

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.010

УДК 792.82.071.2.028Попеску(477)“1960/1990”(045)

О. І. Карандєєва, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

elena_ballerina@ukr.net

https://orcid.org/0000-0002-1550-8996

СЦЕНІЧНІ ЗДОБУТКИ Т. ПОПЕСКУ (1935–2008) У ПРОЦЕСАХ ЕВОЛЮЦІЇ ЧОЛОВІЧОГО ТАНЦЮ НА УКРАЇНСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ

Розглянуто творчі досягнення народного артиста України Т. К. Попеску на академічній балетній сцені в період 1960–1990 рр., коли на ній працювали представники післявоєнного покоління та відбувалася зміна балетмейстерських епох — від хореодрами до симфонічного танцю. Досліджено роль першого педагога Т. Попеску в Київському хореографічному училищі К. В. Тихомирова (представника школи А. Ваганової) у мистецькому становленні майбутнього прем'єра української балетної сцени, а також подальший вплив петербурзької школи академічного балету в особі педагога-репетитора В. Камінської, балетмейстера-постановника С. Шеїної та майстрів ленінградсько-петербурзької сцени Н. Дудинської та К. Сергєєва. Проаналізовано зокрема виконання Т. Попеску таких знакових для українського балету партій, як Дон Жуан (однойменний балет на музику В. Губаренка), Хуліган («Панночка та Хуліган» на музику Д. Шостакович), Спартак (однойменний балет А. Хачатуряна) та ін.

Ключові слова: *український балет 1960–1990 рр., традиції А. Ваганової, балетний дует С. Коливанова — Т. Попеску, творчість Т. Попеску, культурно-балетний герой у балеті, соціокультурні критерії чоловічого танцю.*

Е. И. Карандеева, аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

СЦЕНИЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ Т. ПОПЕСКУ (1935–2008) В ПРОЦЕССАХ ЭВОЛЮЦИИ МУЖСКОГО ТАНЦА НА УКРАИНСКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Рассмотрены творческие достижения народного артиста Украины Т. К. Попеску на академической балетной сцене страны в период 1960–1990 гг., когда на ней работали представители послевоенного поколения и происходила смена балетмейстерских эпох — от хореодрамы к симфоническому танцю. Исследована роль первого педагога Т. Попеску в Киевском хореографическом училище К. В. Тихомирова (представителя школы А. Вагановой) в художественном становлении будущего премьера украинской балетной сцены, а также дальнейшее влияние ленинградско-петербургской школы академического балета в лице педагога-репетитора В. Каминской, балетмейстера-постановщика С. Шеиной и непосредственной работы с Н. Дудинской и К. Сергеевым. Проанализировано исполнение Т. Попеску таких знаковых для украинского балета партий, как Дон Жуан (одноименный балет на музыку В. Губаренко), Хулиган («Барышня и Хулиган» на музыку Д. Шостаковича), Спартак (одноименный балет А. Хачатуряна) и др.

Ключевые слова: украинский балет 1960–1990 гг., традиции А. Вагановой, балетный дуэт С. Колыванова – Т. Попеску, творчество Т. Попеску, культурный герой в балете, социокультурные критерии мужского танца.

O. I. Karandeyeva, postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

THE STAGE ACHIEVEMENTS OF T. POPESCU (1935–2008) IN EVOLVING THE MALE DANCE ON THE UKRAINIAN BALLET STAGE

The purpose of the article is to present the specific features T. Popescu's interpretation of the leading roles of the male repertoire in classical and contemporary ballet works in the historical retrospect and from the point of view of the present.

Research methodology of the study is based on the interdisciplinary combination of cultural and art criticism methods, involving historical, comparative and hermeneutical methods.

Results. Among the artists, who have determined the cultural determinants of the male dance in the making of the Ukrainian ballet of the twentieth century, the former soloist of the Kharkiv Opera and Ballet Theater of the People's Artist of Ukraine T. Popescu took one of the leading places. The author analyses the stage achievements of T. K. Popescu on the academic ballet stage of Ukraine in the period of 1960–1990, when the representatives of the post-war generation were featured and there was a change of ballet master's eras. T. K. Popescu's role in its making was considered by the representatives of A. Vaganova school: K. Tikhomirov, V. Kaminsky, S. Sheina and the masters of the Leningrad-St. Petersburg's stage N. Dudinskaya and K. Sergeyev. T. Popescu's performance for the iconic roles of the Ukrainian ballet determined the ways of developing the choreographic performance in Ukraine towards the complication of the technique of the male dance, the development of its figurative diversity and emotional content. The inseparable connection with the school of classical dance of A. Vaganova has been proved and the general evolution of socio-cultural reference points in the characteristics of the male modern dance and his stage-performing practice.

Novelty. The author raises the issue on the study of T. Popescu's contribution into the treasury of the male dance both in historical and artistic and practical aspects.

The practical significance of this article goes beyond the usual introductory study because it determines the evolution of cultural reference points in the characteristics of the male modern dance and its modifications on stage-performing practice.

Keywords: *Ukrainian ballet 1960–1990, traditions of A. Vaganova, ballet duet S. Kolyvanova – T. Popescu, T. Popescu's creative activities, cultural hero in ballet, sociocultural criteria for the male dance.*

Постановка проблеми. Постає необхідність заповнити лакуну в науковій літературі щодо внеску визначного майстра українського балету Т. Попеску в скарбницю чоловічого танцю як в історичному, так і в художньо-практичному аспектах.

Серед митців, котрі визначали культурні детермінанти чоловічого танцю в процесах розвитку українського балету другої половини ХХ ст., одне з провідних місць посідає соліст Харківського театру опери та балету Т. Попеску, про творчість якого практично немає персональних наукових досліджень. Почасти це пояснюється тим, що творчість Т. Попеску тісно пов'язана із творчою вдачею його постійної партнерки народної артистки України С. Коливанової, проте наукові дослідження «зіркового» дуету також відсутні. Натомість про цих майстрів разом та окремо існує велика кількість публіцистичних статей у популярних журналістських жанрах поряд із невеликою кількістю професійних рецензій та відгуків у наукових часописах та монографіях.

Мета статті — представити науковцям і практикам балету особливості інтерпретації Т. Попеску провідних ролей чоловічого репертуару в класичних та сучасних балетних творах в історичній ретроспективі, зважаючи на сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Деякі характеристики творчої вдачі Т. К. Попеску й посилання на особливості виконуваних ним балетних партій містяться в працях мистецтвознавця та історика хореографічного мистецтва України Ю. Станішевського. Більшість журналістських публікацій, що містять біографічні відомості про славнозвісний дует, зібрана в невеликому виданні «Сузір'я Коливанова-Попеску», що вийшло друком у Харкові у 2009 р. Ця збірка надає уявлення щодо масштабів творчої діяльності артистів, оскільки містить також спогади та висловлювання таких відомих майстрів балету, як М. Лієпа, А. Рубіна, І. Стецюр-Мова, М. Беззубіков, А. Казацький та багато ін. Однак суто професійного погляду на творчу особистість Т. Попеску (який пішов з життя за рік до виходу збірки) тут замало, бракує також загальної оцінки цього феномену у зв'язку із розвитком суто чоловічого танцю. З окремими характеристиками та оцінками сценічного доробку Т. Попеску можна ознайомитись у рецензіях мистецтвознавців старшого покоління, які були безпосередніми свідками його виступів (Е. Яворський, Н. Некрасова, М. Загайкевич, М. Черкашина-Губаренко, Т. Швачко, Н. Тишко, О. Чепалов та ін.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Автор книги «Записки привида опери» О. Чепалов порівнює творчу вдачу Теодора Попеску (1935–2008) із особою Рудольфа Нуреева: «У танці майже ровесників і художніх самородків радянської епохи виявляються неприборкані пристрасті, які вчителям так і не пощастило впорядкувати. У танці Попеску такі ж потужні енергія, самовіддача, артистизм. Є, звичайно, і різниця. Вона, передусім, в усвідомленні власної місії в мистецтві. Попеску, танцюючи, у рицарський спосіб присвячував себе партнерці, а разом з

нею — глядачам. Нуреев завжди був надто гордовитим, любив жити з шиком і вимагав компенсації за колишні удари долі» (Чепалов, 2012, с. 205).

Т. Попеску продовжив лінію видатних танцівників харківської балетної сцени П. Павлова-Ківка (1898–1976), О. Соболя (1909–2003), В. Литвиненка (1899–1967), К. Муллера (1905–1993), В. Гудименка (1926–1984), основними прикметами яких у віртуозному чоловічому танці були перевага героїчних образів і драматизм. У Т. Попеску потужна динаміка та відкрита емоційність часто переважали академізм, а переможний натиск — аристократичну вдачу, що поряд із ніжним, зворушливим ліризмом С. Коливанової сприймалось як взаємодоповнюючі характеристики славнозвісного дуету.

Подібне можна помітити в зафіксованих на кінострічці фрагментах із балету «Панночка і хуліган» на музику Д. Шостаковича, який став доленосним у творчій біографії С. Коливанової та Т. Попеску. Той, хто бачив цю виставу, назавжди запам'ятав долю двох героїв — Панночки і Хулігана, яка проносилася перед глядачем зі швидкістю німого кіно.

Балет дійсно народився з кіносценарію, створеного В. Маяковським. Слова з назви балету — ключові. Панночками раніше називали дівчат, котрі отримали хороше виховання і відрізнялися зразковою поведінкою. Світлана Коливанова була ідеальною «панночкою» в сенсі суворості класичного танцю, головного в її ролі. Слово «хуліган» пішло від імені англійського порушника порядку, який прославився своєю задиристою вдачею.

Ленінградський балетмейстер К. Боярський (у 1969 р. С. Шеїна точно перенесла його хореографію на харківську сцену) створив цю роль з характерного танцю, побутової пантоміми та модного за часів НЕПу «вуличного» фольклору. Багато точних деталей додав і сам Т. Попеску, колишній безпритульник, підібраний нашими солдатами на військових дорогах Румунії під час Другої світової війни. Т. Попеску в дитинстві пізнав закони блатного «гурту», порядок, де за зраду судилося смертельне покарання. «На зсунутий аж на очі капелюх, погляд, як у зацькованого звірятка, але на губах награна зухвала усмішка, трохи розв'язна, пританцювуюча хода. Проте за усіма «блатними» звичками було щось безпорадне, наївно довірливе. За усією показною бравадою актор приховував ніжну, вразливу душу, яка потягнулася назустріч світлому ідеалу, який з'явився перед ним в образі вчительки. Зустріч з дівчиною ніби осяювала все безглузде життя хлопця. Його прагнення до доброго і світлого розкривається в танці зовсім іншого емоційного наповнення — легкому, вільному, поривчастому» (Прохорова, 1987, с. 21).

Так поступово Хуліган втрачав свою «приблатненість», зворушений просвітленим образом Панночки. Відбувався перелом у долі Хулігана,

який розумів, що розлучається з колишнім життям. Знаменитий романс з кінофільму «Овід» Д. Шостаковича став у балеті і темою любові, і реквіємом по Хуліганові — він, смертельно поранений, буквально приповзав до будинку Панночки.

«Теодор Попеску, — згадує лєнінградська балетознавиця В. Прохорова, — з перших своїх кроків на сцені вражав віртуозністю, експресією, динамікою мужнього вольового танцю. Він постійно винаходив якісь неймовірні трюки, «ставив» хореографічні рекорди. Танцював самозабутньо, темпераментно, у якомусь радісному збудженні, відкрито насолоджуючись своєю силою, спритністю, молодістю. Проте всіх цих якостей артист набув завдяки наполегливій праці, волі — природа до нього не була особливо прихильною (Прохорова, 1987, с. 21).

Т. Попеску потрапив до Київського хореографічного училища лише в 15 років. Прийнято вважати, що в цьому віці починати вчитися мистецтву балетного артиста практично неможливо, до того ж і особливих даних для занять хореографією хлопчик не мав. «Тільки вихованець Лєнінградського хореографічного училища К. Тихомиров і його дружина, теж педагог танцю І. Соніна повірили в перспективу початківця. На випускних і передвипускних концертах Т. Попеску танцював багато різноманітних номерів та фрагментів з балетів «Дон Кіхот», «Лауренсія», «Пори року», краков'як з опери «Іван Сусанін» М. Глінки та ін.» (Можейко, Рубаненко, 2009, с. 110). У 1957 р., після закінчення хореографічного училища Попеску запросили до Київського оперного театру. Він танцював багато і в кордебалеті, і сольні партії. Незабаром, отримавши пропозицію виступати на ташкентській сцені, поїхав до Узбекистану.

Головним балетмейстером Ташкентського театру опери та балету імені А. Навої був у той час М. Сатуновський. Палкий приборник лєнінградської школи, він і педагогом-репетитором запросив до Ташкенту відому лєнінградську балерину В. Камінську. Вони обидва відіграли значну роль у творчому становленні майбутнього дуєту, коли переїхали працювати до Харкова й запросили туди молоде подружжя.

Танцюючи з С. Коливановою, Т. Попеску потрапив під вплив її чарівного обдарування, а вона захоплювалася щирістю темпераменту, гострою динамічністю його танцю. Так народжувалася гармонія ансамблю, висвічувалася тема діалогу, у якому партнер з лицарською звитягою ставився до солістки.

Дебют у виставі «Лебедине озеро» став для С. Коливанової та Т. Попеску високою школою майстерності, відкрив їм шлях до інших класичних партій. У балеті «Дон Кіхот» Т. Попеску «опинився у своїй стихії, він вільно і радісно насолоджувався зухвалим поєднанням

важких рухів, азартно приголомшуючи глядачів надскладними стрибками і різноманітними обертаннями в повітрі, запаморочливими трюками. Ритм рухів, напруженість, динамічність танцю зростали в нього з кожною новою варіацією, його веселий, невгамовний, спритний Базіль відмінно почувався в атмосфері мажорної танцювальної віртуозності» (Прохорова, 1987, с. 22).

Зовсім протилежний образ Альберта в балеті «Жізель» у Т. Попеску теж продуманий в усіх деталях. Залучення до світлої досконалої гармонії Жізелі, осмислення ролі, точне почуття форми, плавка виражальність ліній приходили поступово. «Довго і наполегливо виробляв актор легкий ковзаючий стрибок, домагався безшумного приземлення, пом'якшував пружну чіткість заносок. Варіація «відчаю» виникала в нього як емоційний вибух, драматичний монолог, у якому випліскується увесь біль і страждання» (Можейко, Рубаненко, 2009, с. 104).

Організаційна робота М. Сатуновського допомагала харківській балетній трупі створювати цікавий, переважно класичний репертуар. Уроки В. Камінської базувалися на традиціях ленінградської школи, з її шляхетністю і красою, строгою академічністю й натхненністю. Після від'їзду цих майстрів з Харкова Світлана і Теодор почали займатися самостійно, неухильно наслідуючи принципи ваганівської школи. Далі на провідну пару чекала робота з майстрами молодшого покоління постановників, які привнесли на українську балетну сцену нові жанрові та виконавські принципи в сучасному репертуарі. Відмовляючись від сліпого наслідування радянської хореодрами як п'єси, поставленої на балетній сцені, вони переглянули також функцію чоловічого танцю як суто класичного, допоміжного щодо ролі балерини засобу формування образної системи твору.

Однією з перших вистав такого репертуару став «Спартак» А. Хачатуряна, який до постановки А. Шекери в Україні (і зокрема в Харкові) мав тривалу історію сценічних втілень у Росії та немало наслідувальних сценічних версій в інших республіках СРСР. Усі наступні вистави після інноваційного рішення центрального образу «Спартака» Ю. Григоровичем враховували досвід цього майстра, зокрема щодо віртуозно-піднесеної ролі чоловічого танцю у створенні героїчно-пафосного втілення ідеї волелюбства. Можна згадати чимало прикладів видатних виконавців, які піднесли техніку та емоційну наповненість танцю до небачених раніше вершин (В. Васильєв, М. Лієпа, М. Лавровський, Б. Акімов, І. Мухамедов та багато ін.).

В обох редакціях «Спартака» на харківській сцені 1960–1970-х рр. Т. Попеску був одним з найкращих виконавців. По-різному змалювали

постать легендарного античного героя досвідчені майстри танцю: романтичний В. Гудименко, атлетичний, схожий на скульптурну постать В. Дейниченко, а також юний тоді соліст В. Сова, який захоплював щирістю і нестримним поривом до волі, душевною щедрістю та відчайдушною рішучістю. У гармонійному виконавському ансамблі переважали молоді артисти. У партії Гармодія розкрилось ліричне обдарування В. Ковтуна (у майбутньому — провідного соліста київської сцени). Що ж до образу Спартака у виконанні Т. Попеску, «його експресивно-піднесений танець відтворював ідеї волелюбства у будь-яких, навіть ліричних моментах вистави, а більш за все — у сцені-монолозі з першої дії, коли відчай героя змінювався рішучістю, невпевненість — вистражданим рішенням йти на смертельний двобій з військом Красса» (Бортник, 2012, с. 10).

Принципово важливою була для Т. Попеску зустріч із музикою В. Губаренка в балеті «Камінний господар» за Лесею Українкою (на харківській сцені вистава мала назву «Дон Жуан») та талановитою хореографинею з Болгарії М. Арнаудовою. Основна ідея Лесі Українки була в тому, щоб показати, як зовнішній соціальний тиск перетворює навіть таку вільну людину, як Дон Жуан, на подібність до амбітних, але духовно застиглих «камінних господарів». Але спочатку треба було показати волелюбні мотиви севільського спокусника, аби пізніше звести їх нанівець. Дон Жуан Т. Попеску за допомогою балетмейстера обирав іншу долю — загинути непереможеним.

«Темпераментний, поривчастий й політний танець Дон Жуана, наче блискавиця, розривав напружено-холодну, чопорну атмосферу балу в Командора, різко контрастуючи з байдужо-манірною пластикою танцю пихатих гостей», — згадував Ю. Станішевський. Пристрасним коханцем поставав «севільський спокусник» у розгорнутих дуетах з величаво-граціозною Донною Анною (Станішевський, 2003, с. 215).

Своєрідно вирішили харків'яни і фінал балету: на відміну від київської вистави, у якій герой скорився честолюбним прагненням і, зрадивши свої ідеали, став «камінним господарем», якого розчавила кам'яна брила, у постановці М. Арнаудової Дон Жуан лише на мить дозволяв владній Донні Анні накинути на свої плечі плащ убитого Командора і враз відчував, що втрачає волю, перестає бути самим собою: у його рухах «починали домінувати пластичні інтонації партії ненависного Командора — рука Дон Жуана, мимоволі повторюючи його характерний жорстокий і владний жест, поволі кам'яніла. З жахом, нелюдськими зусиллями зривав Дон Жуан — Т. Попеску важкий плащ, хоча це вже не могло врятувати його, волелюбного героя, який спокусився на владу і честолюбство «камінних господарів» (Станішевський, 2003, с. 215).

Подібна тема волелюбності та духовного насильства центральна і в «Кармен-сюїті» А. Алонсо, яку Олександр Плісецький поставив у Харкові. Наполегливо, як фатум, у ній звучала трагічна нота в образі Кармен — С. Коливанової, яка зухвало і гордо кинула виклик усім, хто намагався посягнути на її свободу. Життя для неї — кориди, де вона веде небезпечно гру зі смертю, вражаючи поєднанням жадання життя і презирством до смерті.

«Хозе у Попеску — скромний і чесний солдат, не здатний зрозуміти тих ідеалів, яких прагне Кармен. Вона народжена літати — у нього підрізані крила, вона живе на вістрі ножа — він шукає тихої пристані... Вони стоять по краях прірви, яка все збільшується, а Хозе вперто чіпляється за жалюгідні уламки «минулого щастя», марно намагаючись гамувати, «приручити» неприборкану, норовливу кохану, яка обирає смерть, але не підкоряється» (Прохорова, 1987, с. 22).

Важливою подією в житті «зіркового дуету» стала участь у роботі над постановкою на харківській сцені «Сплячої красуні», «Дон Кіхота» і «Пахіти» під керівництвом ушлавлених лєнінградських майстрів (Прохорова, 1987, с. 22). Спількуючись із такими знавцями шедеврів спадщини, уся балетна труппа театру змогла досягти найвищого ступеня професіоналізму, значних успіхів у своєму творчому розвитку. Співпраця з видатним майстром чоловічого танцю К. Сергєєвим стала зоряною годиною сценічного життя Т. Попеску.

Пізніше на сцені театру відновлено і перлину національної класичної спадщини — балет «Лісова пісня» В. Вронського і Н. Скорульської, у якому актори створили справжні народно-поетичні образи. Мавка Коливанової побачила в Лукаші — Попеску чуйну і прекрасну душу — і потягнулася до нього. Актор переконливо розкривав драму людини, яка згубила в собі живий, натхненний порив до свободи і творчості.

Лукаш під час зустрічі з Мавкою прокидався від духовної сплячки, спалахував, немов багаття. Мавка була для нього зрозумілою і близькою, як природа. Поряд з нею він ставав поетом, митцем. Рухи набували свободи, легкості, окриленості, танець ставав повітряним, тому в героєві прокидалися творчі сили, мрії, надії, які виявлялися лише миттєвим поривом. Тут допомагав досвід Т. Попеску у створенні образів надзвичайно складних психологічно та емоційно — таких, що формували його акторську вдачу та складну палітру пластичних перевтілень.

Висновки. Виконання Т. Попеску знакових для українського балету партій (Лукаш у балеті «Лісова пісня» М. Скорульського, Дон Жуан у однойменному балеті В. Губаренка, Спартак в однойменному балеті А. Хачатуряна) багато в чому визначило шляхи розвитку хореографічного виконавства в Україні щодо ускладнення техніки чоловічого танцю,

розвитку його образної різноманітності та емоційного наповнення. У творчій практиці митця відчувається невіддільний зв'язок із школою класичного танцю А. Ваганової та водночас із загальною еволюцією соціокультурних орієнтирів у характеристиках чоловічого модерного танцю і його сценічно-виконавській практиці в Україні, що сформувалася в спадку О. Соболя, К. Муллера, В. Литвиненка, В. Гудименка та інших визначних майстрів українського балету.

Список посилань

- Бортник, К. В. (2012). *Реценції культурних героїв у постановках українських хореографів другої половини ХХ ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.04 «Теорія та історія культури»). Харківська державна академія культури. Харків.
- Прохорова, В. (1987). Светлана Кольванова и Теодор Попеску. *Советский балет*, 5, с. 20–23.
- Можейко, И., Рубаненко, Л. (Ред.). *Созвездье Кольванова-Попеску*. Харьков: Золотые страницы. (2009).
- Станішевський, Ю. О. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ: Музична Україна.
- Чепалов, А. (2012). *Затиски призрака оперы*. Харьков: Золотые страницы.

References

- Bortnik, K. (2012). *Receptions of cultural heroes in the productions of the Ukrainian choreographers of the second half of 20th century*. (Author's abstract of the thesis: speciality 26.00.04 «Theory and history of culture»). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Prokhorova, V. (1987). Svetlana Kolyvanova & Theodore Popescu, *Sovetskiy balet*, 5, 20–23. [in Russian].
- Mogeyko, I., Rubanenko, L. (2009). *Constellation “Kolyvanova — Popescu”*. Kharkiv: Zolotyie stranitsy. [in Russian].
- Stanishevskiy, Yu. O. (2003). *The Ballet theatre of Ukraine: 225 years of history*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
- Chepalov, A. (2012). *Messages of the Phantom of the Opera*. Kharkiv: Zolotyie stranitsy. [in Russian].

Надійшла до редколегії 17.01.2020 р.