

## ГЕНЕЗА ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

*Розглянуто виникнення та розвиток феномену української національної балетної вистави (УНБВ) у першій половині ХХ ст. Проаналізовано значущі вистави згідно з основними структурними елементами: лібрето, музична драматургія, хореографічний текст.*

**Ключові слова:** *українська національна балетна вистава, лібрето, музична драматургія, хореографічний текст.*

*Рассмотрено возникновение и развитие феномена украинского национального балетного спектакля (УНБС) в первой половине ХХ в. Проанализированы значимые спектакли согласно основным структурным элементам: либретто, музыкальная драматургия, хореографический текст.*

**Ключевые слова:** *украинский национальный балетный спектакль, либретто, музыкальная драматургия, хореографический текст.*

*Considered the emergence and development of the phenomenon of the Ukrainian national ballet performance (UNBP) in the first half of the XX century. The analysis of meaningful performances in accordance with the basic structural elements: the libretto, musical dramaturgy, choreographic text.*

**Key words:** *Ukrainian national ballet performance, libretto, musical dramaturgy, choreographic text.*

Краса та розмаїття танцювального мистецтва України добре відомі за кордоном. Народна й класична хореографія є невід'ємною складовою української національної культури. Сьогодні не тільки її нинішній стан, а й минуле потребують ретельного вивчення сучасною мистецтвознавчою думкою. У роки незалежності України стало можливим як активне відродження й розвиток національної культури взагалі та хореографії зокрема, так і об'єктивна наукова інтерпретація цих процесів, що нині стає особливо актуальною.

Провідними представниками мистецтвознавчої думки ХХ ст. у галузі балетного театру України є Ю. Станішевський [15-20] та М. Загайкевич [5-7], які залишили багату теоретичну спадщину про розвиток національного балету. Сучасні мистецтвознавці П. Білаш [1], Н. Горбатова [4], П. Пастух [13], А. Турлянець [21] аналізують розвиток українського балетного мистецтва в першій половині ХХ ст. новими методами з позицій сьогодення, але феномен української національної балетної вистави (УНБВ) залишається недостатньо вивченим.

Оскільки УНБВ — це результат взаємодії професійної творчості в рамках балетного театру з народною хореографією, то її виникнення, формування та подальший розвиток необхідно досліджувати, опираючись на праці О. Бойко [2], К. Кіндер [8], Л. Косаковської [9], С. Легкої [10], О. Мерлянової [12], котрі розглядають особливості української народної танцювальної культури зазначеного періоду.

**Метою** статті є виявлення передумов виникнення української національної балетної вистави, аналіз етапних постановок та розгляд її еволюційних змін.

На початку ХХ ст., коли український сценічний танець успішно розвивався у виставах Першого стаціонарного українського театру М. Садовського, виникла необхідність створення національного українського балету. З цього приводу видатний хореограф, автор танцювальних картин в операх М. Лисенка та «Вечорів української хореографії» В. Верховинець писав: «Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок, і коли він буде перейнятим духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя». [3, 28].

Але в цей період український сценічний танець був тільки складовою драматичної вистави. У 1919 р. після створення в Києві першої української оперно-балетної трупи сценічний український танець став елементом і музичної вистави (танцювальні сцени в операх «Утоплена» М. Лисенка та «Галька» С. Монюшка). Для виникнення самостійної оригінальної української балетної вистави не вистачало музичних партитур, що стали б основою майбутнього твору. Специфічні виразні засоби українського танцю, які б надали змогу відтворити на балетній сцені народне життя, були ще недостатньо розвинені для органічного поєднання з основою балету — мовою класичного танцю.

Хореограф-фольклорист В. Верховинець наполегливо наголошував на тому, що танець як невід'ємна складова народного життя та побуту, розвивається у взаємодії з піснею. Він з цього приводу писав: «Пісня і танок — це рідні брат і сестра. Як у пісні виявляються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття...» [3, 121]. Невипадково тісний зв'язок танцю та пісні, що характеризує українську народну творчість, став основою створення першого українського національного балету. Композитори почали створювати музичні партитури на основі народних мелодій, яким притаманні ліризм, опора на національний пісенний і танцювальний фольклор, доступність музичної мови. Лібретисти використовували сюжети пісень

у літературній основі майбутніх вистав, запозичували ідеї з творів українських письменників. Балетмейстери в танцювальних фрагментах оперних вистав набували досвіду використання народного танцю на сцені, формуючи арсенал виразних засобів, що здатний збагатити балетну виставу.

Крім того, розвиткові українського сценічного танцю сприяв вихід друком першої теоретичної праці В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» (1920 р.), що була керівництвом до хореографічних утілень для П. Вірського, В. Вронського, Г. Березової та ін.

Значною подією в розвитку українського балетного мистецтва стало створення стаціонарних театрів опери та балету в Харкові (1925 р.), Києві й Одесі (1926 р.). Завдяки цьому виникла можливість використовувати український народний танець не тільки в драматичних та оперних виставах, а й синтезувати його з класичним у виставах балетних. На підґрунті балетної класики, в яку український народний танець вдихнув життєвий струмінь, виникла нова хореографічна лексика — джерело національного балетного мистецтва. Першою спробою такого синтезу став балет М. Вериківського «Пан Каньовський», постановку якого здійснили В. Литвиненко та В. Верховинець (Харків, Київ, 1931 р.).

За основу лібрето балету Ю. Ткаченко та М. Вериківський вперше взяли українську історичну пісню «Дума про Бондарівну». Це потребувало для його сценічного втілення використання знань певних народних обрядів та колоритного пісенно-танцювального фольклору.

Музична партитура балету була створена згідно з літературним сценарієм та за участю балетмейстера В. Литвиненка. У ній композитор використав українські народні мелодії, які яскраво оркестрував. М. Вериківський частіше цитував популярні теми і недостатньо приділяв уваги їх симфонічному розвитку й узагальненню. За визначенням Ю. Станішевського, «...музична тканина балету вийшла дещо фрагментарною і уривчастою — без стрижня, який музично об'єднав би музичний і драматургічний матеріал в єдине ціле» [19, 10].

Автори хореографічного тексту в сценах народного гуляння намагались показати справжнє життя. Деякі сцени були перенасичені побутовими елементами, але постановники намагались стежити за музичною драматургією, яка не мала гармонійної єдності. На думку Ю. Станішевського, танці та народно-побутові сценки «Шевчик», «Ляльковий театр», «Писар та перекупка» та ін. не сприяли розгортанню дії, мали дивертисментний характер та використовувалися для прикрашання вистави.

Хоча драматургічної цільності виставі не вистачало, в ній сміливо для того періоду здійснено синтез рухів класичного

й українського народного танців. Класичні дуетні та сольні танці змінювалися масовими народними танцями і навпаки. У деяких фрагментах постановники забарвлювали класичні па позами та положеннями, характерними для танцю народного, використовували яскраві елементи фольклорної танцювальної техніки, особливо увагу приділяли взаємовідносинам у парі та підтримкам. Крім того, в балеті вперше український жіночий танець було виконано з використанням техніки танцю на пунтах, що свідчило про високий рівень української хореографічної культури. Балетмейстери вимагали від танцівників не захоплюватись технікою, а наповнювати рухи певним змістом, танцювати по-народному, всім тілом: головою, руками, ногами, плечима й обов'язково душею.

Після першого досвіду створення національного балету українські хореографи продовжували пошук специфічних виразних засобів. Розвиток лексичної бази українського сценічного танцю відбувався в хореографічних картинках нових українських опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та «Наталка Полтавка» М. Лисенка. Балетмейстери-постановники П. Вирський, М. Болотов, В. Верховинець створили міцний фундамент для виникнення вистави, в якій український танець міг би використовуватися не тільки як яскраве доповнення, а як один з головних виразних засобів.

Іншим зразком удалої національної вистави став героїко-романтичний балет «Лілея» К. Данькевича в постановці Г. Березової (Київ, 1940 р.). У ньому на той період не тільки успішно відбувся синтез класичного й українського народного танців, а й набула відбиття тенденція розвитку світового балетного мистецтва — симфонізація хореографічної мови.

За основу літературного сценарію балетної вистави лібретист В. Чаговець узяв твори «Лілея», «Сліпий», «Утоплена», «Русалки», «Княжна», «Марина», «Відьма» Т. Шевченка, який зміг піднести та відтворити «основні, найістотніші риси національного характеру, сформовані в народі» [19, 14].

Композиторові, незважаючи на те, що лібрето основане на різних віршах Т. Шевченка, вдалося створити цільну музичну партитуру, яка, водночас, і драматична, і танцювальна. К. Данькевич майже не використовував цитат народних пісень, узагальнив знайомі мелодії, збагатив їх новими барвами. «Ідучи від народнопісенної основи, композитор створює широке симфонічне полотно з яскравими музичними характеристиками» [19, 15]. Тому поіншому створеній музичній партитурі повинен відповідати й новий підхід балетмейстера до хореографічного втілення вистави.

Перша постановка «Лілеї», здійснена Г. Березовою згідно з традиціями хореодрами, вже містила елементи танцювального

симфонізму в масових сценах і сольних танцях. Режисерське втілення вистави було ретельно продумане та вибудоване драматургічно. У ній містилось мало суто побутових елементів. Хореографічний текст балетмейстер спрямувала до поетичного узагальнення. Крім того, виконавці мали не тільки виразно та технічно танцювати, а й наповнювати хореографічний текст образу акторською грою з психологічною достовірністю, коли кожний крок і погляд передають як настрій, думки, почуття, так і певний зміст. Це свідчило про рух українського національного балету до розвитку синтезу не лише танцювальної лексики академічної та народної, а й двох формотворчих прийомів: дієвізації та симфонізації танцю.

Після «Лілеї» створено перші українські балети на сучасну тему: «Світлана» Д. Клебанова в постановках П. Йоркіна (Харків, 1940 р.), А. Томського (Харків, 1947 р.) та «Олеся» Є. Русінова в постановці В. Вронського (Одеса, 1948 р.), в яких здійснено синтез класичного танцю не тільки з українським народним, а й з танцями народів СРСР.

Якщо у «Світлані» забарвлення класичного танцю народними та сучасними елементами тільки почалось, то в «Олесі» балетмейстерові вдалося створити кожному героєві власну яскраву танцювальну характеристику та цікаво побудувати масові сцени. Але хореографічні образи ще не достатньо поетичні, як потребує естетика класичного балету, було багато пантомімічних епізодів.

Створення «Світлани» й «Олесі» свідчило про високий рівень розвитку виразних засобів народно-сценічного танцю взагалі, оскільки, крім нових спроб їх поєднання з виразними засобами танцю класичного, авторам хореографічного тексту вдалося показати не тільки історичних героїв, а й персонажів-сучасників. Хоча вистави були ще насичені численними побутовими елементами, не завжди вистачало драматургічної послідовності, балетмейстери намагалися створити специфічні пластичні характеристики героїв та яскраво побудувати масові сцени. Українська національна хореографія набула іншого рівня і довела, що здатна в танцювальних образах передавати настрої та ідеї сучасності.

Завдяки опорі на нові загальні тенденції розвитку балетного мистецтва (зменшення побутової деталізації і симфонізації танцювальної мови), використовуючи гармонійне поєднання виразних засобів народного та класичного танців, стало можливим сценічне втілення як історичних, так і комедійних сюжетів та сюжетів з філософським підтекстом, які запозичені з української класичної літератури. Підтвердженням активного розвитку українського балетного мистецтва в цьому напрямі стали прем'єри комедійного балету «Бісова ніч» В. Йориша за мотивами повістей М. Гоголя (Київ, Харків, 1943 р.) та філософсько-психологічного балету

«Лісова пісня» М. Скорульського за мотивом однойменної драми-феєрії Л. Українки (Київ, 1946 р.) в постановці С. Сергєєва.

У «Бісовій ночі» балетмейстерові ще не вдалося відмовитися від пантомімічних сцен та створити дієвий танець, але він побудував «барвистий танцювальний дивертисмент з короткими пантомімічними епізодами» [20, 126]. В цьому балеті вдало панував класичний танець «винахідливо роззвічений своєрідними українськими хореографічними візерунками» [20, 126].

Незважаючи на недоліки лібрето Д. Смоліча та музичної драматургії, що «була дуже фрагментарною, відверто ілюстративною й еклектичною» [20, 126], у композиційній побудові С. Сергєєву вдалося використати не лише окремі елементи, а й певні форми української народної хореографії, поєднати гопак, козачок, метелицю з традиційними формами класичної хореографії — па даксі-оном, па-де-де, варіаціями тощо.

Гармонійної єдності «Лісова ніч» С. Сергєєва не набула, але вистава вийшла жвавою, веселою, радісною, свіжою балетмейстерськими знахідками. Особливо цікавою була лексика чоловічого танцю, який розвивав розпочатий у «Пані Каньовському» і «Лілеї» синтез віртуозних класичних па зі складними обертаннями та високими стрибками українського народного танцю.

У лібрето та музиці «Лісової пісні» збережено основні лінії й образи п'єси. Головним став не переказ сюжету «Лісової пісні» Л. Українки мовою танцю, а його хореографічна інтерпретація. Необхідно було зберегти драматизм і психологізм літературного твору та розкрити філософську ідею. Музика «Лісової пісні» вирізнялась відсутністю традиційних форм побудови класичного балету. Її «новаторство полягає в майстерній модифікації класичних балетних структур і методів відповідно до змісту й емоційного забарвлення твору, у перенесенні їх на український національний ґрунт, як потребує художня концепція драми-феєрії» [11, 12].

Хореографія С. Сергєєва була ілюстративною, неспроможною втілити психологічну драму. Але він розвивав ідеї синтезу класичного та українського народного танців. С. Сергєєву вдалося створити колоритні образи реального та фантастичного світів. Звичайні люди (Лукаш, Килина) зображені засобами народно-сценічного танцю, збагаченого елементами класичного, а нереальні істоти (Мавка, русалки та ін.) — засобами класичного, забарвлені елементами українського народного танцю. Недоліком було те, що балетмейстер дотримував принципів хореодраматичної будови балету та порушив гармонію, скоротивши музичну партитуру М. Скорульського, основану на симфонічному розвитку музичних тем.

Удалішою стала постановка «Лілеї» К. Данькевича молодим балетмейстером В. Вронським (Одеса, 1945 р.; Львів, 1946 р.), котрому «вдалося створити дуже різноманітні за своїми ритмічними

й емоційними барвами та психологічними нюансами танці, об'єднавши їх у розгорнуту танцювальну симфонію» [14, 168]. Він сміливо використовував прийоми хореографічної поліфонії, що започатковані за часів М. Петіпа.

Крім того, В. Вронський опосередковано застосував традиції та певні режисерські прийоми національного музично-драматичного театру. Він уперше спробував не зосереджуватися на побутових подобицях та узагальнив хореографічну лексику. Балетмейстер зміг поєднати «ліричні сцени з побутово-етнографічними і соковито-гумористичними зарисовками, а замріяну романтику — з високою і мужньою героїкою» [14, 169].

В. Вронський, услід за Г. Березовою, яка пластичним вирішенням хореографічного образу привернула увагу до партії Степана, розвивав чоловічий танець, що наситив своєрідним національним колоритом. В дуетах з Лілеєю партнер став рівноправним супутником та був наділений власною хореографічною лейттемою, що розвивалася. «Запальні, поривчасті, вільні рухи, стрибки й обертання лягли в основу пластичної теми Степана...» [14, 170].

У своїй версії «Лілеї» В. Вронський, намагаючись підпорядкувати всі танці розвиткові основної дії, відійшов від створення традиційного для класичного балету танцювального дивертисменту, хоча в деяких сценах («Суд Паріса», фінал вистави) це ще не вдалося.

«Лілея» В. Вронського стала етапним балетом у розвитку УНБВ, оскільки період становлення цього феномену завершився, а симфонізація та узагальнення танцювальної лексики стали запорукою нового етапу — етапу розквіту українського національного балетного мистецтва.

Виникненню УНБВ першої половини ХХ ст. сприяла загальна культурна ситуація, що зумовила активний розвиток українського драматичного й оперного мистецтва взагалі та українського танцю, як важливого компонента театральної вистави, зокрема. У результаті дослідження генези та розвитку цього феномену можна вивчати його еволюційні етапи.

1. Вистава, що побудована за принципами хореодрами, танцювальна мова якої містить традиційні виразні засоби класичного танцю, забарвлені виразними засобами українського народного танцю.

2. Вистава, в якій хореодраматичні принципи побудови поступаються місцем симфонічним принципам, а виразні засоби базуються на синтезі класичного та народного танців.

3. Вистава, що має симфонічну музичну основу, яка відбивається в пластичних образах, побудованих на гармонійному поєднанні виразних засобів класичного та народного танців. У ній танець стає дієвим, а пантоміма танцювальною.



Від першої спроби постановки національного балету в 1931 р. до 1950-х рр. можна простежити й виокремити такі тенденції УНБВ: психологізація балетних вистав, синтез виразних засобів класичного і народного танців, збагачений акторською грою, та симфонізація танцювальної мови. Ці тенденції визначили пошуки балетмейстерів у майбутньому.

Протягом першої половини ХХ ст. українська хореографія пройшла шлях від використання окремих елементів народного танцювального мистецтва, що використовувались як етнографічне забарвлення, до синтезу класичного та національного танців, який ще не був органічним та гармонійним, але вже впливав на балетну драматургію.

У подальшому дослідженні УНБВ слід здійснити детальніший порівняльний аналіз музичної та пластичної драматургії етапних балетів, виявити закономірності синтезу хореографічних мов класичного та народного танців.

### **Список літератури**

1. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2004. — 169 с.
2. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2008. — 19 с.
3. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю — 5-те вид., доп. — К. : Музична Україна, 1990. — 150 с.
4. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20-30-ті рр. ХХ ст.) : дис. канд. іст. наук : 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2004. — 177 с.
5. Загайкевич М. П. Балетна драматургія / М. П. Загайкевич — К. : Наук. думка, 1969. — 230 с., нот.
6. Загайкевич М. П. Драматургія балету / М. П. Загайкевич — К. : Наук. думка, 1978. — 258 с.
7. Загайкевич М. П. Українська балетна музика / М. П. Загайкевич — К. : Наук. думка, 1969. — 230 с., нот.
8. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. — К., 2007. — 179 с.
9. Косаковська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. — К., 2009. — 19 с.
10. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ ст. : дис. канд. іст. наук : 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2003. — 173 с.



11. Мазур Н. Золоті сторінки українського балетного театру // Український театр 2002 № 4-5. — С. 12-14.
12. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2009. — 19 с.
13. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х рр. ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 1999. — 186 с.
14. Пустова Е. Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня» Вахтанга Вронського // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини : матеріали міжнар. Наук.-практ. конференції. Харків : Видавництво «АТОС», 2008. — С. 167-171.
15. Станішевський Ю. Украинский балетный театр : история и современность / Юрий Станішевський. К. : Муз. Україна, 2008. — 411 с. : ил.
16. Станішевський Ю. О. Балетний театр Радянської України 1925-1985. Шляхи і проблеми розвитку / Ю. О. Станішевський — К. : Муз. Україна, 1986. — 237 с.;
17. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії / Ю. Станішевський — К. : Муз. Україна, 2003. — 440 с. : ил.
18. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність / Ю. О. Станішевський. — К. : Муз. Україна, 2002. — 735 с.
19. Станішевський Ю. Розквіт українського балету / Ю. Станішевський — К. : Рад. Україна, 1961. — 48 с.
20. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925-1975) / Ю. Станішевський — К. : Муз. Україна, 1975. — 223 с.
21. Тулянцеv А. А. Творчий шлях Дніпропетровського робітничого оперного театру і проблеми становлення українського оперно-балетного мистецтва (1920-1940) : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.02 / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. — К., 2000. — 192 с.

*Надійшла до редколегії 05.01.2012 р.*