконалення акторської майстерності, оволодіння новітніми засобами сценічної виразності та їх доцільного використання у створенні художніх образів персонажів. Не залишився осторонь і постановочний досвід сценічної практики Інституту ритму, який разом із авторськими системами знаних відкривачів став застосовуватися в Німецькому театрі М. Рейгарда, Берлінській опері, Королівській опері Штутгарта, Драматичному театрі Гамбурга, Майнгеймській і Дрезденській опері, Німецькому театрі Праги. У Росії постановочні та

виконавські відкриття Інституту ритму Хеллерау почали реалізовуватися в театрах Є. Вахтангова, Вс. Мейерхольда, А. Таїрова, оперній студії Станіславського при московській консерваторії, тож із часом кількість прихильників цієї практики серед мистецьких установ і навчальних закладів лише зростала. Інститути ритму були створені у Москві й Петрограді (пізніше — Ленінграді), програми яких у перші роки радянської влади почали зміщувати акценти з ритмічної підготовки на виховання людини нової політичної і соціалістичної системи. До програм цих освітніх установ входили дисципліни: ритміка, пластика, дихальна гімнастика, імпровізація, гармонія, фортепіано, анатомія і фізіологія, психологія, педагогіка з обов'язковим відвідуванням занять із ритміки у дитячих групах при Інститутах.

На жаль, на початку 1920-х років ці установи були закриті у зв'язку з тяжким економічним становищем у країні. Пізніше, зі стабілізацією обставин у державі, ритмічна пластика, ритміка (системи Дельсарта-Далькроза час від часу змінювали свої назви, шукаючи більш точне визначення) стала впроваджуватися у дитячих садках, школах, середніх та вищих начальних закладах із орієнтацією не лише на підготовку майбутнього митця, а й на виховання нової радянської особистості, підсилюючи ідеологічну складову програм.

Педагогічний і постановочний досвід Інституту ритму в Хеллерау не оминув й український театр, одним із яскравих представників якого став режисер-новатор Лесь Курбас, добре обізнаний із європейськими ідеями оновлення мистецької інституції. «Український режисер прагнув створити театр, де б у стрункому ансамблі “зазвучали” усі “інструменти” театральної “партитури” — слово, пластика, музика, світло, декорації, грим. Він мислив “як скульптор, творячи найцікавіші мізансцени, відтинаючи все зайве, даючи виразні об'ємні, просторові вирішення; як художник — накреслюючи якусь деталь одним мазком; як композитор — організовуючи голосоведення виконавиць в гармонійні акорди і контрапункти; як хореограф — примушуючи актрис передавати окремими рухами ... найрізноманітніші стани”» (Лабінська,

2022, с. 851). Як і його попередник Далькроз, Курбас глибоко усвідомлював сутність ритму як принципу гармонії у побудові художнього часу, підкреслюючи його роль у творенні на сцені театру «триєдності» слова, музики та руху. Опановуючи мистецтво оперної режисури, він прагнув до створення синтетичного видовища, пройнятого музичним ритмом, збагаченого новітніми досягненнями театральної сценографії й світлового оформлення спектаклю, оригінальними вирішеннями мізансцен.

Важливим чинником у процесі втілення своїх ідей Лесь Курбас вважав виховання універсального актора-інтелектуала, «розумного арлекіна», спроможного знаходити точну й неординарну образну форму для вирішення рольових завдань. Із цією метою вихованці Незалежної студії, створеної Курбасом при київському Молодому театрі, опановували виразність сценічного жесту за Дельсартом; техніку ритмічного руху (рухомої пластики) за Далькрозом; вивчали основи різних танцювальних систем під керівництвом соліста і хореографа «Руських сезонів» у Парижі М. Мордкіна; займалися фехтуванням та акробатикою; набували навичок із індивідуального та хорового співу, читання партитур і гри на музичних інструментах; працювали над мовним апаратом, удосконаленням артикуляції й техніки дихання. Завдяки власній експериментальній педагогічній та режисерській діяльності Курбас створив нову модель театру, де органічно об'єдналися слово, музика й рух із набуттям концептуального значення музично-ритмічного начала.

На початку 1930-х років у зв'язку із політико-економічною нестабільністю та напругою в більшості країн світу зростає протистояння між ними та Радянським Союзом в ідеологічній сфері, що спонукало формування у ньому негативного ставлення до зарубіжного досвіду в гуманітарній та художньо-мистецькій сферах діяльності. Як наслідок, ритміку прибрали із навчальних програм середніх освітніх закладів, у дошкільних установах дисципліну перепрофілювали на підготовку дитячих ранків і свят, а прізвища Дельсарта і Далькроза видалили із усіх посібників і методичних збірників. У спеціалізованих мистецьких закладах назва дисципліни була замінена на

«Сценічний рух», яка залишається й донині. Натомість, творчі знахідки двох видатних діячів світової музично-театральної культури, хоча і без належного визнання авторства, досі залишаються в програмах музичних, хореографічних, театральних закладів освіти, сприяючи підготовці музикантів, співаків, танцюристів, балетмейстерів, режисерів, акторів театру й кіно.

Досвід музично-театральної діяльності Інституту ритму, розповсюджений по всьому світу завдяки міжнародному співробітництву й промоції митців різних країн під час Свят ритмічних ігор в Хеллерау, здійснив вагомий вплив на методи постановки оперних творів у музичних театрах майже усіх континентів. Застосування прийомів злагодженої роботи в єдиному концептуальному баченні вистави усіма постановниками, гармонійне поєднання традиційних і новітніх засобів виразності різних видів мистецтв із досягненнями науково-технічного прогресу, оптимізація драматургічної та видовищної компонент, універсальна підготовка виконавців — ці основоположні принципи реалізації оперних творів у Хеллерау були сприйняті світовою мистецькою спільнотою як базові. Водночас у кожній країні на підставі власних культурних традицій, особливостей психології та ментальності етносу, різноманітних підходів до сприйняття творів мистецтва, етико-естетичних уподобань і запитів глядача, особистісних якостей постановника впродовж XX століття сформувалися своєрідні режисерські школи і системи, які нині презентують широку палітру жанрово-стильових формоутворень із активним упровадженням в інтерпретацію вистав новітніх досягнень мистецтва і високих технологій.

Висновки.

1. У процесі пошуку прийомів виразності дій оперного співака при створенні цілісного вокально-сценічного образу персонажа Ф. Дельсарт першим вияв та науково обґрунтував кодові зв'язки між жестом і емоціями. Ним було сформовано авторську систему із розгорнутою класифікацією поз, жестів, рухів за смисловим призначенням відповідно до емоційного настрою людини із характерним зовнішніми проявами почуттів. Система сценічної виразності Дельсарта увібрала в себе дев'ять основних видів рухів та двісті

сорок три різновиди жесту й положень тіла, що характеризували певні емоції людини, їх силу та швидкість. Його відкриття сприяло обґрунтуванню логіки вчинків персонажа, їх художній образності.

2. Спираючись на систему сценічної виразності Дельсарта, керуючись необхідністю оволодіння емоційним характером і образним змістом музичного твору, Е. Жак-Далькроз запропонував його «тілесно прожити» та перетворити в русі. Приділяючи увагу винятковому значенню ритму для досягнення сценічної виразності, він вважав його сполучною ланкою між тілесним рухом і безтілесною музикою. Прихильність митця до давньогрецьких канонів синтетичних театральних видовищ та до поглядів Р. Вагнера на сукупний твір мистецтва проявилася в органічному злитті різних видів пластики (пантоміми, міміки, танцю), музики (вокальної та інструментальної) й інших засобів виразності, що складали драматургічну та художньо-сценографічну компоненти його оперних експериментів.

3. Музично-театральна діяльність Інституту ритму в Хеллерау на підґрунті відкриттів Дельсарта-Далькроза сприяла становленню базових принципів постановочного процесу та методології синтетичної підготовки виконавців. На підставі тогочасних технологічних можливостей глядацької зали і сцени, завдяки міжнародному співробітництву митців різних країн світу були сформовані основоположні засади музичної режисури, які не втратили своєї актуальності й донині. Серед них можна виділити:

- єдине концептуальне бачення усіх постановників на спосіб інтерпретації оперного твору;
- органічне поєднання традиційних і новітніх засобів виразності різних видів мистецтв із можливістю залучення досягнень науково-технічного прогресу;
- оптимізація драматургічної і видовищної складових вистав;
- універсальна підготовка виконавців, здатних втілювати складні синтезовані рольові завдання.

4. Педагогічний і постановочний доробок Інституту ритму розповсюдився по різних країнах світу, асимілюючись із національними освітніми та мистецькими традиціями. У педагогічному аспекті була сформована універсальна система середньої та вищої музичної, хореографічної, театральної освіти з підготовкою постановників і виконавців оперних творів. У музичних театрах різних країн світу на загальному мистецькому підґрунті в контексті національних традицій виникли своєрідні режисерські школи й системи, що відображають широкий спектр пошуків і експериментів у сценічному прочитанні оперних творів.

Перспективи подальших розвідок... Авторські системи Дельсарта-Далькроза, музично-театральна діяльність Інституту ритму в Хеллерау залишаються донині малодослідженими та невинуватено забутими, хоча мають великий позачасовий мистецько-педагогічний потенціал. Подібність процесів інтегрування досягнень науково-технічного прогресу з художньою практикою музичного театру доби модерну й сьогодення спонукає до необхідності дослідження обраної проблематики в умовах впливу на реалізацію сучасних вистав інноваційних технологій та цифровізації мистецтва.

Список використаної літератури і джерел

2. Веселовська, Г., 2007. Фінал. Жвавіше, ніж алегро. У кн.: Г. Веселовська, ред. *Театральні перехрестя Києва 1900-1916-х рр.: Київський театральний модернізм*: монографія. 2-ге вид. Київ, сс.219–295.
3. Дельсарт, Ф., 1998. *Система виразності людини*. Скорочений переклад з французької та російської мов М. Шкарабана. Київ.
4. Жак-Далькроз, Е., 1998. *Евритмія*. Скорочений переклад з англійської М. Шкарабана. Київ.
5. Лабінська, Д., 2022. «Музичне» в театрі Леся Курбаса. У кн.: *Леся Курбас. Філософія театру*. Харків–Київ: Основи; видавець О. Савчук, сс.851–859.
6. Погребняк, М., 2015. Танець «модерн»: естетико-теоретичне підґрунтя та визначення поняття (системи Ф. Дельсарта, Е. Жака-Далькроза). У кн.: М. Погребняк, ред. *Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція*: монографія. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка, сс.34–55.
7. Погребняк, М., 2020. Історико-культурні передумови виникнення нових напрямків театального танцю ХХ ст. (системи Ф. Дельсарта, Е. Жака-Далькроза). У кн.: М. Погребняк, ред. *Нові напрямки театального танцю ХХ–початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, кроскультурні зв'язки, стильова типологія*: монографія. Київ, сс.52–62.

8. Чепалов, О. І., 2007. Передумови створення пластичної мови ХХ ст. У кн.: О. Чепалов, ред. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*: монографія. Харків: Харківська державна академія культури, сс.10–18.
9. Чечель, Н., 1993. Саксаганський і Курбас у Києві 1918 року. У кн.: Н. Чечель, ред. *Українське театральне відродження (Західна класика на українській сцені 1920-1930х років. Проблеми трагедійної вистави)*. Київ, сс.21–46.
10. Шкарабан, М. М., 2006. *Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київський національний університет культури і мистецтв.
11. Gauthier, B. C., 2011. *Gauthier, B. C., 2011. Édition critique de manuscrits de François Delsarte et examen de leur pertinence épistémologique dans la formation d'un corps scénique moderne*. Du doctorat en études et pratiques des arts. Thèse. Université du Québec à Montréal.
12. Giertz, G., 1975. *Kultus ohne Götter. Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der rhythmischen Gymnastik*. München: Kitzinger.
13. Porte, A., 1992. *Francois Delsarte, une antologie*. Paris: IPMC.
14. Wilson, G. D., 2002. *Psychology for Performing Artists: Butterflies and Bouquets*. 2nd ed. London: Wiley & Sons.

References

1. Veselovska, H., 2007. Final. Zhvavishe, nizm alehro. In: H. Veselovska, ed. *Teatralni perekhrestia Kyieva 1900-1916-kh rr.*: Kyivskiy teatralnyi modernizm: monohrafiia [Theatrical intersections of Kyiv 1900-1916: Kyiv theatrical modernism: a monograph]. 2nd ed. Kyiv, pp.219–295.
2. Delsart, F., 1998. *Systema vyraznosti liudyny* [System of human expressiveness]. Abridged translation from French and Russian by M. Shkaraban. Kyiv.
3. Zhak-Dalkroz, E., 1998. *Evrytmia* [Eurythmia]. Abridged translation from English by M. Shkaraban. Kyiv.
4. Labinska, D., 2022. «Muzychne» v teatri Lesia Kurbasa. In: *Les Kurbas. Filosofiia teatru* [Kurbas Forest. Theater philosophy]. Kharkiv–Kyiv: Osnovy; vydavets O. Savchuk, pp.851–859.
5. Pohrebniak, M., 2015. Tanets «modern»: estetyko-teoretychne pidgruntia ta vyznachennia poniattia (systemy F. Delsarta, E. Zhaka-Dalkroza). In: M. Pohrebniak, ed. *Tanets «modern» XX st.: vytoky, stylova typolohiia, panorama istorychnoi khody, evoliutsiia*: monohrafiia [“Modern” dance of the 20th century: origins, stylistic typology, panorama of the historical course, evolution: a monograph]. Poltava: Poltavskiy natsionalnyi pedahohichnyi universytet im. V. H. Korolenka, pp.34–55.
6. Pohrebniak, M., 2020. Istoryko-kulturni peredumovy vynyknennia novykh napriamkiv teatralnoho tantsiu XX st. (systemy F. Delsarta, E. Zhaka-Dalkroza). In: M. Pohrebniak, ed. *Novi napriamky teatralnoho tantsiu XX–pochatku XXI stolittia: istoryko-kulturni peredumovy, kroskulturni zv'iazky, stylova typolohiia*: monohrafiia [New directions of theatrical dance of the 20th–beginning of the 21st century: historical and cultural prerequisites, cross-cultural connections, stylistic typology: a monograph]. Kyiv, pp.52–62.
7. Чепалов, О. І., 2007. Передумови створення пластичної мови ХХ ст. In: О. Чепалов, ред. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*: монографія [Choreographic theater of Western Europe of the 20th century: a monograph]. Kharkiv: Kharkivska derzhavna akademiia kultury, pp.10–18.
8. Чечель, Н., 1993. Саксаганський і Курбас у Києві 1918 року. In: Н. Чечель, ред. *Українське театральне відродження (Західна класика на українській сцені 1920-1930х років. Проблеми трагедійної вистави)* [Ukrainian theatrical revival (Western classics on the Ukrainian stage in the 1920s-1930s. Problems of the tragic performance)]. Kyiv, pp.21–46.

9. Shkaraban, M. M., 2006. *Francois Delsart's expressive system in the context of world performing arts*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kyiv National University of Culture and Arts.
10. Gauthier, B. C., 2011. *Gauthier, B. C., 2011. Édition critique de manuscrits de François Delsarte et examen de leur pertinence épistémologique dans la formation d'un corps scénique moderne*. Du doctorat en études et pratiques des arts. Thèse. Université du Québec à Montréal.
11. Giertz, G., 1975. *Kultus ohne Götter. Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Der Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der rhythmischen Gymnastik*. München: Kitzinger.
12. Porte, A., 1992. *Francois Delsarte, une antologie*. Paris: IPMC.
13. Wilson, G. D., 2002. *Psychology for Performing Artists: Butterflies and Bouquets*. 2nd ed. London: Wiley & Sons.

OLENA KASYANOVA

ORCID iD: 0000-0002-8530-8156

*Candidate of Art History, Professor, Honored Art Worker of Ukraine,
Professor at the Department of Opera Training and Music Direction
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

(Kyiv, Ukraine)

elenakasyanova2205@gmail.com

THE ROLE OF EMILE JAQUES-DALCROZE'S SCHOOL OF RHYTHM IN THE FORMATION OF FUNDAMENTAL PRINCIPLES IN MUSIC DIRECTION

The author examines the phenomenon of the formation of the fundamental principles of musical direction on the basis of the application of the author's systems developed by François Delsart and Émile Jaques-Dalcroze in the music and theater activities of the Institute of Rhythm in Hellerau. Attention was paid to the necessity of carrying out certain scientific investigations of the modern specified elements in the socio-cultural realities of today. The similarity of artistic searches and experiments in the embodiment of musical and theatrical works was established both at the beginning of the 20th and during the 21st centuries. The essence of François Delsarte's discovery in the field of the bodily expression of emotions and stage expressiveness of an opera singer is related to the establishment of code meanings between gesture and emotions. The content of the author's system of the artist consists of its division into 9 main types of movements and 243 types of gestures and body positions according to the external manifestations of human emotions, their strength and speed, which is determined by the logic of the actions of the characters, their artistic imagery. Émile Jaques-Dalcroze's reinterpretation of Delsart's system of scenic expressiveness was analyzed from the point of view of the rhythmic-plastic format, when the emotional character and figurative content of the musical work is transformed into emotions bodily experiencing by the character of the plot. The organic fusion of plastic-pantomime, vocal-instrumental, artistic-scenographic, spatial-mise-en-scenic means of expressiveness is defined in the artist's operatic experiments. The article notes the impact of the musical and theatrical activities of the Institute of Rhythm in Hellerau on the formation of the basic principles of producing opera performances and the methodology of educating a universal performer. The formation of the fundamental principles of musical direction, which are relevant even today, has been proven: a single conceptual approach of all directors to the interpretation of an opera work; combination of traditional and modern means of expression with the achievements of scientific and technical progress; the ratio of dramatic and spectacular components of the performance; versatility of the actor in performing synthesized tasks. The influence of the pedagogical and production cooperation of the international team of artists

within the framework of the Rhythmic Games Festivals (festivals) in Hellerau on the formation of secondary and higher musical, choreographic, theater education in different countries, on the formation of peculiar directing schools and systems is outlined. As a conclusion, the author emphasizes the need for further exploration of the subject, which is due to the similarity of the artistic processes of the modern era and the present under the influence of the achievements of scientific and technological progress.

Keywords: *François Delsart's system of the bodily stage expression of emotions., Emile Jacques-Dalcroze's system of rhythmic education, musical and theatrical activities of the Institute of Rhythm in Hellerau, Festivals (festivals) of rhythmic games, fundamental principles of musical direction, universal (synthesized) training of a performer, artistic (musical, choreographic, theatrical) education.*

Стаття надійшла до редакції 16.11.2023 р.