

БАЛЕТ «КАМІННИЙ ГОСПОДАР» («ДОН ЖУАН») ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА ТА ЙОГО ХОРЕОГРАФІЧНЕ ВТІЛЕННЯ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

Музично-театральна шевченкіана, найбільш популярна й актуальна 1939 року, напередодні 125-річчя від дня народження Кобзаря, збагатилася кількома творами, непересічними за значенням і перспективою художнього розвитку. У балетному жанрі це були, насамперед, «Лілея» К. Данькевича, лібрето до якої створив В. Чаговець за мотивами творів Т. Шевченка. Як слушно наголошувала з цього приводу М. Загайкевич, «“Лілея” не була першим українським балетом – цей стильовий напрям започаткував створений раніше “Пан Каньовський”. Але постановка цього балету М. Вериківського накреслила контури розв’язання проблеми, її остаточне вирішення належало майбутньому»¹. Додамо, що залучення національної тематики і фольклору у сферу хореографічного театру хвилювало й митців інших республік СРСР: Азербайджану, Білорусії, Вірменії, Грузії, Казахстану, Киргизії, Узбекистану. З різною мірою художньої переконливості ці теми втілювалися у мистецтві кінця 1930-х – початку 1940-х років.

Така орієнтація композиторів і балетмейстерів на фольклорні зразки відповідала магістральним тенденціям розвитку радянського мистецтва, зокрема ідеології соціалістичного реалізму, головним постулатом якого була «народність». Щодо музики, це були, насамперед, фольклорні лейт-теми, тобто народнописанні мелодії у їх симфонічному викладенні у розвитку. Наприклад, у «Лілеї» музично-інтонаційна сфера була насичена такими зразками пісенного фольклору: «Ой зійди ти, зійди, зіронько та вечірняя» (одна з улюблених пісень Т. Шевченка), «Тихо, тихо Дунай воду несе», «Коло млина, коло броду», «Ой, не світи, місяченьку» та ін. Пісенна асоціативність, звичайно, не була недоліком такої образної системи, яка надавала можливість відтворити «лілейну» чистоту і духовну красу героїні твору. Проте надмір цих прийомів потребував більшої різноманітності. Адже вони обмежували виражальні можливості балетмейстерів, надаючи їм, з одного боку, ознак пластичної мови, яка ґрунтується на академічному танці (насамперед, пуантової техніки), з іншого – обов’язкового використання прийомів і засобів танцювального фольклору. Чи вдалося досягти при цьому органічного злиття? Адже для «урізноманітнення» постановники вдавалися до стандартних ситуацій сценарної драматургії класичного балету: сцени снів, балів, «вистав у виставі» (наприклад, алегоричних видовищ у палацах можновладців), танців у циганських таборах тощо.

Тому лише почасти мав рацію балетознавець і лібретист Ю. Слонимський, стверджуючи, що у радянських балетах «люди одного віку, одного соціального становища, в одній приблизно обстановці ведуть себе по-різному»². Скоріше, він вважав бажане за дійсне, намагаючись ствердити, що «своєрідність національної форми цих балетів полягає не тільки у відмінностях національних пейзажів, костюмів і народних танців»³. Прикладом може бути хореографічна драма «Катерина», поставлена Л. Лавровським (1935) на музику А. Адана і А. Рубінштейна, у якій також ішлося про

¹ Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич. – К. : Наук. думка, 1978. – С. 135.

² Слонимський Ю. И. Советский балет / Ю. И. Слонимский. – Л. : Искусство, 1959. – С. 352.

³ Там само.

долю дівчини-кріпачки. Серед вистав, які майже копіювали зміст і форму «Лілеї», був балет В. Гомоляки «Оксана» за мотивами поеми Т. Шевченка «Сліпа» (Донецьк, 1964). Приклади ще можна наводити.

Недоліки у музичному вирішенні, схематизм драматургічної побудови стосувалися багатьох балетів і на сучасну тему. Талант композиторів тут не відігравав вирішальної ролі. Вистави не витримали випробування часом, насамперед, через жанрову невідповідність сценічного вирішення балетів і прямолінійність вираження в них ідеологічної складової. Залишились у репертуарі та вдячній історичній пам'яті лише кілька поетичних балетів, створених на основі літературної класики: «Лілеї» Т. Шевченка; «Лісової пісні» Лесі Українки; «Каменярів», «Сойчиного крила» І. Франка; «Тіней забутих предків» Ю. Коцюбинського.

На відміну від вистав, створених на спеціально підготовленій драматургічній основі, тобто за мотивами кількох жанрово чи тематично наближених творів, балет «Лісова пісня» М. Скорульського (1946) за драмою-феєрією Лесі Українки сприймався як цілісний поетичний твір. Він цілком відповідав образному характеру літературного першоджерела, хоча у його звичному трактуванні радянською ідеологією феміністичний дискурс у творчості авторки «Лісової пісні» не міг бути виявленим.

Музично-драматургічні ознаки балету М. Скорульського теж кардинально не відрізнялись від балетів на зразок «Лілеї», бо відповідали законам жанру хореодрами (драмбалету), традиційного для тих часів. Подальший розвиток балетного мистецтва залежав від того, який напрям у музичній драматургії – основі будь якого балетного твору – обирали сучасні композитори, зокрема українські.

Протягом 1970-х років з цієї проблеми точилися суперечки. Більшість діячів хореографічного мистецтва вбачали перспективи його розвитку в оновленні пантомімної балетної драми, у заміні її симфонічно-танцювальними хореографічними драмами, у яких не прозаїчна пантоміма, а «узагальнено-поетичний, емоційно наснажений танець мусив бути найголовнішим виражальним засобом»¹.

Нові тенденції балетної естетики виразно позначились і на музично-драматургічній концепції таких творів, як «Камінний господар» Віталія Губаренка. Автор музики належав до плеяди молодих композиторів 1960-х років, творчість яких ознаменувала стрімкий злет українського музичного мистецтва, передусім симфонічного жанру. Саме тому його балет став етапним у розвитку жанру психологічної драми в українському хореографічному мистецтві. Як переконує М. Загайкевич, «<...> він ознаменував утвердження нових естетичних принципів, що почали визрівати в радянському театрі з кінця 50-х років. Ідеться про активне підкреслення права реалістичної балетної творчості на умовну узагальненість, відкинення прозаїчної правдоподібності як єдиного шляху відтворення на сцені правди життя. У полеміці з канонами “драмбалету”, де музика і танок вважалися лише допоміжними засобами розкриття сюжету, балетмейстери шукали шляхів до створення музично-хореографічної драматургії, до розгортання посправжньому танцювальної дії, пов'язаної із внутрішніми закономірностями музично-образної системи. Відновлення гегемонії танцю як основного виражального засобу балету стало творчим кредо відомих балетмейстерів-постановників, активних поборників поетизації і поглибленої емоційної змістовності балетного мистецтва – Ю. Григоровича, Л. Якобсона, їх молодших колег – І. Бельського, О. Виноградова, Н. Касаткіної та В. Васильова і ряду інших діячів хореографічної культури»².

¹ Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 271.

² Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич. – К. : Наук. думка, 1978. – С. 195.

До таких масштабних музично-танцювальних вистав належала й інтерпретація балету «Камінний господар», яку влітку 1969 року створив на київській сцені А. Шекера у співпраці з композитором В. Губаренком, лібретистом Е. Яворським, диригентом С. Турчаком і художником Є. Лисиком. За основу своєї творчої концепції А. Шекера взяв конфліктне зіткнення двох протилежних сил: вільнолюбного, життєствердного духу народних мас, виразником якого постає Дон Жуан, і насильства «камінних господарів». На думку Ю. Станішевського, балетмейстеру було нелегко піднятися у пластичному вирішенні балету до образно-символічних узагальнень музики В. Губаренка, інтерпретованій С. Турчаком, та декорацій Є. Лисика. Але «саме цього він прагнув, послідовно утверджуючи розгорнуту танцювальну образність і доводячи всією постановкою самостійність творчості хореографа, його відносну незалежність у створенні сценічного варіанту від літературного першоджерела та лібрето, а також концепції композитора»¹.

У своїй балетмейстерській фантазії А. Шекера надто часто відходив від літературно-музичної основи «Камінного господаря», демонструючи незалежність свого трактування окремих образів і подій балету від драми Лесі Українки і партитури В. Губаренка. Узагалі численні винахідливі композиції, дуже складні малюнки сольних, дуетних і ансамблевих епізодів, у яких часом траплялися знахідки з попередніх робіт А. Шекери, іноді схиляли до думки, що балетмейстера не стільки цікавило розкриття ідейно-філософського змісту партитури і драми, скільки приваблювало точне відтворення в танці різноманітних ритмічних візерунків і пластичне ілюстрування деяких сюжетних деталей лібрето, яке, до речі, він переробив, підпорядковуючи своїй інтерпретації балету.

Особливо вільно, навіть зухвало поводився балетмейстер з образами головних героїв, рельєфно окресленими музичними засобами, переакцентовуючи, спрощуючи їх поведінку і характери, прямолінійно й однозначно відтворюючи гостро драматичні конфлікти і ситуації. Цілком слушно зауважував М. Гордійчук, що хореографічна партитура індивідуальних характерів не в усьому збігається з драмою Лесі Українки і з музикою, а подекуди суперечить їм. «Дон Жуан А. Шекери – людина надто безвольна, позбавлена ясних прагнень і мети. Він непевний у діях, пасивний у здійсненні важливого життєвого кроку. Найбільш дивним і невиправданим у поведінці Дон Жуана є те, що йому протягом майже всієї вистави доводилося відбиватися від надмірно «агресивних» залицяльниць. В акторському виконанні досвідченого артиста В. Некрасова і молодого танцівника В. Ковтуна пристрасний, відважний і романтичний «лицар волі і кохання» поставав напрочуд безвольним, байдужим і якимось цнотливим юнаком, до якого чіплялися настирливі жінки»².

У кожній зустрічі з новою коханою пластика Дон Жуана збагачувалася інтонаціями танцювального малюнка партії цієї героїні. Відбувалася дивна річ – віроломний і відчайдушний іспанський гранд, зневажаючи «світ» і над усе шануючи волю, не проносить крізь бурхливе життя своє кредо, а слухняно підпорядковує його чужим життєвим ідеалам. Таке танцювальне трактування певною мірою спрощувало складний і суперечливий образ Дон Жуана. Мабуть тому «із шукача удаваної волі балетний Дон Жуан перетворився на шукача пригод, якого, врешті-решт, підкорила сильна жінка», – такої думки дійшла московський критик Н. Чернова, яка не в усьому правомірно і надто суворо, переважно негативно оцінила роботу А. Шекери³.

¹ Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 171.

² Гордійчук М. М. Щоб розквітли усі барви / М. Гордійчук // Культура і життя. – 1969. – 20 липня.

³ Чернова Н. Репетиция и спектакль / Наталья Чернова // Театр. – 1971. – № 5. – С. 52–56.

Крім київської постановки, «Камінний господар» В. Губаренка набув своєрідного сценічного втілення в Харківському театрі імені М. В. Лисенка (1972). Автором нової хореографічної редакції твору стала учениця Р. Захарова, балетмейстер болгарського походження М. Арнаудова. Вона 1977 року здійснила постановку балету В. Губаренка у м. Русе (Болгарія). Відмінність між київською і харківською постановками «Камінного господаря» полягала переважно у різній стилістиці балетмейстерів, у перенесенні акценту на дещо інші пластичні засоби розкриття змісту. Дотримуючись настанов свого вчителя Р. Захарова, М. Арнаудова зосередилась на режисерському мізансценуванні, на послідовному розгортанні сюжету, на створенні реальних образів і реальних характерів засобами дійового танцю і виразної пантоміми. У результаті найбільш переконливим у харківському балеті (до речі, названому «Дон Жуан») стало образно-танцювальне відтворення фабульних драматичних ліній, логічно спрямованих на розкриття головного соціально-психологічного конфлікту.

Якщо А. Шекера у своїй інтерпретації музичної партитури орієнтувався переважно на відтворення її загальної емоційної наснаги і напруженої експресії висловлювання і цим домогся успіху – органічного злиття звукового і зорового образного ладу, – М. Арнаудова зосередилась на дотриманні логіки розгортання музичного тематизму, музичної думки. У хореографічній інтерпретації М. Арнаудової драматична дія витіснила узагальнено-танцювальну образність на другий план.

Утілюючи на харківській сцені партитуру балету В. Губаренка «Камінний господар», диригент Л. Джурмій і художник Л. Андреев на чолі з балетмейстером М. Арнаудовою відверто полемізували з київським спектаклем. Ця полеміка виявилася не тільки у зміні назви балету, а й насамперед у створенні нової музично-літературної редакції, багато в чому відмінної від київської і ближчої до ідейно-філософського змісту драми Лесі Українки. У балеті, як і в драмі, надлюдина Дон Жуан перемагає надлюдину Командора, який шанує тільки владу і заперечує наявність волі як такої, але програє надлюдині Донні Анні, нареченій, а потім дружині Командора, яка бачить волю в абсолютній владі над суспільством. Таким чином, Леся Українка зосереджується на дослідженні філософського питання співвідношення волі і влади, про які її герої мають зовсім різне уявлення. Сильний, розумний, гордий Дон Жуан, який має почуття честі, опиняється у становищі іграшки і жертви, яка потрапила у пастку гординь, що змагаються. Адже Анна примушує його стати частиною «камінного» світу, згодившись на це, він зрадив заради кохання свої ідеали волі.

Своєрідно вирішили харків'яни і фінал балету: на відміну від київської вистави, у якій герой скорився честолюбним прагненням і, зрадивши свої ідеали, став «камінним господарем», якого розчавила кам'яна брила, у постановці М. Арнаудової Дон Жуан загинув нескореним, непереможеним. Лише на мить закоханий герой дозволив владній Донні Анні накинути на свої плечі плащ убитого Командора і враз відчув, що втрачає волю, перестає бути самим собою – у його рухах починали домінувати пластичні інтонації партії ненависного Командора – рука Дон Жуана, мимоволі повторюючи його характерний жорстокий і владний жест, поволі кам'яніла. З жахом, нелюдськими зусиллями зривав Дон Жуан – Т. Попеску важкий плащ, хоча це вже не могло врятувати його, волелюбного героя, який спокусився на владу і честолюбство «камінних господарів».

На думку рецензентів, далеко не всі сцени вистави набули переконливого і узагальнено-пластичного вирішення. Поряд із символікою й образною танцювальністю в балетмейстерському розв'язанні «Дон Жуана» часом з'являлися приземлено-побутова пантоміма, і навіть відверто натуралістичні епізоди, серед яких дивувала своєю грубою прямолінійністю сцена Кардинала і Долорес. Вона наївно ілюструвала, як самовіддана

дівчина, рятуючи коханого Дон Жуана, жертвувала своєю честю. Пантомімічні епізоди, на думку дослідника, «порушували художню цілісність харківської вистави, вносили стильовий різнобій у пластично-образне рішення балету»¹.

Таким чином, Ю. Станішевський надавав перевагу виставі А. Шекери, яка, на його думку, справила більш цілісне враження, бо всі сценічно-хореографічні компоненти балетмейстер зумів гармонійно об'єднати у масштабне, пройняте динамікою і драматизмом танцювальне полотно, як це було у таких художньо значних роботах А. Шекери, як «Спартак» (1966) А. Хачатуряна, «Легенда про любов» (1967) А. Меликова та «Ромео і Джульєтта» (1971) С. Прокоф'єва. Це було виявом інтенсивного збагачення класичної танцювальної лексики завдяки широкому використанню так званих зовнішніх джерел, із яких бралися нові пластично-виражальні засоби і прийоми. Водночас, у сучасному балетмейстерському мистецтві все більшого поширення набувала інша тенденція до збагачення класичного танцю «завдяки повнішому використанню його власних внутрішніх ресурсів»², тобто до виявлення незаних раніше художньо-виражальних можливостей і узагальнено-образної специфіки класичної лексики, розвитку її форм і засобів на плідному ґрунті оновлення внутрішніх законів класичної хореографії.

Можна погодитись, що засади образно-хореографічної виразності «Камінного господаря» А. Шекери закорінені у принципах дієвого танцю і методі психологічних характеристик, вироблених Р. Захаровим, Л. Лавровським, В. Вайноненом у постановках балетної драми. Це підтверджується й пластичною палітрою твору, яка охоплює, поряд із розгорненими танцювальними епізодами, виразну пантоміму, емоційно забарвлені жести. Посилене акцентування на суто танцювальних засобах, на їх багатозначності й поетичній метафоричності, наповнення класичної, «академічної» лексики вольовими імпульсивними інтонаціями, уведення в хореографічну образність елементів символіки і, найважливіше, прагнення до узагальненого, поетично піднесеного відтворення змісту визначили співзвучність творчих засад А. Шекери сучасній системі хореографічного мислення. Посилена експресія пластичних малюнків відповідала такому характеру музичного висловлювання В. Губаренка, сприяючи злиттю драматургічних компонентів.

Незважаючи на всю свіжість і виразність танцювальної образності, пластичне вирішення А. Шекерою «Камінного господаря» було не позбавлене драматургічних втрат. Показово, що успіх сприяв балетмейстеру, коли він уважно переймався змістом літературних і музичних образів. І навпаки, довільним тлумаченням деяких драматичних ліній, зміщенням смислових акцентів зумовлено художню фальш, а отже, – хисткість, непереконливість хореографічної концепції.

Багатогранний, внутрішньо багатий філософський образ Дон Жуана, його «симфонічно-дансатне» музичне втілення В. Губаренком зумовило ще кілька сценічних інтерпретацій. До героя Лесі Українки, окрім М. Арнаудової та А. Шекери і К. Ніязова (Ашхабад), звернулась дніпропетровський балетмейстер З. Кавац. У своїй інтерпретації «Дон Жуана» (диригент М. Шпак, художник В. Ареф'єв) З. Кавац намагалася розкрити в дієвому танці гострий конфлікт виразно окреслених у музиці характерів героїв, показати хореографічними засобами зіткнення життєлюбства, свободи духу з темними силами кастової гордині й католицького забобонного мороку. З. Кавац першою інтерпретувала цей балет як хореограф початку 80-х років, синтезу-

¹ Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 216.

² Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. – М. : Искусство, 1971. – С. 218.

вавши досягнення танцювального симфонізму і позитивний досвід, найкращі здобутки так званого драмбалету, який беззастережно відкидали молоді постановники двох минулих десятиліть, вважаючи їх застарілими. Цього разу принципи творців радянської класичної хореодрами Р. Захарова і Л. Лавровського, покладені в основу навчання на балетмейстерському факультеті Державного інституту театрального мистецтва в Москві, надали можливість З. Кавац чітко і динамічно побудувати хореографічну драматургію вистави, враховуючи і масштабну симфонічність мислення композитора, і психологічну насиченість музичних образів.

«Стилістична концепція спектаклю, – писав із цього приводу рецензент, – ґрунтується на зіставленні метафорично узагальненої образності і психологічно виразного хореографічного малюнка. Це окреслюється вже у першій експозиційній картині карнавального свята в Севільї, яка переростає в метафоричний образ “карнавалу життя”, серед якого крокує Дон Жуан. Експресивний танок “масок” сприймається як втілення нестримного, бурхливого плину земного буття, яскравого й повнокровного у своїй сутності. Цей динамічний танцювальний номер, ніби своєрідний рефрен, обрамлює епізоди, які зображують любовні пригоди героя – його зустрічі з молодою черницею, циганкою Кармелою, інфантою. Так поступово вимальовується портрет Дон Жуана – життєлюбця і сміливця, людини безпосередньої у своїх почуттях, якій чужі лицемірство і фальш суспільної верхівки.

У співдружбі з композитором і лібретистом балетмейстер здійснила нову редакцію партитури на дві дії, замість трьох, і спільно з диригентом М. Шпаком та художником А. Ареф'євим створила багатопланове танцювальне полотно. Напруженою конфліктністю, внутрішньою динамікою й експресією в органічній єдності з піднесеною романтикою і схвильованою лірикою відзначено цю компактну, драматургічно струнку виставу, у якій гостро і пристрасно прозвучала тема загибелі особистості людини від нестримного бажання влади і зречення своїх моральних принципів.

Винахідливий хореограф саме в танці розкрила розвиток характеру і суперечливі почуття нестримного у своїх бажаннях «лицаря волі й кохання» Дон Жуана. Як вважає Ю. Станішевський, «діяльність З. Кавац сприяла оновленню і збагаченню хореографічної палітри дніпропетровців, наближенню здібного колективу до сучасних тенденцій балетного театру»¹.

У харківській постановці балетмейстер Маргарита Арнаудова, спираючись на класичні канони балету, логічно і послідовно вирішила психологічний конфлікт двох протиставлених світів, глибоко і вдумливо переданий колоритною і зримо-виразною мовою музики. Традиційний за композицією хореографічний малюнок масових сцен і сольних номерів вона доповнила вільним пластичним жестом та іспанським колоритом, що надало танцювальній лексиці органічності, природності та оригінальності. Образ і характер Дон Жуана постановники розкрили шляхом віддзеркалення елементів танцювальної мови оточуючих його персонажів, послідовного йдучи за партитурою.

Сучасна дослідниця історії українського балету вважає, що «еволюція Дон Жуана привела до того, що з палкого коханця і шукача любовних пригод він трансформувався у людину з власним розумінням життя, яка активно чинить опір загальноствановленим соціальним та моральним забобонам»².

¹ Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 320.

² Бортник К. В. Рецепції культурних героїв у постановках українських хореографів другої половини ХХ ст. / К. В. Бортник : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 «Теорія та історія культури» / Бортник Катерина Віталіївна ; Харківська держ. акад. культури. – Харків, 2012. – С. 10.

У постановці М. Арнаудової використано особливий прийом хореографічного втілення культурного героя – віддзеркалення елементів танцювальної мови оточуючих персонажів («короля грає почет»). Це уповні відповідало задуму композитора: прагнення головного героя до втілення свого ідеалу, внутрішнього відчуття зовнішнього світу було пластично відтворене саме в жіночих образах. Спокушаючи жінок, Дон Жуан пристосовується до характеру кожної з них, і якщо, за сюжетом Лесі Українки, у цьому виявляється лише прагнення влади, то у музичній і балетній трактовках герої втрачає таку однобічність і втілює вічний пошук ідеалу, прагнення свободи, любові.

Саме у взаємодії з жіночими образами М. Арнаудова втілювала образ Дон Жуана як спокусника й успішного коханця. Проте філософія його образу як «лицаря волі» розкривалася в балеті за допомогою інших, динамічно взаємодіючих образів – Анни, Долорес, Командора. Вони і Дон Жуан персоніфікували різні елементи людської свідомості, створюючи неподільне ціле – функціональний психологічний комплекс, який можна розглядати як втілення різних характерних рис індивідуальної особистості.

У момент, коли Дон Жуан ставав Командором (переймав його різкий і чіткий хореографічний малюнок), його життя завершувалося, адже він не пристосований жити у «камінному світі». Помираючи, він не зраджував собі, не підкорявся спокусливому честолюбству. Він залишався палким коханцем (до речі, цим пояснюється назва балету «Дон Жуан», адже його герой так і не став «камінним господарем», на відміну від драми Лесі Українки і сценічної редакції А. Шекери), але не втрачав таких важливих цінностей, як обстоювання власних принципів, волелюбність, здатність до жертвовного кохання.

М. Загайкевич підкреслює, що «<...> всі ці зміни, які намітились у підході до “зовнішніх” виражальних форм балетного мистецтва, коренилися в певній еволюції розуміння його ідейно-сміслової сутності, перенесення акценту з художньої описовості життєвих явищ, подій на розкриття психологічних конфліктів, зіткнення людських характерів. Радянський балетний театр все більше утверджував своє значення як театр “порухів душі людської”, здатний розв’язувати вагомі філософсько-етичні проблеми». Але, знаходячись у полоні ідеології свого часу, дослідниця має зробити висновок, що «у світлі цих тенденцій та естетичних віянь виникнення “Камінного господаря” сприймається як закономірний результат розвитку української балетної творчості в річищі оновлених засад соціалістичного реалізму»¹.

Свідки народження вистав, створених на музику В. Губаренка, одностайні, що три різні постановки «Камінного господаря» на сценах українських театрів не суперечили одна одній у прагненні розкрити хореографічними засобами важливі філософсько-соціальні проблеми, закладені у п’єсі Лесі Українки. Різні підходи до розв’язання цього завдання, інтенсивність творчих пошуків зумовили художні відкриття. Навіть прорахунки постановників вистав переконливо свідчать про широкі обрії, які розкриває перед балетмейстером-творцем тема і музична основа твору. Отже, спрямування на психологізацію балетного театру справді сприяло утвердженню пропагованих сучасною балетною естетикою форм художнього висловлювання – симфонізму і поетичної танцювальності.

¹ Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич. – К. : Наук. думка, 1978. – С. 196.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бортник К. В. Рецепції культурних героїв у постановках українських хореографів другої половини ХХ ст. / К. В. Бортник : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 «Теорія та історія культури» / Бортник Катерина Віталіївна ; Харківська держ. акад. культури. – Харків, 2012. – 20 с.
2. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. – М. : Искусство, 1971. – 303 с.
3. Гордійчук М. М. Щоб розквітли усі барви / М. Гордійчук // Культура і життя. – 1969. – 20 липня.
4. Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич. – К. : Наук. думка, 1978. – 258 с.
5. Слонимский Ю. И. Советский балет / Ю. И. Слонимский. – Л. : Искусство, 1959. – 368 с.
6. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – 440 с.
7. Чернова Н. Репетиция и спектакль / Наталья Чернова // Театр. – 1971. – № 5. – С. 52–56.

Чепалов О. І. Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка та його хореографічне втілення на українській сцені. Проаналізовано постановки балету В. Губаренка «Дон Жуан» на українській сцені в контексті жанрових і стилізованих видозмін вітчизняного хореографічного мистецтва 1960–1980-х років. Зазначено, що три різні постановки «Камінного господаря» на сценах українських театрів не суперечили одна одній у прагненні розкрити хореографічними засобами важливі філософсько-соціальні проблеми, закладені у п'єсі Лесі Українки. Різними підходами до розв'язання цього завдання, інтенсивністю творчих пошуків зумовлено художні відкриття.

Ключові слова: українська хореографічна культура ХХ ст., література і балет, «Дон Жуан» Лесі Українки, балетна музика В. Губаренка.

Чепалов А. И. Балет «Каменный властелин» («Дон Жуан») Виталия Губаренко и его хореографическое воплощение на украинской сцене. Проанализированы постановки балета В. Губаренко «Дон Жуан» на украинской сцене в контексте жанровых и стилевых видоизменений в украинском хореографическом искусстве 1960–1980-х годов. Подчеркнуто, что три разные постановки «Каменного властелина» на сценах украинских театров не противоречили одна другой в стремлении раскрыть хореографическими средствами важные философско-социальные проблемы, содержащиеся в пьесе Лесии Украинки. Разные подходы к решению этого задания, интенсивность творческих поисков обусловили художественные открытия.

Ключевые слова: украинская хореографическая культура ХХ ст., литература и балет, «Дон Жуан» Лесии Украинки, балетная музыка В. Губаренко.

Chepalov O. I. Ballet “Lord of Stone” (“Don Juan”) by Vitaliy Hubarenko and its Choreographic Realisation on the Ukrainian Stage. The article analyses the productions of the ballet by V. Hubarenko “Don Juan” on the Ukrainian stage in the context of genre and stylistic changes of the Ukrainian choreographic art of the 1960s–1980s. It emphasizes that the three different productions of “Lord of Stone” on the stages of Ukrainian theatres did not contradict one another in the quest to uncover by choreographic means the important philosophical and social issues contained in the play by Lesya Ukrainka. Different approaches to this task and the intensity of the creative searches resulted in artistic discoveries.

Keywords: Ukrainian choreographic culture of the 20th century, literature and ballet, “Don Juan” by Lesia Ukrainka, ballet music of V. Hubarenko.