

БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ГАЛИНИ БЕРЕЗОВОЇ НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ (1937 – 1940)

У статті проведено мистецтвознавчий аналіз балетмейстерського доробку Галини Березової на сцені Київського театру опери та балету в 1937 – 1940 рр., запропоновано класифікацію її балетів, накреслено перспективні напрями проведення дослідження балетмейстерської діяльності Г. Березової.

Ключові слова: Березова Галина, балетмейстер, балет, український балетний театр, «Лілея».

В статье проведен искусствоведческий анализ балетмейстерского наследия Галины Березовой на сцене Киевского театра оперы и балета в 1937 – 1940 гг., предложена классификация ее балетов, намечены перспективные направления проведения исследования балетмейстерской деятельности Г. Березовой.

Ключевые слова: Березова Галина, балетмейстер, балет, украинский балетный театр, «Лилея».

This article presents the works of art analysis choreographer Galina Berezova on the stage of the Kiev Opera and Ballet in 1937 – 1940 years, the classification of her ballets, outlining promising areas of study ballet-master G. Berezova.

Key words: Berezova Galina, ballet-master, ballet, Ukrainian ballet, «Lileya».

Балетмейстерський доробок Г. Березової є вагомою складовою хореографічної культури України та світу, однак досі залишається малодослідженим. У фундаментальних дослідженнях, присвячених становленню та розвитку балетного театру України (М. Загайкевич, Ю. Станішевський) балетмейстерська діяльність Г. Березової висвітлена фрагментарно. Наукові та публіцистичні статті, присвячені окремим аспектам балетмейстерської діяльності Г. Березової (П. Білаш, В. Володько, І. Зарецька тощо) не відтворюють цілісну панораму доробку Г. Березової, зокрема на сцені київського оперно-балетного театру 1937 – 1940 рр.

Мета статті – провести мистецтвознавчий аналіз балетмейстерського доробку Г. Березової на сцені київського театру опери та балету в 1937 – 1940 рр. Завдання статті – відтворити панораму балетмейстерської діяльності Г. Березової на сцені київського оперно-балетного театру у взаємозв'язку із загальнодержавними тенденціями розвитку балетного театру, запропонувати класифікацію балетмейстерських постановок Г. Березової, накреслити перспективні напрями подальшого мистецтвознавчого дослідження балетмейстерської її діяльності.

Продовжуючи тенденцію втілення оновлених балетів «класичної спадщини» (1922 р. на сцені київського оперного театру з'явилося «Лебедине озеро» у постановці Л. Жукова, 1932 р. – у постановці В. Литвиненка, 1934 р.

балет знов поставив Л. Жуков у хореографічній редакції О. Горського; 1934 р. на харківську сцену П. Йоркіним було перенесено хореографічну редакцію «Лебединого озера» Л. Іванова та М. Петіпа тощо), 1937 р. на сцені Державного столичного академічного театру опери та балету УРСР у Києві Галина Березова поставила свою першу самостійну балетмейстерську роботу «Лебедине озеро». Цілком природно, що балетмейстер спиралася на ленінградську інтерпретацію А. Ваганової, оскільки закінчила Ленінградське хореографічне училище у класі А. Ваганової (1925), була її асистентом, коли та обіймала посаду художнього керівника балетної трупи ленінградського Державного академічного театру опери та балету імені С. М. Кірова (1933 – 1937) [16]. «Лебедине озеро» стало для А. Ваганової самостійною балетмейстерською роботою 1933 р. Вона внесла в спектакль зміни, які здавалися їй необхідними ще в ті роки, коли сама брала участь у цьому балеті як танцівниця. Вона не була єдиним автором нової редакції балету, однак відіграла головну роль у її створенні. Основним мотивом оновлення хореографії цього балету, поставленого у свій час Маріусом Петіпа та Львом Івановим, було прагнення А. Ваганової усунути давно віджилі елементи із цього балету, прибрати незрозумілі умовні жести й пантоміму. «Час біжить, проходять роки, і вимоги збільшуються. Якщо у музиці, в поезії великі творіння залишаються вічними, то у сценічному мистецтві з роками ставляться інші вимоги, вимоги часу», – говорила А. Я. Ваганова [1, 112]. «Моє завдання – зберегти найкращі частини вистави, відкинути умовний жест, замінивши його на осмислений танець» [6, 149].

Подібно до А. Ваганової, Г. Березова розділила партію Одетти-Оділії між двома балеринами, звільнила «лебедині» картини від мисливців, вилучила роль Бенно, ввела танці чотирьох пір року на карнавалі у принца. Г. Березова, наслідуючи А. Ваганову, прагнула перетворити балет на «хвилюючу романтичну драму», дія якої відбувалася у 30-ті рр. ХІХ століття, показати Зігфріда романтиком і мрійником, який хоче знайти в коханні до дівчини-лебедя забуття, вирватися із свого аристократичного оточення» [11, 353].

Г. Березова працювала із найкращими українськими артистами балету – К. Васиною (Одетта), З. Лур'є (Оділія), О. Соболев (Зігфрід), Н. Скорульською (Весна), Л. Герасимчук (Літо), О. Веселовою (Осінь), В. Шехтман-Павловою (Зима).

За свідченням В. Красовської, постановка А. Ваганової втрачена, але у більшості редакцій «Лебединого озера» незмінною залишається друга картина Льва Іванова з органічною ваганівською складовою «охотою на Лебедя» [6, 156]. Редакція Г. Березової також втрачена.

Наступного 1938 р. Г. Березова перенесла на київську сцену ленінградську інтерпретацію Ф. Лопухова балету П. Чайковського «Спляча красуня». Вистава стала випробуванням виконавської майстерності та зрілості столичних артистів, партію Аврори виконували А. Васильєва та З. Лур'є, принца Дезіре – М. Трегубов та А. Жмарьов. За свідченням М. Стефановича, «Спляча красуня» була здійснена як балетна вистава «великого плану» [13, 143].

Того самого року Г. Березова вперше на київській сцені втілює твір класичної літератури – «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (прем'єра відбулася 29 квітня 1938 р.). Балет поставлений у річницю загальнодержавної тенденції панування жанру хореодрами в балетному театрі, апологетом якої в СРСР був Р. Захаров. Саме він вперше втілює «Бахчисарайський фонтан» (прем'єра в Ленінградському театрі опери та балету імені С. М. Кірова 28 вересня 1934 р.; на сцені Великого театру в Москві – 11 червня 1936 р.). Ю. Станішевський зауважує, що «саме танець, гармонійно поєднуючись з пантомімними речитативами, залишився головним виражальним засобом сценічної дії... Звертаючись слідом за Р. Захаровим до творчих принципів системи К. Станіславського в роботі з акторами над танцювальними образами, Г. Березова намагалася знайти своє образно-поетичне хореографічне рішення багатьох епізодів вистави» [10, 98]. У київській виставі брали участь А. Васильєва (Марія), З. Лур'є (Зарема), М. Трегубов (Гірей), А. Жмар'єв (Вацлав) [13, 145].

Прем'єра драмбалету «Кавказький бранець» Б. Асаф'єва, поставленого на київській сцені Г. Березовою, відбулася 13 листопада 1938 р. Цей балет, як і попередня постановка Г. Березової, наслідував виставу Р. Захарова, прем'єра якої відбулася 20 квітня 1938 р. на сцені Великого театру Москви. У «Кавказькому бранці» Р. Захаров не уникнув пантомімних надмірностей, мало використовував мову чистої класики, перенаситив побутовими деталізаціями масові сцени. М. Ельяш зазначає: «Кавказький бранець» у постановці Р. Захарова за своїм стилем тяжів до хореографічного епосу і його сила була в широких, ефектно побудованих масових танцях та сценах, у винахідливому використанні постановочної техніки, у масштабності всієї режисерської композиції спектаклю» [19, 202]. Однак надмірне прагнення до вмотивованості дії за законами драматичного театру все далі уводило балетмейстера від специфіки хореографії. Н. Чернова підсумовує: «Кавказький бранець» виявився знов побутовим спектаклем, що був «обшитий танцями» [15, 132].

У київській постановці роль черкешенки виконувала З. Лур'є, Ніни – К. Васіна та полоненого – М. Трегубов [13, 148]

Найзначущою, на нашу думку, балетмейстерською роботою у творчій біографії Г. Березової є постановка балету К. Данькевича «Лілея» на сцені київського Державного ордена Леніна академічного театру опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка (прем'єра відбулася 26 серпня 1940 р., поновлення – 1945 р.).

М. Загайкевич, аналізуючи «Лілею», акцентує увагу на витоках балетмейстерського світогляду Г. Березової, яка пройшла фундаментальну виконавську підготовку з класичного танцю: «...вона принесла в свою постановку глибоке розуміння принципів академічного мистецтва як основи хореографічної лексики. Разом з тим Г. Березова прагнула до широкого залучення в образну систему твору народних форм танцю... вбачала в органічному поєднанні цих двох лексичних струменів – класичного і народного – шлях до створення єдиного хореографічного «мовного апарату», покликаною розкрити сюжетні колізії, переживання і почуття персонажів» [4, 144].

В основу балету «Лілея» автором лібрето В. Чаговцем покладено сюжетні мотиви багатьох творів Т. Шевченка, де постає образ морально сильної жінки-кріпачки, що потерпає від свавілля панів, але зберігає душевну красу («Марина», «Княжна», «Причинна», «Відьма», «Невольник» («Сліпий»), «Русалка», «Лілея» тощо). Загальна образна система вірша Т. Шевченка «Лілея», де зображено невинну дівчину, яка після загибелі, спричиненої знущанням пана, перетворилась на чудову квітку лілею, пронизана ліричністю, романтичним настроєм, що є близьким естетиці балетного театру. Лілея – міфологічний символ чистоти й цнотливості. «У деяких народів вважалося, що у вигляді лілеї з'являються душі померлих і що лілеї виростають на могилах безневинно засуджених» [8, 55]. Цей символ реактуалізовано в мистецтві романтизму й символізму. Т. Шевченко транспонує цей відомий з античності й середньовіччя мотив, який в українському фольклорі найбільш притаманний побутовій баладі, - у соціальний вимір, зобразивши конфлікт громади й пана і зробивши мотив цієї метаморфози виявом людської жорстокості, породженої соціальною кривдою [17, 754].

М. Загайкевич вважає, що автор лібрето зумів побудувати «цілісну образну систему, позначену логічним і цілеспрямованим розвитком драматичних ліній», але не уникнув хибних моментів (введення мотиву осліплення нареченого Лілеї Степана з поеми Т. Шевченка «Невольник», ряду дивертисментів) [4, 138 – 139].

Композитор К. Данькевич симфонічну партитуру балету «Лілея» наповнив різножанровими відомими пісенними та танцювальними народними мелодіями. «У визначенні драматургічних засад і образної специфіки «Лілеї» першорядне місце належить музиці, – стверджує М. Загайкевич. – Основним фактором, що сприяв органічному синтезу музичних і хореографічних образів, стала в балеті мелодична щедрість партитури, широке використання композитором емоційно-сислової суті українських народних пісень» [4, 139].

У пошуках цілісного лексичного сплаву Г. Березова широко використовувала стилістичну спорідненість між окремими основними рухами класичної і української народної хореографії: широкими стрибками і кружляннями в чоловічому танці, дрібними «піщикатними» кроками у жіночому [4, 145]. Ю. Станішевський, характеризуючи хореографічну лексику одного із сольних танцювальних номерів у третій картині «Лілеї», зазначає: «Балетмейстер і А. Васильєва (перша виконавиця ролі Лілеї) будували варіацію героїні на дрібних партерних рухах на пальцях – сюїві, своєрідно переінтонуваних українських дрібушечках, піднятих на пуанти, на коротеньких па-де-ша, що переходили в сіссони, на граціозних обертаннях, підказаних народним танцем» [12, 102]. Використавши пластичну своєрідність народного дівочого танцю, балетмейстер і танцюристка гармонійно поєднали його елементи із класикою, створили якісно новий жіночий танець українського класичного балету, обарвлений неповторним національним колоритом.

Саме в балеті «Лілея», на думку В. Пасютинської, відбувалося 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. У чоловічому українському народному танці дуже багато рухів, що відповідають вимогам класичної чоловічої варіації. Особливості чоловічого танцю були вдало використані балетмейстером та надали позам та рухам класичного танцю нового емоційного звучання», – стверджує В. Пасютинська [9, 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 століття, 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» [4, 54].

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.

«За своєю будовою “Лілея” представляє класичну номерну хореографічну п'єсу. В той же час її структура значно динамізована, завдяки пантомімно-дійовим епізодам, заснованим на гострих сюжетних колізіях, притаманних драматичним творам», – зазначає М. Загайкевич [4, 145].

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 [10, 123].

Серед недоліків «Лілеї» М. Ельяш називає неможливість втілити мовою танцю всі сюжетні колізії, викладені В. Чаговцем у лібрето балету «Лілея», що зумовило вирішення багатьох сцен вистави засобами пантоміми. Також М. Ельяш зазначає, що образ народу в другій частині твору не мав розгорнутої танцювальної характеристики. Разом з тим «не можна перекреслювати головних достоїнств сценарію – точно накресленої ідеї, його глибокий соціальний сенс» [18, 30].

Попри насиченість партитури К. Данькевича національними мелодіями, соковитими народними наспівами, музика балету перенасичена довготривалими та нескінченими повтореннями, подекуди їй не вистачає чітко намічених та сміливо розвинутих музичних тем та лейтмотивів, також елементи

ілюстративності є у використанні автором багатьох цитат з пісенного фольклору [18, 30].

Балетмейстерське рішення балету було стилістично цілісним, однак Г. Березовій, на думку М. Ельяша, не вдалося позбутися пантомімних затягнутостей, прагнення до «виправданості» деяких танців [18, 31].

М. Ельяш визнає значущість балету «Лілея» для розвитку української хореографії 30 – 40-х рр. ХХ століття. «Він намітив контури героїко-романтичної національної балетної вистави, в якій елементи народного мистецтва – не просто етнографічна рамка дії, але й невід’ємний компонент драматургії балету, що перетворив рухи та форми хореографії, визначив внутрішню самобутність образів» [18, 31].

Героїко-романтичний балет став відображенням багатьох тогочасних тенденцій балетного театру СРСР. По-перше, спираючись на міцні традиції класичної хореографії задля вирішення нових постановочних завдань. Саме практика втілення «Лебединого озера» та «Сплячої красуні» допомогли Г. Березовій реалізувати «Лілею» в найкращих академічних традиціях балетного театру. По-друге, ствердження в радянському балетному театрі домінуючого жанру хореодрами, принципи якої були відпрацьовані Г. Березовою при постановці «Бахчисарайського фонтану» та «Кавказького бранця», допомогли чітко вибудувати драматургію «Лілеї». По-третє, пошуки балетних театрів республік СРСР у сфері органічного поєднання класичного та елементів народно-сценічного танцю задля формування лексичних систем національних балетів. У балеті «Лілея» вперше досягнуто тієї єдності класичного та українського народно-сценічного танців, яка дає право говорити про оригінальну мову українського національного балету.

За переконанням Ю. Станішевського, М. Ельяша, М. Загайкевич, «Лілея» Г. Березовою стала тим балетом, який розвинув принципи втілення національної теми та формування специфічної танцювальної лексики, започатковані у «Пані Каньовському» М. Вериківського – В. Литвиненка, де стилізовані елементи народного танцю лише поєднувалися з класичною хореографією, та підготував появу справжніх шедеврів українського національного балету – «Лісової пісні» та «Хустки Довбуша», що відзначалися не лише драматургічною цілісністю, а й сформованістю лексичної системи українського балету.

Отже, «Лілея» стала першою виставою, де було репрезентовано нову «мову» українського національного балету, на підтримку загальнодержавної тенденції створення на основі синтезу лексики народного та класичного танців балетних творів національної тематики.

Досить умовно балетні постановки Г. Березової на сцені київського театру опери та балету можна розподілити на інтерпретації балетів класичної спадщини («Лебедине озеро», «Спляча красуня»), хореодрами («Бахчисарайський фонтан», «Кавказький бранець»), балет на національну українську тему («Лілея»).

Творча діяльність Г. Березової не обмежується балетмейстерською роботою у Державному столичному академічному театрі опери та балету УРСР,

з 1939 – Державному ордену Леніна академічному театрі опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка. Г. Березова працювала не лише у професійному балетному театрі Києва, а й здійснювала постановки в інших театрах (Казахський АТОБ, Львівський АТОБ, Харківський АТОБ), у Київському хореографічному училищі, Київському державному інституті культури імені О. Є. Корнійчука, Ансамблі класичного танцю Жовтневого палацу культури міста Києва. Ця діяльність потребує комплексного мистецтвознавчого дослідження.

Література

1. *Агриппина Яковлевна Ваганова*. Статті, воспоминания, материалы / А.Я. Ваганова – М. – Л. : Искусство, 1958. – 344 с.
2. *Білаш П.М.* «Лілея» – нев’януca квітка / П. М. Білаш // Музика. – 1994. – №2. – С. 4 – 5.
3. *Володько В.Ф.* Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г. О. Березової) [Електронний ресурс] / Ванда Федорівна Володько // Мистецтвознавчі записки. – 2009. – № 16. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mz/2009_16/39.pdf
4. *Загайкевич М.П.* Драматургія балету / Марія Петрівна Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1978. – 258 с.
5. *Зарецька І.* Тенденції розвитку українського класичного балету в першій половині ХХ століття [Електронний ресурс] / Ірина Зарецька. – режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Npd/2012_2/2zareck.pdf
6. *Красовская В.М.* Ваганова / Вера Михайловна Красовская // Балет : енциклопедія / [гл. ред. Ю. Григорович]. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 102.
7. «Лілея» : До наступної прем’єри в Київському ордену Леніна театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка // Комуніст. – 1940. – 21 серпня. – С. 4.
8. Мифы народов мира: энциклопедия: [в 2 т.]. [гл. ред. С. А. Токарев]. – М., 1991 1992. – Т. 2 (К – Я). – 719 с.
9. *Пасютинская В.М.* Волшебный мир танца: книга для учащихся / Валентина Матвеевна Пасютинская. - М.: Просвещение, 1985. - 223 с.
10. *Станішевський Ю.О.* Балетний театр України : 225 років історії / Юрій Олександрович Станішевський. – К., 2003. – 438 с.
11. *Станішевський Ю.* Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність / Юрій Олександрович Станішевський. - К. : Муз. Україна, 2002. - 736 с.
12. *Станішевський Ю.* Український радянський балетний театр : нариси історії. 1925–1975 / Юрій Олександрович Станішевський. – К.: Муз. Україна, 1975. – 210 с.
13. *Стефанович М.* Київський державний ордену Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка : історичний нарис / Михайло Павлович Стефанович. – К.: Мистецтво, 1968. – 274 с.
14. *Туркевич В.* Березова Галина (Ганна) Олексіївна / Василь Туркевич // Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : [бібліографічний довідник] / Василь Туркевич. – К., 1999. – С. 31 – 33.
15. *Чернова Н.* Балет 1930 – 1940-х годов / Н. Чернова // Советский балетный театр : 1917 – 1967. – М. : Искусство, 1976. – С. 106 – 154.
16. *Швачко Т.А.* Березова Анна (Галина) Алексеевна / Татьяна Алексеевна Швачко // Балет : энциклопедия / [гл. ред. Ю.Н. Григорович]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 70.

17. Шевченко Т. Зібрання творів; [у 6 т.]. / Тарас Шевченко.– К., 2003. – Т. 1 : Поезія 1837-1847. – 783 с.
18. Эльяш Н. И. Балет народов СССР / Николай Иосифович Эльяш. – М.: Знание, 1977. – 168 с.
19. Эльяш Н. И. Пушкин и балетный театр / Николай Эльяш. – М.: Искусство, 1970. – 344 с.