

УДК 793.3

О.А. Мерлянова

УКРАЇНЬСЬКІ ЖІНОЧІ ТАНЦІ НА ОПЕРНО-БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ

Проникнення народних танцювально-лексичних елементів на оперно-балетну сцену мало місце вже в ХІХ ст. – на них базувались характерні танці, вставні жанрово-побутові епізоди; подекуди фольклорними хореографічними інтонаціями забарвлювалися партії головних дійових осіб.

30-40-ті рр. ХХ століття в радянському балеті позначились інтенсивним розвитком національних балетних шкіл та могутньою фольклорною стихією, що увірвалась у балетне мистецтво та виявилась у використанні в професійній хореографії ритмоформул найрізноманітніших національних танців.

26 серпня 1940 року в Києві відбулася прем'єра балету «Лілея», створеного за мотивами поезій Т.Шевченка сценаристом В.Чаговцем, композитором К.Данькевичем та балетмейстером Г.Березовою. Зміст сценарної основи склали образно-сюжетні мотиви низки творів Т.Шевченка, зокрема «Марина», «Княжна», «Причинна», «Відьма», «Невольник» («Сліпий»), «Русалка» та ін. Поезія «Лілея», де зображено невинну дівчину-дитину, яка після своєї загибелі, спричиненої знущенням пана, перетворилась на чудову квітку, наклала відбиток не стільки на фабулу, як загальну емоційну атмосферу вистави. Балет «Лілея» ніби відтворює еволюцію жіночого образу у творчості Т.Шевченка – від покірних Катерини («Катерина») та Ганни («Наймичка») до бунтівних, рішучих Оксани («Слепая») та Марини («Марина»).

Хореографічну лексику балету побудовано на синтезі класичних та фольклорних елементів, що якнайкраще відповідає стилеві музичної партитури та дало можливість відтворити специфіку поезики Т.Шевченка.

Уже до лібрето ввійшли замальовки народних купальських ігор, фантастичних хороводів русалок. М.Загайкевич стверджує, що «у визначенні драматургічних засад і образної специфіки «Лілеї» першорядне місце належить музиці» [2; 139]. Автори «Лілеї» розповідали: «У розв'язанні музикальної композиції прагнули до того, щоб в основі її лежали мотиви народної пісенної, танцювальної творчості у симфонічному переломленні» [3; 4].

Оригінальні композиторські теми в балеті співіснують із цитатним матеріалом, являють «майстерно переосмислені і синтезовані ладово-мелодичні конструкції тих чи інших зразків фольклорних жанрів. За таким принципом складена українська танцювальна сюїта з першої картини, де обробки народних хороводів, козачків межують з витриманими в тих же жанрових формах власними мелодико-ритмічними утвореннями композитора», – зазначає М.Загайкевич [2; 141].

Балет починається картиною купальського гуляння молоді біля річки. Дівчата несуть марену, підстрибуючи, переганяючи невгамовних парубків, летять у стрімкому бігунці. Бурхливу танцювальну суперечку двох парубочих гуртів переривають дівчата, велично пропливаючи між двома рядами юнаків і починаючи витончений хоровод, сповнений ліризму й ніжності. «Піднявши на пуанти дівчат, надавши їм своєрідну манеру рук і корпусу, притаманну українському народному танцю, балетмейстер підготувала вихід головної героїні, танцювальна мова якої завдяки цьому не стала контрастом до масових народних сцен», – доводить єдність хореографічної лексики солістки та кордебалету Ю.Станішевський [6; 123]. Після перестрибувань через багаття Лілея стає ініціатором танку: схопивши одну з подруг за руку, повела за собою граціозний і задумливий дівочий хоровод.

Г.Березова спільно з М.Соболевим прищеплювали виконавцям національну танцювальну манеру й поставу. Підняті на пуанти типові для народного танцю рухи – вихилятник, вірвовочка, припадання, українське «зальотне па» (термін В.Верховинця) – набули нового

звучання, органічно злилися з мовою класичної хореографії.

Український старовинний дівочий танець, сповнений поетичної задумливості й задушевного ліризму, в основному, будується на плавних і заокруглених рухах, на різноманітних дрібних переборах ніг, що, за думкою Ю.Станішевського, «близькі за характером до класичного па де буре» [6; 128]. Використавши пластичну своєрідність народного дівочого танцю, балетмейстер і танцюристка гармонійно поєднали його елементи з класикою, створили якісно новий жіночий танець українського класичного балету, обарвлений національним колоритом.

Г.Березова ввела в сценічне вирішення «Лілеї» не тільки лексичні, а й структурно-композиційні прийоми українського народного хореографічного мистецтва. Із цього погляду особливо примітні танці русалок – модифіковані в класично-романтичному дусі веснянкові хороводи, що виникають у третій картині балету. Поставивши українські дівочі хороводи на пуанти, синтезувавши їх з елементами класичної хореографії, балетмейстер створила масштабну поліфонічну картину й різноманітні своїми ритмічними й емоційними барвами танці русалок. Низку номерів танцювальної сюїти русалок побудовано на тих самих темах, що й купальські хороводи з першої частини [2; 142]. Отже, дівочі хороводи святкової купальської ночі стали основою для створення хореографічної палітри танцю русалок.

Саме в балеті «Лілея», на думку В.Пасютинської, відбувалось становлення чоловічого та жіночого танців українського національного балету. «Поєднання народного танцю з елементами класичного збагатило жіночий танець в українському балеті, надало йому неповторного національного колориту» [5; 174]. Однак при всій позитивності цього відгуку, на нашу думку, не можна кваліфікувати хореографічну лексику балету «Лілея» лише як класичну, збагачену елементами народного танцю. Погоджуємося в цьому з М.Загайкевич, яка вважає, що процес переосмислення фольклорних джерел, що визрів у балетному театрі середини ХХ ст., далеко ширший і якісно відмінний від простого надання національного колориту класичному танцю за рахунок введення окремих елементів народного. Цей процес, на думку дослідниці, «позначився на стиранні граней між класичним і характерним танцем, призвів до використання виражальних засобів фольклору як компонента образного вислову. Можна говорити про створення оригінальної хореографічної мови, що за сутністю є органічним поєднанням класичного та народного танцю, що зазнав переосмислення. І цей процес слід розглядати окремо від так званого процесу збагачення лексики класичного танцю, що відбувався за рахунок пантоміми, акробатичних елементів і, у тому числі, елементів народного танцю» [2; 54].

Елементи народного танцю неначе пройняли всю хореографію вистави, надали класичним композиціям пластичних інтонацій. У хореографії «Лілеї» синтез народного й класичного танцю став більш органічним і глибинним, ніж у «Пані Каньовському», форми й особливості класичних варіацій, дуєтів та ансамблів гармонійно злилися з композиційними ознаками й стилістикою сольного, парного й масового українського народного танцю. «Лілея» стала прикладом для наслідування для багатьох наступних авторів, що намагались в подібній образній системі вирішити інші твори. У березні 1964 р. на донецькій сцені балетмейстер Р.Візиренко-Клявін створив «Оксану» на музику В.Гомоляки за мотивами поеми Т.Шевченка «Слепая». Тут, як і в «Лілеї», у центрі образ жінки, жертви пана. Своєрідність полягає в тому, що змальовано два жіночих образи: зіткнення з паном визначає гірку долю спочатку Марії, а потім її доньки Оксани [2; 151-152].

Майстерний синтез народного та класичного танців яскраво виявився в постановці дівочих танців, що підтверджує Ю.Станішевський: «Винахідливо сплітаючи традиційні пальцеві рухи з народними припаданнями і притопами, цікаво варіюючи основну композиційну фігуру українського танцю – коло, постановник не просто створював прозоре й вишукане хореографічне мереживо масових жіночих ансамблів, а розкривав поетичну душу дівчат-кріпачок, натхненно оспіваних Т.Шевченком» [6; 203].

Ще один балет, створений за творами Т.Шевченка – одноактна «Відьма» В.Кирейка,

поставлений А.Шекерою у Львові весною 1967 р. Композитор осмислює українські фольклорні мотиви, використовуючи форми козачка. Один із центральних номерів балету – танок-козачок Відьми, покликаний передати тривожний душевний стан причинної.

М.Загайкевич вважає саме музику поштовхом для створення багатой пластичної палітри твору: «Драматизована загостреними гармонічними співзвуччями, метро ритмічно ускладнена музика цього танцю дала балетмейстеру А.Шекері відповідний текст для створення схвильованого пластичного монологу, заснованого на експресивній, обарвленій національними інтонаціями хореографічної лексиці. Драматургічне навантаження козачка посилюється широким використанням його мотивів у всій партії Відьми, де вони підкреслюють кульмінаційні моменти образного відтворення трагічних переживань знедоленої жінки» [2; 154]. Музичні мотиви танцю козачка, що має багато фольклорних прикладів жіночого виконання, стали поштовхом для створення жіночої партії. Отже, класичний танець синтезований з елементами українського народного став основою хореографічної лексики центрального жіночого персонажу балету.

Прикладом епічного типу балетної драматургії, де центральним виступає жіночий образ, є «Маруся Богуславка» А.Свечникова. Найістотнішою рисою балету, на думку М.Загайкевич, стало «глибоке вкорінення в український фольклор» [2; 155]. Сюжет твору запозичено з народної думи про красуню-подолянку, що допомогла втекти з неволі землякам, запорізьким козакам.

Жіночі образи балету забарвлені інтонаціями ліризованих видів народної творчості. «В партії Марусі важливе місце посідають варіації, засновані на побутово-романсових мотивах і наділені підкреслено кантиленною пластикою, в якій виразно проглядають рухи, запозичені з українських ліричних дівочих танців. Інший відтінок має характеристика живої, життєрадісної подруги Марусі Лесі: вона спирається на грайливі веснянкові мотиви», – зазначає М.Загайкевич [2; 158].

Одне з основних значень для розвитку українського балетного театру «Хустки Довбуша» А.Кос-Анатольського полягає у відкритті нових фольклорних пластів для втілення в балеті. Твір поставлений 1951 року М.Трегубовим у Львові і ознаменував перше широке й багатогранне використання в балетній практиці гуцульського фольклору. Розповідь про любов, боротьбу та трагічну загибель легендарного героя є основною темою.

У зображенні головних героїв, за спостереженням М.Загайкевич, «як композитор, так і хореограф спирались на особливості гуцульського фольклору, передусім жанру коломийки. Її інтонаційно-ладові і танцювально-лексичні формули у майже незміненому вигляді впроваджені в розмаїті дивертисментні номери, а відповідно модифіковані зустрічаються і в сольних конструкціях» [2; 163]. У коломийковому танці Дзвінки в панському палаці (в другій дії) розкривається й чарівна привабливість дівчини, і її збентеженість та збуджений душевний стан. Коломийка настільки міцно пов'язана з малюнком і розвитком партії коханої Довбуша, що можна зробити висновок про лейтжанрову характеристику цього персонажа.

Осібнo в українському балетному мистецтві стоїть лірико-психологічна драма «Лісова пісня» М.Скорульського за мотивами драми-феєрії Лесі Українки. Спираючись на національний мелос, піднімаючи народні наспіви до симфонічного узагальнення, композитор створив балет, де інтонації різноманітних за своїми емоціональними відтінками українських народних пісень і танців проймають усю партитуру.

На жаль, до першої постановки С.Сергеева не ввійшли сцени весілля Лукаша й Килини, танцювальні вакханалії лісових жителів. Взагалі пластичний малюнок танців мав небагато елементів української народної хореографії. Перша постановка, здійснена С.Сергеевим 1946 р., зазнала корінної трансформації 1958 р. у сценічній редакції В.Вронського. У другому варіанті остаточно викристалізувались драматичні та лексичні обриси твору.

Музика балету щедро насичена українськими фольклорними мотивами. «І справжні фольклорні мелодії, і власні теми композитора, витримані в народнопісенному дусі, ніби пропущені крізь призму романтичного світосприймання», – зауважує М.Загайкевич [2; 177].

На мелодії народної пісні «Гей, гей, я молодець тихий» заснований один із наскрізних образів твору – хоровод русалок, народнопісенні інтонації звучать у варіаціях Русалки Польової. Оригінальні народні поспівки з'являються також у партії Мавки (наприклад, у її варіаціях із першої дії).

У зображенні поетичного світу Мавки домінує хореографічна лексика романтично-класичного балету, подекуди злегка забарвлена народно танцювальними інтонаціями. Так, характерні для партії Мавки польотні стрибки, легкі перебіжки на пальцях, м'які, плавні лінії в епізодах, де розкривається її потяг до людей, до світу Лукаша, наприклад, у варіаціях із першої та другої дії, зливаються з рухами українських дівочих танців – «дрібушечками», обертаннями тощо.

Безумовно, основним засобом створення образу фантастичної лісової дівчини є лексика класичного танцю. Однак у другій дії образ Мавки виступає дещо зміненим: вона покинула лісові нетрі й прийшла до людей, щоб бути ближче до свого коханого. Її варіації побудовані на моторній козацькій темі насичені трансформованими елементами українського народного танцю, у них менш відчутні риси романтичної піднесеності, властиві попереднім танцювальним номерам (пробудження Мавки, варіації під сопілку Лукаша, *pas d'action* та друге адажіо з першої дії).

Одним із найяскравіших моментів у розкритті образу Килини є її сольний епізод під час жнив. Пластичний малюнок, побудований на моторній козацькій мелодії, ґрунтується на переосмислених хореографічних мотивах українських народних танців та побутово-трудова ілюстративних рухах. М.Загайкевич наголошує, що «вони вирізняються чітко окресленими «карбованими» контурами, динамічні, енергійні. Все разом створює образ здорової і звабливої, самовпевненої молодиці, охочої до роботи, але надто примітивної, обмеженої у свої почуттях, сприйманні навколишнього світу» [2; 183].

Серед рельєфно окреслених другорядних персонажів твору виділимо танець Русалки Польової. «Широка, задушевна мелодія, що нагадує українські обрядові пісні, гнучкі, плавні лінії танцювальних рухів зливаються у варіаціях Русалки Польової в образ буйної, зрілої краси, щедрої душевної доброти», – зазначає М.Загайкевич [2; 178].

З епічним розмахом 1980 р. А.Шекера втілює балет Є.Станковича «Ольга», присвячений княгині Ользі. Попри те, що «балетмейстер не цитував зразків хореографічного фольклору, – за думкою Ю.Станішевського, – а сміливо переінтонував елементи народного танцю, поєднував їх з класичною лексикою і формами сучасного балету, створюючи власну пластичну мову», до хореографічного полотна ввійшли сцени купальських ігор з дівочими хороводами [6; 228]. У першій дії пластичну лейттему Ольги розвивав і підкреслював поліфонічний ліричний хоровод дівчат-подруг, що базувався на фольклорних танках.

До синтезу класичної танцювальної мови з фольклорними та народно-сценічними хореографічними барвами вдалися балетмейстери В.Шумейкін та В.Бударін, здійснюючи в Донецькому театрі опери та балету наприкінці 1983 року масштабну постановку героїчного балету-легенди «Сонячний камінь» В.Кирейка за відомою на Донбасі легендою про вічного шахтаря Шубіна. У балеті знайшлося місце й для жіночих танців, таких як «Веснянка» та «Хоровод», створених за мотивами фольклорних танків весняного циклу. Знов можна констатувати відсутність прямих цитувань українського жіночого фольклорного танцю, а лише запозичення та переробку композиційних елементів народного танцю.

1993 року В.Литвинов поставив на сцені київського театру опери та балету комедійний балет Є.Станковича «Ніч перед Різдвом», де центральні образи Оксани та Солохи щедро увібрали оброблені елементи українського жіночого танцю [4; 24-25].

Втілюючи 1999 року на сцені Національної опери України балет Є.Станковича «Вікінги», В.Литвинов, керуючись лібрето Ю.Станішевського та О.Биструшкіна, увів картини святкування весни слов'янами часів Київської Русі, де важливе місце відведено дівочим хороводам [1; 34-35].

Початок ХХІ ст. не позначився в українських театрах опери та балету постановкою яскравих вистав національної тематики, де б жіночий танець набув особливої яскравості та значення.

До репертуару Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г.Верьовки 2003 року ввійшла постановка «Фольк-опери-балету» «Цвіт папороті», музика якої написана Є.Станковичем 1978 року. Сучасну версію здійснила балетмейстер А.Рубіна. Фольк-опера-балет побудований на центральній частині музичного твору «Купало», що складається, у свою чергу, з чотирьох розгорнутих фрагментів: «Людське купало», «Русальчині купала», «Відьомське купало», «Заключне купало», загальною тривалістю 47 хвилин. Незважаючи на втілення твору артистами народно-сценічного танцю, його можна вважати прикладом одноактного балету, що тяжіє до традицій академічного театру, чому сприяє й симфонічна музика. Відтворюючи засобами хореографічної мови на основі синтезу класичного та трансформованого народного танцю фрагменти купальського свята, балетмейстер створила масштабне полотно, де домінує пластика жіночого танцю. Значне місце посідають своєрідно інтерпретовані жіночі хороводи купальського циклу, але вести мову про цитування фольклорного матеріалу не можна, оскільки стикаємося з глибинним творчим переосмисленням обрядових дій. Відчувається лише загальний зв'язок із системою вірувань, обрядів, свят, де важливу роль відігравали жінки.

Таким чином, можна стверджувати про створення феномену українського балетного театру – жіночого танцю в балетах на національні теми, зі своєрідною лексикою, принципами композиційної побудови як окремих жіночих партій, так і масових номерів та сцен. На жаль, тенденції високохудожнього осмислення та майстерного втілення жіночих танців, започатковані «Паном Каньовським», «Лілеєю», «Лісовою піснею», не знаходять продовження у творчості сучасних балетмейстерів оперно-балетних театрів України.

Список використаної літератури

1. *Вікінги*: Балет на 2 дії // Театрально-концертний Київ. – 2000. – № 1-2. – С. 34-35.
2. *Загайкевич М.П.* Драматургія балету / М.П. Загайкевич. – К.: Наук. думка, 1978. – 258 с.
3. *«Лілея»*: до наступної прем'єри в Київському ордену Леніна театрі опери і балету ім. Т.Г. Шевченка // Комуніст. – 1940. – 21 серп.
4. *«Ніч перед Різдом»*: Балет-феєрія на 2 дії // Театрально-концертний Київ. – 2000. – № 1-2. – С. 24-25.
5. *Пасютинская В.М.* Волшебный мир танца: книга для учащихся / В.М. Пасютинская. – М.: Просвещение, 1985. – 223 с.
6. *Станішевський Ю.О.* Балетний театр України: 225 років історії / Ю.О. Станішевський. – К., 2003. – 438 с.

Резюме

Досліджується використання українських народних жіночих танців на оперно-балетній сцені. Проаналізовано жіночі танці в балетах на національні теми як своєрідний феномен українського балетного театру.

Ключові слова: український жіночий танець, національний балет, балетна вистава, жіночий образ, хороводні танці.

Summary

Merlyanova O.A. Ukrainian women's dances on the Opera and ballet stage

Investigate the use of the Ukrainian national women's dances in the Opera and ballet stage. Analyzed female dances in the ballets on the national topics as a unique phenomenon of the Ukrainian ballet theatre.

Key words: Ukrainian women's dance, the national ballet, the ballet performance, female image, dancing round dance.

Анотація

В статье исследуется использование украинских народных женских танцев на оперно-балетной сцене. Проанализированы женские танцы в балетах на национальные темы как своеобразный феномен украинского балетного театра.

Ключевые слова: украинский женский танец, национальный балет, балетный спектакль, женский образ, хороводные танцы.

Надійшла до редакції 1.11.2013 р.