

УДК: 792.8+396

Олена **Шабаліна**

кандидат мистецтвознавства,
доцент, завідувач кафедри
сучасної хореографії, Харківська
державна академія культури

Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела та тенденції

© Шабаліна О., 2016

<http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.51670>

Анотація. Проблеми інтеграції українського хореографічного мистецтва до європейського культурного процесу, взаємодія та взаємовпливи різних жанрів і видів національної художньої культури з ідентичними явищами світової культури сьогодні набувають особливої актуальності, перебувають у центрі наукових інтересів мистецтвознавців. Стаття присвячена аналізу впливу західноєвропейського та російського хореографічного мистецтва на становлення української хореографії початку двадцятого століття. Автор доводить, що балетне життя України в перші пореволюційні роки, позначені великими економічними труднощами, було досить строкатим і цікавим, докладно розглядає складний і суперечливий, процес становлення стильових особливостей і форм національної сценічної хореографії.

Ключові слова: балет, український народний танець, хореографічна поліфонія, фольклорний танець, модерний танець, національні традиції.

Постановка проблеми та її актуальність. Проблема інтеграції українського хореографічного мистецтва до європейського культурного простору, взаємодія та взаємовпливи різних жанрів і видів національної художньої культури з ідентичними явищами світової культури сьогодні набувають особливої актуальності, переходять з периферії до центру наукових інтересів мистецтвознавців. Зокрема, це стосується й історичного аспекту досліджень. Як відомо, від початку ХХ ст. в українському балеті спостерігається осучаснення форм хореографічного мистецтва через викори-

стання новітніх прийомів, запозичених з європейської палітри, з модерного досвіду хореографів Заходу, а також з російського балету. Втім усвідомлення загальної тенденції не вичерпує складності зазначеного процесу. Потребують узагальнення судження різних дослідників щодо тенденцій розвитку етнічного танцю. Сьогодні перед хореографічним мистецтвом України постає низка проблем, у розв'язанні яких допоможе аналіз історичного досвіду.

Аналіз досліджень і публікацій. Розвиток українського балетного театру ХХ ст. розглядає Ю. Станішевський у «Енциклопедії сучасної України» [1], становлення танцю через історію авторських шкіл аналізує М. Пастернакова в роботі «Українська жінка в хореографії» [2]. М. Погребняк у дослідженні «Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.» [3] враховує естетико-стильові особливості творчості та теоретичні погляди не тільки А. Дункан, Б. Ніжинської, М. Грехем, але й таких яскравих особистостей як Е. Рабенек, І. Чернецький, З. Вербовій, В. Майя та ін. Автор бере до уваги ці дослідження. Проте завдання власної роботи пов'язує не із загальними тенденціями розвитку танцю «модерн». На жаль, аналогів такого дослідження в сучасній балетознавчій літературі та статтях з дансології немає, хоча дисертаційні роботи С. Анфілової, Н. Атитанової, К. Добротворської, наукові праці мистецтвознавців О. Гердт, В. Красовської, Ю. Слонимського дають можливість, за методом узагальнення, доповнити сучасні уявлення про те, яким чином експериментальний рух відображається в танці початку ХХ ст. на українській сцені.

Мета статті — дослідити джерела та тенденції зміцнення ціннісних засад етнічного танцю, що на початку ХХ ст., з одного боку, відбувалося через розвиток балетного репертуару з використанням характерного танцю професійними творчими колективами театрів, з іншого — було забезпечено індивідуальними шляхами розвитку авторських шкіл танцю, спрямованих на збереження національних традицій.

Виклад основного матеріалу. Історичні джерела свідчать, що балетною трупкою Київської опери на початку ХХ ст. керували балетмейстери Варшавського театру. 1915 року їх замінюють представники російської балетної школи, серед яких — Броніслава Ніжинська (дочка балетмейстера Хоми Ніжинського, який у 80-90-х рр. ХІХ ст. успішно працював у Харкові, Києві й Одесі, і сестра славетного танцівника Вацлава Ніжинського) з петербурзького Ма-

рїїнського театру та артист балету московського Великого театру Олександр Кочетовський — балетмейстер, схильний до реформаторських течій XX ст. Відповідно на київській сцені відбувається цікавий процес взаємодії творчих тенденцій російської балетної школи та школи Варшавського театру [1, с. 146].

Репертуар балетних театрів Києва, Харкова й Одеси формувався завдяки постійним гастролям провідних майстрів Москви та Петербурга. Балети класичної спадщини «Жизель», «Марна пересторога», «Квіти Гренади» репрезентували солісти імператорського балету М. Кшесинська, П. Владимиров і велика група артистів московського Великого театру на чолі з М. Мордкіним ті О. Балашовою.

Але місцеві артисти знайомилися не лише з досягненнями балетного виконавства, а й з хореографією видатних фахівців у галузі балетного симфонізму Л. Іванова, М. Петіпа, О. Горського та ін. Наприклад, перший балет Б. Ніжинської й О. Кочетовського «Клеопатра» («Єгипетські ночі») А. Аренського було здійснено на основі новаторської інтерпретації М. Фокіна з використанням елементів декораційного оформлення Л. Бакста. Незвичну хореографію було побудовано на засобах «барельєфності» та «профільності» вазового живопису, на поєднанні стилізованої «єгипетської» пластики з класичним танцем [1, с. 146].

Експериментаторську спрямованість у театрі зміцнює сезон 1916 р. завдяки «Петрушці», славнозвісному балету на музику І. Стравінського (хореографія М. Фокіна, декорації О. Бенуа), що став своєрідною емблемою «Російських сезонів» у Парижі. Сольні партії Балерини й Арапа майстерно виконали самі Б. Ніжинська та О. Кочетовський.

Та в сезоні 1916-1917 рр., незважаючи на успіх, О. Кочетовський різко змінив творчий курс київської балетної трупи. Він відмовляється від подальшої пропаганди новаторської творчості М. Фокіна і завершення постановки «Петрушки» [4]. Натомість балетмейстер звернувся до старого балету «Горбоконики» Ц. Пуні, який створив французький хореограф А. Сен-Леон 1864 р. Ще тоді С. Соколова та інших сучасників обурювали помпезна розкіш, псевдоросійський стиль, феєричність цього твору, які були притаманні традиційним сценічним втіленням іноземних уявлень про «відкрити слов'янську душу». Протистояв цьому твору балет «Папороть» на музику Ю. Гербера, який вперше мав побудову, від-

повідну до розвитку сюжетної лінії, розкривав її завдяки хореографічній лексиці народного походження. Протягом понад півстоліття сценічного життя до балету «Горбоконики» вносили зміни й доповнення і М. Петіпа, і Л. Іванов та О. Горський [5]. Відповідно О. Кочетовський і Б. Ніжинська спиралися на останній петербурзький варіант, у якому головна жіноча партія Цар-дівичі була представлена в редакції М. Петіпа. Показово, що, скорочуючи дивертисмент у п'ятій дії «Горбоконики», російський балетмейстер залишив український танець, поставлений М. Петіпа ще 1895 р.

Важливо відзначити, що керівники київської балетної трупи час від часу виявляли певний інтерес до українського танцювального мистецтва. С. Ленчевський навіть створив на українському матеріалі дві одноактні вистави — «Жнива в Малоросії» та «Малоросійський балет». Але, як і в більшості інших дивертисментних номерів у київській опері того часу, український танець був тут відверто стилізований і нагадував «пейзанські» картини, ледь розцвічені елементами хореографічного фольклору.

Справжній український танець, що цілком відповідав народним зразкам, з'явився на київській сцені лише в «Різдвяній ночі» М. Лисенка (1903 р.), постановку якої здійснили режисер М. Старицький і диригент І. Паліцин у співавторстві з відомим хореографом-фольклористом В. Верховинцем [6].

Процес становлення стильових особливостей і форм національної сценічної хореографії був складним і суперечливим. У досить різноманітній, навіть строкатій творчості балетмейстерів, які працювали в численних українських театральних трупах, зокрема в М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Васильєва-Святошенка, О. Сулова, К. Ванченка-Писанецького, О. Суходольського, М. Пономаренка, В. Грицяя, Ю. Косиненка, Л. Манька, уже наприкінці XIX – на початку XX ст. виразно окреслилися дві тенденції.

Перша з них була пов'язана з прагненням до яскравої театралізації українського народного танцю, технічного ускладнення і вільної сценічної інтерпретації фольклорних зразків. Друга, навпаки, передбачала дбайливе перенесення на театральну сцену незмінених зразків української народної хореографії, збереження малюнка та манери виконання кожного танцю.

Перша художня тенденція найбільше виявилася у творчості відомого балетмейстера Хоми Ніжинського, друга — у роботах

хореографа-фольклориста Василя Верховинця.

У творчості Х. Ніжинського оригінально поєдналися кращі традиції російського, польського й українського хореографічного мистецтва. Вихованець балетної школи Варшавського оперного і

Саме це засвідчила майстерна постановка Х. Ніжинським танцю «Козак» (перша дія опери «Катерина» М. Аркаса, режисер М. Кропивницький) для дванадцяти пар танцюристів, серед яких, крім артистів балету, були й виконавці провідних вокальних партій. Ця мальовнича танцювальна картина не лише відтворювала колоритні епізоди сільського побуту, приваблювала жвавим іскристим настроєм, а й передавала складний емоційний стан Катерини, її тривожні передчуття. Національний фольклор у цьому творі був уперше розчинений елементами віртуозної класики, хореограф сміливо застосовував хореографічну поліфонію і поєднав різні пластичні лейттеми, окремі для кожної пари. Але новаторство хореографа полягало не стільки в оригінальності танцювального малюнка «Козака», скільки в його глибокому внутрішньому зв'язку з ідейно-режисерською концепцією, у його значенні для розкриття сюжетного змісту опери Аркаса.

Тенденції до театралізації та технічного ускладнення українських народних танців, репрезентовані діяльністю Х. Ніжинського, особливо поширилися в балетмейстерській творчості переважної більшості українських труп саме на початку XX ст. Одним з найактивніших пропагандистів принципів театралізації хореографічного фольклору був учень Х. Ніжинського, здібний український балетмейстер і віртуозний характерний танцівник Михайло Соболев, який 1895 р. закінчив Варшавську балетну школу по класу відомого педагога М. Кулеші.

Найбільший інтерес становили сюїти на українському хореографічному матеріалі, у яких М. Соболев послідовно утверджував технічно складний танець, але віртуозність ніколи не була для нього самоціллю. Постановки М. Соболева широко використовували балетмейстери українських труп, часом перекручуючи й спотворюючи його знахідки. Захопившись театралізацією і надмірною віртуозністю, вони інколи перетворювали народний танець на демонстрування присядок, повзунків, обертань і стрибків, роблячи його суто розважальним вставним дивертисментом, який відомий фольклорист і хореограф В. Верховинець назвав «еквілібристикою в українській одежі під неможливо швидкий

темп українського козачка» [1, с. 145]. Особливо широко цю вульгарну «еквілібристику» і дилетантизм насаджували мандрівні «горілчано-гопачні» трупи, влучно названі І. Карпенком-Карим «розбійниками рідної сцени». Гаряче заперечуючи «еквілібристику в українській одежі», балетмейстер-фольклорист прагнув «перенести на сцену той чи інший момент, узятий з веснянкового, весільного чи купальського обряду». На жаль, не завжди ці вірні копії, танцювальні епізоди, старанно перенесені з народного побуту, ставали органічною складовою частиною сценічної дії, а в окремих виставах навіть суперечили їй.

Ідейно-художні настанови керівників та ідеологів радянського театру висували завдання оновлення оперно-балетних колективів, наближення їх творчості до вимог революційної сучасності. Саме таким мистецьким закладом став перший в історії української культури національний оперно-балетний театр — Державна українська музична драма, створена в Києві у травні 1919 р. Новий театральний колектив очолила художня комісія майстрів українського мистецтва — композитор Я. Степовий, художник А. Петрицький, режисер А. Курбас, співачка М. Литвиненко-Вольгемут і діячі російської культури — співак А. Собінов, балетмейстер і танцівник М. Мордкін, диригент М. Багриновський.

Широке застосування в танцювальних сценах хореографічної поліфонії свідчило про те, що М. Мордкін спирався на досягнення російського балетного симфонізму, зокрема на принцип поліфонічної побудови масових танців. Як справедливо наголошував В. Богданов-Березовський, одне з найкрупніших «завоювань російської класичної школи хореографії, пов'язане з епохою Петіпа і Льва Іванова, а пізніше з творчістю Горського й Фокіна — хореографічна поліфонія (багатоголосся) у найширшому і найрізноманітнішому значенні цього поняття, від найпростіших імітаційних форм руху до складних контрапунктичних побудов ліній та груп» [4, с. 67]. В. Верховинець, мабуть, першим помітив, що народним танцям, пов'язаним з масовими багатоголосними народними українськими піснями, властива своєрідна пластична поліфонічність.

Наведені приклади доводять ретельність експериментів щодо вивчення, стилізації та привнесення народного танцю на балетну сцену.

Соціальні та культурні джерела впливу мистецтва Заходу на становлення сучасного танцю України в першій половині ХХ ст.

вперше розглянула М. Пастернакова [2]. Авторка аналізує процес відповідно до орієнтирів феміністського руху нової хвилі та впливу емансипованих жінок-хореографів на становлення сучасного танцю в 1930-ті рр. на територіях, не підвладних політичному й ідеологічному контролю більшовиків (Львів, Галичина).

М. Пастернакова критично ставилася до тем і образів тогочасного хореографічного мистецтва радянської країни. Характерно, що навіть вільний танець Айседори Дункан, «узаконений» у СРСР, мав поступитися місцем танцям показового характеру (спортивним, народно-сценічним тощо) [2]. У кінематографі епохи соціалістичного реалізму залишилося чимало прикладів того, яким було хореографічне мистецтво доби: сольний танець підпорядковувався груповому, фізкультурні рухи великої кількості учасників надавали масовості народним святкам. Нарешті, фольклорний танець позбавлявся ритуальної складової, перетворюючись на парадне дійство, що уславлювало життя народів союзних республік. Відповідно до цих ідеологічних завдань створювали спотворений образ жінки-сучасниці: трудівниці, суспільно-активної особи, яка разом з чоловіками бере участь у будівництві комуністичного майбуття.

Найцікавішим моментом у книзі М. Пастернакової є аналіз моделі поширення нового танцю на галицьких теренах та його ціннісна орієнтація. Згодом цей танець повернувся на Захід з новою хвилею еміграції українських митців, а в Галичині протягом тривалого часу залишався «законсервованим». Важливо, що одним з чинників поширення вільного танцю М. Пастернакова вважає саме жіночий рух, а в центр розгляду виводить постать української жінки, яка мріє про незалежність власної батьківщини та духовне розкріпачення.

Видатне місце серед індивідуальних шляхів розвитку нового мистецтва, проявів експериментального підходу в європейському досвіді посіла М. Вігман, яка в центр своєї танцювальної ідеології поставила людину та всесвіт, поєднання особистого з універсальним. Це танець урочистого настрою, містики й символів, без випадковостей та сценічних ефектів. Він народився з німецького розуму, але має зв'язок з інстинктом і серцем. Танець наблизився до драми, вимагаючи від виконавців інтелігентності й освіти. Перша школа вігманівського танцю була заснована 1920 р. у Дрездені. Її учні ведуть школи в Західній Європі, США, Японії. У школах віг-

манівського танцю у Львові, Кракові, Варшаві та Відні вчилися молоді українки, які працювали в обраній мистецькій діяльності, зберігаючи основні принципи, розвиваючи власну хореографічну думку, позначаючи її українським національним колоритом [2].

Таким поєднанням універсальної ритмопластичної структури з національною образністю взагалі вирізняється стиль українських представниць модерного танцю. Саме духовна складова переважає і в балетному, і в модерному началах їхніх творів. Так, Р. Прийма, наслідуючи в ранній творчості окремі експресіоністичні особливості М. Вігман і Х. Кройцберга, пізніше, вже в канадській еміграції, використовувала український репертуар, який відтворював жіночі фольклорні образи та побутові портрети. Її композиції «Русалка», «Відьма», «Жниця», «Обливаний понеділок», «Сваха», «Верховина» переважно були засновані на рухах українського танцю. Підсумковим для певних тенденцій цього періоду став сольний танець Р. Прийми «Ікона» з ремінісценціями візантійської образотворчості. М. Пастернакова, зокрема, вважає, що Д. Нижанківську-Снігурович на початку творчого шляху приваблювали насамперед «танечні інтерпретації українських народних пісень» [8]. Попри впливи дунканівських та вігманівських підходів, які вона отримала під час студювання, Д. Нижанківська-Снігурович прийшла до поєднання прийомів фольклорного танцю та класичного балету.

Першу школу вільного танцю на Гуцульщині відкрила Ірина Голубовська-Гогульська, яка навчалася у Варшаві, Кракові, та Відні, опанувала системи Жака-Далькроза, М. Вігман, а у 1931-1939 рр. виступала в Коломиї, Станіславі (Івано-Франківську) та інших західноукраїнських містах [7]. Істотно, що І. Голубовська-Гогульська була однією з учасниць святкової концертної програми Жіночого українського конгресу, який відбувся у Станіславі 1934 р. М. Пастернакова відзначила її непересічну музикальність, можливо, зумовлену особливостями родинного виховання, й обґрунтовано вважала, що І. Голубовська-Гогульська в зрілому віці уже не належала до певної виконавської школи, обираючи з кожної традиції те, що «не вишколює професіоналів, а є засобом мистецького виховання» [8].

Висновки. Базою для розвитку українського танцю 20-30 рр. ХХ ст. в Україні став досвід використання новітніх прийомів у створенні сучасних форм хореографічного мистецтва. Історично важливим вбачається нині фактор зміцнення ціннісних засад ет-

нічного танцю. Обидва шляхи — і розвиток балетного репертуару професійними творчими колективами театрів опери і балету, й індивідуальні шляхи авторських шкіл танцю — були спрямовані на збереження національних традицій та цінностей.

Так, українські професійні балетні колективи театрів Центральної та Східної України, спираючись на російський досвід і сюжети класичної спадщини, використовували принципи симфонізму, поліфонії, стилізації, віртуозності, театральності у вирішенні хореографічного образу на основі техніки класичного й народного танцю. Незважаючи на те, що пряме перенесення фольклорного танцю на балетну сцену виглядало наївним або дивертисментним, ускладнення техніки в бік віртуозності – розважальним, а сакральне начало — надто складним для сприйняття, загалом розглянутий досвід виявився перспективним і актуальним у професійному просторі сьогодення.

Досвід західного експерименту в галузі модерного танцю використовували засновники авторських шкіл і пропагандистки нових психологічних засад художнього образу: це імпровізації, експресивний танець, вільний танець, молитовні рухи, фольклорні обряди на музику — і народну, і хоральну, і класичну, і танцювальну, і нетанцювальну.

Відгукнувшись на певний суспільний запит згідно із соціально-територіальними умовами, митці доводили суттєву залежність руху, необхідність прислухатися до його першоджерел – свідомості, підсвідомості й автентики.

1. Станішевський Ю.О. Балет / Ю.О. Станішевський // Енциклопедія сучасної України / Координаційне бюро Енциклопедії Сучасної України Нац. акад. наук України. — К., 2003. — Т. 2: Б — Біо. — С. 145 – 148.
2. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії / М. Пастернакова. — Вінніпег ; Едмонтон : Союз українок Канади, 1963. — 215 с.
3. Погребняк М.М. Танець «модерн» у художній культурі XX ст.: дис... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Погребняк Марина Миколаївна. — К., 2009. — 320 с.
4. Фокин М. Против течения: Воспоминания балетмейстера : сценарии и замыслы. Статьи, интервью, письма / М. Фокин ; [ред. Г. Добровольская]. — Л. : Искусство, 1981. — 510 с.
5. Пасютинская В. Волшебный мир танца / В. Пасютинская. — М. : Просвещение, 1985. — 221 с.

6. Станішевський Ю. Танець у менталітеті нації / Юрій Станішевський // Музика. — 1997. — № 3. — Трав.-черв. — С. 21-22.
7. Портнова Т.В. Балет в ряду пластических искусств (проблемы синтеза и формы взаимодействия) : лекции / Т.В. Портнова ; Рос. гос. акад. хореографии. — М., 1996. — 165 с.
8. Шабаліна О.М. Книга М. Пастернакової «Українська жінка в хореографії» як спроба осмислення творчості емансипованих сучасниць / О. М. Шабаліна // Культура України : зб. наук. пр. Вип. 19. — Х. : ХДАК, 2007. — С. 168-173.
9. Словарь искусств Хатчинсона = The Hatchinson Dictionary of the arts. — М. : ТОО «Внешсигма», 1996. — 534 с.

ANNOTATION

Olena Shabalina. The development of Ukrainian choreographic art at the start of the 20th century: trends and source. The problem of the Ukrainian choreographic art integration into European cultural process, interaction, two-way influences of different styles and types of national art culture with the identical of the world culture phenomenon nowadays are especially actual according to the spheres of the art critics' interests. The article is devoted to the analysis of the West European and Russian choreographic art's influence on the formation of Ukrainian choreography at the turn of the 20th century. In general, the first post-revolutionary years of Ukrainian ballet were closely associated with economic difficulties and its very slow development in spite of being motley and interesting. There was a difficult, sometimes disputable, process of style feature formations and the organization of the national stage choreography.

Keywords: ballet, Ukrainian folk dance, choreographic polyphony, folk dance, dance of modern, national traditions.

АННОТАЦИЯ

Елена Шабалина. Развитие украинского хореографического искусства в начале XX века: источники и тенденции. Проблемы интеграции украинского хореографического искусства в европейский культурный процесс, взаимодействие и взаимовлияния разных жанров и видов национальной художественной культуры с идентичными явлениями мировой культуры сегодня приобретают особенную актуальность, пребывают в центре научных интересов искусствоведов. Статья посвящена анализу влияния западноевропейского и русского хореографического

искусства на становление украинской хореографии начала двадцатого века. Автор доказывает, что балетная жизнь Украины в первые послереволюционные годы, обозначенные большими экономическими трудностями, была достаточно пестрой и интересной, подробно рассматривает сложный, порою противоречивый процесс становления стилевых особенностей и форм национальной сценической хореографии.

Ключевые слова: балет, украинский народный танец, хореографическая полифония, фольклорный танец, танец модерн, национальные традиции.