

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ АСПЕКТИ
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

УДК 37.01.067.89

О. О. Петрик

**ДО ПРОБЛЕМИ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
КЛАСИЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ СПАДЩИНИ**

Складні і суперечливі процеси розвитку балетмейстерського мистецтва в Україні кінця ХХ ст. віддзеркалювали кризові ситуації в європейському балетному театрі та професійній хореографічній культурі. Балетмейстерське мистецтво наприкінці ХХ ст. відзначалося багатоманітністю пошуків, окремими художньо довершеними явищами, в яких по-новому виявлявся новий зв'язок музики, танцю і театрального живопису, збагачувалися лексика і структурні форми, класика взаємодіяла з модерном і постмодерном, даючи принципово нові зразки сучасної танцювальної мови, котра яскраво розквітне в хореографічних пошуках ХХІ ст.

Процеси історичного розвитку українського професійного балетмейстерського мистецтва другої половини ХХ століття пов'язані зі складними й суперечливими процесами становлення і формування всіх жанрів національної сценічної хореографічної культури. Вони охоплюють широкий спектр явищ музично-театрального мистецтва. Сьогодні без комплексного дослідження художньої творчості вже неможливо розглядати будь-яку її галузь ізольовано, бодай якою б суто специфічною, вузькою вона не була. Це стосується і хореографічного мистецтва та його компоненту – балетмейстерської творчості, яку слід вивчати тільки в контексті культурологічному, філософському й естетичному, тільки на широкому тлі художніх і соціально-історичних процесів. Такий підхід дає можливість простежити взаємодію та взаємовплив деяких найважливіших тенденцій розвитку різних жанрів професійного танцювально-сценічного мистецтва і ще раз переконливо доводить, що жодне явище художньої творчості, на перший погляд, найбільш нейтральне, не може не віддзеркалювати корінні художньо-естетичні й соціальні процеси та протиріччя свого часу. Метою статті є розгляд і актуалізація проблем балетмейстерської інтерпретації класичної хореографічної спадщини.

Теоретичну основу статті становлять дослідження з історії балетного мистецтва (Г. Боримська, К. Василенко, П. Вірський, Ю. Григорович, Р. Захаров, Ю. Станішевський), нові сучасні течії в

балетному мистецтві (Р. Косачова, В. Красовська, В. Пасютинська, В. Уральська). Відзначимо, що на наш погляд, коли було відкрито шлюзи, що відокремлювали вітчизняну хореографію від зарубіжної, на балетмейстерів, і насамперед на молодих, обрушилася злива не відомих раніше стилів, напрямків, шкіл, форм, накопичених хореографами Заходу. Протягом багатьох десятиліть це викликало у багатьох розгубленість і бажання наслідувати не скільки талановиті відкриття метрів, скільки галасливо епатажні опуси “авангарду” [10, с. 4].

Серед численних проблем розвитку балетмейстерського мистецтва в Україні в другій половині 1990-х років, крім злободенних для всього європейського і вітчизняного балетного театру проблем молодих хореографів і створення нових, сучасних за своїм постановочним рішенням й сценічною естетикою вистав, гостро актуальною залишалася проблема класичного репертуару й інтерпретації світової хореографічної спадщини. За умов “ринкових відносин”, економічних негараздів стала необхідною активізація зарубіжної гастрольної діяльності, яка має, насамперед, комерційний характер і “годує” не лише столичні, але й обласні оперно-балетні театри, бо саме класичні балети, й передовсім “Лебедине озеро”, “Лускунчик” і “Спляча красуня” П. Чайковського, користуються особливим попитом закордонних імпресарію. Як пише В. Уральська, більшість балетних труп на пострадянському просторі “свідомо спеціалізуються на класиці, ще недавно кращої в світі, а зараз все ще популярної за кордоном, а головне, все ще цікавої для іноземців, які її продовжують “купувати”. Трупи продають класичні балети “на винос”, вірніше “на виїзд”, хоча їх постановки далеко не завжди позначені високою художньою якістю” [5, с. 14].

Саме ці процеси, характерні для невеличких комерційних “незалежних” балетних колективів, по-своєму, можливо, не з таким великим розмахом, відбуваються і в Україні. Світову і, насамперед, російську балетну класику досить успішно “продають” для гастролей за кордоном. Переважна більшість “нових” постановок класики, здійснених для гастрольних поїздок у другій половині 1990-х років балетними колективами України, являють собою “оновлені”, “поновлені”, перероблені, пристосовані до вимог імпресарію старі і переповнені традиційними штампами і трафаретами спектаклі. Ні оригінальних балетмейстерських концепцій, ні нових образно-постановочних сценічних рішень. Кращі з них відтворюють досить чітко канонічну редакцію масових кордебалетних композицій і сольних варіацій, дуетів та ансамблів, відзначаються майстерністю і віртуозністю виконання балерин та солістів. Гірші – спрощено, часом у скороченому вигляді (залежно від того, скільки артистів бере на гастролі імпресарію) виконують традиційні схеми старих постановок, навіть не претендуючи на необхідний художній рівень, втішаючи себе тим, що в час фінансової скрути і “боротьби за

виживання” не до мистецьких новацій, аби “брали на гастролі”.

Проблеми втілення класики мають ще один специфічний естетичний аспект: спадщина живе на сучасній театральній сцені не автономно, а у взаємодії, хоча й досить опосередкованій, із сьогоднішнім репертуаром та специфічними художніми процесами часу. Саме цей аспект мусить обов’язково враховувати балетмейстер, розпочинаючи роботу над постановкою балету XVIII або XIX ст., вирішуючи складні творчі питання, зокрема співвідношення традицій і новаторства, взаємозбагачення суміжних мистецтв і хореографічної культури, розширення виражальної палітри, а головне – співіснування класики з сучасним репертуаром та його естетикою.

Пошук нового, мистецьке новаторство невіддільні від ставлення до класичних хореографічних традицій, пов’язані з поглибленим творчим опануванням естетичних принципів, стилю і тексту шедеврів балетного взаємовідношення творів хореографів-класиків, створеного ними хореографічного тексту і складного механізму його функціонування в сьогоднішніх сценічних версіях класичних балетів XIX ст. та їхня роль у розвитку балетмейстерського мистецтва останнього десятиліття XX ст., зокрема українського, дуже важлива і, водночас, майже недосліджена проблема мистецтвознавства і, насамперед, театрознавства та балетознавства, або хореології. Теоретики й історики сценічного мистецтва розглядають сценічний твір та його текст, як можливість, котра реалізує себе лише в творчому акті взаємодії з глядачами.

Водночас творчий акт сприйняття і розуміння хореографічного тексту має історичний характер. Адже принципи сприйняття і тлумачення, зокрема, академічного класичного стилю і канонічного танцювального тексту балетів М. Петіпа наприкінці XIX ст. і в останньому десятилітті XX ст. суттєво відрізняються один від одного. У драматичному й оперному театрах великі класичні шедеври вимагають проникливої інтерпретації і, на думку А. Смелянського, “потребують актуалізації і поза цією актуалізацією не можуть жити на сцені” [2, с.7].

Як зауважує дослідник історії світової театральної культури професор Б. Зінгерман у статті “Класика і радянська режисура”, проблема інтерпретації класики виникає в свідомості режисерів у зв’язку із необхідністю встановити певне співвідношення між сучасною і класичною театральними культурами” [7, с. 21].

Це складне співвідношення між естетичними принципами сучасного балетного театру і вітчизняною класичною спадщиною постійно шукають і українські балетмейстери, звертаючись до сценічного втілення романтичних перлин першої половини XIX ст., зокрема “Сильфіди”, що має дві балетмейстерські версії Ф. Гальоні та А. Бурнонвіля, “Жизелі”, у канонічному трактуванні Ж. Ж. Перро й Ж. Караллі та монументальних шедеврів балетного академізму

М. Петіпа, Л. Іванова й О. Горського, зокрема “Сплячої красуні”, “Лебединого озера” і “Лускунчика” П. Чайковського, “Корсара” А. Адана, “Дон Кіхота” й “Баядерки” Л. Мінкуса, “Коппелі” Л. Деліба та “Есмеральди” Ц. Пуні.

У режисерських та балетмейстерських інтерпретаціях класичної спадщини минулого в ХХ столітті сформувалися дві протилежні тенденції – з одного боку, прагнення врахувати історичні особливості постановочних традицій та художньої структури класичного твору, а з іншого, – цими традиціями й особливостями знехтувати і ставити на сцені власну постановочну версію, цілком відмінну від хореографічного першоджерела та його стилістики. Такі сумнівні постановки мали місце на різних етапах становлення та розвитку українського балетмейстерського мистецтва, починаючи з 20–30-х років і до останнього десятиліття ХХ ст.

Поєднання глибокої поваги до класичного шедевра та його кращих версій з тактовним творчим підходом до сучасної сценічної інтерпретації – основоположна традиція українського балетмейстерського мистецтва, яка з найбільшою повнотою виявилася в другій половині 1990-х років у багатогранній творчості А. Шекери. Балетмейстерські принципи А. Шекери цілком збігались з основоположними естетичними засадами Ю. Григоровича, що промовисто і багатогранно виявилися у його проникливих, щодо відтворення жанрових і стильових особливостей класики, постановках шедеврів російської та світової балетної спадщини на сцені московського Большого театру протягом трьох десятиліть діяльності як головного балетмейстера і художнього керівника балету. Прагнучи відродити на сучасній сцені найбільш вартісні спектаклі М. Петіпа, він протягом 1960–90-х рр. здійснив постановки “Сплячої красуні”, “Лебединого озера”, “Раймонди”, “Баядерки”, “Корсара”, “Дон Кіхота”.

Таке ж бажання мав і А. Шекера, але втілити на київській сцені йому пощастило лише “Раймонду” та “Лебедине озеро”. Свою інтерпретацію казково-феєричного монументального спектаклю “Раймонда” він здійснив на десять років раніше Ю. Григоровича, який показав прем'єру балету О. Глазунова в 1984 році. А. Шекера, як і Ю. Григорович, “зберігаючи академічний стиль і хореографію М. Петіпа, розвивав її, утверджуючи розгорнуті симфонічні форми класичного танцю, посилюючи акомпануючу роль кордебалету, замінюючи побутово-умовну пантоміму танцювальними епізодами, з граничною точністю відтворюючи кращі хореографічні сцени М. Петіпа в їх першоджерельному варіанті і насамперед блискуче гран-па. Він створював на сцені кришталєво-прозорий світ високих пристрастей, надаючи образу головної героїні величаві риси шляхетності, позбавленого приземлених рис буденного існування”, – писав критик

І. Диченко [8, с. 87]. Він вбачав прямий зв'язок між двома постановками А. Шекери – “Раймондою” і створеним через два десятиліття після неї “Лебединым озером”, акцентуючи єдність балетмейстерських принципів й естетичних позицій, а також наголошуючи, що кожна постановка майстра мала чітку образну концепцію, спрямовану на розкриття композиторського задуму та ідеї, закладеної авторами в драматургію класичного шедевра.

У постановці “Раймонди” виразно зазвучала головна тема О. Глазунова і М. Петіпа – тема відданого і щирого кохання, вірності своєму моральному обов'язку, високому почуттю. У центрі сценічних подій став образ прекрасної дівчини, що несе в серці незрадливу вірність своєму обранцеві.

“Вистава вийшла святковою, радісною, життєствердною. Вона звучала урочисто, як могутній гімн красі людських почуттів. Поряд з любовно відтвореними сольними варіаціями, дуетами, ансамблями й розгорнутими масовими картинами М. Петіпа український балетмейстер, ніде не порушуючи академічного стилю класичного спектаклю, поставив нові хореографічні епізоди, надавши пантомімічним сценам більшої пластичної виразності, зробивши танцювальними чоловічі партії і загостривши конфлікт між Жаном де Брієном та Абдерахманом” [4, с. 24].

Майстерно виструнчена А. Шекерою поліфонічна танцювальна дія, “поступово наповнюючись драматизмом і внутрішньою експресією, нестримно піднімалася до своєї художньої й емоційної вершини – третього акту балету, своєрідного феєрверку класичного й характерного академічного танцю на честь весілля закоханих героїв. Ця заключна дія вистави, майже вся побудована на основі хореографії М. Петіпа, є одним із найвизначніших балетних шедеврів. Вона складалася з двох масштабних хореографічних сюїт – характерної, що поєднує угорський танок та мазурку, і класичної, яка включає розгорнуте величаво-урочисте гран-па та фінального апофеозу” [9, с. 90].

До переконливого розкриття філософського змісту й образів “Лебединого озера” А. Шекера йшов п'ятнадцять років, переосмислюючи свою першу експериментальну і недосконалу версію цього балету П. Чайковського і знайшовши у виставі 1995 р. високу гармонію музики і хореографії. Ця новаторська постановка узагальнила і підсумувала багаторічні пошуки А. Шекери й усього українського балетмейстерського мистецтва другої половини ХХ ст. в галузі сучасного і оригінального прочитання класичної спадщини.

Дещо відмінною була в другій половині 1990-х рр. ХХ ст. мистецька ситуація в Україні, де обласні балетні колективи через великі фінансові труднощі теж послабили творчі пошуки і загальмували експерименти. Проте, столичні театри, і насамперед балет Національної опери України продовжували інтенсивну працю під керівництвом

досвідченого майстра балетмейстерського мистецтва А. Шекери, вистави якого, як і раніше, визначали самобутнє художнє обличчя української хореографічної культури. Поряд успішно працював В. Литвинов, який у співдружбі зі Є. Станковичем створив комедійний національний балет “Ніч перед Різдвом”, цікаво поєднавши у винахідливих, наснажених лірикою і гротеском симфонічних танцювальних структурах елементи фольклору, модерну й експресивного постмодерну з класичною лексикою й академічними сценічними традиціями. Щедра балетмейстерська вигадка і музикальність, точне відтворення настроїв і ритмів партитури композитора, написаної сучасною мовою, сприяли переконливому розкриттю в танці персонажів однойменної повісті М.Гоголя. У колоритних і винахідливих поліфонічних хореографічних структурах переконливо розвивалися пластичні лейтмотиви, правдиво окреслюючи яскраві характери комедійних і ліричних героїв балету Є. Станковича [6, с. 71].

Свої перші неординарні і цікаві балетмейстерські роботи на першій балетній сцені України здійснювали В. Федотов та О. Ратманський, у яких виявилися риси самобутнього творчого почерку й оригінальність художнього мислення.

Справжнім відкриттям Першого Міжнародного конкурсу балету ім. Сержа Лифаря, що народився у Києві 1994 року, у номінації “хореографи” став О. Ратманський, продемонструвавши вишуканий стиль хореографічного вислову, метафорично-узагальнену манеру створення танцювальних образів, забарвлених тонкою іронією і усмішкою. Гранична музикальність, перетворення досвіду і кращих знахідок модерн-балету і повага до класичних форм переконливо розкрилися у комедійному міні-балеті “Збиті вершки”, на музику Р.Штрауса та у проникливих інтерпретаціях балету “Поцілунок феї” І.Стравинського (визначеного самим композитором як “одноактний балет на чотири сцени, навіяний музикою П. Чайковського та казкою Г. Х. Андерсена “Льодяниця”) [1, с. 52].

Крім цієї вистави, створеної ще в 1928 р. на сцені паризької “Гранд Опера” відомим балетмейстером Б.Ніжинською, О.Ратманський показав “Вечір нових балетів”, де продемонстрував проникливу музикальність, високий художній смак і свіжу танцювальну лексику, що по-новому і дуже винахідливо синтезувала виразові засоби класичної хореографії й елементи постмодерну, тонко переосмисленого і розцвіченого колоритними деталями побутової пластики та характерного танцю.

Балет “Русалонька”, написаний сучасним українським композитором О. Костіним, також за мотивами Г. Х. Андерсена, виявив оригінальність і самостійність балетмейстерського мислення В.Федотова, який, добре знаючи сучасні напрямки зарубіжної хореографії й опуси її

провідних майстрів, прагнув знайти своєрідну танцювальну лексику, що, не порушуючи форм класичної балетної вистави, вабила переконливим розкриттям почуттів і настроїв героїв. Обдарований балетмейстер, який сформувався на масштабних постановках А. Шекери, виконуючи в них головні ролі, з розмахом і щедрою вигадкою вирішив “масові кордебалетні сцени, зокрема мальовничі фантастичні картини підводного царства, дивовижний світ його загадкових мешканців, зачарувавши поліфонічними танцями золотих рибок. Постановникові разом із сценографом А. Іконніковим пощастило створити на сцені високу художню гармонію, а також вдалося донести до глядачів головне в казці Андерсена: протиставлення прагматизму життєвої буденності світу романтичних мрій...” [3, с. 12]. Цей балет був відзначений Державною премією України імені Тараса Шевченка.

Згаданий конкурс ім. С. Лифаря великою мірою сприяв розвитку балетмейстерського мистецтва в Україні і відкривав та підтримував молодих хореографів, даючи їм можливість показати свої постановки на сцені столичної національної опери. На жаль, успішний дебют обох хореографів не одержав продовження на київській сцені: ні О. Ратманський, ні В. Федотов не знайшли підтримки у керівництва Національної опери України, хоча могли збагатити українське балетмейстерське мистецтво новими сучасними за своєю танцювальною мовою спектаклями. Обидва талановиті балетмейстери невдовзі виїхали на роботу за кордон: О. Ратманський до Канади, а В. Федотов до США, де зуміли якнайповніше виявити свої творчі можливості як балетмейстери-постановники.

Українське балетмейстерське мистецтво, активізувавши художні пошуки щодо збагачення національного балетного репертуару і переконливого втілення у багатогранних танцювальних образах сучасної проблематики, сміливо й успішно, переборюючи численні труднощі й оновлюючи виразово-зображальну палітру, виходило на якісно нові рубежі, беручи на себе відповідальність за майбутній розвиток не лише української, а й європейської професійної хореографічної культури. Великий досвід українського балетмейстерського мистецтва і всього балетного театру, своєрідність його національних постановочних і виконавських хореографічних традицій, наполегливі пошуки балетмейстерів різних поколінь сприяли окремим досить успішним розв’язанням складної і багатоаспектної проблеми створення сучасного балету.

Література

1. Габович М. Душой исполненный полет / М. Габович / – М. : Искусство, 1966. – 230 с. **2. Загайкевич М.** Прометей XX века / М. Загайкевич // Сов. балет. – 1986. – № 4. **3. Загайкевич М.** Українська балетна творчість / М. Загайкевич /// Мистецтво. – 1969. – № 2. – С. 17 –

19. **4. Загайкевич М.** Фантастика і реальність / М. Загайкевич // Мистецтво. – 1966. – № 1. – С. 23 – 25. **5. Захаров Р. В.** Слово о танце / Р. В. Захаров // – М. : Просвещение, 1977. – 148 с. **6. Красовская В. М.** Статьи о балете. / В. М.Красовская // – Л.: Искусство, 1967. – 340 с. **7. Современный словарь-справочник по искусству /** Науч. ред. и сост. А. А. Мелик-Пашаев. – М.: Олимп. ООО Фирма. Изд-во АСТ, 1999. – 816 с. **8. Фокин М.** Против течения. / М. Фокин // – М.: Искусство, 1963. – 336 с. **9. Шекера А.** Не меланхолічний юнак, а вольовий лицар / А. Шекера // Театрально–концертний Київ. – 1995. – № 2. – С. 4 - 12.

Петрик О. О. До проблеми балетмейстерської інтерпретації класичної хореографічної спадщини.

Серед численних проблем розвитку балетмейстерського мистецтва в Україні злободенних для всього європейського і вітчизняного балетного театру проблем молодих хореографів і створення нових сучасних за своїм постановочним рішенням й сценічною естетикою вистав, гостро актуальною залишалася проблема класичного репертуару й інтерпретації світової хореографічної спадщини. Процеси історичного розвитку українського професійного балетмейстерського мистецтва другої половини ХХ століття пов'язані зі складними й суперечливими процесами становлення і формування всіх жанрів національної сценічної хореографічної культури. Вони охоплюють широкий спектр явищ музично-театрального мистецтва, які слід вивчати в єдності культурологічного, філософського й естетичного контексту, на широкому тлі художніх і соціально-історичних процесів.

Ключові слова: хореографічна спадщина, балетмейстерське мистецтво, інтерпретація, творчість, класичний репертуар

Петрик О. О. К проблеме балетмейстерской интерпретации классического хореографического наследия.

Среди многочисленных проблем развития балетмейстерского искусства в Украине кроме злободневных для всего европейского и отечественного балетного театра проблем молодых хореографов и создания новых современных за своим постановочным решением и сценической эстетикой представлений, остро актуальной оставалась проблема классического репертуара в интерпретации мирового хореографического наследия. Процессы исторического развития украинского профессионального балетмейстерского искусства второй половины ХХ века связаны со сложными и противоречивыми процессами становления и формирования всех жанров национальной сценической хореографической культуры. Они охватывают широкий спектр явлений музыкально-театрального искусства, которые следует изучать в единстве культурологического, философского и эстетического

контекста, на широком фоні художественних і соціально-історических процесів.

Ключевые слова: хореографічне насліддя, балетмейстерське мистецтво, інтерпретація, творчість, класический репертуар.

Petrik O. Problem of choreographic interpretation of the classical choreographic heritage.

In the article the author tried to describe one of the important problem in choreographical art – the problem of ballet-master interpretation of classical choreographic inheritance. Among the numerous problems of the development of ballet-master art in Ukraine, except the actual problems of the young choreographers of European and world ballet art, the problem of classic repertoire in interpretation of world choreographic heritage is worth discussing.

The processes of historical development of the Ukrainian professional ballet-master art of the second half of the XX century are connected with the difficult process of the development of all genres of a national stage choreographic culture. They included the wide spectrum of the phenomena of musically-theatrical art. Today without complex research of artistic work it is already impossible to examine any choreographical industry. It touches a choreographic art and its culturological, philosophical and aesthetic component.

Searching of new, artistic innovation connected with classical choreographical traditions related with the deep aesthetic principles, style and text of masterpieces of ballet interrelation of works of choreographers-classics, choreographic text and difficult mechanism of his functioning. Theorists and historians examine a stage art describe its text as the possibility of realizing itself in the creative act of co-operating with an audience

Key words: choreographic heritage, ballet-master art, interpretation, work, creativity, classic repertoire

Стаття надійшла до редакції 10.02.2017 р.

Прийнято до друку 30.02.2017 р.

Рецензент – д. мист, проф. Сташевський А. Я.

УДК 78.01

Н. В. Назаренко

**МУЗИЧНА БУДЕННІСТЬ ЯК УМОВА ЕВОЛЮЦІЇ САМОРИХУ
СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ**

Сферу музичної буденності, яка має питому вагу в сучасному культурному просторі, не слід спрощувати та зводити до антикультурних явищ, з огляду на те, що вона далеко не завжди відповідає критеріям