

Key words: M. Trehubov, Lviv Opera and Ballet Theatre, ballet master, creative activity, «Sleeping Beauty», «Fadetta», «Ali-Batyr».

Надійшла до редакції 7.09.2017 р.

УДК 792.82(477)

НАЦІОНАЛЬНА ТЕМА У БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ УКРАЇНИ У ДОБУ «ВІДЛИГИ»

Лук'яненко Катерина Аркадіївна, аспірант,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
katechoreography@gmail.com

Звернення до історико-культурної спадщини українського народу та її інтерпретація засобами балетного театру – одна з провідних мистецьких тенденцій доби «відлиги». Балетний театр України виборює право бути «національно маркованим» не традиційними засобами введення суто побутових народних ознак, а на високому академічному рівні. Нова хвиля фольклоризму у музиці й хореографії сприяла ідентифікації вітчизняного балетного театру в СРСР та світі починаючи з середини 50-х рр. XX ст. Створення балетів національної тематики у цю добу стало самостійною тенденцією у розвитку балетного театру і не припинилася в означених хронологічних межах, а дало імпульс подальшому розвитку національних балетів широкою жанровою палітри, орієнтованих на синтезовану танцювальну лексику (народний і класичний танець).

Ключові слова: балетний театр України, національні балети, доба «відлиги», балет.

Постановка проблеми. Період хрущовської «відлиги» в СРСР (середина 50 – середина 60-х рр. XX ст.) став перехідним, де стикнулися старі порядки та нові цінності, проводились активні пошуки альтернативних рішень актуальних питань в усіх сферах життєдіяльності, у т.ч. і в культурно-мистецькій. У той час був заданий потужний імпульс розвитку освіти, науки, культури в СРСР, частиною якого була і Україна. Однак це не означало вивільнення від ідеологічних рамок і позбавлення від командно-адміністративної системи управління. У цій парадоксальній ситуації, порівняно з попереднім сталінським періодом, відбувся сплеск у багатьох видах мистецтва, зокрема й хореографічному.

В умовах хрущівської «відлиги» відбулося національне відродження України: уповільнюється процес русифікації, зростає роль українського чинника у різних сферах суспільного життя. Проявом світоглядної основи шестидесятництва – патріотизму, стало звернення до історико-культурної спадщини. У цьому контексті можна розглядати й появу низки балетів національної української тематики.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Окремих аспектів прояву «відлиги» у балетному театрі у контексті праць, присвячених загальним тенденціям розвитку українського балетного театру, торкалися М. Загайкевич [4], Т. Павлюк [5], Ю. Станішевський [7]. У дослідженнях Г. Беляєвої-Челомбитько [1], Р. Володченко [2], Т. Предеїної [6] та ін., предметом яких є розвиток радянського балетного театру, знаходимо фрагментарні звернення до окресленого періоду. Утім, виявленню специфіки прояву «відлиги» у вітчизняному балетному мистецтві, попри актуальність проблеми, досі не присвячено спеціального дослідження.

Мета статті – проаналізувати балети національної тематики в Україні середини 50 – середини 60-х рр. XX ст. крізь призму видозмін доби.

Виклад основного матеріалу дослідження. Середина 50 – середина 60-х рр. XX ст. у балетному театрі СРСР позначена його реформуванням, що продовжилося і у наступні роки. Саме тоді на зміну драмбалету, що панував понад два десятиліття, приходять оновлене розуміння реалізму, симфонізація балету – тенденція, що визначила його розвиток на декілька десятиліть. У період «відлиги» закладалися «опозиційні» настрої в мистецтві, що, незважаючи на посилення ідеологічного тиску у брежнєвський період, не зникли, а стали каталізатором, збудником творчих ідей як в офіційно дозволених, так і в альтернативних творчих напрямках, зокрема і хореографічному мистецтві.

Виявлення проявів «відлиги» у балетному мистецтві, як складової культури України та основних тенденцій його розвитку в зазначений період, є актуальним ще й зважаючи на «центристські» (Москва, Ленінград) тенденції досліджень балетного театру радянського періоду, недостатню увагу з боку сучасних науковців.

Попри скептичне ставлення сучасних істориків до «провідної ролі» московського та ленінградського мистецтва у балеті подібне значення навряд чи можна заперечити. Творчість таких балетмейстерів-шестидесятників, як Ю. Григорович, О. Виноградов, В. Васильов та Н. Касаткіна мала масштабний вплив на розвиток цього мистецтва. Ці майстри, за висловом відомого балетознавця

В. Гаєвського, «різко протиставили себе офіційній свідомості та офіційному мистецтву. Успіх шестидесятників був негайним, повсюдним і дуже великим» [3]. Хореографи-шестидесятники відстоювали права суто танцювальної виразності та змістовності, відмовляючись від догматичного застосування театральних принципів як «іншомистецьких», але не заперечуючи напрацювання попередників у жанрі драмбалету.

Потужною хвилею у розвитку балетного театру України, що увібрала мистецькі та національно-патріотичні тенденції оновлення, стало створення балетів на національні українські теми вітчизняними митцями. 1956 р. створено один із перших таких творів – балет А. Кос-Анатольського «Сойчине крило», балетмейстера М. Трегубова за сценарієм О. Гериновича. Прем'єра за однойменною новелою І. Франка відбулася у Львові. Головна героїня твору, молода дівчина Мануся, змогла у важких життєвих випробуваннях зберегти почуття людської гідності, душевну чистоту завдяки великій силі першого кохання.

1958 р. В. Вронський зробив нову сценічну редакцію психологічної драми «Лісова пісня» М. Скорульського (перший варіант 1946 р. створив С. Сергєєв), який вважають «основоположним для тлумачення і сприйняття балету» [4; 166]. Характерною для «Лісової пісні» стала єдність музики й хореографії, органічне злиття хореографічних та музичних конструктивних побудов, принципів розгортання художньо-образного строю.

Найважливішим завданням автори балету вбачали в гранично наближеній до змісту, атмосфери, емоційного колориту п'єси Лесі Українки хореографічній інтерпретації зі збереженням основних образів і сюжетних ситуацій. Серед іншого – стало й відтворення багатоплановості «Лісової пісні», де переплітається реальне і казкове, збереженні внутрішньої логіки і послідовності драматичного розвитку. Було збережено навіть розподіл на дії.

У балетознавчій літературі інтерпретацію твору одного виду мистецтва засобами іншого, постановку «Лісової пісні» у балетному театрі, кваліфікують як справжній переклад драми-феєрії на мову музики і танцю. М. Загайкевич відстоює позицію, що «Лісова пісня» є психологічною драмою: «Саме відповідність драматургічної і образної системи балету творові Лесі Українки є основним чинником, що визначає його приналежність до жанру лірико-психологічної драми: адже, незважаючи на введення поетесою в заголовок «Лісової пісні» слова «феєрія», увесь зміст п'єси спрямований на розкриття складних психологічних процесів. Тим-то й невиправданим є намагання деяких рецензентів, як, наприклад, В. Гаєвського в статті «Лесная песня» («Театр», 1961. – № 2), розглядати балет М. Скорульського з точки зору законів балетної феєрії. Це призводить лише до викривлення смислової суті твору» [4; 176].

Для хореографії «Лісової пісні» характерним є злиття лексичних засобів класичного танцю з елементами народно-сценічного з метою відтворення романтичної образної палітри вистави. Поетичний світ Мавки втілено мовою класичного балету, лише обарвлений він інтонаціями народного танцю. Характерні для партії Мавки великі жете (стрибки, що створюють ілюзію польоту), легкий біг на пуантах, м'яка пластика в епізодах, де розкрито її прагнення до світу людей, Лукаша (яскраво втілено у варіаціях першої та другої дій), зливаються з лексикою українського народного жіночого танцю – «дрібшечками», обертаннями тощо. Відбувається утвердження синтезованої лексики українських балетів національної тематики.

Ю. Станішевський висловлювався на користь визначення жанру балету як хореографічної поеми, що демонструвало тенденцію утвердження симфонічного балету доби «відлиги»: «За драматургічною структурою «Лісова пісня» набула чітких рис хореографічної поеми, де основне смислове навантаження падає на розгорнені танцювальні номери, щільно з'єднані між собою логікою музично-драматичного розвитку і послідовним висвітленням основної сюжетної лінії – душевних порухів Мавки і Лукаша» [7; 154].

У «Лісовій пісні» відбилися новітні тенденції відходу від драмбалету, характерні для естетики радянського балету доби «відлиги». Одним з основних стало утвердження власних засобів балетної виразності, органічного злиття музичної і хореографічної складових задля розкриття художнього образу.

Різницю між попередньою версією «Лісової пісні» С. Сергєєва та редакцією В. Вронського виявив Ю. Станішевський, відобразивши ті зміни, що відбулися у балетному театрі: «За своїми постановочними принципами вистава С. Сергєєва – пантомімічний балет-драма з численними танцювальними епізодами, а вистава В. Вронського – теж балетна драма, але драма симфонічно-танцювальна, що орієнтується не стільки на літературну, скільки на музичну драматургію. Спираючись на пройняту широким симфонічним подихом і національними фольклорними інтонаціями партитуру балету, В. Вронський створив оригінальну хореографічну лексику вистави, гармонійно об'єднавши різноманітні форми класичного й українського народного танцю... У виставі

Вронського панувала внутрішня єдність виражальних прийомів і художня цілісність» [7; 186]. «Лісова пісня» є емблематичною в аспекті прояву тенденцій оновлення балетного театру на хвилі мистецьких змін доби «відлиги» (національна тематика, специфічні виразні засоби, органічна єдність музичної та хореографічної драматургії у симфонічно-танцювальному, а не пантомімічно-драматичному творі та ін.).

Цей балет, показаний під час Третьої декади української літератури та мистецтва на сцені Великого театру СРСР у Москві у листопаді 1960 р., дістав схвальні відгуки. У грудні 1962 р. на сцені Кремлівського Палацу з'їздів у дні гастролей київського оперно-балетного колективу також з успіхом приймали й «Лісову пісню».

Творча лінія народно-героїчних балетів із національним забарвленням проявилась у балеті «Таврія» В. Нахабіна (1959 р.), створеному на сюжет однойменного роману українського письменника О. Гончара, що розповідає про важке життя заробітчан у південних степах України, їх боротьбу з поміщиками, зародження і зростання революційного руху серед українського селянства напередодні I Світової війни.

У жанрі психологічної драми 1960 р. у Львові поставлений балет «Тіні забутих предків» В. Кирейка за повістю М. Коцюбинського (балетмейстер-постановник Т. Рамонова) [7; 201]. А у 1963 р. «Тіні забутих предків» поставив Київський театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка у новій сценічній редакції лібретистки твору Н. Скорульської. У цьому варіанті постановники більшою мірою прагнули до відтворення ідейного задуму і поетичної атмосфери літературного першоджерела, чуйно ставилися до музичного тексту, досягли єдиної драматургічної цілісності. Балет зробив значний внесок у розвиток народно-сценічної танцювальної лексики, особливо гуцульської. На думку М. Загайкевич, «балетмейстер пішла подекуди, особливо в масових танцювальних епізодах, шляхом надто прямолінійного перенесення на балетну сцену фольклорних мотивів, перевантаження образів етнографічними деталями» [4; 191]. Це наблизило трактовку низки епізодів до виконавського стилю ансамблів народної пісні і танцю (консультантом вистави запрошена головний балетмейстер Закарпатського народного хору К. Балог). Попри певний побутовізм балет став черговим кроком на шляху удосконалення образно-лексичних прийомів створення балетів національної тематики

У групі творів, що наслідували композиційні принципи, закладені ще «Лілеєю», вирізняється балет «Оксана» В. Гомоляки, поставлений за мотивами поеми Т. Шевченка «Слепая». Партитура балету створена до 150-річчя від дня народження поета; сценарій написав О. Лукацький, балетмейстерську постановку здійснив Р. Клявін. Уперше балет продемонстрований у Донецьку в березні 1964 р.

Ще один балет, що належить до «шевченкіани», поставлений навесні 1967 р. балетмейстером А. Шекерою у Львові. Сюжетно-тематичні зв'язки з попередніми інтерпретаціями творів Т. Шевченка є незаперечними.

В українському мистецтві яскравими зразками творів філософського, узагальнено-символічного змісту стали балети «Досвітні вогні» Л. Дичко – А. Шекери та «Каменярі» М. Скорика – М. Заславського. Вони виникли як частини хореографічної трилогії «Досвітні вогні», поставленої на сцені Львівського театру опери та балету ім. І. Франка у 1967 р. Крім згаданих творів, сюди входила ще «Відьма» В. Кирейка. Три одноактні балети поєднувалися в одне ціле на засаді спільного ідейно-тематичного стрижня: розкриття теми соціальної несправедливості і пробудження революційної свідомості українського народу крізь призму поетичних образів класиків української літератури – Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка. Задумана трилогія не стала цілісною, а виникло три окремі одноактні балети: «Відьма» В. Кирейка репрезентує сюжетний, історико-драматичний тип драматургії, а два інших – символічно-узагальнений [4; 235–236].

Широкий жанровий діапазон балетних вистав української національної тематики вітчизняних авторів середини 50 – середини 60-х рр. ХХ ст. (психологічні драми «Лісова пісня» та «Тіні забутих предків», героїчна «Таврія», історико-драматична «Відьма», символічно-узагальнені «Досвітні вогні» й «Каменярі») свідчив про значний потенціал вітчизняного балетного театру на шляху оновлення виражально-зображальних засобів, стилістики, актуалізації національно-історичної проблематики, що стало провідними тенденціями доби «відлиги».

Висновки. Органічне поєднання засобів класичного танцю з елементами народної хореографії в естетиці балетного театру саме у добу «відлиги» привели до створення цілісної лексичної мови національних українських балетів, коли не протиставлення рухів різних систем, а їхній синтез зумовив появу низки «національних українських» балетів. Фактично, балетний театр України виборов право бути «національно маркованим» не традиційними засобами введення суто побутових народних ознак, а на високому академічному рівні. Нова хвиля фольклоризму у музиці та хореографії сприяла стійкій

ідентифікації вітчизняного балетного театру в СРСР та світі починаючи з середини 50-х рр. ХХ ст. Створення балетів національної тематики у добу «відлиги» стало самостійною тенденцією у розвитку українського балетного театру, не припинилася в означених хронологічних межах, а дала імпульс для подальшого розвитку національних балетів широкої жанрової палітри, орієнтованих на синтезовану танцювальну лексику (народний та класичний танець) як основний виразний засіб вистав.

Список використаної літератури

1. *Беляева-Челомбитько Г. В.* Балет: эпоха sovietica (1917-1991) / Г. В. Беляева-Челомбитько. – М. : Ун-т Н. Нестеровой, 2005. – 298 с.
2. *Володченков Р. Г.* Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960–1980-х годов) / Р. Г. Володченков // Известия Самарского научного центра Росс. акад. наук. – 2015. – С. 243–249.
3. *Гаевский В.* Шестидесятники [Електронний ресурс] / В. Гаевский. – Режим доступу : <http://www.classicalballet.ru/about/press/3.html>
4. *Загайкевич М. П.* Драматургія балету / М. П. Загайкевич. – Київ : Наук. думка, 1978. – 258 с.
5. *Павлюк Т. С.* Українське балетмейстерське мистецтво другої пол. ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Т. С. Павлюк. – Київ, 2005. – 20 с.
6. *Предеина Т. Б.* Вопросы периодизации истории отечественного балета ХХ-ХХІ веков / Т. Б. Предеина // Вестник Челябинск. гос. акад. культуры и искусств. – 2013. – № 1 (33). – С. 103–108.
7. *Станішевський Ю. О.* Балетний театр України : 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – Київ, 2003. – 438 с.

References

1. *Belyaeva-Chelombitko G. V.* Ballet: epocha sovietica (1917-1991) / G. V. Belyaeva-Chelombitko. – M. : Universitet Natali Nesterovoy, 2005. – 298 s.
2. *Volodchenkov R. G.* Tvorcheskie printsipy baletmeysterov sovetskoy horeodramy (na primere spektakley horeografov pokoleniya 1960 – 80-h godov) / R. G. Voolodchenkov // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. – 2015. – S. 243–249.
3. *Gaevskiy V.* Shestidesyatniki [Elektronniy resurs] / Vadim Gaevskiy. – Rezhim dostupu : <http://www.classicalballet.ru/about/press/3.html>
4. *Zagajkevych M. P.* Dramaturgiya baletu / Mariya Petrivna Zagajkevych. – Kiev : Naukova dumka, 1978. – 258 s.
5. *Pavlyuk T.S.* Ukrayins'ke baletmejsters'ke my'steczstvo drugoyi polovy'ny' XX st. : avtoref. dy's... k. my'st. : 17.00.01 – «Teoriya ta istoriya kul'tury» / T.S. Pavlyuk. – Kiev, 2005. – 20 s.
6. *Predeina T.B.* Voprosyi periodizatsii istorii otechestvennogo baleta XX–XXI vekov / T. B. Predeina // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv. – 2013. – # 1 (33). – S. 103–108.
7. *Stanishevs'ky'j Yu. O.* Baletny'j teatr Ukrayiny' : 225 rokiv istoriyi / Y. O. Stanishevs'ky'j. – Kiev, 2003. – 438 s.

NATIONAL THEME IN THE BALLET THEATER OF UKRAINE IN THE EPOCH OF «THAW»

Luk'yanenko Kateryna, graduate student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

An appeal to the historical and cultural heritage of the Ukrainian people and its interpretation by the means of the ballet theater is one of the leading artistic tendencies of the «thaw» era. The Ballet Theater of Ukraine won the right to be "nationally labeled" not by traditional means of entering purely domestic folk features, but at a high academic level. A new wave of folklore in music and choreography has contributed to the steady identification of the national ballet theater in the USSR and the world since the mid-1950 s. XX century and in the future. The creation of ballets of national themes in the era of the «thaw» became an independent trend in the development of the Ukrainian ballet theater, it did not stop in the indicated chronological frames, but gave impetus for the further development of national ballets of a broad genre palette, oriented to synthesized dance vocabulary (folk and classical dance) expressive means of performances.

Key words: ballet theater of Ukraine, national ballets, epoch of «thaw», ballet.

UDC 792.82(477)

NATIONAL THEME IN THE BALLET THEATER OF UKRAINE IN THE EPOCH OF «THAW»

Luk'yanenko Kateryna, graduate student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this paper is to analyze the ballets of national themes in Ukraine in the mid-50's – the mid-1960's. through the prism of the trends of the «thaw» era.

Research methodology. Analysis and systematization of literature and sources through the prism of the trends in the development of the ballet theater during the «thaw» allowed objectively to reveal the main features of the national ballet.

Results. An appeal to the historical and cultural heritage of the Ukrainian people and its interpretation by the means of the ballet theater is one of the leading artistic tendencies of the «thaw» era. The Ballet Theater of Ukraine won the right to be «nationally labeled» not by traditional means of entering purely domestic folk features, but at a high academic level. A new wave of folklore in music and choreography has contributed to the steady identification of the national ballet theater in the USSR and the world since the mid-1950 s. XX century and in the future. The creation of ballets of national themes in the era of the «thaw» became an independent trend in the development of the Ukrainian ballet theater, it did not stop in the indicated chronological frames, but gave impetus for the further development of national ballets of a broad genre palette, oriented to synthesized dance vocabulary (folk and classical dance) expressive means of performances.

Novelty. Scientific novelty consists in the fact that for the first time national ballets of the «thaw» period have been analyzed in the aspect of genre-stylistic renewal, as a manifestation of the general tendencies of activization of the national culture.

The practical significance. The materials and results of the research can be used for further development of the problems of choreography, as well as for the practical activity of choreographers and teachers of dance.

Key words: ballet theater of Ukraine, national ballets, epoch of «thaw», ballet.

Надійшла до редакції 10.11.2017 р.

УДК 793.38

БАЛЬНІ ТАНЦІ «РАДЯНСЬКОЇ ПРОГРАМИ» В СРСР

ШестопаЛ Лідія Віталіївна, викладач кафедри бальної хореографії,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
ldshestopal@gmail.com

Дискусійною залишається проблема місця та ролі «радянської програми» у конкурсному бальному танцюванні в СРСР, що являла стилізацію народних танців. Зазначено, що у 60-80 рр. XX ст. проведено низку заходів з поширення не лише в парних, а й масових формах ансамблевого сценічного та побутового виконання бальних танців «радянської програми». Зроблено висновок, що примусова політика впровадження цих танців викликала відразу у виконавців, що прагнули опанувати латиноамериканську та європейську програми, хоча можна виявити низку позитивних рис (розширення лексично-образного діапазону виконавців, розвиток балетмейстерської думки, напрацювання на шляху стилізацій, демократизм, можливість виконання у масових формах тощо), що сприяли розвитку хореографічного мистецтва загалом.

Ключові слова: бальні танці, радянська програма бальних танців, хореографія.

Постановка проблеми. Історичні та мистецькі аспекти розвитку конкурсного бального танцю є одними з найменш досліджених у хореології. На окрему увагу заслуговують процеси поширення конкурсного танцювання в СРСР, що мав специфічні риси, пов'язані з політичною ситуацією та ідеологічними особливостями. Дискусійною і до сьогодні залишається проблема місця й ролі «радянської програми» у конкурсному бальному танцюванні в СРСР.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Останнім часом з'явилася низка наукових та публіцистичних праць, присвячених становленню конкурсного бального танцювання в СРСР. Так, М. Алякринська, розглядаючи тенденції розвитку масового танцю 1950-х рр., лише побіжно торкається й «радянської програми» [2], О. Бредихін також не приділяє спеціальної уваги цьому феномену у контексті загального розвитку історії спортивних бальних танців [3]. У низці праць О. Касьянкової, присвячених бальному танцю в Радянському Союзі, наголошується на користі «радянської програми», але не розглядаються аспекти її генези та розвитку [5]. На жаль, дослідники не акцентує уваги на проблемах конкурсного бального танцювання 60–80-х рр. XX ст., що став досить суперечливим з огляду існування «радянської програми» бальних танців як обов'язкової.

Метою статті є з'ясування специфіки впровадження та існування «радянської програми» бальних танців в СРСР.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поряд із танцями, що традиційно входили до міжнародної конкурсної програми бальних танців (що зазнало офіційної підтримки після 1957 р.), в СРСР існувала т. зв. радянська програма, обов'язкова для виконання. Вона включала бальні танці, створені на основі стилізації народних хореографічних зразків (усього майже 150 танців) і існувала до кінця 80-х рр. XX ст. [7; 348].

Репертуар кожного конкурсу включав майже 30 назв; за підсумками конкурсів оприлюднювалися Постанови Колегії з планами загальнодержавних заходів, проводилися творчі конференції із залученням фахівців та «широкої громадськості» (зазвичай, із комсомольських та