

УДК 792.54.82(477.54–25)"1931"

Інга Лобанова  
(Харків)

**«ПАН КАНЬОВСЬКИЙ» ЯК ПЕРШИЙ ЗРАЗОК  
НАЦІОНАЛЬНОГО БАЛЕТУ  
(на прикладі постановки Харківського державного театру  
опери та балету 1931 року)**

Кінець 1920-х – початок 1930-х років – своєрідний період в історії української культури, коли вона формувалася під впливом протилежних течій у суспільно-політичному й художньому житті. Незважаючи на численні протиріччя, це доволі плідний для неї час, зокрема для розвитку оперно-балетного мистецтва. 19 квітня 1931 року в Українському державному театрі опери та балету тодішньої столиці республіки – Харкова – відбулася значна подія – прем'єра першого національного балету «Пан Каньовський» (муз. Михайла Вериківського, лібрето Юрія Ткаченка). Значення балету «Пан Каньовський» важко переоцінити: шляхом, наміченим у ньому, підуть у майбутньому чимало майстрів вітчизняного хореографічного мистецтва.

**Ключові слова:** перший український балет, «Пан Каньовський», Вериківський, Литвиненко, експеримент.

The late 1920s – early 1930s were a unique period in the history of Ukrainian culture, when it began to shape under the influence of opposite trends in socio-political and artistic activities. Despite numerous contradictions, it was a quite fruitful time for it, in particular, for the development of opera and ballet arts. A significant event took place on April 19, 1931 at the Ukrainian State Theatre of Opera and Ballet in the-then capital of the Ukrainian S.S.R., Kharkiv. It was the premiere of the first national ballet, *Pan Kaniowski*, set to music by Mykhaylo Verykivskiy, with a libretto by Yuriy Tkachenko. Nevertheless, it is hard to overestimate the significance of *Pan Kaniowski*, because many masters of the Ukrainian choreographic art would subsequently take the path outlined in this ballet.

**Keywords:** earliest national ballet, *Pan Kaniowski*, Verykivskiy, Lytvynenko, experiment.

*Актуальність проблеми.* Постановка першого національного балету «Пан Каньовський» М. Вериківського в Харківському державному театрі опери та балету неодноразово привертала увагу дослідників уже самим фактом того, що вперше українські автори звернулися до матеріалу з вітчизняної історії і створили нову хореографічну мову, котру використовуватиме не одне покоління українських хореографів. Тим не менше, сьогодні виникає потреба розглянути проблему становлення національного балетного мистецтва на прикладі цієї постановки, враховуючи й деталі репетиційного процесу, що передував їй, у широкому соціокультурному просторі, ґрунтуючись на нових фактах і застосувавши міждисциплінарний підхід. Окрім того, зацентруємо увагу й на відгуках на «Пана Каньовського» харківської преси, яку дослідники цитують спорадично.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Останнім часом до питання формування українського балетного мистецтва в 1920–1930-х роках, зокрема до першої постановки балету «Пан Каньовський», звертаються нечасто. Можливо, через те, що інформація, подана в авторитетних фундаментальних виданнях, видається актуальною та вичерпною. У монографіях доктора мистецтвознавства М. Загайкевич «Українська балетна музика» (1969) і кандидата мистецтвознавства М. Ельяша «Балет народів СРСР», у багатьох публікаціях доктора мистецтвознавства Ю. Станішевського, зокрема «Балетний театр Радянської України» (1986), «Балетний театр України. 225 років історії» (2003), «Український балетний театр. Історія та сучасність» (2008) та інші, приділено увагу й балету «Пан Каньовський». Разом з тим, у зв'язку з появою но-

вих відомостей, з більш глибоким зануренням в історичні процеси, що відбуваються в останні десятиліття, навіть відомі факти потребують переосмислення. До того ж у згаданих роботах майже не процитовані статті місцевої преси 1931 року. Імовірно, через специфічний тон, іноді відверто звинувачувальний, що суперечило концепціям авторів згаданих публікацій. Однак для створення об'ємної картини епохи подібне цитування видається доцільним.

Велику роботу з відкриття невідомих сторінок історії Харківського національного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка впродовж багатьох років проводив доктор мистецтвознавства О. Чепалов, автор книг «Доля пересмішника, або Нові мандри Фракасса: театральний роман-дослідження» (2001) [7], «Записки “привиду опери”» (2012). Також варто відзначити, що в п'ятому, доповненому, перевиданні книги В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» (2008) [1] міститься біографічний нарис, написаний Я. Верховинцем, сином автора, де подано надзвичайно цінні спогади учасників першої постановки «Пана Каньовського», що варті введення в більш широкий науковий обіг. Тією чи іншою мірою торкаються згаданій теми сучасні дослідники – доктори мистецтвознавства О. Роготченко, Є. Рой, кандидат мистецтвознавства О. Давидова та інші.

*Мета статті* – проаналізувати харківську постановку балету «Пан Каньовський», вписати її в загальний контекст розвитку молодого українського балетного мистецтва, розглянути ставлення до неї у більш широкому часовому дискурсі, виявити значення для подальших творчих експериментів у національній хореографії. Під час аналізу застосовано історичний, аналітичний методи, а також метод реконструкції вистав.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* На межі другого і третього десятиріччя ХХ ст. в культурі радянської держави сформувалася своєрідна дуалістична ситуація. Ще не встигло суспільство подолати наслідки кривавих років диктатури пролетаріату, отримавши в часи непу короткий перепочинок, як у нетрях цього самого суспільства вже почала міцніти нова, не менш, а може й більш жорстка, тоталітарна система. Політика коренізації, проголошена 1923 року, призвела до стрімкого розвитку національних культур, але, по суті, створила ґрунт для майбутнього виявлення і винищення «буржуазних націоналістів» під час тотальної стандартизації. Тільки досягли зрілості різноманітні авангардистські течії, котрі почали відходити від спрощеної та зрозумілої широким верствам населення мови агітки, набуваючи більш складних і вишуканих форм, як на них почав тиснути напрям, який 1932 року отримав офіційну назву «соцреалізм».

Причиною такого паралельного існування різних тенденцій стала певна інерція, властива суспільним процесам. Вони схильні до поступового розгортання. Різкий злам певної парадигми призводить до швидкого і примусового пристосування широким верствам населення до нових правил, а поступове зростання тих чи інших процесів – до тривалого, хоча й не відкритого опору. Країна, яка тільки-но пережила подібний злам у 1917 році, на початку 1930-х не готова була заново повернутися до ситуації відкритого протистояння. Відтак зародження нової диктатури відбувалося поступово, а на рівні мистецьких процесів ще доволі довго тривав певний опір тій уніфікації, яку влада намагалася нав'язати митцям. Це, власне, і несло в собі можливість для подальшого розвитку тих ідей, які не були знищені в тоталітарну епоху в зародку, а встигли визріти й сформуватися.

Дуалізм суспільних процесів мав проєкцію і на долю музичного театру. Ще точилися дискусії, чи потрібно взагалі «новому» глядачеві оперно-балетне мистецтво з його доволі консервативними формами, відсталість яких намагалися подолати найрадикальніші режисери, художники, балетмейстери, як воно заново починало завойовувати територію, яку колись займало. Зародження імперських амбіцій зумовило й появу певного імперського стилю в мистецтві. І монументальність оперно-балетних форм провокувала, щоб саме цей вид мистецтва став помпезним фасадом величної будівлі радянської культури. Траплялося, що подібні ідеї отримували матеріальну

форму. Так, скажімо, 1930 року керівництво Української Соціалістичної Радянської Республіки прийняло рішення про будівництво в Харкові, тодішній столиці, «Театру масового музичного дійства» – колосального приміщення на чотири тисячі глядачів. В одній з місцевих газет аргументували необхідність його відкриття зацікавленістю широких верств населення масштабними оперно-балетними постановками.

Варто відзначити, що в Україні ситуація була доволі специфічною. Охолодження політичного клімату тут відбувалося на п'ять-шість років пізніше, аніж у «центрі», і саме Україна дала прихисток багатьом експериментаторам, чії ідеї були вже фактично заборонені в Росії. Коментуючи цей процес, доктор мистецтвознавства О. Чепалов відзначив: «Неможливість застосувати на практиці свої творчі принципи, виводила в той час із Ленінграда й Москви до театральної “провінції” багатьох балетмейстерів і режисерів» [7, с. 124]. Одним з таких «прибульців» став сміливий новатор Микола Фореггер, який 1929 року очолив Харківський державний театр опери та балету, обійнявши одразу дві посади – головного режисера і головного балетмейстера. Його постановка першого в Радянському Союзі спортивного балету «Футболіст» стала найбільш радикальним експериментом тодішнього українського театру у сфері балету. Можна сперечатися щодо окремих художніх особливостей вистави, але цілком очевидно, що вона повністю відповідала тенденціям сучасного світового балету.

Сезон 1930/1931 років, коли М. Фореггер залишився тільки на посаді головного режисера, приніс дві важливі балетні прем'єри – «Ференджі» Бориса Яновського і «Пана Каньовського» Михайла Вериківського. Постановку «Пана Каньовського», яку дослідники нерідко називають «першим українським балетом» або «першим національним балетом», вочевидь, маючи на увазі образно-тематичний комплекс твору й широке використання в ньому фольклорних елементів, доручили артисту Василеві Литвиненку. В межах запропонованої статті докладно й розглянемо цю постановку.

Збіг деяких історичних фактів, дат, особливо, якщо дивитися на них у часовій перспективі, виявляється напрочуд красномовним. Прем'єра першого національного балету «Пан Каньовський» відбулася 19 квітня 1931 року, рівно через рік, – день у день, – після того, як у цій же залі завершився відкритий процес СВУ (Спілки визволення України), який став першим актом великої національної трагедії 1930-х років. Згодом був Голодомор, винищення української інтелігенції, «розстріляне відродження»...

І ще один факт привертає до себе увагу. Того ж дня, коли в газеті «Харківський пролетар» з'явилася присвячена «Пану Каньовському» розгромна рецензія [4], над нею були опубліковані результати конкурсу проектів того самого химерно-велетенського «Театру масового музичного дійства» (у тій статті він названий «Театр музичної дії»). На цій осі – від найглибшої прірви до грандіозного піднесення, – власне, і змушено було балансувати українське мистецтво. І як не згадати долю тієї будівлі – знову-таки символічну? Величезне будівництво все ж розпочали, але коли 1934 року столицю з Харкова перенесли до Києва, зведення припинили. Побудувати встигли лише приміщення під гримерки (його заповзятливі харків'яни згодом перетворили на дивної конструкції житловий будинок).

На балет «Пан Каньовський» поклали великі надії – він мав стати значною подією. Адже резонансні балетні постановки державного театру опери та балету попередніх сезонів – «Червоний мак», «Футболіст», «Ференджі» – хоча й визнавали певною мірою «корисними», але їх піддавали гострій критиці. Перед молодим балетмейстером Василем Литвиненком, який, до того ж, мав виконувати одну з головних партій – роль Яроша Ярмульочка, стояло непросте завдання. Йому треба було створити в хореографічній тканині вистави органічний сплав елементів класичного балету і народного танцю.

Працювати довелося з матеріалом неоднорідним. Автором лібрето став Юрій Ткаченко, у минулому – співак харківської опери, а тоді – відомий харківський критик, який виступав у пресі, у тому числі під псевдонімом *Nevermor*. Він узяв за основу сюжет народної пісні «Дума про Бондарівну». Композитор Михайло Вериківський,

який уже третій сезон працював у театрі диригентом, спробував врахувати всі плюси й мінуси сучасних хореографічних постановок. Він вирішив піти шляхом широкого залучення фольклорних елементів. Під час підготовки твору він використав фрагменти двох своїх незавершених балетів «Ягелла» і «Весняна казка», а також оркестрової сюїти «Веснянки».

Молодий балетмейстер Василь Литвиненко розумів, що йому, чий знання базувалися на основах класичної хореографії, не вистачає досвіду використання фольклорних танцювальних мотивів. Тому запросив для консультацій видатного майстра танцю, знавця й дослідника народної хореографії Василя Верховинця. Син митця й автор присвяченого йому біографічного нариса, Я. Верховинець навів спогади прими-балерини Віри Дуленко, яка грала у виставі роль Любини Бондарівни.

В. Дуленко відзначила, що до зустрічі з В. Верховинцем ніхто з артистів не розумів, чому взагалі їх можуть навчити в цій танцювальній сфері. І лише поспілкувавшись із ним, зробили для себе справжнє відкриття: «Працюючи з нами, Василь Миколайович постійно підкреслював, що в народному танці все повинно співати – голова, руки, ноги, плечі, а головне, – душа. Виконувати рухи технічно, чисто – це ще не танець. Танець – це щось внутрішнє, якщо він не живе у виконавці, то це буде лише набір танцювальних рухів» [2, с. 28]. Оскільки головна жіноча партія була задумана спеціально для В. Дуленко, балетмейстери вирішили проекспериментувати, поставивши героїню на пуанти. Подібне нововведення було чітко вмотивоване: «Взагалі українському народному танцю не властиве виконання на пальцях, проте в балетному спектаклі конче необхідно було поставити дівчину на пальці, щоб наблизити лексику народного танцю до класичної і в той же час показати високу культуру української хореографії, яка ніяк не нижча за російську, французьку чи англійську.

Разом з тим танцювати на пальцях було треба ще й тому, щоб перший український балет міг увійти в класику» [2, с. 28–29].

Цікаво, що інша виконавиця ролі Любини – Галина Лерхе, створюючи характерний образ, використовувала зовсім інший прийом – танцювала не на пальцях у пуантах, а в червоних чобітках, на повній стопі. І, за свідченням В. Дуленко, це було по-своєму яскраво, цікаво й переконливо.

Ще одну важливу деталь репетиційного процесу згадує прима-балерина: «Репетиції з Василем Миколайовичем завжди проходили дуже продуктивно, і у мене склалося враження, що Литвиненко готував танці начорно, а Верховинець відпрацьовував їх, доводив до досконалості, тобто здійснював ювелірну, парадну роботу» [2, с. 29].

Олександр Соболев, якому разом з Василем Литвиненком довелося виконувати роль Яроша, згадує, як В. Верховинець зміг захопити артистів історією українського танцю. Це змусило їх з величезним зацікавленням ознайомлюватися з історичними документами, що стосувалися народних звичаїв, обрядів, побуту. Спогади танцівника містять згадки про особливості роботи з художником І. Курочкою-Армашевським. Оскільки автори балету намагалися якомога точніше відтворити народний костюм, перед ними з'явилася серйозна перешкода: «В українському вбранні, з його важкою плахтою, дівчина не може високо піднімати ноги. Костюм їй не дозволить цього робити. Але ж від класики теж нікуди не подінешся – без виконання арабесок в ній не обійтись!

Тому пішли на компроміс – пошили для солісток костюми традиційного крою, але вкрай полегшеної фактури. В таких костюмах жінки робили арабески, але не дуже високо, не на 90 градусів, як звичайно, а на 45, зберігаючи при цьому головні вимоги українського фольклору щодо положення рук, корпусу та відношення одне до одного» [2, с. 29–30]. Підсумовуючи свої враження від роботи з В. Верховинцем, О. Соболев зазначив: «Тільки дякуючи Верховинцю, ми в усіх танцювальних побудовах, в кожній мізансцені відчули справжній український аромат, відчули, як і в якому стилі повинен проходити весь балет. Навіть в чисто класичних танцях з'явилися певні національні ознаки, або класика органічно поєднувалася з національним колоритом і не вибивалася із стилю» [2, с. 29–30].

На шпальтах газети «Харківський пролетар» опубліковано абсолютно нищівну рецензію Б. Новосадського. В іронічно-звинувачувальній манері він описав музичний матеріал: «<...> це – на різні способи використані й перевикористані “Веснянки” композитора, що, перейшовши оболонку “Ягелли” та “Весняної казки”, втиснулися зрештою в рамки останньої прем’єри державопери, довівши цим свою дивовижну гнучкість та здібність пристосуватися до якого хочете лібретта» [4]. Поставивши під сумнів якість епізодів, написаних під впливом фольклорних джерел, Б. Новосадський не менш зухвало відгукнувся про інші музичні елементи твору, давши зневажливу оцінку одразу двом композиторам: «Там же, де автор подає класичний балет, – там надзвичайний еклектизм, при чім у цих місцях найбільш тхне “балетним Чайковським” <...> Зрештою ми маємо щось із 75 номерів докраю блідої спрощеної музики» [4]. Значимо, що критик Б. Новосадський, композитор за фахом, і раніше виступав у харківській пресі з музичними оглядами. Але для більшості його статей кінця 1920-х – початку 1930-х років характерні відсутність аналітичного підходу та агресивно-наступальна манера. Розкритикувавши в аналогічний спосіб інших авторів постановки – Ю. Ткаченка, який узяв за основу лібрето «заялозену» тему, балетмейстера В. Литвиненка і художника І. Курочку-Армашевського, що злилися з лібретистом і композитором «у зворушливому єднанні», рецензент дійшов однозначного висновку, що більше нагадує вирок: «Загалом і в цілому – спектакль, в якому панує “малорасейщина” і просвітянство» [4]. У цьому контексті важко знову не згадати сумну дату 19 квітня 1930 року, коли представникам української інтелігенції дали наочний урок, у чому їхній «буржуазний націоналізм» відрізняється від оспіваної «народності» або набридлої, але не такої шкідливої, «малорасейщини».

Надзвичайно цікаво розглянути ще одну статтю, яка вийшла в журналі «Декада». Прізвище автора ідентичне прізвищу вищезгаданого рецензента – Новосадський, але ініціали різняться – не Б., а Р. Цей допис викликає чимало запитань: ніби дві сторони особистості одного автора полемізують між собою. Дещо більша за обсягом, аніж попередня, вона майже повторює відгук попереднього автора, але з абсолютно полярною оцінкою. Відрізняється, хіба що, зауваженнями щодо введення в п’яту картину великої кількості варіацій, які гальмують дію та знижують градус соціального пафосу. Також подано позитивні характеристики ряду акторських робіт, зокрема обом балеринам, які виконували роль Любини, виконавцю ролі Пана Каньовського – Михайлу Мономахову, артисту, який утілює образи балетмейстера кріпосного балету. Автор відповів і на зауваження колеги: «Не претендуючи на якісь надто складні форми, музика гарна і цілком зрозуміла. Вона легко доходить до масового слухача і прикрою помилкою було б називати цю музику “до краю блідою”, а головне “спрощеною”» [5]. Таким же чином Р. Новосадський реабілітував усіх інших авторів балету, навівши аргументи на їхню користь.

Наявність різних поглядів на цю постановку вкотре довело, що деякі тогочасні рецензенти, аналізуючи ту чи іншу виставу, нерідко використовували ідеологічні лекала замість переконливих художніх аргументів, що значно примітивізувало їхні статті й спотворювало саме розглядуване явище. Тому варто цілком погодитися з висновками таких дослідників, як М. Загайкевич, яка стверджувала, що «“Пан Каньовський” був наскрізь новаторським твором, розкрив нові перспективи розвитку цього жанру на національній основі, що дало чи не найплідніші наслідки для всього українського балету» [3, с. 80], або Ю. Станішевський, який, висловлюючи слушні зауваження до першої постановки балету, відзначив, що її сольні номери й ансамблі «стали першими хореографічними зразками своєї лексички українського балету» [6, с. 67].

*Висновки.* Характерно, що не художні особливості цієї постановки, як і багатьох інших в означений період, визначають її подальшу долю і долю виконавців. У репертуарі вона залишалася недовго, балет у ті роки отримав ще два прочитання – у Києві й Дніпропетровську. Менш, як за чотири роки, прима-балерина В. Дуленко залишила балетну сцену, ставши в Москві драматичною актрисою. Її колезі – Галині Лерхе –

пощастило вижити в колесі машини сталінських репресій (її заарештували 1936 р. як дружину «ворога народу»). А от доля Василя Верховинця виявилася більш сумною: після арешту в 1937-му ніхто на волі його більше не бачив... Розповідь про долі учасників постановки першого національного балету можна продовжувати, але головне, що їх об'єднує, залишається незмінним: саме вони зробили колосальний прорив у вітчизняній хореографії.

Оскільки документальних свідчень про першу постановку балету на національну тематику не так багато, а відгуки преси є надто неоднозначними, можемо тільки робити припущення про її успіх у глядачів. Тим не менше, значення балету «Пан Каньовський» важко переоцінити – шляхом, наміченим у ньому, пішли чимало майстрів вітчизняного хореографічного мистецтва.

1. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5-те вид., доп. Київ : Музична Україна, 2008. 150 с.
2. Верховинець Я. В. В. М. Верховинець: нарис про життя і творчість. *Теорія українського народного танцю*. 5-те вид., доп. Київ : Музична Україна, 2008. С. 13–35.
3. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ, 1969. 230 с.
4. Новосадський Б. «Пан Каньовський». *Харківський пролетар*. 1934. 24 квіт.
5. Новосадський Р. «Пан Каньовський». *Декада*. 1931. № 11–12. С. 14–15.
6. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України: 1925–1985: шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 235 с.
7. Чепалов А. Судьба пересмешника, или Новые странствия Фракасса: театральный роман-исследование. Харьков, 2001. 188 с.

## References

1. VERKHOVYNETS, Vasyl. *The Theory of Ukrainian Folk Dance*. 5th supplemented edition. Kyiv: Musical Ukraine, 2008, 150 pp. [in Ukrainian].
2. VERKHOVYNETS, Yaroslav. V. M. Verkhovynets: An Essay on His Life and Creation. In: Vasyl VERKHOVYNETS. *The Theory of Ukrainian Folk Dance*. 5th supplemented edition. Kyiv: Musical Ukraine, 2008, pp. 13–35 [in Ukrainian].
3. ZAHAYKEVYCH, Mariya. *The Ukrainian Ballet Music*. Kyiv, 1969, 230 pp. [in Ukrainian].
4. NOVOSADSKYI, Borys. Pan Kaniowski. *The Kharkiv Proletarian*, 1934, April 24 [in Ukrainian].
5. NOVOSADSKYI, R. Pan Kaniowski. *Decade*, 1931, no. 11–12, pp. 14–15 [in Ukrainian].
6. STANISHEVSKYI, Yuriy. *Ballet Theatre of Soviet Ukraine: 1925–1985: Paths and Problems of Development*. Kyiv: Musical Ukraine, 1986, 235 pp. [in Ukrainian].
7. CHERPALOV, Aleksandr. *The Destiny of a Mockingbird, or New Wonderings of Fracasse: A Theatrical Novel-Study*. Kharkiv, 2001, 188 pp. [in Russian].

## SUMMARY

The late 1920s – early 1930s were a unique period in the history of Ukrainian culture, when it began to shape under the influence of opposite trends in socio-political and artistic activities.

Despite numerous contradictions, it was a quite fruitful time for it, in particular, for the development of opera and ballet arts.

A significant event took place on April 19, 1931 at the Ukrainian State Theatre of Opera and Ballet in the-then capital of the Ukrainian S.S.R., Kharkiv. It was the premiere of the first national ballet, *Pan Kaniowski*, set to music by Mykhaylo Verykivskyi, with a libretto by Yuriy Tkachenko.

The young ballet master Vasyl Lytvynenko (who also performed one of the main roles in the ballet, dancing as Yarosh) faced a difficult task. He had to create, in the choreographic texture of the play, an organic blend of elements of classical ballet and folk dance. Vasyl Verkhovynets, an outstanding master, an expert and scholar of folk choreography, was invited to provide consultations. The audience was able to see results of their collaboration in the performance by young talented dancers Vira Dulenko, Halyna Lerkhe, Mykhaylo Monomakhov and others.

The purpose of this study is to analyse the staging of *Pan Kaniowski* ballet at the Kharkiv Theatre, fit it into the general context of young Ukrainian ballet art's development, and find out its significance for subsequent artistic experiments in the national choreography. The historical, analytical, and play reconstruction methods were applied to this analysis.

It is quite interesting that it was not artistic qualities of this play (as in case of many other ones staged during this period), which determined its subsequent fate. Since documentary evidence concerning the earliest ballet devoted to the national theme is scarce and commentaries in the press are too ambiguous, we can only assume that this ballet has enjoyed success among the public. Nevertheless, it is hard to overestimate the significance of *Pan Kaniowski*, because many masters of the Ukrainian choreographic art would subsequently take the path outlined in this ballet.

**Keywords:** earliest national ballet, *Pan Kaniowski*, Verykivskyi, Lytvynenko, experiment.