

УДК 792.82:792.071.2.027(477)"196/210"

Світлана Легка
(Київ)

ОДНОАКТНИЙ БАЛЕТ ЯК ОДНА З ФОРМ РОБОТИ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Статтю присвячено вивченню особливостей творчого підходу українських балетмейстерів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. до створення одноактних вистав як специфічної форми балетного спектаклю. У межах заявленої проблематики в публікації проаналізовано балетмейстерський доробок Генріха Майорова, Валерія Ковтуна, Анатолія Шекери, Віктора Яременка, який став помітним явищем у сфері тогочасної класичної хореографії.

Ключові слова: український балетний театр, класичний танець, одноактний балет, експериментальна хореографія.

The article is dedicated to the investigation of the peculiarities of the creative approach of Ukrainian ballet masters of the second half of the 20th – the beginning of the 21st century to the creation of one-act plays as the specific form of the ballet performance. The ballet master achievements of Henrikh Mayorov, Valeriy Kovtun, Anatoliy Shekera, Viktor Yaremenko are analyzed in the paper within the stated problems. Their works have become a prominent phenomenon in the field of that time classical choreography.

Keywords: Ukrainian ballet theater, the classical dance, one-act ballet, experimental choreography.

Від початку 1960-х років однією з важливих рис українського хореографічного театру стало захоплення його постановників специфічною формою вистави – одноактним спектаклем, який тривалий час залишався поза увагою радянських балетмейстерів. Наголосимо, що у 1930–1950-ті роки провідним жанром балетного театру СРСР вважався багатоактний балетно-драматичний спектакль, так звана хореодрама, що мала усталені риси композиційної побудови: літературне джерело як підґрунтя для створення балету, чітке розгортання дії, зрозуміла мотивація вчинків героїв, детально розроблені масові сцени тощо. Багатоактний спектакль цілковито позбавляв одноактну виставу можливостей для реалізації та розвитку, адже остання нібито порушувала вкорінену традицію монументальності радянського мистецтва й «збіднювала» змістовність та ідейність балетних творів.

Виникненню на радянській сцені малих хореографічних форм багато в чому сприяв час: закінчення сталінського періоду й настання «хрущовської відлиги», упродовж якої активізувалися творчі зв'язки між радянськими і зарубіжними майстрами балетної сцени, які привозили свої постановки на гастролі до СРСР (наприклад, у 1958 р. артисти балетної трупи Гранд-опера презентували на провідних сценах Москви і Ленінграда підбірку одноактних вистав у редакції С. Лифаря, серед яких були: «Варіації», «Сюїта в білому», «Дивертисмент», «Видіння», «Лицар і дівчина» тощо) [3, с. 179–200]. Досвід зарубіжних митців сприяв значній популяризації одноактного балетного спектаклю. Мала хореографічна форма відкрила радянським балетмейстерам дорогу до експерименту, пошуку нових жанрів і виразних засобів в балеті. Актуальним стало звернення до хореографічного досвіду відомих попередників – Михайла Фокіна, Касьяна Голейзовського, Федіра Лопухова, Леоніда Якобсона та інших майстрів сцени.

Метою публікації є висвітлення особливостей творчого підходу українських балетмейстерів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. до створення одноактної вистави як специфічної форми балетного спектаклю, на прикладі мистецького доробку Г. Майорова.

рова, А. Шекери, В. Ковтуна, В. Яременка. Наголосимо, що проблематика не є новою, побічно вона висвітлювалася в монографіях і наукових розвідках вітчизняних та зарубіжних науковців, зокрема К. Белової [1], Н. Іванової-Георгієвської [2, с. 56–66], Р. Савченко [6, с. 143–149], Ю. Станішевського [7–8] та ін.

Отже, поява у 1960-х роках на радянській сцені значної кількості одноактних хореографічних вистав стала певною формою творчого протесту митців проти усталеної структури багатоактних спектаклів, які переважно являли собою досить громіздкі й помпезні видовища. Балетмейстери почали відмовлятися від хореографічної «багатослівності» й активно шукати власну творчий «мову», здатну «розповісти» про хвилюючі їх проблеми сучасності. Таким чином, тематика їх робіт насамперед була спрямована на розкриття духовного світу їхніх сучасників. Як слушно зазначав вітчизняний балетознавець Ю. Станішевський, «в балетмейстерських шуканнях 1960-х років домінуючим було прагнення знайти правильний шлях до художнього новаторства, правдивого хореографічного відтворення високих ідей, тем і образів, співзвучних сучасності» [7, с. 207].

Надзвичайно особистісна «інтонація» таких балетних творів вимагала особливої форми хореографічного викладу. І нею стала камерна постановка – мала форма з невеликою кількістю дійових осіб, кожна з яких подавалася балетмейстером немов у кіно – крупним планом. Варто додати, що авторам одноактних вистав було властиво звернення до невеликих симфонічних творів, інколи написаних без урахування специфіки балету. Мистецтвознавець К. Белова доволі слушно зазначала, що «опора на музичну, а не на сценарну драматургію з усією наочністю проявилася саме в одноактних спектаклях, адже вони не вимагали обов'язкової фабули і тяжіли до метафоричності, умовності, символіки, і в кращих своїх зразках піднімалися до висоти хореографічних узагальнень» [1, с. 15].

На українській балетній сцені одним із перших балетмейстерів, який звернувся до форми одноактної вистави, був А. Шекера, який розпочав свій творчий шлях на сцені Львівського театру опери та балету ім. І. Франка (з 2000 р. – імені Соломії Крушельницької). Учень відомого радянського балетмейстера, доктора мистецтвознавства – Ростислава Захарова (автора нового методу режисерської роботи в балеті), він привніс в українську балетну культуру нові естетичні тенденції. У 1967 році у співпраці з хореографом М. Заславським А. Шекера створив на львівській сцені експериментальну трилогію «Досвітні огні», яка у своїй композиційній структурі містила три одноактних балети, лібрето яких спиралися на літературну творчість відомих українських письменників: «Відьма» (муз. В. Кирейка, за мотивами творчості Т. Шевченка), «Досвітні вогні» (муз. Л. Дичко, за Л. Українкою), «Каменярі» (муз. М. Скорика, за І. Франком) [7, с. 145]. Постановникам цілком вдалося створити оригінальне «прочитання» музики сучасних українських композиторів і водночас розкрити засобами хореографії ідейний зміст творів майстрів вітчизняної літератури. Уже згадуваний театрознавець Ю. Станішевський відзначав, що «в поставлених А. Шекерою “Відьмі” й “Досвітних огнях” узагальнено-симфонічна танцювальна мова, пройнята «інтонаціями» українського хореографічного фольклору, була драматично насиченою, психологічно виразною і пристрасно-експресивною» [8, с. 205].

Після переходу А. Шекери на сцену Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (далі – ДАТОБ ім. Т. Шевченка), хореограф продовжив свою експериментальну роботу і 1969 року поставив одноактний балет «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля. Робота хореографа не була зустрита однозначно позитивно. Низка рецензентів вважала, що балетмейстеру не вдалося повністю розкрити образний зміст музичної партитури; окрему критику викликало й хореографічне рішення вистави: з одного боку, – доволі оригінальне, з другого, – занадто ілюстративне.

Водночас із А. Шекерою над одноактною формою спектаклю працювали й інші українські балетмейстери. Відомим майстром, у творчості якого важливе місце поси-

дав розвиток нових хореографічних форм, зокрема, одноактного балету та хореографічної мініатюри, став Г. Майоров. У 1973 році ним було поставлено одноактну балетну виставу «Світанкова поема» на музику композитора В. Косенка, в якій органічно поєдналися «тенденції до використання внутрішніх і зовнішніх джерел збагачення класичного танцю, виражальних і зображальних елементів хореографічної образності» [7, с. 221]. Основною темою балету стало протистояння Смерті й Кохання, пам'яті та забуття. Рецензенти відзначали, що балетмейстерові цілком вдалося передати драматизм і водночас ліризм музичної партитури, розкрити оригінальними засобами хореографії розвиток провідної героїко-романтичної теми балету «від її зародження в світлі тремтливих мрій до могутнього владного утвердження» [7, с. 222].

У 1975 році Г. Майоров закінчив роботу над одноактним балетом «Повернення» на музику Б. Лятошинського, що згодом увійшов до хореографічного триптиху «В ім'я життя» (у співпраці з А. Шекерою), присвяченому подіям Другої світової війни. Відомо, що Г. Майоров побудував структуру балету таким чином, що кожній музичній темі спектаклю відповідав конкретний танцювальний образ, який так само розвивався за законами симфонізму, набуваючи поступового змістовного навантаження. Балетмейстер також зміг віднайти влучне пластичне втілення закладених композитором фольклорних музичних мотивів і побудувати на їх основі динамічну танцювальну дію. Авторитетний знавець вітчизняного балету Ю. Станішевський писав з цього приводу: «Глибоко відтворюючи у складних поліфонічних танцювальних композиціях образно-емоційний зміст масштабної симфонічної поеми, хореограф майже не запозичував з фольклорної скарбниці конкретних рухів, інтонацій, намагаючись втілити місткий танцювальний образ, де фольклорні й етнографічні пластичні мотиви набули узагальнено-філософського змісту» [7, с. 225].

Як вже було наголошено, поряд з одноактною виставою Г. Майорова у триптиху «В ім'я життя» помітне місце посіли й одноактні спектаклі А. Шекери – «Балада про матір», в основу якої було покладено концерт для фортепіано з оркестром А. Штогаренка та «В ім'я життя» на музику фіналу П'ятої симфонії Д. Шостаковича. Так само як і Г. Майоров, А. Шекера продовжив роботу над пошуками спільної «мови» для класичної хореографії, українського народного танцю та сучасної пластики. Центральною героїнею «Балади про матір» стала жінка, через спогади якої на сцені відбувалася «розповідь» про події війни, підсилена пластичною «луною» кордебалету, який ще більше напружував її драматичну оповідь. Робота А. Шекери викликала одностайне схвалення критиків: «Продовжуючи пошуки органічного синтезу класичного танцю з національним хореографічним фольклором та інтонаціями сучасної пластики, <...> А. Шекера зумів передати народнопісенні, фольклорно-танцювальні інтонації музики в героїко-романтичних хореографічних композиціях, забарвлених елементами народного танцю» [7, с. 226].

На початку 1980-х років постановчі експерименти з одноактною виставою продовжив відомий український балетмейстер В. Ковтун. У 1983 році на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка ним було представлено одноактні балети «Дует» і «Третя сюїта», поставлені на музику П. Чайковського. Основною тематикою першого з них стало спрямування людини до щастя, її пошуки прекрасного – як у зовнішньому, так і внутрішньому духовному світі. Театрознавець М. Кухарчук зазначав, що В. Ковтун «прагнув висловити думки, почуття, які хвилюють сучасника, показати його багатий і складний духовний світ» [5, с. 3]. Лейтмотивом другого балетного твору – «Третя сюїта» – стала розповідь про творця-художника, який шукає і нарешті знаходить бажану форму вираження. На думку одного з рецензентів вистави, виконаний немов на одному диханні, балет захоплював своєю блискучою віртуозністю, бездоганною чистотою форми, цілісністю й багатством асоціацій. «Головне для Ковтуна – віднайти співзвучність із сучасністю в самому класичному творі, не нав'язуючи йому зайвого. Але в той же час він використовує весь багатющий арсенал сучасної хореографії, і це дозволяє йому піднятися на новий щабель спілкування з класикою» [4, с. 3].

У 1990-х роках, після здобуття Україною незалежності, розширилися й посилювалися мистецькі контакти балетних колективів нашої держави із світовою, і зокрема європейською хореографічною спільнотою, залишилися в минулому радянські директивні обмеження та заборони. Виникла творча необхідність в опануванні художнього досвіду зарубіжних балетмейстерів, передусім тих, які працювали в царині одноактного балету. Засвоєнню нових мистецьких тенденцій сучасної західної танцювальної культури сприяло знайомство українських балетмейстерів з хореографічними творами Джорджа Баланчина, Сержа Лифаря, Джона Кранко, Вільяма Форсайта, Джона Ноймаєра, Іржі Кіліана, Ролана Петі, Мориса Бежара та інших майстрів театральної сцени. Великого значення набули постановки, створені зарубіжними балетмейстерами (Алексом Урсуляком, Йоргом Маннесом) на найбільших балетних сценах України. Як слушно зазначали мистецтвознавці, «все це суттєво активізувало пошуки українських хореографів, які, засвоюючи досягнення модерн-балету та різних течій постмодерну, створювали власні вистави, пройняті бажанням оновити танцювальну лексикку, збагатити її виразову палітру і традиційні пластичні структури» [7, с. 374–375].

На хвилі подібного творчого збудження на українській балетній сцені виникло нове ім'я хореографа, який активно реалізовував власний мистецький підхід до створення одноактних вистав. Ним став колишній соліст Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка (з 1992 р. – Національна опера України) В. Яременко. У 2001 році він здійснив постановку одноактного балету «Шехеразада» на музику однойменної симфонічної сюїти М. Римського-Корсакова за мотивами арабського циклу казок «1001 ніч». Звернення до хореографії М. Фокіна (уперше поставив цей спектакль у 1910 р. для гастролей трупи російських артистів на сцені Гранд-опера в Парижі) не було випадковим. У 1993 році В. Яременко вперше виконав партію Раба у відновленому спектаклі М. Фокіна в постановці Андріса Лієпи у складі трупи Театру «Дягілев-Центр» (консультантом проекту виступила внучка автора оригінальної версії вистави – Ісабель Фокіна, яка надала рідкісні відеоматеріали з фрагментами «Шехеразادي»). Переносячи на початку 2000-х років фокінську постановку на сцену Національної опери України, В. Яременко не став копіювати вже побачений ним спектакль, а створив власну оригінальну виставу, проте, дотримуючись першооснови хореографії великого майстра. Балетознавець Ю. Станішевський, який безпосередньо спостерігав за творчим процесом, що розгортався під керівництвом В. Яременка, писав: «Симфонічна сюїта М. Римського-Корсакова оживала в монументальному симфонічному балетному полотні, де не було зайвих, суто ілюстративних епізодів, а кожна пластична деталь, танцювальний дует, ансамбль чи кордебалетна композиція підпорядковувалися розвиткові рельєфних, екзотичних, сповнених експресії музичних образів. Враховуючи неповторні індивідуальності провідних солістів, які готували головні ролі, балетмейстер винахідливо й переконливо створював їхні хореографічні партії» [7, с. 392].

У 2002 році В. Яременко представив київському глядачеві одноактний балет «Петрушка» на музику І. Стравінського. Відомо, що вперше цей шедевр хореографії М. Фокіна побачив світло софітів 1911 року в Парижі під час «Російських сезонів» Сергія Дягілева. Проте балетна версія українського балетмейстера не була копією спектаклю його російського колеги й істотно відрізнялася від оригіналу. Приміром, на відміну від М. Фокіна, який переважно засобами пантоміми відобразив характер ярмаркового натовпу, В. Яременко створив справжні народні сцени, щільно насичені складними танцювальними партіями. «Його [Яременка. – С. Л.] трактовка “Петрушки” <...> дбайливо зберігала сольні епізоди першоджерела і водночас по-новому, підкреслено танцювально відтворювала численні масові пантомімічні картини <...>. Він вдало й органічно поєднав поліфонічні масові композиції з сольними партіями головних персонажів, створених М. Фокіним, ніде не порушивши стилеві особливості класичної постановки й демонструючи прекрасне розуміння музичної драматургії» [7, с. 395].

Отже, особливості творчого підходу українських балетмейстерів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. до створення одноактних вистав полягали у наступному:

звернення до хореографічного досвіду відомих попередників; пошук власної творчої «мови», спрямованої на розкриття як історичних тем, так і проблем сучасності; камерний характер викладу хореографічного матеріалу, залучення до постановки мінімальної кількості танцівників; усталені часові межі для одноактної вистави – близько години; використання специфічної не балетної музики; тяжіння до метафоричності, умовності, символіки та хореографічних узагальнень. Саме такий характер мали спектаклі провідних українських балетмейстерів Г. Майорова («Світанкова поема», «Повернення»), В. Ковтуна («Дует», «Третя сюїта»), А. Шекери («Відьма», «Досвітні огні», «Дафніс і Хлоя», «Балада про матір», «В ім'я життя») та В. Яременка («Шехеразада», «Петрушка»), у яких провідне місце посіли творчі спрямування щодо збагачення й осучаснення «мови» класичного танцю, з одного боку, засобами танцювального фольклору, з другого, – досягненнями різних течій постмодерну.

Джерела та література

1. Белова Е. П. Ракурсы танца: телевизионный балет. Москва : Искусство, 1991. 127 с.
2. Иванова-Георгиевская Н. Драматургически-смысловая специфика одноактного балета. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса : Друк, 2003. Вип. 4. С. 56–66.
3. Иофьев М. Балет Гранд-опера в Москве. *Профили искусства: Литература, театр, живопись, эстрада, кино*. Москва : Искусство, 1965. С. 179–200.
4. Коваль В. Не просто гармония. *Комсомольское знамя*. 1983. 26 августа. С. 3.
5. Кухарчук М. Наче казкове ведіння. *Вечірній Київ*. 1983. 6 травня. С. 3.
6. Савченко Р. Особливості балетмейстерських пошуків українських хореографів другої половини ХХ століття: творчий метод Анатолія Шекери. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 5. Педагогічні науки : реалії та перспективи. 2017. Вип. 59. С. 143–149.
7. Станішевський Ю. Балетний театр України. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
8. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 734 с.

References

1. BELOVA, Ekaterina. *The Dance Foreshortenings: Television Ballet*. Moscow: Iskusstvo, 1991, 127 pp. [in Russian].
2. IVANOVA-GEORGIEVSKAYA, Nelli. Dramaturgical-Semantic Specificity of One-Act Ballet. *Musical Art and Culture. Scientific Bulletin of Antonina Nezhdanova Odesa State Musical Academy*. Odesa: Druk, 2003, 4, 56–66 [in Russian].
3. IOFIEV, Mikhail. The 'Grand Opera' Ballet in Moscow. In: Mikhail IOFIEV. *Art Types: Literature, Theatre, Painting, Variety, Cinema*. Moscow: Iskusstvo, 1965, pp. 179–200 [in Russian].
4. KOVAL, V. Not Just a Harmony. *Komsomol Flag*, 1983, August 26, 3 [in Russian].
5. KUKHARCHUK, Mykola. It is as if a Fairy Vision. *Evening Kyiv*, 1983, May 6, 3 [in Ukrainian].
6. SAVCHENKO, R. Peculiarities of the Ballet Master Searches of the Ukrainian Choreographers of the Second Half of the 20th Century: Creative Method of Anatoliy Shekera. *Scientific Periodical of Mykhailo Drahomanov National Pedagogical University*. Series 5. Pedagogical Sciences: Realia and Prospects. 2017, 59, 143–149 [in Ukrainian].
7. STANISHEVSKYI, Yuriy. *The Ballet Theatre of Ukraine*. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 2003, 438 pp. [in Ukrainian].
8. STANISHEVSKYI, Yuriy. *Taras Shevchenko Ukrainian National Opera: History and Contemporaneity*. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 2002, 734 pp. [in Ukrainian].

SUMMARY

Peculiarities of the creative approach of the Ukrainian ballet masters of the second half of the 20th – the beginning of the 21st century to the creation of one-act performances include: use of the choreographic experience of famous predecessors; search for own creative ‘language’ aimed at the description of both historical themes and problems of the contemporaneity; chamber nature of the presentation of the choreographic material, the involvement of a minimum number of dancers to the staging; fixed time limits for one-act play, that is almost an hour; possibility to use specific non-ballet music; attraction to metaphoricity, conventionality, symbolism and choreographic generalizations.

This is exactly the nature of the one-act plays of the famous Ukrainian ballet master A. Shekera. The choreographer has created an original ‘reading’ of music of both modern Ukrainian and European composers, revealed successfully the ideological content of ballet performances, especially those written on literary sources, through choreography. These are such works, as ‘The Witch’, ‘Dawn Lights’, ‘Daphnis and Chloe’, ‘The Ballad on Mother’, ‘In the Name of Life’.

The ballet master H. Maiorov also has managed to find new plastic sources of classical dance enrichment thanks to the original expressive and imaginative elements of the choreographic imagery in the one-act performances ‘The Dawn Poem’ and ‘The Return’. He has proved able to find successfully the necessary plastic embodiment for the folklore musical motives, projected by the composer and to develop the dynamic dance action on their base.

Stage experiments with one-act ballet have been performed by the famous Ukrainian ballet master V. Kovtun. In the choreographic plays ‘Duet’ and ‘The Third Suite’ he has addressed first of all to the thematics of the person search for happiness, the improvement of own inner spiritual world. The modernized classical choreography has become the main instrument of a plastic embodiment for the stage manager. It has allowed the choreographer to rise on a new level of communication with an academic art.

Creative trends as to the enrichment and modernization of the classical dance ‘language’ have also taken the leading place in the one-act ballets of V. Yaremenko ‘Scheherazade’ and ‘Petrushka’. The ballet master has avoided completely the illustrative episodes, inherent partly in the original versions of the performance of the 1910–1911, and created unsurpassed dance solo, duet and ensemble compositions, subordinated to the development of expressive musical images.

Keywords: Ukrainian ballet theater, the classical dance, one-act ballet, experimental choreography.