

**НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ
ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМЕНІ М.Т. РИЛЬСЬКОГО**

На правах рукопису

КОВАЛЕНКО ЄВА ІГОРІВНА

УДК 792.54 + 792.82] (477) «1991/2015»

**БАЛЕТНЕ МИСТЕЦТВО НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ
1991-2015 РОКІВ: ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ, ТВОРЧІ ПОСТАТІ,
ВИСТАВИ**

17.00.02 – театральне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства

Науковий керівник:
член-кореспондент
НАМ України,
доктор мистецтвознавства,
провідний науковий співробітник
ІМФЕ ім. М.Т. Рильського
НАН України
Ігор Миколайович Юдкін

Київ – 2017

АНОТАЦІЯ

Коваленко Є.І. Балетне мистецтво Національної опери України 1991 - 2015 років: виконавські традиції, творчі постаті, вистави. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.02 «Театральне мистецтво». – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, Київ, 2017.

Дисертація присвячена дослідженню балетного мистецтва Національної опери України¹ (Київ) за період 1991–2015 років. Розглядаються традиції українського балетного мистецтва, що виводяться від початку ХІХ ст. Віртуозність виконання та артистизм – це основні риси українського хореографічного мистецтва в цілому і балету Національної опери України зокрема протягом усієї його історії. Дослідження охоплює період від здобуття Україною незалежності до 2015 р.: аналізуються найбільш знакові вистави зазначеного періоду як цілісні художні феномени, творчі постаті провідних майстрів балету – артистів, балетмейстерів, педагогів.

У дисертації розвинуто концептуальний підхід до аналізу доробку балетного виконавства, в основу якого покладено розуміння балетної творчості як осмислення буття через картину внутрішнього світу людини. На основі опосередкування способів виявлення людського внутрішнього світу складається специфічна система танцювальних умовностей – балетний академічний канон, де виявляється загальний парадокс виконавства – продуктивність репродукції та ретроспекції. Рефлексія і опосередкування пояснюють парадокси стійкості й продуктивності академічного канону, самообмеження мінімалізму, рівнозначного екстремальним умовам художнього експериментаторства. Відзначено своєрідний актуалізм

¹Повна назва: Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка.

балетного часопростору, де самоцінність теперішнього моменту стає нормою, як у ліриці, і це втілюється у значущості миттєвостей сценічного буття особистості артиста. Така феноменологічна специфікація балету як мистецтва наскрізь умовного і опосередкованого виявляється у принципі єдності виконання і виховання, визначаючи значення школи для балету як вихідної умови існування, а живого передання досвіду від педагога до учня як способу історичного буття виконавської традиції. Цей підхід визначає структуру подальшого викладу матеріалу, який починається з висвітлення традицій педагогіки, переходить до персональної характеристики артистів, вихованих на цих традиціях, і завершується аналізом результату творчого процесу – балетних вистав.

У другому розділі розглянуто проблему творчої особистості як втілення традицій школи і водночас вихідної ланки, потенціалу творчого процесу. Артист балету обмежений у своєму самовираженні музичним матеріалом та хореографічним текстом, але саме ця обмеженість стає джерелом натхнення та творчої рефлексії. На основі такого підходу зроблено спробу розпочати створення портретної галереї балетних виконавців Національної опери України. Досвід останніх двох десятиліть свідчить про піднесення виконавського мистецтва трупі Національної опери на якісно новий рівень. Уперше здійснено спробу застосування категоріального апарату характерології, що має практичне значення для розуміння образності й виразності в балетному спектаклі. Проведені дослідницею (в минулому артисткою Національної опери) інтерв'ю дозволяють долучитися до творчої лабораторії соліста балету та балетмейстера і проаналізувати процеси, що відбуваються під час створення нової вистави.

В останньому розділі подано реконструкції деяких взірцевих вистав і простежено особливості сучасної балетмейстерської творчості. Зокрема, виявлено єдність педагогічних і режисерських завдань, своєрідність балетного спектаклю, у якому одну з незмінних проблем становить віднаходження рівноваги танцювального і драматичного чинників. У деяких

сучасних виставах простежуються такі тенденції постмодернізму, як поєднання різнорідних стилів, цитування давно забутого («сувенір»), наповнення старої форми новим змістом, пародіювання класичних творів, переведення серйозних проблем у площину гри, естетика карнавалу. Висвітлено індивідуальність творчих постатей провідних балетмейстерів та їх взаємодію з артистами при підготовці вистави. В цій взаємодії розв'язується комплекс питань балетного переосмислення літературних і музичних джерел як витоків створення цілісної вистави. Насамперед тут розкривається проблема сучасної інтерпретації спектаклю класичної спадщини шляхом створення балетмейстером авторської хореографії та власної режисерської концепції за мотивами літературного першоджерела. У зв'язку із цим набуває важливого значення проблема продуктивності академічного канону як джерела відкриття нових художніх можливостей у творчій рефлексії над спадщиною. Досвід балетмейстерської роботи в Національній опері України засвідчує перспективи розвитку академічного балету на основі можливостей інтерпретації джерел вистави. Спостереження і висновки роботи обґрунтовуються також інтерв'ю з балетмейстерами, де розкрито особливості творчого підходу до підготовки вистав.

Ключові слова: балетний театр, Національна опера України, український балет, інтерпретація, характер, хореографічний образ, академічний канон, художні умовності, внутрішній світ особистості.

Kovalenko Eva I. National Opera of Ukraine 1991-2015 yy.: traditions of performing ballet art, creative persons, performances. – The qualifying scientific work as the manuscript.

Thesis for a Candidate degree of Arts (Philosophy Doctor). Specialization 17.00.02. “Theater Art”. – M.T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore & Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine. – Kyiv, 2017.

The research focuses on the ballet of the National Opera of Ukraine (Kyiv) of the period 1991-2015 years. We deal with the Ukrainian ballet traditions that

originate from the beginning of the XIX c. Virtuosity of performance and artistry are the main features of Ukrainian choreographic art in general and the National Opera of Ukraine in particular throughout their history. The study covers the period of Ukraine's independence until 2015, analyzes the most significant performances given period as integral artistic phenomena, leading creative figures of ballet artists - artists, choreographers, teachers.

It is the new conceptual approach to the researches of the ballet performance's experience that has been developed here. This approach is based upon the phenomenological comprehension of ballet performance as the particular contemplation of the existence within one's personal inner world. With the aid of the mediation of the means of this inner world's revelation the academic ballet canon comes to existence as a specific system of choreographic conventions where the general paradox of performance is displayed, namely that of the productivity of reproduction and retrospection. Reflection and mediation explain the paradoxical stability and productivity of this canon as well as that of the minimalistic self-restriction coming to the extreme conditions of an artistic experiment. A particular actuality of the ballet space and time has been stressed where the autonomous validity of the evading moments resembles those in lyrics, and it entails the meaningfulness of each moment of an artist's personality's scenic existence. Such phenomenological specification of ballet as the conventional and mediated art par excellence finds its revelation in the principle of the unity of performance and instruction. It entails thus the significance of school for ballet performance as its primary existential precondition as well as the transmission of the vital experience from teacher to artist as the form of historical existence of a ballet performing tradition. This approach has determined the ensuing exposition of the data that begins with the elucidation of the pedagogical traditions; then it comes to the personal portrayal of the artists as the pupils of choreographic schools and is concluded with the reconstruction of the entire performances as the terminal results of creative process.

In the middle chapter of the thesis the problem has been considered that concerns the creative personality as the incarnation of a school's experience and at the same time as the initial point and the potential of creative process. The artist of ballet is restricted with the expressive means with the music data and choreographic conventions, nevertheless it is these restrictions that give rise to one's personal inspiration and reflection. Such approach has enabled the attempt of portraying a gallery of the contemporary performers of the National Opera of Ukraine. The experience of the last decades attests the significant rise of artistry and virtuosity of the National Opera of Ukraine's performers' score attaining the perfectly higher level. For the first time the attempts have been undertaken to use categorical apparatus of characterology that has practical implications for understanding imagery and expression in ballet. Interviews conducted by the researcher (formerly the National Opera actress) allow to enter the creative laboratory of ballet soloist and choreographer and to analyze processes while creating new performances.

The last chapter deals with the reconstruction of some most important performances that represent the mainstream of the contemporary developmental tendencies of the academic ballet. In particular the attention is paid to the unity of pedagogical and productive tasks of performance, to the peculiarity of the ballet spectacle where the balance of dramatic and choreographic elements becomes one of the prerequisites of a successful creative problem's solution. In some contemporary performances such tendencies of postmodern aesthetics are traceable as those of eclectic accumulation of heterogenic styles, the quotations of those dropped into oblivion elements («souvenirs»), the reconsideration of trivial forms as those representing new contents, the parodies and allusions of the known classical works, the interpretation of serious problems as those of a game, the carnival picturesque images. The individual creative features of the most prominent ballet producers are described and the forms of their cooperation with the artists' personalities are elucidated. It is the whole series of problems of reconsidering the literary and music sources as the origins for the entire synthetic

performance that becomes solved within such cooperation. First of all it is the problem of the contemporary interpretation of the known performances of classical legacy through the creation of a producer's authorized choreography and dramatic conception based on the motifs of the taken sources of literature. Respectively it is the problem of academic canon's productivity that gains importance as the source for inventing new artistic possibilities within the reflection over legacy. The experience of the producers' laboratory of the National opera of Ukraine attests the broad perspectives of the development of academic ballet traditions based upon the interpretative opportunities of the performance's sources. The observations and conclusions of the work are substantiated also with the interviews with some producers that elucidate the particulars of the creative approach.

Keywords: Ballet Theatre, National Opera of Ukraine, Ukrainian ballet, interpretation, character, choreographic image, academic canon, artistic conventions, the inner world of personality.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Творча лабораторія сучасної хореографії (соліст Національної опери Володимир Чуприн) // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. – Чис. 3 (35). – К., 2011. – 134 с. – С. 95–104.

2. Творчість Валентини Калиновської у контексті розвитку українського балетного мистецтва 60-70-х років // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць / [Головн. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – Вип. 11. – К., 2010. – 363 с. – С. 309–316.

3. Становлення українського балету перших десятиліть ХХ ст. у контексті розвитку виконавського мистецтва // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України; редкол.: А. Чебикін (голова), О. Федорук, М. Яковлєв та ін. – К.: Фенікс, 2012. – Вип. 12. – 368 с.: іл. – С. 123–132.

4. Хореографічна інтерпретація Шевченкової «Лілеї» в балеті Костянтина Данькевича (постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Троценка) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць / [Головн. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – Вип. 13. – К., 2013. – 184 с. – С.104–110.

5. Постать В.А. Денисенка у розвитку українського балетного виконавського мистецтва // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. – №6. – 192 с. – С. 131–136.

6. Особливості уроків класичного танцю в Національній опері України // Культура України: зб наук. праць / Мін-во культури України, Харк. держ. акад. культури; за заг. ред. В.М. Шейка. – Вип. 42: У 2 ч. Ч.1. – Х.: ХДАК, 2013. – 186 с. – С.171–180.

7. Балет «Лілея» К. Данькевича як взірець хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2014. – №7. – 192 с. – С.19–26.

8. Творча індивідуальність танцівника і педагога. Пам'яті народного артиста України Миколи Прядченка / Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. праць / [Головн. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – Вип. 14. – К., 2014. – 308 с. – С. 259–267.

9. Інтерпретаційний потенціал хореографічної Шевченкіани // Науковий вісник КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого. – К., 2014. – Вип. 14. – 192 с. – С. 119–127.

10. Прем'єра балету «Дафніс і Хлоя» в Національній опері // Студії мистецтвознавчі. – 2015. – Число 3. – С.77-86.

Стаття в закордонному науковому періодичному виданні

11. Анатолий Фёдорович Шекера – мастер балетного симфонизма и хореографической полифонии // Южно-Российский музыкальный альманах. – №1. Ростов-на-Дону: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова», 2016. – С. 37–42.

Інші публікації

12. Хореографічна лексика як засіб танцювальної інтерпретації літературного твору у спектаклі Національної опери «Весілля Фігаро» // Мова і культура: науковий журнал. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – Вип. 13-15. Т. II (156). – 400 с. – С. 58–64.

13. Інтерпретація театрального тексту. «Баядерка» Л. Минкуса в Национальной опере Украины // Мова і культура: науковий журнал. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – Вип. 16. – Т. VI (168). – 408 с. – С. 20–27.

14. Сохранение и развитие традиций балетного исполнительского мастерства в Киевской национальной опере (юбилей украинской балерины Валентины Калиновской) // 36-ой Всемирный Конгресс CID UNESCO по танцевальным исследованиям: Материалы научно-практической конференции от 30-го октября по 3-е ноября 2013 г., Санкт-Петербург / ред. И.О. Елеференко, А.Е. Кондратова, С.А. Русинова, Д.К. Меирбекова. – Санкт-Петербург: Международный Танцевальный Совет ЮНЕСКО, 2014. – 231 с. – С. 30–42.

15. Творческая индивидуальность танцовщика и педагога. Памяти народного артиста Украины Николая Прядченко // Мова і культура: науковий журнал. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т. II (170). – 396 с. – С. 82–89.

16. Хореографічна педагогіка В. Денисенка // Театр та театральна педагогіка ХХІ ст.: теорія, методологія, практика. Матеріали IV

всеукраїнської науково-практичної конференції (Луганськ, 21-22 лют. 2013 р.) – Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 2013. – 184 с. – С. 61–67.

17. Особливості уроків класичного танцю в Національній опері // Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри. Ч. 1 : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 18–19 квіт. 2013 р. / упоряд. А. М. Підлипська ; М-во освіти і науки України, М-во культури України; КНУКіМ, Ін-т мистец., Ф-т режисури і хореогр. – К. : КНУКіМ, 2013. – 331 с. – С. 155–160.

18. Соліст балету як інтерпретатор ролі: результати опитування // Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу: тези доповідей Всеукраїнської науково-теоретичної конференції 2-3 червня 2016 р. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2016. – С. 55–56.

19. Аспекти реконструкції балетних вистав у Національній опері України / Мистецтво і життя: зб. наук. праць / [наук. керівник чл.-кор. НАМ України, д-р мист. І.М. Юдкін]. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2016. – С. 146–189.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1. Хореографічна педагогіка як чинник формування і розвитку балетних традицій в Національній опері України	25
1.1. Концептуальна та джерелознавча база дослідження балетного виконавства та педагогіки	25
1.2. Історичні корені традицій балетного виконавства та педагогіки в Національній опері України	39
1.3. Розвиток професійної балетної освіти у взаєминах театру і школи	45
1.4. Школи педагогів – носіїв традицій балетного виконавства Національної опери України.....	51
1.4.1 Особливості уроків класичного танцю в школі й театрі: досвід В.А. Денисенка	54
1.4.2. Єдність виконання і виховання у практиці артистів балету як педагогів: досвід В.Ф. Калиновської	60
1.4.3. Роль індивідуальності артиста-педагога: досвід М.Д. Прядченка.....	69
1.4.4. Збереження і розвиток виконавської традиції у виховній діяльності майстрів балету.....	78
Висновки.....	90
РОЗДІЛ 2. Артисти балету як творці сценічних образів: індивідуальний виконавський стиль і майстерність	93
2.1. Постать виконавця-соліста як специфічний феномен балетного мистецтва	93
2.2. Розвиток і виявлення артистичної індивідуальності в творчій практиці підготовки вистави	102
2.3. Творчі особистості провідних артистів балету Національної опери.....	111
2.3.1. Індивідуальні особливості провідних балерин Національної опери (Олена Філіп'єва, Ганна Дорош, Наталя Мацак).....	111
2.3.2. Взірєць творчого шляху соліста балету: Микола Міхеєв	118

2.4. Творча лабораторія соліста: спроба анкетного обстеження.....	121
Висновки	129
РОЗДІЛ 3. Балетні вистави Національної опери України в перспективі розвитку балетмейстерського мистецтва.....	132
3.1. Творчість А.Ф. Шекери та формування традицій балетмейстерського мистецтва.....	132
3.2. В. Яременко – головний балетмейстер Національної опери (2001-2011) та основні риси його авторського стилю у виставі «Весілля Фігаро»	142
3.3. Порівняльний аналіз постановок «Лілеї» К. Данькевича: переосмислення Шевченкових образів.....	150
3.4. «Майстер та Маргарита»: хореографічне прочитання прозаїчного тексту.....	160
3.5. Ретроспективна інтерпретація класики: «Баядерка» Л. Мінкуса в Національній опері України.	168
3.6. Сучасне хореографічне рішення спектаклю в зіставленні з балетмейстерською класикою: «Дафніс і Хлоя» у постановці Аніко Рехвіашвілі	176
Висновки.....	188
ВИСНОВКИ.....	192
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	197

ВСТУП

Актуальність теми визначається значенням класичного балету для цілісної національної культури. Вже саму умову існування балету становить високий рівень вимог до артистичної віртуозності, через те він є своєрідним мірилом розвитку виконавського професіоналізму театральної культури України в цілому. Водночас дослідження досвіду Національної опери України в царині балету продовжує наукову традицію, започатковану відомими працями Ю.О. Станішевського, М.П. Загайкевич, В.Д. Туркевича та інших театрознавців. Зрештою, аналіз цього досвіду актуальний для розробки загальної теорії виконавського мистецтва – інтерпретології, що перебуває в стані становлення. Так, постають питання про хореографічний текст і способи його існування, а відтак про балетну інтерпретацію драми, зокрема, літературного джерела, про перевтілення драматичних колізій мовою танцю, про балетний спектакль як театральний текст. Специфіка балету як особливого виду театального мистецтва полягає у розкритті внутрішнього світу людини засобами танцю (а не тільки в демонстрації хореографічної віртуозності), а відтак у більшій значущості переживань (порівняно з дією як основою драми). Дослідження цієї своєрідності зумовлює необхідність збирання та узагальнення досвіду провідних світових виконавських осередків, до кола яких належить Національна опера України.

Ступінь вивченості означеної тематики, а саме мала чисельність відповідних наукових розробок також зумовлює її актуальність. Публікації стосовно Національної опери від початків доби незалежності України обмежуються рецензіями на вистави та поодинокими інформаційними матеріалами. Капітальні монографії, присвячені історії Національної опери, що належать Ю. Станішевському [208–210], а також дисертація П. Чуприни [244] можуть розглядатися як платформа для подальшого поглибленого дослідження. Про зростання уваги до проблем українського балету свідчить і заснування 2012 р. О. Чепаловим, автором відомих досліджень з теорії

світового балету [238 – 241], спеціального часопису «Танець в Україні і в світі» («Танец в Украине и в мире»), який висвітлює найбільш значущі події життя балетного театру, подає портрети видатних діячів балету – артистів, педагогів, балетмейстерів, теоретичні дослідження в царині хореографії.

Особливе значення для розробки проблеми мають праці М. Загайкевич [67 – 68], у яких досліджуються проблема балетної драматургії, принципи побудови образної системи балетної вистави, взаємодія її основних компонентів – музики, лібрето, хореографії, сценографії. У монографії О. Зінич [74], присвяченій балетній творчості М. Равеля, розвинуто принципово новий підхід до балетної вистави як продукту інтеграції. Впроваджені в монографії категорії пластичності, «образу руху» дають можливість розробляти методикку виконавського аналізу балетних вистав на основі співпраці балетмейстера з артистами, спрямованої цілісною метою.

Серед дисертаційних досліджень, присвячених українському балетному театру, з'явилася робота Т. Павлюк [175] про українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст., де виявлено, зокрема, колізії хореодрами, естетика та техніка якої тривалий час посідала домінантне місце, а особливо шляхи реформування та збереження класичних традицій в контексті експериментаторських тенденцій виконавства². У дисертації П. Білаша [17] висвітлено більш ранній історичний період (10-30-і роки ХХ ст.), коли відбувалося становлення української сценічної хореографії. Привернуто увагу, зокрема, до поєднання народних і класичних традицій (що втілювалося у балеті «Пан Каньовський» М. Вериківського)³. У

² «Українське балетмейстерське мистецтво 70-х років демонструє не лише прагнення створити хореографію нового типу. Поле експериментальних пошуків стали й традиційні для тогочасного репертуару спектаклі. Серед них особливе місце належало балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва» [176, с. 12].

³ Відомий хореограф, знавець народного танцю В. Верховинець «вдало розкриває суттєві риси ліричних персонажів, підпорядковуючи “вірні копії” народних танців яскраво-комедійному і гостросатиричному режисерському рішення. Проте спроба побудувати повністю на цьому принципі балетну композицію виявилася невдалою. Так, публіка швидко втратила інтерес до “Пана Каньовського” М. Вериківського (прем'єра якої відбулася в Харкові 1931 р.)». Альтернативу зумів знайти лише «В. Литвиненко, вихований на традиціях класичного танцю. Він був опонентом голого етнографізму, оскільки вважав, що це шлях до одноманітності та ілюстративності, а тому у відповідних за змістом сценах і епізодах (наприклад, “вишколу” кріпачок-балерин) використовував зображальні можливості па-де-де, варіацій» [17, с. 13].

дисертації О. Шаповал [245] розглянуто творчість видатного українського хореографа А.Ф. Шекери.

Зазначене дозволяє стверджувати, що дослідження українського балетного мистецтва як предмета театрознавства відзначається обмеженістю джерельної бази. Дисертацій відповідного спрямування в Україні – одиниці, на противагу десяткам досліджень театрознавчого та музикознавчого профілю, присвячених балетному театру, в Російській Федерації. Серед них слід згадати дисертацію О. Карнович [83], де розглядається сценічна історія хореографічної інтерпретації сюжету «Попелюшки» (серед вдалих прочитань відомої казки сучасними хореографами дослідниця згадує спектакль у постановці О. Ратманського, який розпочав свою сценічну і балетмейстерську кар'єру в Київській опері). У дисертації Р. Володченкова порушується проблема формування художніх принципів у радянському балеті 1960-1980-х років на прикладі балетмейстерської творчості І. Чернишова [33], що має важливе значення для розуміння творчості видатного українського хореографа А. Шекери, який створив свої найкращі вистави саме того періоду.

Про зростання інтересу до класичної спадщини свідчить, наприклад, звернення А. Галкіна до теми першої постановки «Лебединого озера» в Петербурзі (1895 р.) [41], дисертація В. Вязовкіної, присвячена неоромантизму в західноєвропейському балетному театрі 1910–1930-х років [36]. Дисертація А. Груцинової [53] про історію європейського романтичного балету демонструє методичні прийоми аналізу балетної вистави (лібрето, драматургія, партитура, сценографія, сучасна критика). У дисертаційній праці А. Галятиної [42] розкривається визначальна роль ритму в становленні форми й драматургії балету, обґрунтовано положення про кореляцію між ритмічними особливостями дивертисменту, пантоміми, дієвого танцю, що дозволяє вказати на загальні тенденції балетного виконавства у ХХ ст.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
Дисертаційне дослідження здійснено згідно із планом науково-дослідної

роботи відділу театрознавства та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України за темами «Розвиток теорії драматичного мистецтва України в контексті світових тенденцій гуманітарної науки» (2010–2012 роки, номер державної реєстрації 0110U001197) та «Образні системи української художньої культури в історичному та типологічному аспектах: театр, музика, образотворче мистецтво» (2013–2015 роки, номер державної реєстрації 0113U001005). Тему затверджено на засіданні Вченої ради ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України (17 травня 2012 р., протокол № 5).

Об’єкт дослідження – балетне мистецтво України, репрезентоване творчим доробком Національної опери України.

Предмет дослідження – виконавське балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 років в аспекті оновлення і спадкоємності традицій, розвитку творчих індивідуальностей, інтерпретації вистав.

Мета роботи полягає в дослідженні та узагальненні досвіду Національної опери України в царині балетного мистецтва після відновлення незалежності Україною 1991 р., аналітичному опрацюванні джерелознавчої бази та надбань балетної виконавської творчості за означений період, концептуальному витлумаченні зібраних спостережень. Ця мета охоплює, з одного боку, збирання та опрацювання даних (джерельної бази дослідження), а з іншого боку, теоретичне осмислення цих даних з перспективою виходу до інтерпретології як загального вчення про виконавське мистецтво. До практики балетного мистецтва, зокрема, застосовуються напрацювання, що склалися в драматичному театрі. Поставлена мета зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- виявлення основних визначників і чинників виконавських традицій, зокрема, значення професійного вишколу та створення балетних шкіл, ролі театральної педагогіки як основи виконавської традиції в балеті;

- висвітлення процесу формування особистостей артистів балету як основи творчого потенціалу Національної опери України;

- характеристика персональних здобутків окремих творчих постатей артистів балету, визначення ознак їх індивідуальних характеристик;
- аналіз інтерпретації артистами ролей у балетному творі в контексті цілісного плану вистави;
- аналіз творчої лабораторії балетмейстера і соліста балету з допомогою особистого опитування, зокрема, висвітлення особливостей роботи артистів балету над ролями у порівнянні з артистами драми;
- вивчення особливостей балетмейстерського мистецтва шляхом дослідження балетного хореографічного тексту як предмета індивідуальної творчої інтерпретації;
- аналіз балетних вистав як цілісних художніх феноменів і застосування відповідної аналітичної техніки.

Матеріал дослідження становлять зібрання архіву Національної опери України (рецензії преси, особові справи артистів, програми вистав) разом із особистими спостереженнями дослідниці як безпосередньої учасниці творчого процесу у зазначеній театральній установі, реконструкція вистав за власними даними та свідченнями спостерігачів, персональні дані творчих постатей балетмейстерів, педагогів, артистів. Основою джерельної бази є хореографічні тексти вистав «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта в постановці В. Яременка, «Майстер і Маргарита» на збірну музику в постановці Д. Авдиша, «Лілея» К. Данькевича в постановці В. Ковтуна, «Баядерка» Л. Мінкуса (хореографія М. Петіпа в редакції Н. Макарової), «Дафніс і Хлоя» М. Равеля в постановці А. Рехвіашвілі поряд із персональними даними як предмет аналізу для висновків стосовно особливостей творчої інтерпретації.

Обмеження джерельної бази дослідження визначаються і тим, що за межами поля уваги опиняються специфічні форми транслявання балетної вистави, які з'являються на базі відповідних технічних засобів, зокрема, телебачення. Спеціальне дослідження, присвячене телевізійному балету [12],

засвідчує його окремі властивості, що дають підставу розглядати цей особливий жанр як такий, що потребує спеціального дослідження⁴.

Методологія окресленого дослідження висунутих завдань передбачає необхідність комплексного підходу, адекватного специфіці виконавства. Єдність таких завдань аналізу театрального тексту, особистісних характеристик артистів і педагогічного досвіду спирається на концептуальну базу *феноменології* балету, яка є основним методологічним знаряддям дослідження. Це передбачає залучення широкого спектру спеціальних дослідницьких методик і прийомів, які охоплюють, зокрема:

- *джерелознавчі* методи для збирання та аналізу матеріалів дослідження;
- *феноменологічні* методи визначення специфіки балетного виконавства;
- методи театральної *герменевтики* для аналізу балетних вистав як особливих хореографічних текстів;
- *системний* підхід з пріоритетом цілісності як результату інтегративних процесів, зокрема, цілісності вистави як продукції виконавської творчості;
- методи *інтерпретології* для аналізу виконавської майстерності й індивідуальної виразності творчості артистів балету;
- методи *характерології* для виявлення особливостей творчих постатей;
- методи «*включеного спостереження*» для подання та узагальнення власних даних дослідниці, зокрема, інтерв'ю та опитування;
- методи *імагології*, розроблені для характеристики персонажів у літературознавстві, для аналізу сценічних образів, створених у балеті;

⁴ Телевізійні балетні вистави створювалися, зокрема, для окремих видатних солістів, таких, як К. Максимова. Зокрема, у «Галатеї» режисера Ол. Белинського та балетмейстера Дм. Брянцева радикально перероблено першоджерела – «Пігмаліон» Б. Шоу та «Моя чарівна леді» Фр. Лоу та Дж. Лернера: «Творча фантазія Брянцева, вихована на хореографічних мініатюрах, ...виявилася дивовижно близькою специфіці телевізійного спектаклю» [12, с. 52-53]. Отже, йдеться про хореографічні композиції, зокрема, мініатюрні, які істотно відрізняються від драматургії цілісної балетної вистави.

- *компаративні* методи для порівняння постановок балетних вистав, особливостей інтерпретації балетних образів різними артистами.

Теоретична база, необхідна для дослідження обраної теми, виявляє, з одного боку, вузько фахове спрямування, а з іншого боку, комплексний міждисциплінарний характер. Насамперед основу становлять праці теоретиків і практиків балету, таких, як В. Ванслов, Р. Захаров, Ф. Лопухов, В. Гаєвський, А. Ваганова, М. Тарасов, Л. Блок, В. Красовська, Б. Ніжинська, С. Лифар та інші. Зразки аналітичної роботи над історичним розвитком балету становлять класичні праці Ю. Слонімського [193 – 197], В. Красовської [118 – 127], Л. Блок [19], О. Грошевої [52], у яких зібрано і проаналізовано значний обсяг матеріалу, розроблено підходи до вивчення балетного виконавства як особливої галузі культури. Оригінальність погляду на історію та естетику класичного балету демонструє робота А.Л. Волинського («Книга ликований. Азбука классического танца») [35], яка вийшла друком 1925 р., – найбільш докладне дослідження символіки танцювальних па, написане як філософський трактат, що містить також характеристики провідних балерин і учениць Ленінградського хореографічного технікуму, очолюваного А. Волинським в описуваний ним період. Розумінню процесів, що відбуваються в сучасному балетному театрі, сприяє звернення до досвіду майстрів балету минулого –успавлених танцівників, балетмейстерів, педагогів. Так, постулати, викладені Ж.-Ж. Новерром у «Листах про танець» [172], а саме: про дієвість танцю і пантоміми, про логічний розвиток дії та характеристик персонажів, є дуже актуальними в сучасній балетній драматургії. Збірник «Класики хореографії», виданий у 1937 р., є своєрідною хрестоматією хореографічної думки, де зібрані уривки із творів Ж.-Ж. Новерра, К. Блазіса, Ф. Тальоні, А. Бурнонвіля, Л. Адіса з передмовами відомих учених-мистецтвознавців Ю. Слонімського, І. Соллертинського, Л. Блок та інших.

Значну цінність для дослідників історії та теорії балетного мистецтва мають дослідження Л. Блок⁵, у яких класичний танець розглянуто як систему, що сформувалася в результаті наполегливої праці багатьох поколінь людей (танцівників, балетмейстерів, педагогів). Л. Блок порівнює естетику французької, італійської та російської шкіл, впроваджує свою періодизацію. Для нас становлять інтерес оригінальні погляди на сучасну балетну режисуру, виконавське мистецтво, які відрізняються від загальноприйнятих у 1930-х роках [19]. Наприклад, у статті «Образ у балеті» Л. Блок пише про неприпустимість ототожнення балетної вистави із драматичною і доводить, що в балеті танець як такий є основним засобом виразності. Особливу увагу автор приділяє педагогічній системі А.Я. Ваганової, аналізує її урок, впроваджуючи термін «класика вагановських учениць». Цю систему видатний педагог А. Ваганова (1879–1951) виклала в книзі «Основи класичного танцю» [22]. Її педагогічну традицію продовжили учениці, серед яких В.С. Костровицька, яка в 1936–1971 роках викладала класичний танець у Ленінградському хореографічному училищі ім. А.Я. Ваганової, вела семінари, читала лекції з методики класичного танцю, була асистентом А. Ваганової у репетиційній роботі з балеринами. В. Костровицька – автор фундаментальної праці «Школа класичного танцю» (спільно з А.А. Писаревим) [116], складеної за навчальною програмою чоловічого та жіночого класичного танцю, де танцювальні рухи описуються в розвитку від простих до найскладніших форм із музичними «розкладками» і прикладами комбінацій кожного па. «100 уроків класичного танцю» В. Костровицької [115] – посібник з методики побудови уроку класичного танцю. Серед фахової літератури слід також відзначити навчальні посібники Н. Базарової [6], Н. Базарової та В. Мей [7] (В. Мей – учениця А. Ваганової, у 1977–1988 роках працювала педагогом Київського державного хореографічного училища, а серед її учнів – н. а. України І. Дорофєєва). Серед книг із

⁵У збірнику «Класичний танець: історія та сучасність» вміщено її книгу «Виникнення й розвиток техніки класичного танцю (досвід систематизації)», фрагменти книги «Нотатки про балети Дідло» та статті про радянський балет 1930-х років.

методики чоловічого класичного танцю слід відзначити підручники М. Тарасова [217], П. Пестова [177], А. Мессерера [162] та інші. Серед вітчизняних робіт останніх десятиріч – підручник Л. Цветкової «Методика викладання класичного танцю» [237], посібник Л. Зіхлінської та В. Мей «Перші кроки» для першого року навчання [73] та інші.

Серед робіт, присвячених мистецтву балетмейстера, класикою залишаються праці Р. Захарова, де він узагальнює творчий досвід і професійні особливості видатних балетмейстерів минулого, аналізує також власний творчий шлях, розкриває секрети процесу створення балетного спектаклю на прикладах своїх найкращих вистав. З ім'ям Р. Захарова пов'язаний розвиток жанру балету-хореодрами, що став провідним у радянському балетному театрі 1930–1950-х років, та концепція дієвого танцю, в якому через хореографічні умовності передається глибинний зміст [68 – 72].

Основу для методів вивчення історії балету закладено в працях В. Красовської, Ю. Бахрушина [8], Ю. Слонімського, В. Богданова-Березовського [20], Б. Львова-Анохіна [153–155], де показані спільні історичні закономірності розвитку балетного театру, які мали вплив на становлення й формування балетного театру на Україні й, зокрема, в Києві, а також у фундаментальних дослідженнях Ю. Станішевського, безпосередньо присвячених українському балету та Національній опері. Значний інтерес для дослідження виконавського мистецтва мають роботи В. Туркевича [224–229], у яких зібрано цінний матеріал з історії українського балету, біографічні дані українських митців – танцівників, педагогів, хореографів. Нарешті, для аналізу балетних вистав означеного періоду залучаються наукова періодика, публікації в ЗМІ та інтернет-виданнях, а також медіа-ресурси (відеозаписи телепрограм, вистав тощо).

Оскільки балет належить театру, то й для аналізу феномену балетної виконавської творчості й, зокрема, творчості артиста балетного театру, необхідно застосовувати психологічний та театрознавчий підходи. Так,

використано праці філософів давнини (Платон, Лукіан), Просвітництва (Дідро), Нового часу (Ф. Ніцше, А. Камю), відомих режисерів і акторів драми (К. Станіславський, В. Мейерхольд, М. Чехов, М. Єрмолова, В. Качалов та ін.), аналітичні, мемуарні та біографічні публікації видатних діячів балету (М. Фокін, Ф. Лопухов, Р. Захаров, Б. Ніжинська, С. Лифар, А. Мессерер та ін.), праці психологів, зокрема, в галузі характерології (К.Г. Юнг, Е. Кречмер, П.М. Якобсон, В.П. Зінченко та ін.). Окремий рівень джерельної бази становлять особисті інтерв'ю автора з балетмейстерами та артистами Національної опери (А. Рехвіашвілі, Р. Хилько, М. Міхеєв та ін.), які допомагають зрозуміти творчий процес балетного артиста, його психологію і специфічні особливості порівняно з актором драматичного театру.

Нарешті, розуміння специфіки балетного мистецтва, а отже і природи балетного виконавства і продуктивності академічної традиції балету ґрунтується на концепціях опосередкування та рефлексії, розроблених у культурології Г. Лукача [151] та морфології культури І.М. Юджіна [250]. У роботі приймається погляд на специфічну для балетного мистецтва картину світу як подану через внутрішній світ людини, через опосередковані рефлексією переживання. Такий погляд пояснює і обґрунтовує значущість постаті балетного артиста, особистості як незамінного медіума в опосередкуванні світобачення, поданого балетним текстом, а відтак веде до розуміння виконання як способу існування балетного твору.

Наукова новизна здійсненого дослідження полягає, з одного боку, в залученні недослідженого матеріалу, а з іншого боку, в застосуванні театрознавчих підходів до аналізу балетного виконавства. У дисертації уперше одержано такі результати:

- проаналізовано доробок балету Національної опери України обраного періоду;
- підтверджено тезу про нерозривний зв'язок хореографічної педагогіки як ланки театральної педагогіки із формуванням і розвитком виконавських

традицій, продемонстровано «єдність виконання і виховання» (І.М. Юдкін) у балеті;

- подано творчі портрети видатних представників балетної трупі Національної опери, таких як В. Калиновська, О. та В. Потапови, Р. Хилько, М. Прядченко, О. Філіп'єва, Г. Дорош, М. Міхеєв та ін.

- виявлено специфічні особливості балетних вистав А. Шекери («Ромео і Джульєтта», «Спартак», «Легенда про любов», «Болеро» та інші), В. Яременка («Весілля Фігаро»), А. Рехвіашвілі («Дама з камеліями», «Дафніс і Хлоя»), Д. Авдиша («Майстер і Маргарита»), В. Ковтуна («Лілея»), сценічних редакцій спектаклів класичної спадщини (на прикладі балету «Баядерка» Л. Мінкуса).

У дисертації висунуто і обґрунтовано низку теоретичних положень, що знайшли підтвердження у балетному виконавстві Національної опери України:

- теза про опосередковано представлену картину внутрішнього світу людини як невичерпне джерело балетного академізму;

- теза про провідне значення художньої рефлексії як визначальної передумови розкриття художньої продуктивності балетної традиції;

- теза про єдність танцювальних умовностей і драматичного змісту балетної вистави;

- теза про взаємодію школи і театру, єдність виховання і виконання;

- теза про актуалізм балету – самоцінність теперішнього моменту художнього часопростору як основу розкриття індивідуальності актора;

- теза про артистичну індивідуальність як вихідний момент створення художнього образу в балеті.

Теоретичне значення результатів дослідження полягає у розробці проблематики історії української культури, теорії виконавського мистецтва, історії українського театру та культурології як комплексного наукового напрямку. Опрацьовано матеріали ще одного періоду історичного буття

Національної опери України, продемонстровано її світове значення як провідного осередку національної культури України, доведено значущість її досягнень для поступу теорії виконавського мистецтва, зокрема, балетного.

Практичне значення результатів дослідження забезпечується використанням у підготовці артистів балету, педагогів і балетмейстерів, а також у курсах післядипломної освіти зі спеціальностей «Театрознавство», «Теорія та історія культури» та інших, що наразі перебувають на етапі становлення. Одержані спостереження та висновки становитимуть базу для дальшої розробки теорії та методики викладання балету, для розвитку теорії виконавства.

Апробація роботи. Дисертація обговорювалася на засіданні відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України 29 листопада 2016 р. (протокол № 9). Основні теоретичні положення та висновки здійсненого дослідження були оприлюднені автором у виступах на 17 наукових і науково-практичних конференціях: **міжнародних** – XXI, XXII, XXIII та XXIV Міжнародних наукових конференціях «Мова і культура» ім. С. Бураго (27–29 вересня 2012 р., 24–27 червня 2013 р., 24–27 червня 2014 р., 22–24 червня 2015 р., КНУ імені Тараса Шевченка), «Українська професійна та етнічна культура: нові ракурси дослідження, інтеграція у світовий цивілізаційний процес» (Київ, ІМФЕ: НАНУ, 22 жовтня 2012 р.), «Театр та театральна педагогіка України у XXI столітті: теорія, методологія, практика» (Луганськ, 21–22 лютого 2013 р.), «Діалог культур – основа формування культури суспільства сталого розвитку» (12 червня 2015 р., Інститут культурології НАМ України), «Українська регіоніка у контексті діалогу культур: теоретичний та прикладний виміри» (8–9 листопада 2013 р., НПУ ім. М.П. Драгоманова), VIII Міжнародний конгрес українців (21–24 жовтня 2013 р.), 36 Міжнародний конгрес СІД ЮНЕСКО (30 жовтня – 3 листопада 2013 р., Санкт-Петербург), міжнародний науковий круглий стіл «Трансформаційні процеси в культурі України: морфологічні, інституалізаційні, регіоналізаційні, комунікативні аспекти» (6 березня 2015 р.,

Інститут культурології НАМУ); **всеукраїнських** – «Сучасні художньо-мистецькі та етнокультурні процеси поліетнічного середовища України», присвяченій 90-річчю заснування ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України (8–9 грудня 2011 р.), «Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри» (КНУКіМ, 18-19 квітня 2013 р.), «Народні засади та образно-стильові системи спадщини Тараса Шевченка в контексті сучасних національно-культурних пріоритетів» (24 травня 2013 р.), «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу» (2–3 червня 2016 р., Інститут культурології НАМ України), симпозіумі «Культурно-мистецтвознавча освіта: інституціональні трансформації у соціально-культурних парадигмах» (Харків, 23–24 травня 2013 р.), міждисциплінарному науковому круглому столі «Шевченкова людина в сьогоденні: пошуки автентичної ідентичності» (10 квітня 2014 р., Інститут культурології НАМ України).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено в 19 наукових публікаціях: в т. ч. у 10 статтях у наукових фахових виданнях України, в 1 статті в закордонному науковому періодичному виданні, включеному до міжнародних наукометричних баз, у 9 публікаціях в інших наукових виданнях (зокрема 1 – за кордоном).

РОЗДІЛ 1. ХОРЕОГРАФІЧНА ПЕДАГОГІКА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТКУ БАЛЕТНИХ ТРАДИЦІЙ У НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ УКРАЇНИ

1.1. Концептуальна та джерелознавча база дослідження балетного виконавства та педагогіки

Дослідження балетного виконавства висуває низку методологічних і теоретичних питань, якими визначається особливість підходу до цієї проблеми та формулювання конкретних аналітичних завдань. Як уже констатовалося, теоретичні уявлення про балетне виконавське мистецтво далекі від повноти⁶, що утруднює дослідження конкретних історичних питань його розвитку. Зокрема, питання створення цілісної концепції балетного виконавства суголосні загальному стану теорії виконавського мистецтва, де наявні численні дискусійні моменти. Тому насамперед необхідно привернути увагу до сучасних теоретичних уявлень про феноменологію балетного виконавства для вибору структури дослідження оголошеної проблеми.

Як зауважив І.М. Юдкін, виконавська творчість позначена низкою парадоксів, серед яких найбільш фундаментальний парадокс продуктивності репродукції закорінений в антиномії мови, де нові думки виражаються незмінними готовими знаками⁷. Користуючись наявним, наперед визначеним матеріалом, виконавець у відтворенні його здатен відкрити те, що не передбачалося раніше.

Ця можливість відкриття невідомого у знайомому та повтореному з особливою виразністю виявляється у балеті. Балетний академізм демонструє

⁶ Як зазначив П.М. Білаш, «...науковий доробок у галузі театрознавства не можна вважати таким, що дає вичерпну відповідь... На такий висновок наводить, зокрема, аналіз наукових досліджень, присвячених вивченню українського хореографічного мистецтва» [17, с. 3].

⁷ «...суперечливе поєднання **репродукції та продукції** становить парадокс виконавського мистецтва... з одного боку, кожен мовленнєвий акт є відтворенням... з іншого боку, якщо вимовлені вислови не виявляють думки, ...їх не відрізнити від звуконаслідування папуги» [253, с. 27].

особливу стійкість, зумовлюючи, зокрема, високу питому вагу ретроспективних напрямів творчості, данину яким віддавали навіть радикальні новатори⁸.

Надання переваги ретроспекції та увага до консервації традицій в академізмі жодною мірою не має наслідком епігонства. Навпаки, балетний академізм – не застигли ієрогліфи, навпаки, він сповнений динамічного розвитку, зокрема, постійного оновлення виражальних прийомів, про що свідчить його історія впродовж ХХ ст. Так, саме в річищі академізму розвинулася техніка високих підтримок, у доцільності яких висловлював сумнів навіть видатний хореограф-новатор Ф. Лопухов. Саме до великих артистичних знахідок А. Ваганової належить відкриття виразних можливостей рук⁹ і корпусу, їх провідної ролі в опануванні техніки класичного танцю – великих стрибків, обертань, напрацюванні апломбу у великих позах [19, с. 444–445]. Зрештою, навіть огляд надбань академізму, наведений ще в класичному трактаті Л. Блок [19], свідчить, що саме тут пролягла магістральна лінія новаторства. Така парадоксальна продуктивність напряму, орієнтованого на відтворення традицій, пояснюється тим, що тут переважав інтенсивний, а не екстенсивний шлях розвитку, тобто шлях, позначений насамперед внутрішньою динамікою, відкриттям невідомих можливостей традицій, а не зовнішньою експансією. Тому для балетного академізму адекватним є визначення розвитку театрального мистецтва, яке Н.М. Корнієнко позначила образом Протея як виявом здатності до метаморфоз¹⁰. Така дивна здатність до перевтілення, засвідчена балетним академічним каноном ХХ ст., пояснюється особливостями творчого спрямування. Парадоксальна продуктивність репродукції, взагалі властива виконавству і доведена в балеті до дивовижної здатності оновлення

⁸ Так, О.І. Чепалов зазначає, що «класичний танець почасти зберігався у “резервації” та відбив стильові видозміни у творчості С. Лифаря, Л. Мясіна та Дж. Баланчина у вигляді неокласичних опусів» [238, с. 8].

⁹ Це, зокрема, шість *port de bras* [131].

¹⁰ «Інформаційно-енергетичні потоки *протейстичні* за визначенням – ...тяжінуть до безконечності трансформів...» [114, с. 256].

академічного канону метаморфозами, закликає звернутися до можливостей творчих методів рефлексії як самопізнання, зокрема, самопізнання традицій.

Концепцію художньої рефлексії як основи продуктивного розвитку традицій розроблено в працях І.М. Юдкіна. Зокрема, саме рефлексія зумовила розквіт у другій половині ХХ ст. таких ретроспективних напрямів творчості, як неокласицизм та необароко¹¹. Було продемонстровано, зокрема, формування в музичній культурі особливого напрямку, позначеного як музичні рефлексії, де основу становить нове осмислення відтворених традицій¹². Рефлексія відіграла вирішальну роль у формуванні новочасної театральної культури, в розвитку поняття сценічної гри як такої¹³. У добу романтизму значення рефлексії стає універсальним¹⁴. Особливу роль завдяки такій універсальності рефлексія відіграла в українській культурі у формуванні неокласицизму ХХ ст. як одного з найпродуктивніших творчих напрямів, пов'язаних з іменами М. Рильського та М. Зерова¹⁵. Нарешті, витоки цієї універсальності коріняться в тому, що рефлексія становить основу феноменологічної редукції як пізнавальної процедури¹⁶, визначаючи умови існування художніх текстів як процесу їх інтерпретації, зокрема, відтворюючи образ автора¹⁷.

Такий підхід до рефлексії спирається на давню філософську і психологічну традицію, де рефлексія постає насамперед як «діяльність

¹¹ Зокрема, за І.М. Юдкіним «в основі розуміння ретроспекції як розвитку традиції, що продовжує її в новому часі, лежать ...ідеї ...рефлексії як виявлення активності суб'єкта» [252, с. 269].

¹² «Рефлексії над запозиченим матеріалом відкривають, по суті, безмежне поле для випробування композиційних можливостей» [251, с. 129].

¹³ Характеризуючи театр епохи Просвітництва, І.М. Юдкін відзначив, що «гра передбачає формування у гравця власного образу, уявлення про свою роль, стосовно якої здійснюється рефлексія його поведінки» [256, с. 119].

¹⁴ «Рефлексія, в свою чергу, виникає як особливий випадок диалогістики, а саме – діалога суб'єкта з самим собою – так названою солилоквією» [255, с. 43].

¹⁵ Зокрема, саме рефлексія забезпечує виникнення мімікрії як основи сценічної гри взагалі [254, с. 88], що уможливило «морфологічний парадокс» ретроспективної творчості – «відтворення відсутнього» [254, с. 100], коли новотвори постають і сприймаються як відтворення винайдених архетипів.

¹⁶ «Життя текстів ...становить деривативний процес породження сенсів, інтерпретацій у процесі рефлексії» [250, с. 15].

¹⁷ Після І.М. Юдкіна в такому значенні поняття рефлексії вжито до музичної творчості у дисертації Л.В. Шаповалової, де, зокрема, запропоновано три аспекти рефлексії – «спілкування художника зі своїм твором та його адресатом», «подвоєння авторської свідомості» та, нарешті, «інтерпретаторська рефлексія, ...у функції alter ego автора» [246, с. 14-15]. Зазначимо, що два останніх аспекти становлять неодмінний атрибут акторської творчості.

самопізнання», як «осмислення своїх власних дій» людиною, коли навіть «реалізація феноменології спирається на продуктивні здібності рефлексії» [173, с. 499, 501]. Сучасні психологічні дослідження засвідчують продуктивність цього механізму пізнавальної діяльності як провідного способу переосмислення текстів¹⁸, звідси його вагомість для розвитку традицій інтенсивним шляхом, на основі розкриття їх внутрішніх можливостей і метаморфоз. Істотно, що розвиток новітніх уявлень про рефлексію виводиться із досліджень конфліктології, започаткованих, зокрема, відомою монографією В.А. Лефевра, для якого теоретичним джерелом була саме будова драми як сценічного втілення конфліктів¹⁹. Згодом, пояснюючи способи застосування рефлексії, він зауважив: «Я заміщаю яскраве живе людське переживання спеціальним малюночком» [140, с. 27]. Це пояснення дає підставу для зіставлення теорії рефлексії з поглядами Г. Лукача, який виводив особливості музики (а отже і балету) з особливостей опосередкування образу, зокрема, із так званого подвійного, помноженого мімесису. За Г. Лукачем, «людський жест містить у собі весь внутрішній світ», який у танці «прихований за неперервними жестами», а відтак його «розкриття здійснюється за допомогою музики, яка супроводжує танець» [151, с. 10]. Своєю чергою, така єдність музики і танцю (особливо виразно засвідчена балетом) дає підставу поширити на осмислення танцю властиву музиці «неозначену предметність» як наслідку багаторазового опосередкування²⁰. Музика «відволікається від предметного світу», який завдяки її опосередкуванню «перебуває скрізь і ніде», здійснюючи себе «як ...покладання духовного світу в його бутті для себе» [151, с. 48–49]. Своєрідність музики в тому, що вона «через посередництво подвійного

¹⁸ Так, наголошується роль рефлексії у розв'язанні конфліктів та зміни ситуацій, в зв'язку з чим, «щоб відрізнити форму переосмислення (характерну для проблемно-конфліктних ситуацій) від осмислення, яке має місце у звичайних, стандартних умовах життя, назвемо першу... рефлексією. Переосмислення... інтелектуальних змістів... і особистих змістів... становить механізм їх зміни» [192, с. 37].

¹⁹ Зокрема, «іграють роль – это всегда проводит рефлексивное управление» [141, 92].

²⁰ У музиці «мімесис мімесису без явного співвіднесення з подіями життя робить можливим – суб'єктивно недосяжне – розкриття емоцій у всіх їх повноті», так що «внутрішній світ ...здобуває інтенсивність найнесподіванішим, непередбачуваним способом» [151, с. 67].

мімесису визволяє почуття від їх суперечливих зв'язків з об'єктом» [151, с. 38]. Розвиваючи ці тези, І. Юдкін констатував, що «існування завершеного, самостійного внутрішнього світу, який репрезентує людські почуття, відрізняє музику» [249, с. 40]. Це положення можна поширити й на балет, де єдність танцю і музики ґрунтується на множинності виконавських інтерпретацій цього внутрішнього світу.

Отже, в основі специфіки балетного виконавства лежить багаторазове опосередкування первинного танцювального матеріалу («жесту»), що робить можливим принципово важливий висновок про вирішальне значення умовності для цієї специфіки. На відмежування професійного танцю від танцю побутового саме засобами опосередкування хореографічного матеріалу звернула увагу вже Л. Блок, вказавши на таку універсальну ознаку вишколу танцюристів у різних епохах і країнах, як «вивернутість» суглобів²¹. Фундаментальна роль умовності для балету, його конвенціональність також визначає парадоксальні суперечності. З одного боку, балет має справу лише з танцем і з тими умовностями, що танцем породжуються. З іншого боку, як театральне мистецтво він жодною мірою не обмежується демонструванням танцювальної майстерності, а передає засобами танцю безмежний зміст, непіддатний умовностям. За психологічними дослідженнями людської моторики, «біодинамічна тканина моторного акту неповторна так само, як відбитки пальців» [51, с. 28]²². Це індивідуальне розмаїття забезпечує невичерпність тлумачення умовностей та успіх їх посередницької місії у виявленні внутрішнього світу людини.

Парадокс балетної умовності полягає в тому, що для втілення багатства цього світу необхідно усунути безпосередність її вираження, віддалитися від предмета вияву, витворити дистанцію. Це – загальний парадокс опосередкування, відволікання, абстрагування, який поділяє балетне

²¹ «Как только мы имеем дело с с разработанной танцевальной культурой – выворотность налицо» [19, с. 27].

²² Більше того, навіть дуже вузький досвід відновлення руху травмованих дав підставу для радикального висновку, що «зміна моторних установок пов'язана не лише зі зміною окремих дій, а й... загальних особистісних мотивів» [139, с. 101].

виконавство. Балет перетворюється з танцю на драму, не перестаючи бути танцем у своїй основі. Така метаморфоза виникає від опосередкування людського руху, який не зводиться до зображальної пантоміми. Вибудовується дистанція між рухом та його драматичним сенсом і вона же долається у виконанні, засвідчуючи внутрішній світ людини²³.

Певна річ, сама пантоміма, відходячи від первинної зображальності, перетворюється на кодекс умовних жестів. Прикладом такого перетворення може бути, приміром, система умовних жестів традиційного індійського танцю (т. зв. *мудра*), які суворо регламентуються і пов'язуються з ритмічними формулами, відтвореними спеціальними дзвіночками на руках і ногах танцюристки. Більше того, регламентація такої хореографічної лексики закріплюється ще й тим, що в цих ритмічних формулах відтворюється словесна, мовна ритміка²⁴. Саме регламентація, надаючи пантомімі схожості з мовою глухонімих, обмежує її можливості, накидає утилітарні завдання, сторонні художній меті. Навпаки, в танцювальній творчості немає таких чинників збіднення, тому саме завдяки відносній абстрактності танець досягає ширших, порівняно з пантомімою, можливостей для здійснення суто художніх завдань.

Так, ефект створення і додання дистанції виявляється в танцювальній ізоритмії – повтореннях і відтвореннях постійних, незмінних ритмічних фігур як музично-хореографічних констант танцю. Виникає своєрідна тавтологія вислову від повторів фігур, але за незмінністю засобів виявляється невпинне оновлення мети та сенсу: кожний наступний крок має інше значення, ніж попередній²⁵. Психологічно дистанція опосередкування балетних умовностей засвідчується спостереженнями над практикою підготовки артистів балету,

²³ «Балерина танцем виражає почуття Джульетти, яка бачить свого коханого мертвим і сама готується померти. Суперечність очевидна: хто ж танцює перед обличчям смерті? В житті не танцюють і при освідченні в коханні... Глядач не має сумніву в трагізмі передсмертного танцю... Це – схожість. ... Сцена прощання з життям постає в незвичайних, але тим більш вражаючих формах. Це – дистанція» [59, с. 74].

²⁴ Як зазначає дослідниця індійського танцювального театру, «особливо вагомі слова, репліки та цілі фрази після того, як їх вимовив актор, повторюються... в своєму ритмічному еквіваленті» [117, с. 34].

²⁵ Прикладом може служити вихід Тіней з балету Л. Мінкуса «Баядерка», у хореографії якого використані самі арабески.

яким властиве специфічне ставлення до власного тіла, позначене посиленням самоконтролем, умінням мобілізувати себе на виконання художніх завдань. Спеціальна підготовка спрямовується на те, щоб усе стало засобом для мети, визначеної художніми умовностями балету.

Таким чином, окреслюється вихідна антиномія балетного мистецтва: з одного боку, воно визначається суворою регламентованістю танцювальних умовностей і конституційною обмеженістю людського тіла, з іншого ж – саме в цій обмеженості коріниться безмежність намірів і сенсів, закладених у русі, нескінченність нюансів і манер руху, індивідуальних, як відбитки пальців. Розв'язання цієї антиномії полягає в тому, що для балету виняткове значення відіграє рефлексія над танцювальним матеріалом, осмислення і переосмислення танцю як засобу специфічної виразності, опосередкування умовностями картини світу. Самі по собі танцювальні умовності стають імпульсами, які збуджують уяву. Саме завдяки роботі уяви в дзеркалі рефлексії виявляється змістова безмежність балету і, зокрема, осмислення танцю як драми.

Своєю чергою, якщо танець у балеті стає провідним чинником умовності, то протиставлення йому інших форм руху, зокрема пантоміми, може дати підстави для сумнівів щодо умовності як визначальної родової ознаки балетного виконавства. Узагальнене значення такої антитези танцю інколи вбачають у пластичності, яка стає джерелом подолання умовності та збагачення балетної лексики²⁶. Однак якщо пластика береться в такому тлумаченні, де вона не відрізняється від пантоміми, від безпосереднього наслідування побутових жестів, то вона також не визволяє і не збагачує балетні засоби, а навпаки, веде до значно більшої регламентованості рухів, незалежність від якої дарує саме умовність. Тому пластика сама створює свою конвенціональність. Діалектика балетної умовності виявляється тут у

²⁶ «“Пластичне” асоціюється з подоланням умовності канонізованості класики. Не підпорядковане суворим законам танцю, його жорсткій структурній оформленості, воно пов'язується з моментами творчої свободи танцівника. У класичному балеті “пластичне” виражається в мімічних сценах, які передбачають використання жестів і пантоміми» [4, с. 8].

наявності простору свободи, відмежованого опосередкуванням від буттєвої необхідності. Певна абстрактність танцю залишає простір для маневру в більшій або меншій конкретизації умовностей, у наближенні їх до відтворення реалій життя, скажімо, у балетній інтерпретації літературних джерел у хореодрамі, але звернення до пластики самої по собі без спеціальних умовностей означало б підпорядкування біологічній детермінації. Танцювальні умовності визволяють від обмежень практичної доцільності, властивих пантомімі. Тут слід згадати вчення про моторику Н.А. Бернштейна, за яким у кожному русі людини «утворюється складна багаторівнева будова, очолювана провідним рівнем, адекватним смисловій структурі рухомого акту» [16, с. 37]. Відмова від досягнутих завдяки умовностям вищих рівнів на користь «пластичності» означає по суті відмову від досягнутої свободи й залежність від утилітарних завдань.

Академічний канон балетного виконавства, узагальнюючи умовності як запоруку свободи вияву через рух внутрішнього світу людини, а не зовнішніх обставин буття, має наслідком своєрідний **мінімалізм**, відмову від невмотивованих рішень. Як картина саме внутрішнього світу людини балет здійснює те, що в семіотиці позначається як *дієгезис* – оповідь через розкриття внутрішнього суб'єктивного образу світу, тобто *мімесис*, спрямований на особистість, а не на обставини буття. Таке опосередковане та спрямоване на внутрішні переживання тлумачення світу в балеті зумовлює цілу систему самообмежень. На цю обставину дуже влучно вказала О. Грошева, зазначивши, що «у драмі, як і в опері, акторові допомагають і грим, і костюм, а найголовніше – поетичний і музичний текст, багатюща палітра інтонацій. Балерина ж не має за що “сховатися”, навіть головна її “зброя” – танець – визначений точною регламентацією рухів. І лише в тому, як вона зробить те чи інше па або їх ланцюжок, тисячу разів уже виконані іншими, як подивиться, що виразить у пластичній мімікою – буде виявлено індивідуальність її образу» [52, с. 154]. Тут виявляється парадокс своєрідного експериментаторського спрямування академізму: саме збереження

умовностей, опосередковане ними бачення реальності забезпечує особливі, експериментальні умови для реалізації творчих завдань. Не відмова від умовностей, а відмова від спокус позбутися їх становить експериментальну умову, з якою діє академізм.

«Не залишаючи хати, можна пізнати цілий світ. Не визираючи з вікна, можна досягнути цілу природу. Чим далі ідеш, тим менше пізнаєш» [54, с. 129]. Ці слова, наведені в § 47 «Дао Де-цзін», священній книзі давньокитайського даосизму, суголосні наведеному образу Протея як символу невинних перетворень і перевтілень незмінної суті, символом чого в балетному академізмі може бути постать балерини у пачці. Парадокс балетного академічного канону полягає в тому, що завдяки своїй неосяжній мінливості він стає по суті експериментаторством. Сама незмінність його позиції у мінливому світі здобуває форму героїчного виклику. Самообмеження тут відіграє роль граничних умов експерименту, де замість пошуку нових можливостей випробовується внутрішня суть того, що наявне. Академічний балет постає як експериментальний мінімалізм. Така своєрідна аскеза самообмежень містить експериментальне покликання вже тому, що накладає спеціальні умови на здійснення творчих задумів, гранично звужує поле вибору, спрямовуючи пошук на внутрішні можливості наявних традицій. От чому зазначена в наведеній цитаті О. Грошевої система самообмежень або самозречень, добровільно обраних артистами балету, нічого спільного не має із задоволеним консервативним епігонством, а навпаки, засвідчує героїку відданості традиції.

Цим зумовлюється значення хореографічної традиції, заснованої на конвенціях і невіддільної від них. Лише виявлення продуктивних можливостей у межах традиції з усіма її успадкованими і оновленими умовностями робить можливим існування балету як особливого виду мистецтва. Звідси і вирішальне значення рефлексії над традицією, якою уможливлується **парадокс продуктивного консерватизму**, який сам стає експериментальним викликом умовам сучасності – невинне оновлення

сенсу конвенцій. Сполучаючи «вічність» руху людини з нескінченним оновленням сенсів, балет відкриває творчу винахідливість у самому збереженні традиції, парадоксальність чого виявляється у зіставленні його із драматичним театром. Стрімке оновлення сенсу в єдності з принциповою неможливістю радикальної зміни виражальних засобів влучно демонструється Ю. Слонімським, який, коментуючи появу балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта» (де почалася світова слава Г. Уланової), навів слова М.В. Гоголя: «Дивно навіть поєднувати Шекспіра з танцюристами і танцюристками... Ноги ногами, а голова головою» [195, с. 217]. Те, що здавалося неймовірним для найвигадливіших театралів ХІХ ст., стало реальністю в ХХ ст. саме завдяки творчій рефлексії. «Від протилежного» роль рефлексії над традиціями як основи розвитку балетного мистецтва засвідчують і спроби «зруйнування» традиції, приміром, виступи І. Соллертинського, який дорікав балету, що «позбавлений сюжетного виправдання класичний танець застигнув поза часом і простором», а відтак «необхідно провести “знеобожнення” танцю» [201, с. 42]. Тут виявилось типове нерозуміння природи балету, де виправдання, мотивація засновані на використанні конвенцій, а не на відмові від них. Творча практика, як відомо, довела продуктивність академізму, про що свідчать уже згадані вікопомні відкриття, здійснені А. Вагановою, Ф. Лопуховим, Р. Захаровим та багатьма іншими майстрами вже після подібних інвектив.

Пріоритет умовності та опосередкованості в балеті засвідчується і тим значенням, яке посідає в ньому лірична образність і, зокрема, фантастика та картини сновидінь. Балет подає реальність переважно через посередництво ліричної феєрії, так що його умовність дає можливості для осмислення ліричної абстрагованості. Про це свідчить і питома вага лялькових образів («Лускунчик», «Петрушка», «Дерев'яний принц», «Коппелія» і т. ін.). Звідси і специфіка балетного часопростору, де особливого статусу здобуває теперішній, актуальний момент часу, який увічнюється, подібно до лірики. Саме з умовністю балету пов'язане те незвичайне ставлення до

скороминущості теперішнього часу, до миттєвості, самостійність і самодостатність якого, за зауваженням Л. Блок, не знаходить жодної паралелі в інших різновидах театрального мистецтва²⁷. Роль миттєвості в балеті відзначив Б.В. Асаф'єв, який у цьому сенсі протиставив його опері²⁸. На відміну від драматичного театру, де кожен момент, поряд з власною цінністю для глядача, викликає чекання майбутнього продовження подій у їх невідворотному, фатальному ланцюгу, на відміну від епосу, де розповідається про завершені події, які не можуть бути зміненими, у балеті, як у ліриці, домінує актуальність моменту, що вже абстрагований від конкретної теперішності й мислиться як відсилання до вічності. У театральному ефекті присутності балет цінується саме присутністю у мить виступу балерини²⁹. Водночас відмінність від ліричної абстракції такого переживання часу визначається самою природою руху, його неповторністю. Мить тут має самостійну цінність споглядання завдяки тому медіуму, який її демонструє, – артистам балету, балеринам.

Такий особливий **актуалізм балету** підводить до висновку про ключове місце в балеті особистості виконавця – артиста, адже лише він здатний забезпечити глядачеві неповторну мить споглядання. Природа балету як розкриття внутрішнього світу людини через умовність і опосередкованість танцю в неповторній миттєвості цього світу означає, що вирішальну роль тут відіграє особистість артиста. Звідси постає питання про характеристику її індивідуальності. У музикознавстві для такої характеристики Д.А. Рабинович запропонував поняття виконавського стилю, яке висунув у полеміці проти вживаного у відомому трактаті К.А. Мартінсена поняття виконавського типу, дорікаючи йому в підміні понять³⁰. Ця пропозиція, своєю чергою, викликала низку застережень.

²⁷ Про це дуже виразно зазначила Л.Д. Блок: «У балеті все ламке, все скороминуще, все живе лише в ту мить, доки живе – завтра вже нічого немає» [19, с. 441].

²⁸ ««Если... сравнить... разницу мига оперного и балетного, ...в опере... выявление таковых переживаний всегда будет ...замедленно» [5, с. 32].

²⁹ За вдалим висловом П. Білаша, «балетний підтекст прочитується як суть тексту, в якому мить зупиняється і набуває якості “іконічного” знака» [17, с. 10], де таким знаком стає спостережений виступ артиста.

³⁰ «Мартинсен и подменяет типы стилями» [185, с. 129].

Л.Н. Раабен, скажімо, попередив про можливість змішування понять історичних і особистих («об'єктивних» і «суб'єктивних») стилів³¹. Ще радикальніше висловився Я.І. Мільштейн, вказавши, що індивідуальність виконавця не може обмежуватися стильовими ознаками, оскільки самі завдання виконавства передбачають звернення до різних стилів: «...ніколи не можна втискати індивідуальність – велике багатобічне виконавське явище – в прокрустове ложе лише одного виконавського стилю» [163, с. 36].

У театрознавстві ж поняття виконавського стилю виявилось дискусійним, як свідчить, приміром, Б.В. Алперс: «Історію акторського мистецтва не можна будувати, виходячи лише з художнього стилю гри... критерій стилю виявляється найбільш хитким і ковзким», а відтак «детальні стильові підрозділи між окремими групами акторів приведуть до довільних побудов» [2, с. 21]. От чому навіть відомий прихильник акторського театру (як альтернативи режисерському) А.Р. Кугель наголошував, що «особистісне начало актора цінніше, ніж те, що він грає»³² [130, с. 117]. Для характеристики індивідуальності актора необхідно брати до уваги цілий комплекс ознак характерології, а не лише стильові показники. Так, приміром, робив С.М. Дурилін у монографії про Марію Заньковецьку, порівнюючи її з М. Єрмоловою та Е. Дузе як особистостями, а не лише за стильовими ознаками творчості [62, с. 504]. Відповідно і для артистів балету доцільно залучати не лише окремі стильові ознаки, а цілісні підходи характерології.

Наведені феноменологічні ознаки балетного академічного виконавства – його самообмеження, його розвиток шляхом Протея – через метаморфози, органічні перетворення і перевтілення у творчій рефлексії, опосередкування руху людини в танцювальних умовностях, вирішальне, ключове місце особистості виконавця і пережитої неповторної миттєвості – все це підводить до висновку про школу як необхідну вихідну умову існування балетної традиції. Під цим оглядом балет поділяє те саме покликання, що і театр в

³¹ «...характеризуючи той чи інший стиль або еволюцію..., найменшою мірою можна підпорядкувати цю еволюцію тезі об'єктивності або суб'єктивності, але треба виявляти їх діалектику» [184, с.19].

³² І далі: «Личность актера – он сам – становится основой его обаяния» [130, с. 117].

цілому. Фундаментальну особливість театрального мистецтва завжди становила **єдність виконання та виховання**³³ і, як наслідок, особливий статус театральної педагогіки як основи формування і передання традицій.

Учення про театральну педагогіку як про особливу стадію розвитку творчого процесу виконавського мистецтва та відповідна практична концепція навчання артиста викладені, зокрема, в уславленій праці М.О. Кнебель «Поезія педагогіки». Творча основа театральної педагогіки виявляється тут уже у вихідних кроках розвитку спостережливості актора: «Увага – це перша ланка в невидимому ланцюгу, яким ми прагнемо чіпляти диво-птаха творчості» [89, с. 56]. Специфіка театральної педагогіки дається взнаки й у тому, що виявляє чимало спільного з режисерською справою. «Театральна педагогіка», за висловом професора школи при МХАТ В.К. Монюкова, «не зовсім режисура тому, що, коли говорити про кінцеву мету режисерської творчості, то це – створення спектаклю. Мета нашої творчості – створення актора», але й «режисура в своїй основі також педагогіка» [164, с. 45–46]. Зрештою, саме сценічне виконання завжди покликане справляти виховний ефект: оскільки ж «вихователь повинен бути вихованим», то стосовно артиста на кону це означає необхідність попередньої підготовки. Тож положення славетного маніфесту Ф. Шиллера «Театр як моральний заклад» з його оцінкою театру як «школи життєвої мудрості, путівника через громадянське життя» [200, с. 19] конкретизуються у вимозі єдності театру та школи. Для балету ця єдність, унаслідок відзначених його особливостей, прибирає екзистенціального значення. Саме в школі починається процес передання досвіду від педагога до учнів і розвиток балетної традиції як предмета рефлексії та джерела нескінченної множини творчих знахідок, а ключове значення школи засвідчене всією історією балету. Вимоги всебічного виховання танцюриста сягають уже практично першого в європейській історії трактату з хореографічного мистецтва Лукіана, який аргументував це, зокрема, схожістю завдань

³³ Термін запропонований І.М. Юджінім [264, с. 51–52].

хореографії та риторики³⁴, і саме на Лукіана спирався реформатор балету нового часу Ж.Ж. Новерр, вимагаючи «не самими лише симетричними фігурами й розміреними па, а живою виразною грою» [172, с. 70] визначати хореографічну майстерність. Історична константа єдності школи та балетного театру підтверджується найостаннішими розробками. Серед них – дисертація М. Леонової, де стверджується: «Роль професійної балетної школи в житті музичного театру важко переоцінити: із сезону в сезон балетні трупи поповнюються випускниками хореографічних училищ. Школа, таким чином, забезпечує приплив до театрів свіжих творчих сил. Однак не менш важливим є і зворотний процес: театр як творчий організм найбезпосередніше впливає на життя школи, формуючи професійні критерії, що стосуються майбутньої сценічної діяльності учнів балетних шкіл» [138]. Ця необхідність вишколу вочевидь становить універсальну закономірність балетного мистецтва, яка своєрідно виявляється у в Україні.

Усе зазначене про феноменологічну специфіку балету дозволяє визначити структуру подальшого викладу результатів дослідження. Школа, професійна підготовка становитиме вихідний предмет уваги. Далі дослідження спрямовується на той творчий потенціал виконавства, який зростає в школі – на особистості артистів балету. Зрештою, аналіз балетних вистав як кінцевого продукту виконавської творчості завершує дослідницький цикл. Початковим пунктом тут стає театральна педагогіка як вирішальна ланка передання і оновлення балетної традиції та вихідне джерело становлення творчої індивідуальності виконавців. Вона має свою історію, витоки якої коріняться в самому виникненні національного творчого осередку в Києві. Передісторія формування педагогічної традиції в балеті нерозривно пов'язана з виникненням самого балетного виконавства. Вишкіл артистів балету і сама їх виконавська творчість є неподільними ланками двоєдиного процесу виконання танцю і виховання засобами танцю глядачів.

³⁴ «танець ... прагне тієї ж мети, що й оратори, – показати людські вподобання і пристрасі» [262, с. 275].

1.2. Історичні корені традицій балетного виконавства та педагогіки в Національній опері України

Відлік часу історії балетного виконавства, а відтак і фахової підготовки артистів у Києві дослідники відносять до початку XIX ст. Першою балетною виставою, що її побачили кияни, як зазначає Ю. Станішевський [209, с. 38], був міфологічний балет «Венера і Адоніс» Д. Лефевра, поставлений спеціально запрошеним з московського Великого театру італійським балетмейстером Ф. Мореллі, у виконанні трупи поміщика Дмитра Ширая, яка складалася із 40 танцюристів і кріпацького оркестру³⁵. Це був закінчений сюжетний балетний спектакль, а високий технічний рівень танцівників і виразність виконання, поєднання віртуозності й емоційної наснаженості стало відмітною рисою українського балетного театру. Д. Ширай до 1810 р. був антрепренером першого Київського міського театру, відкритого 1805 р., і його діяльність значною мірою вплинула на розвиток класичного балету і хореографічної майстерності³⁶. У цьому процесі важлива роль належить також відомому харківському антрепренеру І. Штейну, танцівникові й балетмейстеру, який ставив у своїй трупі не тільки драматичні й оперні, а й балетні вистави, балетмейстерам Л. Млотковському та М. Піона. Після заснування Київської опери 1867 р. балет не одразу посів провідне місце³⁷. Місцевий уряд фінансував лише оперні постановки, вважаючи балетне мистецтво легковажним, балет згадується епізодично, коли йдеться про танці в операх або гастрольні виступи³⁸. Формування академічного балетного

³⁵ Про високий професійний рівень артистів і музикантів свідчать наведені тим-таки Ю. Станішевським спогади московського князя П. Шалікова, який, зокрема, писав: «Блискучий балет вразив нас. Мальовничі Терпсихорні групи, виразні положення яких, обертання, погляди, картини промовисто пояснюють історію подій; солісти, подібні до блискавиці. За швидкістю ніг своїх, за котрими наші очі не встигають стежити, відображають пластикою рук і мімікою обличчя різні пристрасті душі і серця з усіма їх відтінками; розкішні костюми, прекрасні декорації, чудовий оркестр – усе це приголомшує, зачаровує нас».

³⁶ Він «не завантажував своїх кріпосних артистів іншою роботою, наймав професійних учителів, а найкращим давав можливість отримати фахову освіту» [209, с. 39].

³⁷ «27 жовтня 1867 р. відкрився постійний Київський оперний театр, де в 1893–1909 роках працювала балетна трупа під керівництвом польських балетмейстерів С. Ленчевського та М. Ланге. Вони поставили балети “Жнива в Малоросії”, “Приморське свято” (1893), “Фея ляльок”, “Коппелія” (1903)» [50, с. 8].

³⁸ П.І. Чайковський у листі до брата після прем'єри «Пікової дами» у Київській опері писав: «Особливо мізерною вийшла інтермедія “Щирість пастушки”, але цього й слід було чекати. А вже балет у Києві всього з чотирьох пар» [143, с. 414].

мистецтва в Україні на початку ХХ ст. має низку особливостей, що позначилися на його майбутньому³⁹.

По-перше, відбувалася загальна реформа театру: відомі концепції К. Станіславського, В. Мейєрхольда, Г. Крега, які стосувалися організації людського руху, «фізичних дій», використовувалися і в хореографії, про що свідчить влучне зауваження сучасника: «Поєднання танцю, красу та значущість якого ніхто не заперечує, із сюжетом, що надзвичайно умовно виражається через міміку та жести, стилізовані хореографічною стихією, багатьом здавалися та здаються неприйнятними» [152, с. 14], а отже, потребували реформування. З'являються реформатори – такі, як М. Фокін, що намагається повернути балетному спектаклю дієвість, образність, А. Дункан, що прагне створити «танець майбутнього», заперечуючи закони класичного балету, Еміль Жак-Далькрос із його «сольфеджіо для тіла» – системою ритмічної гімнастики, де проголошується мета «створити новий стиль життя» [240, с. 101].

По-друге, постала проблема взаємин класичного балету з фольклорними хореографічними традиціями, репрезентованими раніше, зокрема, в драматичному театрі. Майже всі спектаклі українських драматичних театрів (деякі з них навіть мали таку назву – музично-драматичні) супроводжувалися піснями й танцями, а балетмейстерами й виконавцями цих сцен часто були танцівники високого рівня, як, наприклад, Хома Ніжинський. Ця проблема оберталася завданнями обґрунтування та утвердження артистизму танцювального мистецтва: оскільки «в артистизмі як особливій виражальній якості виявляються найважливіші антиномії творчості», то саме артистизм «робить світ мистецтва полем переживання інтенсивнішим, ніж саме життя» [129, с. 142, 144]. Така максимальна «інтенсивність переживання», подана в танці, можлива за умов високого професійного рівня та віртуозності.

Нарешті, по-третє, становлення українського академічного балету

³⁹ Цьому періоду присвячена стаття С. Коваленко [105].

збігається у часі з багатьма цікавими спробами теоретичної рефлексії над хореографією як специфічним видом мистецтва. В Україні реформа балету розглядалася в працях Б. Ніжинської. Формуються інструктивні програми в приватних балетних студіях, навчальні рекомендації на основі узагальнення педагогічного досвіду, хоча єдиного державного закладу для навчання класичного балету ще не існує. Своєю чергою, саме хореографія створювала особливо сприятливий ґрунт для розробки концептуальної бази інтерпретології як загальної теорії виконавських мистецтв, а суспільний запит визначався самою ситуацією епохи: «В періоди, коли світ зазнає почуття нестачі власної долі, тріумф припадає на мистецтво виконання... Найбільш містким алегоричним еквівалентом поетичного акту стає фігура акробата, танцівника, гімнаста як узагальнений образ артиста-виконавця» [129, с. 127].

Ці обставини позначилися і на формуванні української балетної освіти. У 1892–1909 роках балетмейстером Київської опери працював польський хореограф і танцівник С. Ленчевський, з 1910 – К. Залевський, потім – А. Романовський, які намагалися розширити склад балетної трупи та її репертуар. В останніх роках перед вибухом Першої світової війни відбувалися численні гастролі⁴⁰, завдяки яким українські глядачі познайомилися із шедеврами класичної хореографії в трактуванні різних шкіл⁴¹, що стало передумовою синтезу найкращих традицій в українській балетній школі⁴². У 1915 р. балетну трупу Київської опери очолили Олександр Кочетовський та Броніслава Ніжинська, які перенесли на сцену Київської опери постановки М. Фокіна, де самі виступали в провідних партіях, поставили балет «Горбоконики» у сценічній редакції О. Горського⁴³.

Для формування традицій балетної педагогіки в Києві дуже важливим є

⁴⁰ Зокрема, Є. Гельцер, М. Кшесинської, О. Смирнової, М. Обухова, Л. Єгорової, М. Мордкіна.

⁴¹ Для петербурзької школи був притаманний академізм, чистота виконання, для московської – віртуозність та драматичне наповнення танцю.

⁴² Необхідно наголосити, що і після 1914 р. не припинялися гастролі відомих виконавців – М. Кшесинської, П. Владимиринова, Т. Карсавіної, М. Мордкіна та інших.

⁴³ Дослідженню київського періоду творчості Б. Ніжинської присвячено праці Ю. Станішевського, М. Курінної, Ю. Волхонич, М. Ратанової та ін.

процес заснування хореографічних студій М. Мордкіна, Б. Ніжинської, А. Романовського, Л. Ланге, І. Чистякова, О. Гаврилової та ін. «Школа руху» Б. Ніжинської – театральна-балетна студія для виховання танцівників-акторів, відкрита в 1919 р., вирізнялася орієнтацією на сучасну хореографію, що відобразилося як у методиці навчання (крім танцювальних дисциплін, студійці вивчали вираження в рухах або міміку тіла, стиль у рухах, теорію музики, запис рухів і т. ін.), так і в навчальних виставах на сцені міського театру⁴⁴. На той час Ніжинська захоплювалась ритмікою Жака-Далькроза та ідеями конструктивізму, що позначилося певним чином на її творчості: зокрема, вона вважала основою танцю рух, а не позу, маючи на увазі новий спосіб інтерпретації балетної класики, що його демонстрували А. Павлова та В. Ніжинський⁴⁵.

Значущість цього доробку Б. Ніжинська зрозуміла в контексті епохи⁴⁶, поєднуючи в своїй педагогічній практиці кращі традиції та новаторські експерименти. Саме в студії Б. Ніжинської починав своє знайомство з мистецтвом балету С. Лифар. Паралельно з діяльністю у своїй студії Б. Ніжинська працювала в Київській консерваторії, в Центральній балетній студії, в драматичній студії Єврейського культурного центру, в заснованому Лесем Курбасом Молодому театрі, а пізніше і в Українській школі драми.

⁴⁴ Режисер М. Терещенко, який їх часто відвідував, писав: «У віці впадала чіткість ліній зовнішнього малюнка спектаклів, організованість і злагодженість ансамблю, технічна вправність тіла, рухів. Але... у злагодженості малюнка я не бачив живої людської індивідуальності. Виконавці ансамблю знеособлювалися» [34, с. 12].

⁴⁵ «Згадайте, як Павлова вставала в арабеск. Ось як треба навчатися руху. Або Ніжинський: згадайте, скільки переходів, скільки нюансів було в траєкторії його стрибка. Всі ці нюанси й переходи створювали ілюзію, начебто він танцює, не торкаючись землі. Згадайте, як Павлова наближалась до виконання своїх па. Саме це наближення, ці підходи і є справжній рух. Вся чарівність Павлової була в тому, як вона ставала в атитюд, арабеск чи іншу позу» [187, с. 15].

⁴⁶ Сучасники А. Павлової, яким пощастило бачити її на сцені, згадують, як вона навіть у статичній позі створювала ілюзію польоту. Це видно на малюнку художника О. Серова – афіші «Російських сезонів» С. Дягілева. Балерина стоїть на кінчику пальців у позі арабеска, але центр її тяжіння зміщений трохи вперед, плечі розкриті й відкинуті, що додає всій постаті рівноваги, гармонії. Ця поза нестійка, Павлова немов відпочиває, зачепившись за якусь невидиму хмаринку, готова будь-якої миті злетіти вгору. Артистка вміла фіксувати такі моменти «нестійкої рівноваги» максимально довго, вражаючи глядачів своєю ефемерністю. Така манера виконання, характерна для перших балерин доби романтизму – М. Тальоні, К. Грізі, Л. Гран, була витіснена переможним академічним стилем Петіпа з його апломбом, упевненістю, стабільністю. В епоху Петіпа класичний танець досяг свого найвищого розвитку, вдосконалилась його техніка, з'явилися найскладніші за своєю побудовою форми танцю (па-де-де, па-д'аксьон), але драматургія в балетному спектаклі стає другорядною, поступаючись місцем розважальності, видовищності, демонстрації технічної довершеності виконання. Із цієї кризи балет виводить Михайло Фокін, який повертає танцю його дієвість, застосовуючи для цього досвід романтичного («тальонівського») балету, «орієнтальних» та античних танців.

Б. Ніжинській були близькими творчі принципи цього талановитого режисера, який надавав великого значення пластичній виразності актора⁴⁷, Ніжинській доручили очолити балетну трупу в новоствореній Українській районній опері, але 1921 р. у зв'язку із тяжкою хворобою брата вона виїхала до Відня і більше не повернулася⁴⁸.

У січні 1919 р. Тимчасовий робітничо-селянський уряд України прийняв постанову «Про передачу всіх театрів та кінематографів у відання відділу освіти». Київську міську оперу було націоналізовано й перейменовано в Державний оперний театр імені Карла Лібкнехта, а балетну трупу очолили М. Фроман і М. Мордкін. Вони поставили «Жізель» і «Вальпургієву ніч», що не було випадковістю: партія графа Альберта – одна з найкращих у репертуарі М. Мордкіна. Артист приділяв увагу таким подробицям, як оформлення вистави, костюми, реквізит, освітлення сцени. Наприклад, він відмовився від виграшної варіації у другому акті, вважаючи, що вона порушує загальний ліричний настрій «білого акту». Дует М. Мордкіна та Маргарити Фроман у «Жізелі» зачарував київських глядачів⁴⁹. М. Мордкін постає не тільки як танцівник, але насамперед як актор, що вболіває за спектакль у цілому, за його драматургію, а не тільки за своє місце в ньому, і цілком закономірно, що його творча доля перетнулася з визначним українським драматичним режисером Л. Курбасом: М. Мордкін

⁴⁷ Промовистий уривок зі спогадів однієї з колишніх учениць Ніжинської, яка «згадує, як під час занять у студії хореограф, навчаючи мистецтву жести, показала, як можна без слів, користуючись лише виразною пластикою рук, “прочитати” монолог Ніни з лермонтовського “Маскараду”» [34, с. 11]. Схожі завдання давала нам н. а. України відомий сучасний балетмейстер А. Рубіна на уроках композиції танцю у КНУТКіТ ім. І.К. Карпенка-Карого.

⁴⁸ Її подальше життя було пов'язане із С. Дягілєвим, де вона поставила свої найкращі балети («Весіллячко» І. Стравінського, «Лані» Ф. Пуленка, «Блакитний потяг» Д. Мійо), а потім з багатьма трупами Лондона, Парижа, Берліна, Буенос-Айреса та Сполучених Штатів Америки. Ніжинській належить перша сценічна інтерпретація «Болеро» М. Равеля, Моріс Бежар зізнався, що у своїй постановці він використав саме її ідею.

⁴⁹ Опис деталей створюваного М. Мордкіним образу Альберта в «Жізелі» і процесу роботи над ним дає Б. Львов-Анохін. Наприклад, коли Мордкін у ролі Альберта приходив на могилу Жізелі у II дії вистави, він одягав довгий плащ, який шлейфом ефектно тягнувся за ним. «Це не тільки плащ, це “реквієм”, скорботна процесія, обряд, що відбувається в душі Альберта. Довгий плащ, що важко тягнеться за мною, вірніше, зі мною, допомагає донести до публіки мій настрій» [155, с. 47]. Однією з вимог Мордкіна до декораторів був величезний хрест на могилі Жізелі. «Мені потрібен саме такий хрест, – говорив артист, – це мій сценічний декоративний партнер, я без нього не можу, він повинен бути дуже великим, на його фоні моя постать повинна здаватися маленькою, розчавленою цим хрестом. Ви скажете, що на самотній могилі Жізелі не може бути такого хреста, але театр не повинен дотримуватися тільки правдоподібності, він потребує перебільшення» [155, с. 47].

працював у студії Молодого театру, допомагав режисеру в постановці пластичних сцен у спектаклі «Цар Едіп»⁵⁰. М. Мордкін також був головним балетмейстером створеного в травні 1919 р. першого в історії української культури *національного* оперно-балетного театру – Державної української музичної драми. Серед його постановок – балет І. Гютеля «Азіаде», де в мімічній ролі Шейха виступив Л. Курбас. Унаслідок боїв громадянської війни було захоплено Київ, театр зруйновано.

Незважаючи на важкі обставини⁵¹, Київ жив бурхливим творчим життям. «Культура починала “очищувати” духовний простір від суєтного й другорядного, хоча, задля справедливості, слід визнати: інтенсифікувалася й культура “масова”» [113, с. 80]. В опері й балеті ситуація була найважча⁵². Колектив пережив скрутні часи. Балетмейстером трупи в 1922 р. став Р. Баланотті, який здійснив експериментальні постановки «літаючого балету» («Чари сну», «Подорож на повітряній кулі») ⁵³. Свої вистави ставили А. Романовський, І. Чистяков та М. Дисковський. Спектаклі останнього відзначалися еклектикою, захопленням акробатикою та ритмізованою пантомімою, нехтуванням класичним танцем, що особливо виразно виявилось в експериментальній постановці «Лебединого озера», яка швидко зійшла зі сцени. Подібні процеси відбувалися також у Харківському та

⁵⁰ С.К. Бондарчук, один з учасників тієї історичної постановки, згадує: «Робота з Мордкіним захоплювала своєю оригінальністю, темпераментом і граціозністю пластичних форм. Вправи не були шаблонним класичним станком (ми його знали і раніше), як не були й звичайними академічними танцями. Скоріше їх можна було назвати творчими етюдами. Своїм прекрасним тілом Мордкін “співав під музику”, а ми й собі намагалися відтворювати це. ...Ці вправи давали нам не лише фізичну стрункість і вміння, а й підносили внутрішньо: після них легше дихалось, відчувалось і думалось» [22, с. 143].

⁵¹ За свідченнями С. Лифаря, «Київ за два роки вісімнадцять разів міняв господарів – то червоних, то білих. Улітку 1919 р. запанував найчорніший терор. ...підпалювали будинки, вбивали заложників, знівечені трупи кидали на вантажівки, мов забиту худобу» [144, с. 19].

⁵² А. Мессерер згадує доповідь одного «товариша» на засіданні Раднаркому, який казав, що «на цьому етапі Великий та Малий театри не потрібні робітничо-селянській Республіці, тому що в їхньому репертуарі ті самі буржуазні п'єси й опери, як-от “Травіата”, “Кармен” та “Євгеній Онегін”, і що не слід кидати дорогоцінне паливо до ненажерливих печей московських театрів» [161, с. 71]. Така сама дискусія виникала і з приводу Київської опери.

⁵³ Ефекти польотів застосовувалися у спектаклях і раніше – сцена Київської опери мала для цього усі необхідні технічні можливості. Відомий танцівник, прем'єр львівської опери О. Сталінський у своїх мемуарах описує враження від такої вистави, що відбулася на сцені Київського оперного театру у 1913 р.: «Якось наша мама повела мене й брата на дитячий ранковий спектакль, на так званий “літаючий балет”. Як зараз пам'ятаю сцену Київського оперного театру, що була заповнена чарівними істотами в коротких, пишних різнобарвних спідничках і в капелюшках у формі квітів: троянд, тюльпанів, маків... І понад цими живими клумбами, що увесь час у танці змінювали свої узори, пурхали величезні метелики... – теж артисти балету» [204, с. 337].

Одеському оперних театрах. Це, з одного боку, прагнення балетмейстерів до експериментів, як справді цікавих, так і відверто дилетантських, хибних, а з іншого – постановки класичних спектаклів. На відміну від драматичного театру, де революційні шукання режисерів-експериментаторів знаходили широку підтримку в масах, у балеті глядач хотів бачити більш традиційну класичну хореографію. Почали розширюватись балетні трупі, активізувалася робота хореографічних студій і приватних балетних шкіл, а у Харкові, який був столицею України, спеціальним рішенням від 24 квітня 1925 р. було створено перший національний оперно-балетний театр – Державну українську оперу.

Отже, в 1900–1920 роках в Україні відбувається процес становлення національного балетного театру, який супроводжується формуванням нових балетних шкіл і студій, удосконаленням виконавської майстерності артистів, яким було під силу виконання класичних шедеврів. Театр пройшов усі етапи експериментаторства, але зрештою повернувся до академічної класики як індикатора професіоналізму. Виконавська майстерність українських артистів балету, складовими якої є технічна досконалість, так звана «школа» органічно поєднувалася з артистизмом, натхненням виконанням, притаманним самій природі, характеру українського народу. Початок ХХ ст. в Україні позначено вирішальними кроками до створення академічного балетного мистецтва. Відбулася кодифікація творчого досвіду та експериментальних пошуків, визначилися необхідні передумови формування сценічної віртуозності та артистизму.

1.3. Розвиток професійної балетної освіти у взаєминах театру і школи

Усталення системи хореографічного шкільництва після дискусій першої третини ХХ ст. мало наслідком ефективний розвиток балетного виконавства. Вже 30-і роки характеризуються розквітом українського балетного мистецтва, значною мірою обумовленим зверненням до шедеврів

балетної класики, доцільність існування яких ставилася під сумнів ідеологами Пролеткульту. Так, у 1926 р. на сцені українського Державного академічного оперного театру було поставлено «Баядерку» Л. Мінкуса, «Лебедине озеро» П. Чайковського та «Жізель» А. Адана. Постановки здійснив Л. Жуков⁵⁴. Він репетирував з молодими українськими артистами, які згодом стали гордістю українського балету: серед них О. Гаврилова, К. Васіна, Н. Верекундова, О. Сталінський, В. Шехтман, О. Бердовський. На київській сцені починав творчий шлях славетний балетмейстер, автор «Бахчисарайського фонтану» Ростислав Захаров. Значна роль у формуванні професійної балетної школи належить Галині Березовій⁵⁵, яка в 1937–1941 роках була головним балетмейстером і педагогом київського Театру опери та балету ім. Т. Шевченка, поставила на київській сцені балети «Лебедине озеро» (1937), «Спляча красуня» (1939), «Бахчисарайський фонтан» (1938), «Кавказький бранець» (1939) Б. Асаф'єва та «Лілея» К. Данькевича (1940) (майже одночасно з «Лілеєю» В. Чабукіані в Києві була поставлена «Лауренсія» Ю. Крейна).

Організація хореографічної педагогіки, розбудована в Україні, вписується в загальну систему інститутів художньої освіти, докладно висвітлену С.М. Волковим [26]. Київське хореографічне училище – перший в Україні державний заклад, що готує професійних артистів балету, розпочинає свою історію 1934 р., коли при Київському театрі опери та балету була створена балетна студія. 1938 р. за рішенням уряду створюється трирічний хореографічний технікум (до складу якого увійшла ця студія та хореографічне відділення заснованого 1933 р. Театрального технікуму), який очолив Л. Жуков, а першим художнім керівником став відомий балетмейстер з. а. України Б.О. Таїров. 1940 р., з метою вдосконалення підготовки артистів балету шляхом збільшення терміну навчання до 7 років, технікум було перейменовано на Київську спеціальну середню школу-десятирічку, а 1941 р.

⁵⁴ Соліст московського Великого театру, який разом зі своєю партнеркою М. Рейзен танцювали провідні партії на українській сцені.

⁵⁵ Випускниця Ленінградського хореографічного училища, учениця А. Ваганової.

– на Київське державне хореографічне училище.

Повоєнна історія Київської опери має багато яскравих сторінок, але особливо виділяється період 1960-х років, коли надійшло світове визнання колективу: низка гастролей, розпочата 1963 р. виступами в Югославії, завершилася тріумфом столичної балетної трупи, що була відзначена на фестивалі в Парижі 1964 р. як найкращий балетний колектив. Головний балетмейстер Гранд-Опера Серж Лифар також нагородив Валерія Парсегова та Іраїду Лукашову призами Вацлава Ніжинського та Анни Павлової. У той період у трупі зібралось ціле сузір'я видатних солістів: Євгенія Єршова, Олена та Варвара Потапови, Валентина Калиновська, Іраїда Лукашова, Алла Гавриленко, Людмила Герасимчук, Анатолій Белов, Микола Апухтін, Валерій Парсегов та багато інших. Провідна роль у формуванні творчого обличчя колективу Київської опери 1950–80-х років належить балетмейстерам-керівникам трупи Вахтангу Вронському, Роберту Клявіну, Анатолію Шекері, Генріху Майорову, Валерію Ковтуну, Віктору Литвинову. Кожен з них зробив свій внесок у справу розвитку українського національного балетного мистецтва.

Художнім керівником Київського державного хореографічного училища з 1944 р., коли театр повернувся з евакуації, і до 1966 р. була Г. Березова, діяльність якої мала важливе значення для розвитку української балетної освіти так само, як і н. а. України А. Васильєвої, н. а. України Г. Кирилової⁵⁶, н. а. СРСР, лауреата премії ім. Анни Павлової Т. Таякіної, з. а. України Д. Клявіна, н. а. України Г. Кушнірової, н. а. України Н. Теради⁵⁷, які продовжили цю справу. Серед кращих педагогів училища Н.

⁵⁶ Галина Миколаївна Кирилова (1916–1986) – учениця А.Я. Ваганової, прима-балерина Ленінградського Малого театру опери і балету (1935–1942), Ленінградського театру опери і балету ім. С.М. Кірова (1942–1961). 1956–1961 – зав. балетною трупю Кіровського театру; 1961–1970 – інспектор хореографічних училищ відділі навчальних закладів Міністерства культури РРФСФ, педагог класичного танцю в Московському хореографічному училищі. 1972–1974 – керівник балетної трупи Театру опери і балету ім. Т.Г. Шевченка, 1972–1986 – художній керівник КДХУ. Серед учениць Г. Кирилової – Т. Боровик, Г. Кушнірова, Н. Семизорова, Т. Білецька, К. Родіонова, Я. Гладких та інші. Г. Кирилова була моїм педагогом у старших класах. Разом із технічною віртуозністю вона прагнула прищепити своїм учням особливу балеринську манеру виконання, що виражалось в нюансах положень голови, корпусу, музичних акцентах, що надавало образної окраси тренувальним вправам.

⁵⁷ Н.Терада (Японія) – народний артист України, соліст балету Національної опери, керівник КДХУ з 2012 р.

Верекундова, Т. Ахеян, З. Серкова, В. Єфремова, Г. Петренчук, В. Денисенко, В. Парсегов, Р. Клявін, В. Ковтун, А. Кальченко, Р. Онацька, В. Некрасов, Т. Самойленко, І. Булатова, М. Добрякова, О. Панкова, І. Скрипник, В. Володько та багато інших майстрів балету. Українська школа класичного балету виховала понад півтори тисячі висококваліфікованих спеціалістів, серед яких всесвітньо відомі зірки В. Калиновська, Т. Таякіна, В. Ковтун, А. Гавриленко, Р. Хилько, М. Прядченко, С. Коливанова, Л. Сморгачова, Г. Кушнірова, Т. Боровик, В. Писарев, С. Бондур, О. Філіп'єва, Д. Матвієнко, І. Путров, І. Дворовенко та багато інших.

Зі здобуттям Україною у 1991 р. незалежності почався новий етап в українському балетному мистецтві й, зокрема, в історії Національної опери, який характеризується інтенсивним розвитком культурних зв'язків між українськими та закордонними балетними колективами, артистами, розширенням гастрольної діяльності Національної опери, проведенням фестивалів, конкурсів. Творчість Сергія Лифаря, киянина за походженням, з ім'ям якого пов'язана слава «Російських сезонів» С. Дягілева, а також відродження і розквіт паризької Гранд-опера, довгий час було саме такою білою плямою: спектаклі майстра не ставилися ні в Україні, ні в Росії. Тому здійснення постановок видатного танцівника та балетмейстера на київській сцені стало визначною мистецькою подією в культурному житті Києва, а рівень їх виконання свідчить про високий професіоналізм балетної трупи Національної опери. У 1994 р. в Києві відбувся I міжнародний конкурс артистів балету і балетмейстерів ім. С. Лифаря, що відкрив надзвичайну кількість талановитих танцівників і хореографів, які успішно виступають на світових сценах⁵⁸.

Вагомих успіхів досягла українська хореографічна школа. Окрім Київського державного хореографічного училища, з'явилися інші осередки балетної освіти, що готують високопрофесійних артистів балету. Це, зокрема,

⁵⁸ Конкурс проводився в Києві під патронатом Всесвітньої Ради танцю ЮНЕСКО до 2006 р. (раз на два роки), а 2011 р. був відроджений вже за особистою ініціативою Вадима Писарева.

хореографічна школа Вадима Писарева, Київська муніципальна академія танцю ім. Сержа Лифаря, продовжують працювати Харківська⁵⁹ та Одеська⁶⁰ балетні школи. Одним із перших таких осередків стала невелика дитяча аматорська хореографічна студія при Національній опері, заснована в 1993 р. з. а. України А. Кальченко. Заняття проводилися в залах Національної опери, а наприкінці року учні демонстрували свою майстерність на столичній сцені. У 1995 р. на базі студії була створена «Українська академія танцю», ініціаторами та засновниками якої були Ю. Станішевський, А. Кальченко, А. Лягущенко, а сама студія увійшла до складу академії як класичне відділення. 1996 р. частина колективу організувалася в самостійну творчу одиницю – Міжнародний центр розвитку хореографічного мистецтва «Українська академія балету», яка існує і нині⁶¹. Київську муніципальна академія танцю імені С. Лифаря (КМАТ ім. С. Лифаря), створено в 2001 р. за рішенням Київської міської ради як вищий мистецький навчальний заклад першого рівня акредитації. У процесі створення академії танцю брали участь видатні діячі хореографічного мистецтва на чолі з Ю. Станішевським⁶². Студенти в процесі навчання набувають професійну балетну освіту – вивчають класичний, народно-сценічний, історичний танці, модерн, дует, майстерність актора, а також мають велику сценічну практику у виконанні шедеврів балетної класики та сучасної хореографії. Колектив учнів академії став творчою лабораторією для талановитих хореографів, які прагнуть здійснити свої постановки⁶³. Академія може пишатися такими своїми випускниками, як О. Потьомкін, провідний соліст балету Львівського

⁵⁹ Харківська хореографічна школа створена в 1957 р.

⁶⁰ Одеська державна хореографічна школа заснована в 1939 р.

⁶¹ Педагогами академії були н. а. України Л. Сморгачова, з. а. України Н. Уманова, Є. Сикалова-Мазуркевич, І. Скрипник, М. Павлова, Л. Володько, І. Погорелов та ін. Академія має зв'язки з балетними школами інших країн, зокрема, Італії та Іспанії.

⁶² Сьогодні КМАТ ім. С. Лифаря підтримує тісні зв'язки з Національною оперою і підпорядкована Головному управлінню культури Київської міської державної адміністрації. Серед педагогів академії – провідні майстри хореографічного мистецтва, такі як В. Яременко, Т. Білецька, Г. Дорош, М. Чепик, Д. Клявін, Н. Хоменко, В. Солдатенко, Н. Косенко, М. Міхеєв, В. Лук'янець, С. Павлюченко, Л. Зарицька та ін.

⁶³ У репертуарі КМАТ ім. С. Лифаря, крім великої програми концертних номерів (в т.ч. з маловідомих творів), є балетні спектаклі «Пер Гюнт» на музику Е. Гріга у постановці В. Писарева, «Коппелія» Л. Деліба в постановці С. Бондура, «Чи ти почувеш мене?» в постановці А. Урсуляка (музика сучасних композиторів), балети С. Прокоф'єва: «Петрик і Вовк» (хореографія В. Лук'янця), «Скіфська сюїта» (хореографія О. Нестерова), «Казка про Блазня, який усіх блазнів перехитрував» (постановка В. Гаченка) та ін.

національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької, лауреат міжна-родного конкурсу ім. С. Лифаря, солісти Національної опери В. Нетруненко, Я. Ткачук, О. Скрипченко та інші.

Помітні успіхи робить культурний центр «Кияночка», заснований Дмитром та Галиною Кайгородовими на базі дитячого вокально-хореографічного ансамблю при Київському міському будинку вчителя⁶⁴. Завдяки професійним педагогам, які на різних етапах залучалися до співпраці із закладом, таким як Г. Дорош, А. Некрасова, Є. Кайгородов, Я. Гладких, Л. Житникова, А. Рубіна, А. Бабанін, зріс рівень хореографічної майстерності⁶⁵. Керівник культурного центру «Кияночка» Д. Кайгородов – досвідчений педагог, який вміє розпізнати справжній талант, побачити в дитині потенціал майбутньої балетної зірки. Серед учнів і випускників «Кияночки» провідні солісти Національної опери В. Іщук, Х. Шишпор та М. Сухоруков. Тут починали свої заняття балетом випускниці Київського державного хореографічного училища Н. Домрачева, К. Шалкіна, випускники школи В. Писарева Яна та Ярослав Саленко, – творчий шлях усіх цих артистів, які працюють у найкращих балетних трупах світу, був пов’язаний зі сценою Національної опери.

Школа хореографічної майстерності Вадима Писарева тривалий час була провідним професійним навчальним закладом з підготовки артистів балету після Київського державного хореографічного училища. Школа була створена в 1992 р. Серед її засновників н. а. України І. Дорофєєва, прима-балерина театру, головний балетмейстер театру н. а. України Є. Хасянова та інші. Школа успішно продовжує найкращі традиції класичного танцю, також є відділення сучасної хореографії. Наочним підтвердженням високого рівня професійної підготовки в Школі хореографічної майстерності є блискучі

⁶⁴ Зараз «Кияночка» виросла у велику комерційну структуру хореографічного виховання, до якої входять школа – дитячий садок, школа мистецтв, хореографічна гімназія, Київський хореографічний коледж і театр «Молодий балет Києва», де вихованці виступають із концертами та спектаклями.

⁶⁵ Київський хореографічний коледж здійснює підготовку молодших спеціалістів зі спеціальності «Хореографія» (класична або сучасна) і надає кваліфікації «артист балету» або «артист ансамблю сучасного танцю», «викладач хореографії початкових художніх учбових закладів», «керівник аматорського хореографічного колективу».

перемоги її учнів на численних престижних міжнародних балетних конкурсах. Випускники школи щорічно стають студентами престижних хореографічних закладів, як-от: балетна академія м. Штутгарта (Німеччина), Академія танцю м. Цюріха (Швейцарія) та інших. Найкращі учні школи Писарева танцюють на сценах ушлявлених балетних труп світу, зокрема й у Національній опері. Так, Є. Лагунов, А. Писарев (син В.Писарева, лауреат міжнародних конкурсів), Яна та Ярослав Саленко були справжньою окрасою київської сцени, а солістка балету Ю. Кулик нині з успіхом виступає на сцені Національної опери.

Отже, в означений період поглиблюються зв'язки між хореографічною школою і театром, і цей процес є взаємним: професійний рівень випускників, їх творчий потенціал визначають напрями розвитку балетної трупи, формування репертуару з урахуванням можливостей творчого колективу в цілому і кожного окремого виконавця. Водночас Національна опера визначає орієнтир виконавської майстерності для майбутніх її артистів, зумовлюючи завдання розвитку балетної школи відповідно до вимог творчого процесу в театрі. Формування нових осередків балетної освіти, альтернативних Київському державному хореографічному училищу, яке не втрачає свого пріоритету, і їх успішний розвиток значною мірою сприяють залученню до Національної опери талановитої творчої молоді.

1.4. Школи педагогів – носіїв традицій балетного виконавства Національної опери України

Уся історія балетного театру супроводжується постійним розвитком і реформуванням хореографічних шкіл. Мистецтво балету протягом свого існування зазнавало як періодів стрімкого розвитку, так і кризових часів. На початку ХХ ст. революційні ідеї суспільства, яке стояло на порозі великої катастрофи, знайшли своє відображення в мистецтві, зокрема, в хореографії. Хореографічна педагогіка зазнає динамічних змін, що виражається у полеміці

між класичною школою і модерними стилями танцю, які вимагали створення нових педагогічних систем⁶⁶. Можна також простежити спадкоємність новацій у театральній (і хореографічній) педагогіці з ідеями ніцшеанства, зокрема, з тезою про всеосяжність гри⁶⁷. Саме гра як основа навчання і наскрізний елемент сценічної підготовки актора виявляє суголосність із тими завданнями, що незмінно стоять перед підготовкою артистів балету. Так розуміли педагогічне покликання українські хореографи М. Мордкін та Б. Ніжинська, в балетній студії якої починав свою танцювальну кар'єру С. Лифар. Згодом український балетний театр повернувся до класичної естетики, подальшому розвитку сприяла співпраця з такими майстрами, як А. Мессерер, К. Голейзовський, Ф. Лопухов, Л. Жуков, Р. Захаров, створення першої державної балетної школи.

Специфіка професії балетного артиста полягає в тому, що протягом усього свого сценічного життя він не припиняє вчитися і кожен його день починається з обов'язкового уроку класичного танцю. Артист повинен без упину вдосконалювати свою майстерність, інакше він почне деградувати. Дивна, на перший погляд, фраза Білої Королеви з казки Л. Керрола «Аліса у Задзеркаллі» про те, що «треба дуже довго бігти, щоб залишитися на місці» стосовно балетних танцівників набуває конкретного змісту.

У хореографічному училищі учні протягом 8 років крок за кроком опановують ази класичного, історичного, народно-сценічного, бального танців, класичного дуету, вивчають відомі фрагменти з балетів — па-де-де, варіації для того, щоб показати результат своєї праці на звітних концертах. За 8 років навчання студенти повинні засвоїти програму в повному обсязі, щоб бути готовими до роботи в професійній балетній трупі. На уроках класичного

⁶⁶ Достатньо послатися на систему ритмопластики Е. Жака-Далькроза, основні положення якої, за Ж.В. Дедусенко, можна зосередити в тезах про матеріалізацію ритму як людського руху, про виявлення в цьому русі волі та почуттів та про моторний, пластичний субстрат переживання, виявленого рухом, про гармонічну узгодженість рухів тощо [56, с. 91]. Ця система, розвиваючи традиції, закладені школою «виразного жесту» Ф. Дельсарта, стала, як показав О.І. Чепалов, вихідною точкою для таких відмінних напрямків сценічного мистецтва, як концепція «надмаріонетки» Г. Крега та «синестезії» Ж. д'Удіна [226, с. 102–103].

⁶⁷ «Дитина і митець – це ті архетипи, які своїми діяннями і духом найближче стоять до світової гри», наголошує дослідник педагогічної спадщини Ф. Ніцше Т. Хойер [235, с. 375].

танцю в старших класах, особливо екзаменаційних, технічних і насичених, педагоги приділяють увагу композиційній довершеності й театральності, роблять постановку балетних комбінацій на конкретний музичний твір⁶⁸.

Робота артиста балету складається зі щоденного обов'язкового уроку – екзерсису та репетицій, де відбувається підготовка конкретної партії, вистави. Тут виявляються загальні закономірності театральної педагогіки, яка знає етюдний метод роботи поряд із репетиціями⁶⁹. Для артиста балету провідна роль належить репетиціям, які спрямовані на створення вистави – кінцевого результату. Саме від репетиції залежить злагодженість зусиль усього творчого колективу, а також максимальне виявлення індивідуальних можливостей кожного виконавця в цілісному акторському ансамблі. Існує кілька видів репетицій, і, незважаючи на те, що метою всіх їх є вдосконалення майстерності, кожен із цих видів має свої специфічні особливості: ансамблеві репетиції відрізняються від сольних, постановочні від чергових, планових, своя специфіка є також у сценічних репетицій, прогонів, так званих «звірок», які проводяться безпосередньо перед виставою. Кожен репетитор має відповідати за художній рівень кількох вистав, які постійно за ними закріплені, проводити масові репетиції, введення на сольні партії. А також існує інститут індивідуального репетиторства або наставництва, коли педагог обирає талановитого артиста, в якому він убачає перспективу, і починає з ним готувати усі партії, поступово виводячи свого учня на новий рівень і спостерігаючи за його розвитком.

У Національній опері сформувалося кілька педагогічних шкіл, що дали українському і світовому балету багато ушлявлених майстрів, творчість яких повинна розглядатися невіддільно від особистості педагога, адже педагог

⁶⁸ Такий спосіб роботи з музичним матеріалом М. Тарасов називає «музичною літературою» [217, с. 24]. На одному з випускних екзаменів знаменитий педагог КДХУ В. Парсегов вибрав для музичного супроводу екзерсису біля станка I концерт С. Рахманінова (учні виконували цей дуже складний екзерсис без пауз).

⁶⁹ У драматичному театрі етюди як типізовані епізоди драми, що надаються до відтворення і перетворення на вправи, систематизував, зокрема, Б.М. Сушкевич, учень Є.Б. Вахтангова, який шукав можливості опису сценічних ситуацій через «щось на взірць театру мініатюр» [214, с. 10]. Такі мініатюри і є вправами для актора драми.

передає своїм учням досвід, набутий під час сценічної діяльності, – так відбувається спадкоємність поколінь у балетному мистецтві. Яскрава особистість педагога-репетитора – необхідна, але не достатня умова для успішної педагогічної діяльності: існує багато геніальних танцівників, які не стали педагогами, тому що не мають педагогічних здібностей, не вміють пояснити, передати свої знання, досвід або, навпаки, прагнуть створити свою копію з кожного учня, накинути йому свою манеру танцю, не зважаючи на особливості його сценічної індивідуальності, яка складається з багатьох чинників – фізичних даних, фактури, школи, а також темпераменту та внутрішнього духовного складу артиста⁷⁰.

Перетворення виконавця на вчителя як характерний етап творчої біографії артистів балету наочно засвідчує вихідну тезу про органічну єдність виховання та виконання в хореографічній традиції. Це зумовлює неподільність власне сценічної творчості й викладацької діяльності в житті артистів. Відповідно аналіз педагогічної практики безперервно переходить у сценічний життєпис артиста, що стає Учителем, постає необхідність аналізу творчої індивідуальності тих, хто стали педагогами, саме як артистів.

1.4.1. Особливості уроків класичного танцю в школі й театрі: досвід В.А. Денисенка

У порівнянні з хореографічним училищем, де уроки класичного танцю відзначаються інтенсивністю, великою кількістю нових елементів, для театрального уроку характерна стабільність при стрімкішому темпі (загальна тривалість театрального уроку – 1 година, а не півтори години, як в училищі). Урок втрачає своє пріоритетне місце, поступаючись репетиціям та виставі як меті й результату діяльності всього театального колективу. Якщо в училищі

⁷⁰ Ф.Лопухов зазначав про необхідність розмежування понять «педагог-тренер» і «балетмейстер-репетитор»: «“Тренер” означає “той, хто навчає”, “той, хто тренує”; ця справа так само почесна, як і репетитора. Але завдання у нього інші. Балетмейстер-репетитор – це творець, тільки не для себе, а для інших, людина, яка шукає нове в інших» [145, с. 151]. Ця творчість може виявлятися не тільки в індивідуальних репетиціях, а й на уроках.

студенти протягом року або семестру репетирують номер — варіацію або паде-де, то в театрі щодня треба швидко вивчати нові номери в спектаклях різної стилістики та виходити на сцену. Останніми роками кількість балетних вистав у репертуарі Національної опери зростає, що потребує активізації репетиційного процесу, а це призводить до скорочення часу, відведеного на урок. Молоді артисти, які прагнуть досягти високих результатів у мистецтві балету, усвідомлюють, що без регулярних занять неможливо підвищити свій професійний рівень. Це спонукає їх відвідувати балетні класи, що відбуваються у неробочий час.

Насамперед, це клас видатного українського педагога хореографії, заслуженого артиста України Володимира Андрійовича Денисенка⁷¹, де вдосконалюють свою майстерність провідні танцівники Національної опери. В. Денисенка можна назвати одним із найдосвідченіших балетних педагогів. Працюючи в КДХУ з 1964 р., він виховав більше 300 артистів балету, серед яких провідні солісти, талановиті хореографи, педагоги та керівники балетних труп, відомі не тільки в Україні, а й в усьому світі. Протягом багатьох років В. Денисенко веде клас удосконалення солістів балету в Національній опері.

Молоді танцівники вбачають в уроках В. Денисенка системність, цілеспрямованість. Саме цілісний підхід до руху як до вияву особистості, а відтак до завдань балетної педагогіки як до виховання особистості покладено в основу діяльності В. Денисенка. Будуючи комбінацію, він виділяє окремий елемент, який спочатку виконується кілька разів у повільному темпі або в початковій формі, а у фіналі — в ускладненій формі (або кілька разів у швидкому темпі). Можна говорити про розвиток комбінації, про її драматургію. У В. Денисенка є не тільки елементи, що проходять через усю комбінацію, а й такі, що проходять через весь урок. Педагог об'єднує свої уроки в цикли за днями тижня. Щодня він поступово збільшує навантаження, а в останній день тижня проводить так званий технічний урок, на якому

⁷¹ Педагогічний метод В. Денисенка аналізується авторкою в кількох роботах [92; 93; 96; 102; 103].

танцівники тренують складні обертання на півпальцях і в повітрі з просуванням по діагоналі і по колу, *jeté en tournant*, великі піруети – все те, з чого складається велика техніка чоловічого класичного танцю. Уроки В. Денисенка – дуже силові, технічні, в екзерсисі біля станка особливу увагу він приділяє *battement tendu* (на початку уроку він дає три комбінації цієї вправи: у повільному темпі на витягнутій нозі, із закінченням у *demi plié*, а потім – у дуже швидкому темпі), *plié* – для розвитку еластичності ніг, *adagio* зі складними *grand ronds* та *demi ronds* – для тренування фізичної витривалості. На середині залу він надає перевагу технічним комбінаціям, що містять піруети, великі *tours* та *fouetté* у їх різних формах і видах. У класі багато стрибкових комбінацій – спрямованих на розвиток елевації (стрибки без підходів з однієї ноги на іншу, *temps levé* у великих позах — як у балетах А. Бурнонвіля) і просто танцювальних (таких, що потребують координації, з широкими підходами, які додають основному стрибку інерції та збільшують його амплітуду).

В. Денисенко народився 1933 р. у Москві, закінчив Московське хореографічне училище Великого театру в класі знаменитого педагога М. Тарасова, який вирізнув талановитого учня з-поміж інших. Юнак був дуже здібним до класичного танцю: він мав великий легкий стрибок, абсолютну виворотність ніг, без якої неможливе правильне виконання балетних вправ, красивий підйом стопи. До того ж він був дуже координованим, швидко запам'ятовував складні танцювальні комбінації. М. Тарасов іноді давав завдання тільки на словах, а показувати нову комбінацію доручав кому-небудь із учнів. І часто цим учнем був саме В. Денисенко, який швидко сприймав слова педагога, наполегливо працював, а головне – любив танцювати. У Харківській опері, куди був призначений молодий танцівник, на нього одразу звернули увагу. В. Денисенко став виконувати сольні партії⁷², там розпочалася його педагогічна діяльність –

⁷² Блазень у «Лебединому озері» П.І. Чайковського, Нуралі у «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва, танок зі стрічкою з балету Р. Глієра «Червоний мак» у постановці А. Мессерера та багато інших.

класи вдосконалення для артистів балету. 1964 р. В. Денисенка було запрошено до Київського державного хореографічного училища. Відтоді він залишив сценічну кар'єру і присвятив себе вихованню молодих талановитих артистів, втілюючи свої творчі задуми у своїх учнях.

Кінохроніка не зберегла танців В. Денисенка, але ті, хто займалися у нього в класі або тільки спостерігали, як натхненно ця людина проводить звичайний урок, заряджаючи всіх своєю енергією, можуть з упевненістю сказати, що перед ними – справжній артист. Педагог під час уроку майже не сидить на місці: всі комбінації він показує сам у повну силу (для уроку він одягає спеціальне взуття – це і для зручності, й частина театральної культури: до балетного залу у вуличному взутті, як і у верхньому одязі, не ходять). Цей показ має не формальний характер, а артистичний: педагогу самому подобається виконувати класичні *port de bras*, фіксуючи академічні положення рук, з прогином тулуба і розтяжкою у «напівшпагат», піруети у великих позах, стрибкові комбінації. Грамотний показ комбінації педагогом має дуже велике значення і в балетній школі, й у подальшій сценічній кар'єрі артиста, оскільки сприйняття візуального образу випереджає вербальне пояснення. Коли дітям подобається, як педагог виконує вправу, вони стараються точно її повторити, те саме стосується і дорослих артистів. У класі В. Денисенка завжди панує творча атмосфера: разом виконують балетний екзерсис визнані майстри та молоді артисти, а також такі, що прагнуть поліпшити свою творчу форму (перед складним спектаклем або після травми). Педагог знаходить для кожного привітні слова, він уміє водночас і підбадьорити, і бути вимогливим, зробити саме те зауваження, яке потрібне артисту, тобто поставити складне завдання, але таке, що можна виконати. Універсальність класу В. Денисенка визначається не зниженням планки до середнього рівня, а, навпаки, прагненням піднести цей рівень до ідеального, а кожен артист докладает максимум зусиль, щоб наблизитися до цього ідеалу.

«Якщо Ви хочете чогось досягти в балеті, обирайте клас Денисенка. Там не просто розминаються, а навчаються!» – до цієї поради соліста балету Вігалія Відінеєва можна додати тільки те, що цей клас лікує. Дійсно, педагог дає артистам комбінації, спрямовані на розвиток сили й еластичності м'язів ніг і спини, координації рухів, рухливості стопи. Екзерсис біля станку дуже насичений і фізично виснажливий, зате на середину артисти виходять розігрітими та готовими до виконання складних технічних завдань. Після таких інтенсивних занять артисти іноді відчують біль у м'язах (так звану крепатуру), але травмування на уроці пригадати важко. На середині залу екзерсис повторюється не в повному обсязі (йдеться про театральний урок): педагог надає перевагу вправам, які потребують апломбу, володіння вестибулярним апаратом, координації у повільних і швидких обертаннях. Значну увагу В. Денисенко приділяє стрибкам, адже в чоловічому танці це головне. Часто педагог дає для виконання уривки з балетів і просить концертмейстера підібрати відповідний музичний супровід, який надихає артистів.

В.Денисенко – майстер композиції. У його комбінаціях, на перший погляд складних для вивчення, існує своя логіка. Педагог ставить перед собою методичне завдання, мету, і побудову окремої комбінації або цілого уроку підпорядковано досягненню цієї мети. В. Денисенко ніколи не називає себе балетмейстером, але, він, безперечно, має талант до композиції. Коли В. Литвинов (учень В. Денисенка) став головним балетмейстером Національної опери і збирався ставити «Попелюшку», він часто приходив на уроки до свого колишнього педагога, і це було викликано, як потім виявилось, не тільки бажанням вивчити творчий стан трупі: балетмейстер черпав там своє натхнення. У деяких варіаціях «Попелюшки» артисти впізнали уривки знайомих комбінацій. Власні хореографічні постановки є і в самого В.

Денисенка, наприклад, «Рондо-капричіозо» на музику Ф. Мендельсона, яке виконують учні старших класів КДХУ⁷³.

У різні роки у В. Денисенка навчались: М. Прядченко, С. Лукін, І. Погорілий, А. Кучерук, А. Козлов, С. Бережной, М. Ковмір, В. Литвинов, В. Федотов, В. Писарев, Д. Клявін, М. Міхеєв, М. Мотков, Є. Кайгородов, І. Мамонов, М. Білоцерковський, О. Шаповал, О. Гамаюнов, Я. Іваненко, І. Буличов, Н. Терада (Японія), О. Стоянов та багато інших. Усі вони відзначені почесними званнями, нагородами, посідають провідні позиції як в Україні, так і в кращих балетних трупах світу, серед них є видатні артисти, самобутні хореографи, досвідчені педагоги. Хоча В. Денисенко в основному працює з хлопцями, багато балерин вважають його своїм учителем, адже він веде не тільки уроки класичного танцю, а й сценічну практику – репетирує па-де-де, варіації, і його зауваження для балерин так само необхідні, як і для танцівників⁷⁴.

Завдання педагога-хореографа, який виховує молодих балетних танцівників, полягає в тому, щоб не тільки дати їм професійну школу класичного танцю, а й розкрити творчу індивідуальність своїх учнів, зробити їх справжніми артистами. Ті, хто приходять навчатися балету, мають різні фізичні дані, різну зовнішність, але якщо вони мають бажання танцювати, педагог повинен допомогти кожному з учнів знайти своє місце, свою сцену, сказати своє слово мовою танцю, бо від цього залежить доля артиста.

Саме ставлення до артистів як до неповторних цілісних особистостей стало вирішальним у творчій педагогіці видатного майстра хореографії В. Денисенка, досвід якого потребує всебічного осмислення. Багато його учнів стали педагогами Національної опери. Це М. Прядченко, Р. Хилько, А. Козлов, М. Міхеєв, М. Мотков, Є. Кайгородов, а н. а. України В. Литвинов

⁷³ Цей номер був поставлений ще в 1972 р. до чергового огляду республіканських балетних шкіл, що проходив у Москві, і виконували його перші учні В. Денисенка. Заслужений діяч мистецтв РСФСР, керівник кафедри хореографії Ленінградської консерваторії П. Гусев відзначив роботу молодого педагога і його талановитих учнів в одній зі своїх статей.

⁷⁴ Дочка В. Денисенка Ганна теж стала балериною: вона танцювала сольні партії на сцені Національної опери і здобула диплом I Міжнародного конкурсу артистів балету ім. С. Лифаря.

працює балетмейстером Національної опери та Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва.

1.4.2. Єдність виконання і виховання у практиці артистів балету як педагогів: досвід В.Ф. Калиновської

Серед особистостей, які прославили українську сцену, а зараз передають досвід артистам, варто зупинитися на постаті визначної української балерини Валентини Федорівни Калиновської⁷⁵, з творчістю якої пов'язано багато досягнень українського хореографічного мистецтва. Її яскрава артистична індивідуальність і довершена техніка класичного танцю надихнули багатьох талановитих балетмейстерів на створення нових вистав. Відомий мистецтвознавець В. Туркевич назвав В. Калиновську «балериною Божою милістю» [219, с. 3]. Природа дуже щедро обдарувала її ефектною зовнішністю, драматичним талантом і артистичною пластикою. Її «ноги ...були ніби створені для виконання іскрометних па – заносок, фуєте, баллоне, великих стрибків» [219]. І ще: у неї завжди було нестримне бажання танцювати.

Танцювальна кар'єра В. Калиновської розпочиналася в аматорській хореографічній студії. Вчителька одразу зауважила, що дівчинка талановита і порадила матері перевести її до Київського хореографічного училища. Крім танців, майбутня балерина займалася акробатикою, що надзвичайно допомогло їй у подальшій сценічній кар'єрі. У Київському хореографічному училищі Калиновська мала чудових педагогів – Г. Березову та А. Яригіну, вихованок А. Ваганової, яка відзначила феноменальну техніку юної учениці на уроці класичного танцю під час свого приїзду до Києва. А. Ваганову вразило, як Калиновська виконує фуєте. Стрімкі обертання і великі стрибки стали ексклюзивом молодій балерини. Талановиту ученицю помітив молодий педагог училища, соліст Київського оперного театру Роберт Клявін, який

⁷⁵ Розкриттю творчого феномену В. Калиновської присвячені статті авторки [100] та [108].

поставив для неї «Вальс» на музику В. Войленко (концертмейстер хореографічного училища). Уперше в історії театру партнером випускниці на державному екзамені був провідний танцівник театру, заслужений артист УРСР. В. Калиновська пригадує: «Що то був за вальс! Там було багато трюків, технічних моментів. Навіть тепер народні артисти зойкують: “Невже таке може бути?”» [164]. Дійсно, в цьому номері немов навмисне зібрані найскладніші підтримки – подвійна рибка, ластівка, ефектні обертання з партнером, великі стрибки⁷⁶.

У 1957 р. В. Калиновська закінчила училище і була прийнята до трупі Київського оперного театру. Спочатку вона, як і всі молоді артисти, танцювала в кордебалеті, але дуже скоро їй стали доручати складні сольні партії. Головний балетмейстер театру В. Вронський дав молодій балерині дебют у партії Сюїмбіке в балеті «Шурале» на музику Ф. Ярулліна⁷⁷. Партнерами молодій балерини були з. а. УРСР Р. Клявін (Батир) та н. а. УРСР А. Белов (Шурале). В. Калиновська на початку своєї творчої кар'єри дуже часто танцювала з Р. Клявіним у балетах «Корсар» А. Адана, «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва, «Кам'яна квітка» С. Прокоф'єва, «Симфонічні танці» С. Рахманінова та багатьох інших⁷⁸. У свій перший сезон молода балерина станцювала багато сольних партій, зокрема, Медору в «Корсарі» А. Адана, та взяла участь у зйомках фільму-балету «Лілея» К. Данькевича на кіностудії імені О. Довженка, виконавши роль богині Гери у дивертисменті «Суд Париса».

Під час своїх перших гастролей В. Калиновська танцювала на сцені московського Великого театру партію Водяної русалки в щойно

⁷⁶ Лідія Герасимчук, блискуча українська балерина повоєнних років, сказала тоді: «Згадайте мої слова, це буде найвідоміша балерина нашого театру» [213, с. 3]. На щастя, кіноплівка зберегла цей шедевр балетмейстерського та виконавського мистецтва, його було показано в одній із телепередач, присвяченій В. Калиновській, яка й нині з гордістю демонструє молодим артистам балета, яким не довелося бачити її на сцені, цей унікальний запис.

⁷⁷ Її успішний виступ був відзначений у пресі: «Образ Сюїмбіке змальований молодою артисткою в тонах світлого суму і світлої радості, він сповнений м'якого ліризму. З першої появи на сцені Калиновська приваблює легкістю і щирістю. Перед нами балерина, яка має хорошу техніку, добре і темпераментно танцює свою партію. ...Свій “державний екзамен” на звання балерини В. Калиновська витримала з честю» [217].

⁷⁸ Валентина Федорівна з особливою теплотою згадує свого першого партнера і вчителя, який відіграв важливу роль у її творчому становленні.

поставленому В. Вронським спектаклі М. Скорульського «Лісова пісня» за однойменним твором Лесі Українки. Г. Уланова була настільки вражена виступом молоді балерини, що одразу запропонувала їй перейти до Великого театру: знаменита балерина хотіла бути педагогом-репетитором цієї обдарованої молоді артистки. «Я подумала і відмовилась, – згадує В. Калиновська. – Адже у Великому театрі в той час танцювали Майя Плісецька, Раїса Стручкова, Марина Кондратьєва, щойно вийшла з хореографічного училища Катерина Максимова. Була дуже сильна конкуренція. А в рідному Києві у мене було значно більше можливостей для творчого зростання» [З інтерв'ю автора з В. Калиновською].

Молода балерина обрала Київ і не жалкує про свій вибір: їй судилося своїм мистецтвом прославити українську сцену. Вона танцювала і ніжну ліричну Одетту, яка перетворюється на зловісну спокусливу Одію в «Лебединому озері», і веселу, життєрадісну Кітрі в «Дон Кіхоті», й холодну і жорстоку Мірту в «Жізелі», й поривчасту, сповнену нестримної енергії Водяну русалку в «Лісовій пісні», гордовиту Раймонду в однойменному балеті. Калиновська радо бралася за кожен роль, що їй доручали, в її репертуарі був навіть характерний угорський танець із балету «Лебедине озеро», але вона, як і кожна артистка, що досягнула високого професійного рівня, мріяла про нові спектаклі, поставлені балетмейстером спеціально для неї. Молодій балерині дуже пощастило: на початку 1960-х років Київський оперний театр, як і хореографічне мистецтво в цілому, переживав період творчого піднесення: головний балетмейстер В. Вронський щороку ставив нові вистави – «Лілею», «Лускунчик», «Лісову пісню», «Бахчисарайський фонтан», «Спартак», «Есмеральду» та інші, а також запрошував талановитих хореографів з інших колективів для постановочної роботи. Наприклад, у сезоні 1960/61 років відбулося 4 балетні прем'єри, й у всіх В. Калиновська зіграла головні ролі.

В образі Зареми в балеті «Бахчисарайському фонтані», поставленому в традиціях хореодрами, розкрився акторський талант балерини.. Партія

Зареми надзвичайно технічна. У танці багато високих стрибків у «кільце», стрімких піруетів, *chainé*, ефектних «східних» *port de bras*, але це не просто ефектна варіація, а дієвий монолог: Зарема-Калиновська, танцюючи, весь час слідкує за Гіреєм і, помітивши його байдужість до неї, впадає у розпач, який передається несамовитими темпераментними обертами *renversé*⁷⁹. У «Спартаку» в постановці В. Вронського В. Калиновська зіграла Егіну. Після прем'єри А. Хачатурян, на якого балерина справила незабутнє враження, сказав, що цей спектакль треба перейменувати на «Егіну» [З інтерв'ю автора з В. Калиновською].

Балетмейстер Ризького театру опери та балету О. Тангієва-Бірзніек у тому ж 1961 р. поставила одноактний балет «Симфонічні танці» на музику С. Рахманінова, де В. Калиновська виконала партію Золотої дами (цей образ уособлював багатство, гроші), та «Блакитний Дунай» на музику Й. Штрауса, де їй дісталася роль знаменитої балерини Франциски, в яку закохується молодий композитор – майбутній король вальсів⁸⁰. У постановці вистави було використано цікаві режисерські рішення та класичну хореографію⁸¹.

В. Калиновська прославилася блискучим виконанням ролі життєрадісної Кітрі, що відзначалось багатьма критиками⁸². У 1964 р. вона тріумфально виступила в цій партії на сцені московського Великого театру⁸³. А вже за місяць Калиновська у складі рідної балетної трупи поїхала на гастролі до Парижа. Український колектив одержав Великий приз Французької академії танцю – Золоту зірку найкращої трупи світу, і неабияка

⁷⁹ Ідеться про сцену в гаремі.

⁸⁰ Спектакль «Блакитний Дунай» у постановці О. Тангієвої-Бірзніек спочатку був поставлений у Ризі, кийські глядачі побачили його під час гастролів латвійських митців у Каєві. Вистава мала великий успіх, і дирекція Київського оперного театру вирішила запросити балетмейстера О. Тангієву-Бірзніек для перенесення цього балету на київську сцену.

⁸¹ Згодом вона танцювала Франциску в спектаклі Ризького оперного театру під час своїх гастролей до Латвії.

⁸² Як зазначено в одній із тогочасних рецензій: «Кожен виступ Валентини Калиновської в цій ролі – подія в театральному житті. ...Донька трактирника, дівчина з народу, поетична й палка, водночас якась елегантна й зосереджена, "іспанське" проривається в ній не так бурхливими спалахами почуттів, як у її внутрішній сконцентрованості, у гордому усвідомленні своєї переваги. Сповнені сили стрімкі злети, карколомні повороти в повітрі, феноменальний стрибок, пружні зупинки після обертів передають невгамовний характер її Кітрі» [159, с. 16-17].

⁸³ «П'ятнадцять хвилин у залі лунають гучні оплески. Екзамен перед вимогливим московським глядачем витримано», – сповістила 14 листопада 1964 р. «Правда України» [211, с. 4].

роль у цьому належить саме В. Калиновській, яка танцювала провідну партію в балеті Л. Мінкуса «Пахіта» (французькі глядачі бачили його вперше)⁸⁴.

У 1965 р. Р. Клявін поставив на київській сцені спектакль «Кам'яна квітка» на музику С. Прокоф'єва, де В. Калиновська танцювала Хазяйку Мідної гори. Ця роль була створена саме для неї: гнучка й спритна, з довгими пластичними руками й великими виразними чорними очима – справжня королева-ящірка з казки П. Бажова. Партнером В. Калиновської в партії Данила-майстра виступив соліст балету Веанір Круглов – танцівник прекрасної класичної школи⁸⁵. Поєднання атлетичної фактури, технічної віртуозності, майстерності в дуетному танці та артистизму дозволили артисту створити цілісний образ мужньої й сильної людини. Специфіка дуетів головного героя з Хазяйкою Мідної гори полягає в тому, що в них немає традиційної для класичних балетів гармонії почуттів – це, радше, протистояння, боротьба. Хазяйка Мідної гори намагається звабити, підкорити своїй волі юнака, який не може забути свою кохану і прагне повернутися до неї⁸⁶.

Однією з найулюбленіших для В. Калиновської стала роль цариці Мехмене-Бану в балеті А. Мелікова «Легенда про любов» за твором Н. Хікмета⁸⁷. Героїня В. Калиновської – східна цариця, яка віддає свою красу, щоб урятувати від смерті молодшу сестру і внаслідок цього втрачає кохання найдорожчої людини – Ферхада. Найвищого трагедійного пафосу досягає актриса в сцені монологу в оточенні думок і адажію з Ферхадом. Балетмейстер вводить метафоричний образ думок, щоб показати внутрішній стан героїні. 16 артисток балету в однакових червоних комбінезонах

⁸⁴ Професійний рівень балетної трупи у той час був дуже високим, достатньо згадати, що на вищезгаданому фестивалі танцю українські танцівники І. Лукашова та В. Парсегов здобули найвищі нагороди Французької академії танцю – Приз Анни Павлової та Приз Вацлава Ніжинського.

⁸⁵ В.І. Круглов закінчив Пермське хореографічне училище і деякий час був провідним танцівником Свердловського театру опери та балету.

⁸⁶ «Пристрасний танець Калиновської сяяв та іскрився, наче сліпучі грані дорогоцінного каміння, набуваючи ліричних і романтичних інтонацій та зворушливої ніжності в майстерно поставлених хореографом дуетах з Данилом, цілісний і сильний характер якого переконливо окреслював В. Круглов»[209, с. 440].

⁸⁷ Постановку в Київському оперному театрі здійснив у 1966 р. А. Шекера, про творчість якого докладніше йтиметься нижче.

вишиковуюються в лінію точно за Мехмене-Бану і синхронно повторюють усі її жести. Танець героїні нагадує молитву: кисті рук її відкриті, немов вона тримає якусь невидиму чашу, рухи – чіткі й графічні. Лейттема спраги проходить через весь спектакль, а в Мехмене-Бану це ще й спрага кохання, яке вона втратила назавжди. Думки відступають, утворюючи інший малюнок, вони спочатку тільки акомпанують цариці, а потім стають агресивними, наступаючи на неї. Танець Мехмене-Бану, спочатку проникливо ліричний, стає імпульсивним: вона намагається звільнитися від надокучливих думок. Кульмінацією номера є *jeté en tournant*: В. Калиновська єдина робила цей складний елемент, що виконується тільки в чоловічому танці, інші балерини замінюють його на традиційні *tours piqué en dedans*. Нарешті думки залишають її, і у своєму сні вона бачить Ферхада, який, як і раніше, кохає її⁸⁸.

«Легенда про любов» стала для Київського оперного театру на той час спектаклем нової естетики. Це – один із перших філософсько-психологічних спектаклів на українській сцені. Новаторство співпраці В. Калиновської з А. Шекерою виявилось в підході до сценічної виразності: коли в традиційних класичних балетах уміння «грати обличчям, мімікою» було в центрі⁸⁹, то А. Шекера тут залишив для артистів єдиний засіб виразності – пластику тіла. Він закрив лице балерини напівмаскою, її костюм – балетний комбінезон, надаючи її фігурі вишуканої елегантності, аскетичності, дозволяє зосередитись на душевному стані своєї героїні, передавати його тільки засобами пластичної виразності. В. Калиновська вважає «Легенду про любов» одним із найулюбленіших спектаклів, зазначаючи при цьому його емоційну насиченість. «Після “Легенди” я була повністю виснажена, спустошена», – зізнається балерина [З інтерв'ю автора з В. Калиновською].

⁸⁸ Випереджаючи те, що далі мовитиметься про творчість А. Шекери, відзначимо, що в хореографічному рішенні цього адажіо балетмейстер повною мірою використав природні можливості артистів. У дуєті багато складних підтримок, акробатичних елементів, партнери повинні допомагати один одному – це силова хореографія, насичена орієнтально-орнаментальною лексикою.

⁸⁹ Звідти й амплуа – мімічні актори.

В. Калиновська багато танцювала, у її репертуарі з'являлися нові ролі⁹⁰. В. Туркевич окреслив сценічне амплу балерини як героїко-драматичне. У 1964 р. В. Калиновській було присуджено звання народної артистки України, 1968 р. вона стала першою українською балериною, удостоєною звання народної артистки СРСР.

Упродовж усього життя В. Калиновська мріяла станцювати Кармен. Вона слухала оперу Ж. Бізе і уявляла, як це можна втілити у балеті. Ця мрія здійснилася, коли вона вже була досвідченою балериною, народною артисткою СРСР. Новий головний балетмейстер н. а. України Г. Кирилова дуже цінувала Калиновську і цікавилась її творчими побажаннями. Коли балерина зізналася, що вона мріє станцювати «Кармен-сюїту»⁹¹, Г. Кирилова доклала всіх зусиль, щоб цей спектакль з'явився на київській сцені. В. Калиновська створила свою Кармен, не схожу на образи її уславлених попередниць Майї Плісецької та Алісії Алонсо. Чіткий, графічний малюнок ролі вона наповнювала своєю щирістю і відчайдушністю: Кармен прагне свободи, вона не може жити без кохання і обирає смерть! У 1980 р. Калиновська востаннє вийшла на сцену, і це був спектакль «Кармен-сюїта».

Отже, творчий досвід В. Калиновської – це справжня енциклопедія балетної віртуозності. Він потребує аналізу та узагальнення. В. Калиновська привнесла в балетний театр атлетизм; навіть добре відомі технічні прийоми дістають у її виконанні несподіваного сенсу. Балерина володіла акробатичними елементами, що дало можливість балетмейстерам використати цю особливість у нових постановках. Але одна з головних рис балерини Калиновської – артистизм. З її творчістю пов'язана подальша

⁹⁰ Донна Анна у «Камінному господарі» В. Губаренка, Раймонда в однойменному балеті О. Глазунова (обидва – постановка А. Шекери), Палагна у «Тінях забутих предків» В. Кирейка у постановці Н. Скорульської, Вогонь у «Чорному золоті» В. Гомоляки в постановці П. Вірського, Анна Кареніна в однойменному спектаклі Р. Щедрина у постановці М. Плісецької, Н. Риженко та В. Смирнова-Голованова (Валентина Федорівна дуже любила цю роль).

⁹¹ «На той час ніхто не дозволяв ставити “Кармен”, це була прерогатива Великого театру і власність Майї Плісецької. Крім неї, цей балет ніхто не танцював. До нас прийшла художнім керівником Галина Кириллова, вона була знайома з братами Плісецькими. Запросила їх і попросила через них дозволу у Майї Плісецької на постановку. Так вийшла третя версія “Кармен”. Ми її робили, дивлячись по монітору постановки Алонсо та Плісецької та вибираючи найбільш вдалі епізоди. І наш варіант вийшов першокласним» [Кириченко 1998].

драматизація балетного образу, що не лише проклало шлях до розвитку концепцій балетного спектаклю, а й збагатило педагогіку.

У 1981 р. В. Калиновська пішла зі сцени Київського оперного театру, де протанцювала 23 роки, прийнявши запрошення на посаду педагога-репетитора, щоб передавати свій багатий творчий досвід молодим талановитим артистам балету. В. Калиновська стала вести клас удосконалення артистів балету, репетиції спектаклів, готувала партії з солістками балету і творчою молоддю. У її класі панувала творча, натхненна атмосфера. Комбінації були не тільки технічними, а й невимовно красивими. Наприклад, до адажіо на середині залу вона вводила якісь «лебедині» *port de bras*, рідко використовувані на сцені форми *renversé en dedans*, вимагала виконання навіть суто технічних вправ «із координацією». Структура її уроку мало чим відрізнялась від загальноприйнятої в хореографічному училищі. Біля станку В. Калиновська обов'язково давала подвійні обертання (особливу увагу вона приділяла точним зупинкам у великих позах), *flic-flac*, швидкі *double frappé* та *petit battement en tournant*, *adagio* з *port de bras* та розтяжками. Деякі особливо вдалі комбінації періодично повторювалися, часто на уроці виконували уривки з балетів, що надзвичайно надихало артистів. У «пуантовій» частині уроку Валентина Федорівна робила акцент на техніку обертання: *тури*, *фуєте*, *chainé*, *riqué* по колу, *tours degagé* по діагоналі. В. Калиновська, яка мала феноменальну техніку, не могла зрозуміти, як це артист, і тим більше соліст балету не може закінчити пірует у музику. «У піруеті головне — зібратись і тримати точку. Піруети — це найлегше».

Творчий елемент є дуже важливим для уроку класичного танцю, особливо в театрі, адже артисти на уроці повинні не тільки розігратися, а й готувати себе психологічно до виступу на сцені, створення образу. Все це було на уроці уславленої балерини, адже вона сама була видатною творчою особистістю і взірцем для своїх учнів. Багато відомих балерин у той чи інший період своєї творчості репетирували з В. Калиновською, готували якусь

роль⁹². В. Калиновська була першим педагогом-репетитором автора цього дослідження у Національній опері⁹³. У 1991–2006 роках В. Калиновська працювала директором балетної трупі, у цій роботі проявились її організаційні та адміністративні здібності, вона і нині працює репетитором балету, веде репетиції деяких вистав, зокрема, «Віденського вальсу» на музику Штраусів (постановка А. Рехвіашвілі) – колишнього «Блакитного Дунаю». Костюми й декорації до цієї вистави зробив А. Іконніков – другий чоловік В. Калиновської, якого, на жаль, вже нема серед живих. Вони прожили разом 34 роки, завдяки дружині А. Іконніков – талановитий художник – пов'язав свою творчість із балетним театром. Він автор прекрасних декорацій і костюмів до балетів «Чіполліно», «Русалонька», «Віденський вальс», «Даніела». Першим чоловіком В. Калиновської був з. а. України, соліст ансамблю народного танцю імені Павла Вірського, а згодом відомий педагог народної хореографії Михайло Мотков. Їхні сини – Олексій і Максим також стали артистами балету Національної опери. Максим Мотков, н. а. України, лауреат міжнародних конкурсів, сценічна кар'єра якого припала на період незалежності, створив на сцені Національної опери цілу галерею яскравих образів, таких як Базиль у «Дон Кіхоті», Меркуцію в «Ромео і Джульєтті», Ротбар у «Лебединому озері», Красс у «Спартаку», Зорба у «Греку Зорбі», Майстер у «Майстрі та Маргариті», Франц у «Віденському вальсі», Абдерахман у «Раймонді», Золотий раб у «Шехе-резаді» та ін. Докладніше його творчість розглянуто в наступних розділах.

⁹² Це і Тетяна Білецька, і Тетяна Голякова (народні артистки України), і Тетяна Андреева (заслужена артистка України), і Світлана Толстоп'ятова (зараз вона працює провідною солісткою балету в Німеччині), і з. а. України Яна Гладких, і Любов Данченко, яка, закінчивши свою балетну кар'єру, працює педагогом-хореографом у Празі.

⁹³ Коли я прийшла працювати до Національної опери, то стала ходити на заняття до класу В. Калиновської. Я попросила її підготувати зі мною партію Мірти. Валентина Федорівна погодилася: у цьому її творче кредо – давати молодим виконавцям шанс проявити свої здібності, ставити перед ними найскладніші завдання. І хоча вийшла на сцену я значно пізніше, коли в мене вже був досвід інших сольних партій, все одно я з великою вдячністю згадую ті перші репетиції.

1.4.3. Роль індивідуальності артиста-педагога: досвід М.Д. Прядченка

Можна назвати митця, який був справжнім еталоном виконавської майстерності, а по завершенні сценічної кар'єри до останнього дня свого життя – одним із кращих педагогів Національної опери, уособлюючи єдність виховання та виконання в балеті. Мова про справжню харизматичну постать сучасного українського балету – народного артиста України М. Д. Прядченка⁹⁴, для якого служіння мистецтву було сенсом життя. Головний балетмейстер Національної опери В. Яременко, виступаючи з промовою на ювілейному вечорі М. Прядченка, сказав: «Прядченко живе театром, Прядченко живе в театрі!». Дійсно, здебільшого провідний соліст балету, педагог-репетитор М. Прядченко проводив час у стінах Національної опери. Його день, як і в усіх артистів балету, починався з обов'язкового уроку, потім репетиції – індивідуальні, постановочні або підготовка поточного репертуару, спектаклі (артист танцював дуже багато). Згодом М. Прядченко почав займатися з учнями – деякий час він поєднував виконавську діяльність із репетиторством. Ставши педагогом-репетитором, М. Прядченко також був зайнятий з ранку до вечора, отже, фраза В. Яременка містила дослівний, конкретний сенс.

М. Прядченко прийшов до балету майже випадково, що знову-таки засвідчує його харизму. Він народився в селі Вінницькі Стави Київської області в сім'ї колгоспника, де навіть не чули слова «хореографія». Сусіди порадили матері відвезти сина «вчитися на артиста», тому що хлопчик вирізнявся своєю рухливістю, гнучкістю та природним артистизмом (до того ж Микола гарно співав). На вступних іспитах до Київського державного хореографічного училища він приємно вразив комісію і був прийнятий. Педагогами М. Прядченка були В. Єфремова – чудовий методист, учениця А. Ваганової, та В. Денисенко – представник кращих традицій московської балетної школи. У класі В. Денисенка М. Прядченко займався тривалий час,

⁹⁴ Творчий шлях М. Прядченка розглядається авторкою в статтях [95] та [107].

коли вже був артистом Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, до якого його було зараховано після закінчення училища в 1968 р.

Перші два роки артист танцював у кордебалеті, але мав велике бажання виконувати сольні партії, тому він тренувався у вільний від роботи час, щоб удосконалити свій професійний рівень. Коли в театрі відбувався черговий огляд творчої молоді, М. Прядченко станцював партію Перелесника в балеті М. Скорульського «Лісова пісня», яку з ним підготував прекрасний артист, володар Призу Вацлава Ніжинського, В. Парсегов. Дебют молодого соліста був настільки вдалим, що йому відразу почали доручати сольні партії. Значну роль у формуванні творчої особистості М. Прядченка зіграла робота з В. Кругловим – провідним танцівником і репетитором театру, який розкривав перед ним секрети майстерності в сольному та дуетному танці⁹⁵. Протягом сценічної кар'єри М. Прядченко був партнером усіх провідних балерин – О. Потапової, І. Лукашової, А. Гавриленко, Т. Таякіної, Л. Сморгачової, Р. Хилько, Н. Семізорової, Г. Кушнірової, Л. Данченко, І. Задаяної, О. Філіп'євої, О. Горбач та ін.

У 1977 р. М. Прядченко разом зі своєю партнеркою Н. Семізоровою представляли Київський театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка на III Міжнародному конкурсі артистів балету в Москві. Н. Семізорова отримала золоту медаль, М. Прядченко – бронзову. Після конкурсу Н. Семізорова перейшла працювати до Ведикого театру, де її репетитором стала славетна Г. Уланова. М. Прядченко теж отримав таку пропозицію, однак віддав перевагу Київському театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, де в нього вже був великий сольний репертуар. За своїм амплуа М. Прядченко був танцівником лірико-романтичного плану, справжнім балетним прем'єром – виконавцем усіх головних партій у спектаклях

⁹⁵За свідченням В. Туркевича у творчому становленні М. Прядченка велике значення мала робота з н.а.України А. Бєловим.

класичного репертуару⁹⁶. Балетмейстери часто запрошували талановитого артиста до участі у своїх постановках, ставили для нього спектаклі.

Велике значення у формуванні творчої індивідуальності М. Прядченка мали спектаклі А. Шекери. Так, партію Ромео артист танцював до кінця своєї сценічної кар'єри (М. Прядченко пішов на пенсію, коли йому виповнилося 46 років). Тут він досягав повного злиття з образом (навіть загальнозживане поняття «перевтілення» в цьому випадку було б неточним): виконання було перейняте такою романтикою й невимушеністю, що глядачі вірили юному Ромео, забуваючи, що перед ними зрілий майстер. Стан польоту, який передавав закоханість героя, імпульсивність у драматичних і трагічних сценах спектаклю зробили образ Ромео у виконанні М. Прядченка незабутнім. Однак ця видима легкість виконання коштувала артистові дуже великих зусиль: він повністю віддавався ролі, яку виконував. Під час спектаклю М. Прядченко весь час був зосереджений, ні з ким не розмовляв, дуже довго готувався: гримувався, виконував спеціальну гімнастику для розтяжки, потім – екзерсис, маленькі стрибки, тільки після цього одягав костюм і виходив на сцену. Після важкої вистави М. Прядченко дуже рідко пропускав ранковий клас: у крайньому випадку міг раніше піти з уроку. Тренуючись регулярно, артист завжди був у прекрасній формі, і йому доручали багато провідних партій. М. Прядченку часто доводилося танцювати спектаклі по заміні⁹⁷. Однією з головних рис характеру М. Прядченка була відповідальність: артист не міг підвести колектив, до того ж зайвий раз вийти на сцену було для нього радістю.

М. Прядченко був дуже вимогливий до себе і тому надзвичайно переживав, коли щось виходило не так, як хотілося б. Він не був прихильником того, щоб артисти виходили на сцену, не маючи належної підготовки, і набували сценічного досвіду, тренуючись на очах у глядачів.

⁹⁶ Це Принц Зіґфрід у «Лебединому озері», Принц Дезіре у «Сплячій красуні», Принц у «Лускунчику» (усі – П. Чайковського), граф Альберт у «Жізелі» А. Адана, Джеймс у «Сильфіді» Х. Левенсхольда, Базиль у «Дон Кіхоті», Люсьєн у «Пахіті», Солор у «Баядерці» (усі – Л. Мінкуса) та багато інших.

⁹⁷ Сам М. Прядченко дуже рідко брав лікарняний, хоча проблеми зі здоров'ям він, напевне, мав, як і всі люди.

Свій погляд він висловлював у деяких інтерв'ю. М. Прядченко був винятково музикальною людиною, тому вважав, що концертмейстери й особливо балетні диригенти мають бути відповідальнішими щодо своєї роботи, адже від них значною мірою залежить успіх вистави. Балетний диригент мусить розумітися на специфіці хореографічного тексту, що виконується, і допомагати артисту, не порушуючи при цьому концепції твору. Це стосується не тільки темпу, а й інтонаційних, динамічних відтінків, адже музика – це душа танцю. М. Прядченко все це добре розумів, він відчував музику, і найменша фальш і розбіжність із оркестром його дуже дратували.

У балетах А. Шекери, який намагався створювати цілісний художній образ вистави, застосовуючи на практиці принцип наскрізного розвитку дії та симфонічної драматургії, музика є одним з головних засобів драматичної виразності. Як і в співпраці з В. Калиновською, А. Шекера зауважив, що М. Прядченко – не тільки здібний і технічний танцівник, а й мислячий актор, здатний створювати цікаві драматичні образи. Окрім Ромео, він танцював Красса в «Спартаку» А. Хачатуряна, Ферхада в «Легенді про любов» А. Мелікова, Поета в білому в балеті «Прометей» Є. Станковича, Лелію у «Фантастичній симфонії» на музику Г. Берліоза. Працюючи над своєю редакцією «Лебединого озера», А. Шекера також призначив на роль Принца Зігфріда М. Прядченка: артист з великим успіхом танцював цю партію як на сцені рідного театру, так і на гастролях.

Образ Красса в балеті «Спартак» А. Хачатуряна потребує зовсім інших виражальних засобів, ніж Ромео. Ця роль стала для М. Прядченка однією з найулюбленіших, хоча його сценічним амплуа завжди вважалися позитивні образи. М. Прядченко по-своєму інтерпретував образ жорстокого та владного воєначальника, що відзначалося театральними критиками⁹⁸. Артистові були близькі психологічно складні образи, що потребують переосмислення, де характер героя представлений у розвитку. Партії «одного стану» (як,

⁹⁸ «Його Красс позбавлений самовпевненості. Наодинці з совістю, яку він ще не зовсім втратив, він страждає, тому що його гордість патриція поступається перед гідністю Спартака. Ціною душевної роздвоєності зійшов на Олімп перемоги римський консул у виконанні М. Прядченка» [212, с. 4].

наприклад, Базиль у балеті Л. Мінкуса «Дон Кіхот») М. Прядченка приваблювали менше, хоча він мав успіх і в цій ролі. Саме психологічною складністю був цікавий образ Поета в білому в балеті Є. Станковича «Прометей». У ньому репрезентована тема митця, який глибоко переживає крах старого суспільства з його ідеалами. Образ романтичного Поета в білому цікавий своєю трагічністю⁹⁹. Ця роль стала однією з найуспішніших у творчій кар'єрі артиста.

Хоча основним сценічним амплуа М. Прядченка було лірико-романтичне, він з успіхом виконував і гротескні, гумористичні партії. Наприклад, дуже відзначився виступ артиста в жартівливому номері «Старий цирк» на музику Ж. Оффенбаха, де його партнеркою була народна артистка України Людмила Сморгачова. У «Чіполліно» К. Хачатуряна в постановці Г. Майорова М. Прядченко виконав партію графа Вишеньки. (Адажіо із цього балету стало частиною конкурсної програми М. Прядченка та Н. Семизорової на Московському міжнародному конкурсі артистів балету, що приніс їм нагороди та звання лауреатів). Пізніше, вже будучи педагогом, саме М. Прядченко брав участь у поновленні спектаклю «Чіполліно» на київській сцені. Перш ніж приступити до роботи, він сам вивчив усі партії за відеозаписами й вимагав від артистів точності виконання хореографічного тексту та мізансцен. Постановник спектаклю Г. Майоров високо оцінив роботу репетитора. Відтоді М. Прядченко був єдиним репетитором спектаклю «Чіполліно»: працював з кордебалетом, солістами, усіма провідними артистами. Тоді він ще сам танцював на сцені Національної опери.

В останні роки сценічної діяльності М. Прядченко мав таку саму популярність, як і на початку своєї кар'єри: часто їздив на гастролі, танцював прем'єри вистав¹⁰⁰. Останньою балетною прем'єрою М. Прядченка стала

⁹⁹ «Там... маятник ставів героя розхитувався в діаметрально протилежні напрями: від романтичного поета-лірика до революціонера, і від нього до білогвардійця, який розстрілює колишніх соратників», – говорив М. Прядченко [цит. 216, с. 22].

¹⁰⁰ Так, у 1986 р. він станцював Солора в «Баядерці» Л. Мінкуса та Принца в «Лускунчику» П. Чайковського (обидва балети – постановка В. Ковтуна), у 1990-х роках – Красса при поновленні балету «Спартак» (на прем'єрі М. Прядченко був також серед перших виконавців цієї партії), Ферхада в «Легенді про любов» А. Мелікова (обидва – у постановці А. Шекери).

«Фантастична симфонія» на музику Г. Берліоза, яку А. Шекера створив спеціально для нього. Згодом артист говорив, що цей балет продовжив його сценічне життя: робота над новою роллю відкрила нові грані його індивідуальності. Балет «Фантастична симфонія» неординарний за своєю структурою: це не традиційна балетна драма, а філософська оповідь, розповідь про життя та любов героя від першої особи. У спектаклі було багато новаторських на той час режисерських прийомів. Дуже виразним вийшов монолог Леліо в поєднанні з натхненною декламацією Богдана Ступки¹⁰¹. Восанне М. Прядченко виступив перед глядачами саме в ролі Леліо: він станцював у концерті адажію з «Фантастичної симфонії» з молодою солісткою балету О. Горбач.

Завершення сценічної кар'єри – драматичний момент для артиста будь-якого рангу, і М. Прядченко не став винятком, хоча танцював він доволі довго. Артист дуже відповідально ставився до себе. Вимогливість він переніс і на репетиторську роботу. М. Прядченко почав педагогічну діяльність ще під час сценічної кар'єри: давав уроки, готував партії з молодими здібними артистами, займався з учнями хореографічного училища. Він прищеплював своїм учням кращі традиції балетного академізму, носієм яких був сам. Для манери його танцю характерна гармонійність і стрункість ліній, еластичність пліе, що додавало стрибкам відчуття легкості. Одна важлива особливість виконавського стилю танцівника – виразність і закінченість поз.

Коли М. Прядченко вів масову репетицію будь-якого спектаклю, він ніколи не закінчував її раніше запланованого часу, і цього часу йому завжди бракувало. Він надавав великого значення найтоншим нюансам постановки, прагнув музикальності, синхронності виконання. Для М. Прядченка не існувало поняття «спростити текст» номера або переставити його на меншу кількість учасників, коли з тих чи інших причин багато артистів були

¹⁰¹ М. Прядченко говорив, що в балеті «багато переходів від реального до потойбічного. Ці внутрішні перепади настрою Берліоза – від безумства до свідомості й назад – просто вимотували мене. Треба було перелаштувати внутрішній стан і висловити це рухом, внутрішньо піти за музикою» [220, с. 5].

відсутні. Це було пов'язано як з його чесним ставленням до роботи, так і з особливостями характеру.

М. Прядченко був прекрасним танцівником, талановитим виконавцем, але ніколи не ставив хореографії. Коли він давав клас для трупи, то завжди готувався до уроку дуже відповідально: вигадував комбінації вдома, для нього було важко перелаштуватися й на ходу переробити комбінацію, якщо, наприклад, у залі було мало місця. Зате на сольних репетиціях виявилися дуже корисним його професіоналізм. Робота із солістами не потребувала жорстких, примусових методів, що їх М. Прядченко не схвалював як людина інтелігентна за своєю натурою. Він працював із тими, хто розмовляв з ним однією мовою – мовою творчості. Він умів знаходити цих людей, і вони знаходили його¹⁰². Багато учнів М. Прядченка танцюють на сценах кращих театрів світу¹⁰³.

Взагалі становлення багатьох артистів пов'язано з ім'ям М. Прядченка¹⁰⁴. Останнім часом у М. Прядченка з'явилося кілька зовсім молодих, але талановитих учнів. Як згадувалося, М. Прядченко був прекрасним партнером – майстром дуетного танцю. Незважаючи на свій порівняно невисокий зріст і витонченість фактури, танцівник мав неабияку фізичну силу й витривалість, міг танцювати в парі з багатьма балеринами, серед яких були й дуже високі, опановуючи складні підтримки й силові дуетні елементи. У роботі над адажіо він надавав великого значення не тільки техніці підтримки, а й її формі, лініям (адже відомо, що в адажіо балерина й танцівник мають становити єдине ціле, партнер ніби продовжує

¹⁰² Із теплою згадують про співпрацю з М. Прядченком народні артисти України Г. Дорош та М. Чепик (нині – педагог-репетитор Національної опери). Вони почали працювати з М. Прядченком саме тоді, коли його танцювальна кар'єра вже добігала кінця. З того часу ці прекрасні артисти, які приїхали до Києва з Дніпропетровська, де були провідною балетною парою, усі свої спектаклі готували з М. Прядченком.

¹⁰³ Наприклад, лауреати міжнародних конкурсів Іван Путров та Сергій Полунін танцювали на сцені Королівського театру Ковент-Гарден у Лондоні, Ярослав Іваненко керує балетною трупою в Німеччині (м. Кіль) – він має дуже цікаві сучасні постановки. І. Путров, приїжджаючи до Києва, завжди займався з М. Прядченком, готував з ним нові партії.

¹⁰⁴ Це, зокрема, н. а. України М. Мотков, заслужені артисти України Є. Кайгородов, М. Міхеєв, Г. Жало, Ян Ваня (соліст балету з Чехії) та багато інших.

позу балерини)¹⁰⁵. Володіючи прийомами дуетного танцю, М. Прядченко передавав їх своїм учням, з партнера стаючи Вчителем¹⁰⁶.

Про підхід М. Прядченка до роботи може свідчити і досвід авторки цього тексту, яка готувала з ним, зокрема, такі ролі: Магнолія, графиня Вишня в «Чіполліно», Рок у «Кармен-сюїті», східний танець у «Лускунчику» (окрім тих вистав, де він був постійним репетитором як сольних, так і масових сцен). У репетиторській роботі для нього не існувало дрібниць¹⁰⁷. Репетиції з М. Прядченком були цінними тим, що він належав до такої категорії педагогів, які роблять конкретні зауваження, знаючи механіку руху. Темою дипломної роботи в Московському ГТІСі М. Прядченко обрав удосконалення майстерності молодого актора з урахуванням його індивідуальності. Саме цим він і займався останні роки свого життя: навчаючи інших, він сам ніколи не переставав учитися. Це виявилось в його ставленні до хореографії нових спектаклів театру – класичних і сучасних, де йому довелося бути репетитором¹⁰⁸. М. Прядченко готував зі своїми учнями не лише ті партії, які колись танцював сам, але й незнайомі йому за стилістикою.

Наприклад, соліст балету Я. Ваня, прийшовши до театру, зарекомендував себе як класичний танцівник-прем'єр, виконуючи партії традиційних балетних принців. Коли ж він станцював Воланда в балеті «Майстер та Маргарита» (цю роль підготував з ним М. Прядченко), його дебют був настільки вдалим, що всім стало зрозумілим: амплуа цього танцівника не обмежується суто класичними партіями. У репертуарі Я. Вані

¹⁰⁵ Дует М. Прядченка з Л. Сморгачовою, Р. Хилько, І. Задаянною, Г. Кушніровою були наповнені натхненням, артистизмом, це був справжній діалог почуттів героїв.

¹⁰⁶ Тому багато балерин вважають його своїм педагогом. Це Г. Дорош, Т. Боровик, О. Філіп'єва, Т. Голякова, О. Киф'як, Х. Шишпор, К. Козаченко, К. Алаєва та ін. Навряд чи знайдеться в Національній опері артист, який хоча б один раз не працював з М. Прядченком.

¹⁰⁷ Наприклад, коли на східний танець у «Лускунчику» був призначений Ян Ваня, з яким М. Прядченко готував усі партії, репетиція з ним (за участі авторки цього тексту) цього номера відбувалася задовго до прем'єри. Так само, працюючи із солістами в «Кармен-сюїті», він надавав неабиякого значення сцені кориди: цей невеликий динамічний дует Ескамільйо та Рока дуже важливий, тому що це смислова кульмінація всієї вистави, і М. Прядченко прагнув, щоб жорстка й експресивна хореографія А. Алонсо була представлена гармонійно.

¹⁰⁸ Він працював із солістами в балетах «Віденський вальс», «Данієла» (постановка А. Рехвіашвілі), «Грек Зорба» (постановка Л. Мясіна), «Майстер та Маргарита» (постановка Д. Авдиша) тощо.

поряд із провідними класичними партіями (Зігфрід у «Лебединому озері», Дезіре у «Сплячій красуні», Принц у «Лускунчику», Альберт у «Жізелі» та ін.) з'явилися характерні ролі (Ганс у «Жізелі», Ротбар у «Лебединому озері», Маноліос у «Греку Зорбі», Бірбанто в «Корсарі»), які він виконує з великим успіхом. М. Прядченко вмів розкрити індивідуальність кожного свого учня, водночас усіх їх об'єднує бездоганне володіння технікою класичного танцю, чистота й академічність виконання, а також внутрішня наснаженість, натхненність танцю.

У спектаклі «Корсар», присвяченому 60-річчю М. Прядченка, усі провідні й сольні партії виконували його учні: Г. Дорош (Медора), М. Чепик (Конрад), Є. Лагунов (Раб), М. Ковтун (Ланкідем), Т. Льозова (Гюльнара), Я. Ваня (Бірбанто) та ін. Спектакль був гармонійний: усі артисти створили цікаві хореографічні образи й показали віртуозність виконання. Того вечора М. Прядченко був щасливий. Він ніколи не працював тільки заради слави. В одному з інтерв'ю артист зауважив: «Істерична жага слави – явище скоріше виключне, аніж нормальне. Балет – це праця й душа, а не каторга й мета» [цит. 216, с. 22]. Однак квіти й аплодисменти були для нього приємні. Після завершення сценічної діяльності в душі М. Прядченко все одно залишався артистом, а педагогічна діяльність допомагала йому самовисловлюватися через своїх учнів. Тому він присвячував роботі всі сили, забуваючи навіть про своє здоров'я.

У неділю ввечері 18 травня 2014 р. М. Прядченко як завжди був у залі на своєму місці для репетиторів і дивився виставу «Майстер і Маргарита»: він працював із солістами, тому мав проконтролювати, щоб усе пройшло як треба. А в понеділок його вже не стало. Артиста провели в останню путь оплесками.

1.4.4. Збереження і розвиток виконавської традиції у виховній діяльності майстрів балету¹⁰⁹

Напередодні здобуття незалежності, наприкінці 80-х у Національній опері працювало багато прекрасних педагогів, таких як З. Серкова, Т. Ахемян, І. Лукашова, сестри Олена та Варвара Потапови, А. Лагода, В. Круглов, Е. Стебляк, А. Кальченко, Н. Уманова. У 90-х роках, коли відбулася зміна поколінь, педагогами-репетиторами стали М. Прядченко, Р. Хилько, Л. Сморгачова, А. Козлов, а згодом — Г. Кушнірова, Т. Білецька, Т. Боровик, Г. Подкопай, С. Бондур, М. Міхеєв¹¹⁰, І. Бродська та ін.

Показовим для переходу від артистичної до педагогічної кар'єри був творчий шлях Р. Хилько – учениці В. Денисенка. Раїса Олексіївна Хилько була класичною балериною лірико-романтичного плану: її визнавали найкращою в світі Жізеллю. Р. Хилько навчалася у Н. Верекундової – представниці ленінградської балетної школи (її педагогом була А. Ваганова). Перехід до педагогічної діяльності у Р. Хилько відбувся природно: коли В. Денисенко не міг прийти на урок через іспити, був у від'їзді або хворів, вона проводила клас замість нього. Спочатку вона брала за зразок основні принципи побудови уроку В. Денисенка (кілька комбінацій *battement tendú*, елементи-лейтмотиви і т. ін.), але згодом її клас став набувати своєї специфіки. Р. Хилько надає уваги чистоті виконання, головним показником якої є абсолютна виворотність ніг. Вона вимагає на своїх уроках і репетиціях максимального збереження виворотності під час виконання *adagio* (всупереч поширеній останнім часом тенденції піднімати ногу невиворотно, спортивним прийомом з метою збільшення амплітуди), акцентуації *plié* у стрибкових комбінаціях. На своїх уроках Р. Хилько стежить за точністю

¹⁰⁹ Цій темі присвячено статті [93] та [102].

¹¹⁰ Традиції виконавської майстерності успішно передають молоді педагоги-репетитори, які ще недавно були окрасою столичної сцени: н. а. України Тетяна Білецька, Олена Філіп'єва, Максим Мотков, Сергій Бондур, з. а. України Максим Чепик, Анатолій Козлов, Микола Міхеєв, Євген Кайгородов. Варто згадати талановитих характерних танцівниць Н. Уманову, Г. Подкопай та І. Бродську.

виконання комбінацій і музикальністю артистів, виховує в них повагу до творчого процесу.

Після виходу на пенсію Р. Хилько працювала в Дитячому музичному театрі¹¹¹, у США, в Японії, де її цінували як спеціаліста високого класу, і нарешті повернулася до Національної опери, де працює й нині, передаючи своїм учням секрети майстерності. Р. Хилько дає уроки дуже часто, навіть у період відпустки. Іноді наприкінці уроку вона дає кілька комбінацій на пуантах — спеціально для балерин. Урок на пуантах виховує особливе положення осі тіла танцівниці – положення нестійкої рівноваги, про яке писав М. Фокін, порівнюючи класичний танець із модерним [234, с.203-208], адже центр тяжіння в позі на пуантах зміщується трохи вперед порівняно з позою на півпальцях і на цілій ступні. Сама Р. Хилько досконало володіла балетним балансом: вона виконувала в *adagio* з III акту «Лебединого озера» велике *port de bras* у позі I *arabesque* без підтримки партнера (варіант знаменитої Н. Макарової).

Представниці однієї легендарної сім'ї – сестри Потапови – Олена, Варвара та Ганна були окрасою київської сцени у 50-70 роках XX століття, коли український балет переживав епоху творчого розквіту і міжнародного визнання. Олена Михайлівна Потапова народилася в м. Самарі, де й почала займатися балетом, а після війни продовжила навчання у Києві¹¹². У 1948 р. О. Потапова була прийнята до балетної трупи Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка, де танцювала до 1979 р. Найкращими досягненнями О. Потапової стали ролі Кітрі в «Дон Кіхоті», Одетти - Одилії в «Лебединому озері» (цей спектакль став початком творчої кар'єри

¹¹¹ Саме там відбувся творчий вечір балерини, де вона виконала постановки Г. Ковтуна, який був головним балетмейстером Київського дитячого музичного театру.

¹¹² Народилася 16 лютого 1930 р. у м. Самарі (Росія). Навчання балету почала у самодіяльній студії Куйбишевського палацу піонерів. Педагогом Олени була Н. Данилова – учениця Ваганової, яка дала їй знання основ класичного танцю і на все життя прищепила любов до мистецтва балету. Під час війни О. Потаповій пощастило взяти участь у спектаклі Великого театру, який у той час знаходився в Куйбишеві в евакуації: маленькій дівчинці – найкращій учениці балетної студії доручили партію Амура в «Дон Кіхоті» (у виставі в головних ролях виступали Ольга Лепешинська, Асаф Мессерер та Петро Гусев). Після війни, коли сім'я переїхала до Києва, продовжила навчання у хореографічній студії при Київському театрі опери та балету ім. Т.Г. Шевченка під керівництвом визнаного педагога Н. Верекундової.

балерини¹¹³), Аврори у «Сплячій красуні», а всього в репертуарі балерини було майже 50 провідних партій¹¹⁴. Для виконавського стилю О. Потапової характерна надзвичайна віртуозність у поєднанні з витонченою грацією, життєрадісність, бравурність, чіткість і завершеність поз, філігранне володіння дрібною технікою, виразність і артистизм виконання. Зокрема, О. Потапова прославилася своїм фуєте: цей елемент вона виконувала в надзвичайно швидкому темпі, не сходячи з місця і тримаючи ногу на однаковій висоті, що вдається далеко не кожній сучасній балерині. О. Потапова відзначена багатьма почесними званнями та нагородами у нашій державі та за кордоном, після закінчення сценічної кар'єри вона працює педагогом-репетитором Національної опери¹¹⁵.

Варвара Михайлівна Потапова – відома українська балерина, народна артистка України, творчість якої варта окремого дослідження¹¹⁶. В.Потапова після закінчення танцювальної кар'єри теж працює педагогом-репетитором Національної опери, був у неї і досвід викладання класичного танцю у

¹¹³ В. Туркевич зауважав: «Значною мірою вплинув на формування художньо-естетичного світогляду молоді балерини прекрасний хореограф, тодішній головний балетмейстер театру Сергій ССєргєєв, який одразу після навчання та блискучого виступу на випускному концерті (виконання па-де-де з III акту «Лебединого озера») порекомендував видатному російському хореографу Федору Лопухову залучити О. Потапову до нової постановки «Лебединого озера» на сцені Київського театру. Вісімнадцятирічній балерині було доручено готувати партію Одетти-Одилії. І ССєргєєв, і Лопухов побачили в О. Потапової не тільки великі технічні можливості, а й тонке відчуття романтичної природи класичного танцю, побудованого на кантилені лінії, виразному арабеску, душевному відчутті дуету і адажію» [224].

¹¹⁴ Кітрі у «Дон Кіхоті», Аврора у «Сплячій красуні», Маша у «Лускунчику», Сванільда у «Коппелії», Мавка у «Лісовій пісні», Лілея в однойменному балеті К. Данькевича, Раймонда у однойменному балеті О. Глазунова, Жізель, Хазяйка Мідної гори у «Кам'яній квітці» С. Прокоф'єва, Ширін у «Легенді про любов», Джульєтта у «Ромео і Джульєтті», Сюїмбіке в «Шурале» Ф. Ярулліна та багато інших.

¹¹⁵ У 1970 р. О. Потапова була удостоєна найвищого за радянських часів звання н. а. СРСР. У 1977 р. почала працювати педагогом-репетитором у Київському театрі опери та балету, а в 1980 р. закінчила балетмейстерське відділення Державного інституту театрального мистецтва ім. А.Луначарського в Москві (нині Російський університет театрального мистецтва – *ГИТИС*). О. Потапова має великий авторитет у балетному світі: вона була членом журі багатьох престижних конкурсів, в тому числі II, III і IV Московського міжнародного конкурсу артистів балету і хореографів, працювала педагогом-репетитором у Національній опері Туреччини (Анкара). Дуже міцні творчі стосунки склалися у О. Потапової з Японією: більше 10 років вона викладала в японських балетних школах у Нагої (Міжнародний центр класичного танцю ім. А. Павлової та В. Ніжинського «Очі-балет») та Осаці («Атсуко-балет»). На честь О.Потапової названо школу танцю в Японії та започаткований у 2012 р. балетний конкурс.

¹¹⁶ Ю.Станішевський відзначає натхненно-романтичні образи В. Потапової в партіях Попелюшки в однойменному балеті С. Прокоф'єва та Мавки в «Лісовій пісні» М. Скорульського і характеризує її як одну із знаменитих українських балерин, у творчості яких продовжувався й розвивався ліричний напрям у виконавському мистецтві.

хореографічному училищі¹¹⁷. Для педагогічної діяльності О. й В. Потапових за всіх індивідуальних нюансів характерні деякі спільні риси: це, насамперед, мобілізуючий темп уроку або репетиції, що не дає артисту розслабитися, а також фіксування уваги на успіхах артиста, що додає йому впевненості й наснаги. Підтвердженням цьому є власний досвід авторки цього тексту: на сольних репетиціях уславлений педагог спочатку схвалювала артистку, а тільки потім починала робити зауваження. Через кілька репетицій партія мала вже інший вигляд, а О. Потапова знаходила нові нюанси, що сприймалися із вдячністю. Так само вона працювала і з іншими артистами, поступово виводячи їх на новий рівень, якщо вірила в них.

Серед учнів О. та В. Потапових – Г. Кушнірова, О. Філіп'єва, Т. Льозова, Х. Шишпор, О. Шаповал, М. Лавроненко, К. Іваненко та багато інших. Видатні балерини намагаються не тільки передати своїм ученицям секрети довершеної технічної майстерності, а й допомогти їм відкрити власну індивідуальність, стати справжніми артистками, творчими особистостями на сцені.

У сценічній кар'єрі н. а. України Г. Кушнірової робота з О. Потаповою зіграла чи не вирішальну роль: вона була першою у театрі, хто помітив талант молодій балерини, яка танцювала в кордебалеті, й почала готувати з нею сольні партії. Після успішного виступу на Московському міжнародному конкурсі артистів балету і балетмейстерів, де Г. Кушнірова отримала срібну медаль і II премію, їй запропонували залишитися у Великому театрі. «Я вирішила відмовитися, бо розуміла, що без Потапової не зможу зробити ні кроку по сцені», – розповідала балерина про цей епізод в телеінтерв'ю. Важливе розуміння балериною ролі педагога-репетитора у створенні балетного образу, який складається не тільки з майстерного виконання технічних па, обертань (до речі, Г. Кушнірова теж славилася віртуозним виконанням фуєте, піруетів, стрімким шене), а і сполучних елементів,

¹¹⁷ Син В. Потапової й н. а. України Ф. Баклана, який теж був провідним танцівником Київського театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка, Олексій Федорович Баклан – диригент Національної опери і головний диригент Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва.

мізансцен, кроків і ракурсів, які необхідно вибудувати для кожного виконавця. У репертуарі Г. Кушнірової як лірико-драматичні, так і драматичні балетні партії, такі як Одетта-Одилія, Кітрі, Аврора, Клара у «Лускунчику», Нікія і Гамзатті в «Баядерці», Жізель, Сильфіда, Егіна у «Спартаку», Мехмене-бану в «Легенді про любов», Мавка в «Лісовій пісні», Кармен у «Кармен-сюїті» та інші. Балерина була дуже органічною в кожному сценічному образі – чи то зла й підступна Мачуха в балеті «Білосніжка та семеро гномів» або романтична Жізель, життєрадісна Кітрі або страждаюча від зради коханого баядерка Нікія¹¹⁸. В останніх роках сценічної кар'єри балерина виконувала й так звані мімічні ролі, такі як гордовита наречена Альберта Батільда в «Жізелі», чаклунка Медж у «Сильфіді», й у кожній партії знаходила свої нюанси.

До Г. Кушнірової якнайкраще пасує визначення «харизматична особистість», що стало широко вживаним у останні десятиліття¹¹⁹. Обдарованість, упевненість у своїй місії, привабливість і вміння володіти залом – усі ці якості, які є обов'язковими для артиста, поєднала в своїй творчості Г. Кушнірова, яка, закінчивши балетну кар'єру, успішно займається педагогічною діяльністю в Національній опері, Київському державному хореографічному училищі, Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, де вона навчає майбутніх балетмейстерів і репетиторів методиці й композиції танцю.

З ім'ям н. а. України А. Лагоди пов'язане зростання міжнародного авторитету Київської опери. Артистка широкого амплуа, в репертуарі якої

¹¹⁸ Багато цікавих образів Г. Кушнірова створила у творах сучасних хореографів, які вона блискуче продемонструвала на кількох своїх бенефісах: танго з балету Д. Шостаковича «Золота доба» в постановці Ю. Григоровича, адажію Есмеральди та Квазімодо з балету М. Жарра «Собор Паризької богоматері» в постановці Р. Петі, «4 поцілунки» на музику Я. Сібеліуса в постановці А. Рехвіашвілі, «Та, що проходить повз» на музику Вангеліса в постановці С. Швидкого.

¹¹⁹ Категорія харизми, впроваджена до соціології видатним мислителем з пограниччя ХІХ та ХХ ст. Максом Вебером, означає наявність особливих авторитету і влади над соціальним середовищем, зумовлених власними рисами особистості.

були як провідні класичні партії, так і яскраві характерні образи¹²⁰, вимогливий і високопрофесійний репетитор, талановитий керівник, організатор успішних гастролей, А. Лагода вже понад 50 років продовжує натхненне служіння балетному мистецтву, а її талановиті учні тріумфально виступають на конкурсах і фестивалях, захоплюючи своїм мистецтвом глядачів кращих театрів світу¹²¹. А. Лагода – репетитор більшості класичних вистав, таких як «Спляча красуня», «Лебедине озеро» в постановці В. Ковтуна, «Баядерка», «Лускунчик», «Пахіта», тобто тієї самої балетної класики, рівень виконання якої й визначає загальний рівень балетної трупи академічного театру. Ці спектаклі завжди стають справжньою мистецькою подією, і неабияку роль тут відіграє робота педагога-репетитора А. Лагоди, яка дуже ретельно ставиться до підготовки своїх вистав, формування складу виконавців від ансамблю до сольних партій. На ансамблевих репетиціях А. Лагода приділяє увагу синхронності, дотриманню сценічного малюнка, що є дуже важливим у класичних виставах, де чіткі й симетричні сценічні малюнки є важливою частиною балетмейстерського задуму, порушення якого шкодить загальній естетиці спектаклю. Мета масових репетицій – напрацювання майже автоматичних навичок синхронності в танці, поєднаному спільним диханням, що досягається багаторазовим повторюванням матеріалу.

Під час бенефісу А.Лагоди, який відбувся 1 лютого 2009 р. з нагоди 50-річчя її творчої діяльності, глядачі приймали оплесками вихід тіней з «Баядерки», так поетично і немов на одному диханні виконали його 32 артистки кордебалету. Всі учні А.Лагоди у своїх виступах демонструють

¹²⁰ Серед них: Кітрі, Жізель, Зарема («Бахчисарайський фонтан»), Лауренсія, Хазяйка Мідної Гори («Кам'яна квітка»), Егіна («Спартак»), Килина («Лісова пісня»), Мехмене Бану («Легенда про любов»), Кармен, Доля («Кармен-сюїта»), Золота дама («Симфонічні танці» на музику С. В. Рахманінова).

¹²¹ Ось імена деяких з них: н. а. України Т. Боровик, н. а. України Т. Голякова, прима-балерина Лондонського Королівського балету Ковент-гарден А. Кожокару, прима-балерина Берлінської Штатсопери Я. Саленко, провідна солістка Пермського театру опери та балету Н. Домрачева, прем'єр Марійського та Михайлівського театрів (Санкт-Петербург) Л. Сарафанов, володар Гран - прі чотирьох балетних конкурсів, запрошений прем'єр театрів Гранд-опера (Париж, Франція), «Ла Скала» (Мілан, Італія), АБТ (Нью-Йорк, США) та Московського Великого театру з. а. України Д. Матвієнко, соліст Національної опери, лауреат Міжнародних конкурсів В. Ішук, з. а. України С. Такіта (Японія) та багато інших.

справжній феєрверк технічної майстерності та артистизм виконання, потенціал до творчого зростання, розвитку, що відкриває їм великі перспективи в балетному світі.

Серед педагогів-репетиторів, які передають своїм учням кращі риси балетного академізму, варто відзначити народну артистку України Людмилу Сморгачову¹²². Технічна досконалість, неймовірна легкість і граційність, поєднання класичної кантилени з експресивністю, притаманною хореографії другої половини ХХ століття, – основні риси сценічної індивідуальності балерини. Критиками відзначалося як віртуозне виконання балериною класичних партій, так і опанування широким спектром виражальних можливостей сучасної хореографії¹²³. Одним із найвищих артистичних досягнень Л. Сморгачової стала партія Джульєтти у спектаклі «Ромео і Джульєтта» в хореографії А. Шекери, яку балерина виконувала до останніх років своєї сценічної кар'єри, захоплюючи глядачів чарівністю і чистотою почуттів юної шекспірівської героїні¹²⁴. Виконавське мистецтво Л. Сморгачової здобуло високу оцінку: на Московському міжнародному конкурсі артистів балету в 1973 р. вона отримала II премію (партнером Л. Сморгачової був соліст Великого театру О. Годунов), у 1978 р. – I місце на Міжнародному конкурсі артистів балету в Токіо. Балерина шукала нових

¹²² Закінчила Київське державне хореографічне училище в 1969 р. (педагог Л. Попова) і була прийнята до трупи Київського державного академічного театру опери і балету ім. Т.Г. Шевченка, де до 1994 р. була примою-балериною. В її репертуарі провідні партії в спектаклях класичного та сучасного репертуару, такі як Кітрі в «Дон Кіхоті», Жізель, Сильфіда, Одетта-Оділія, Аврора у «Сплячій красуні», Клара у «Лускунчику», Нікія в «Баядерці», Кармен у «Кармен-сюїті» Ж. Бізе – Р. Щедріна, Ліза у «Марній пересторозі» Л. Герольда в постановці О. Виноградова, Фрігія у «Спартаку», Джульєтта у «Ромео і Джульєтті» С. Прокоф'єва в постановці А. Шекери та багато інших. Л. Сморгачова була першою виконавицею партії Редисочки в балеті К. Хачатуряна «Чіполліно» і разом із колективом постановників і солістів отримала за цей спектакль у 1976 р. Державну премію СРСР.

¹²³ Наприклад, В. Туркевич пише: «Вона була ніби створена для класичної спадщини з її романтичними сюжетами, вишуканими арабесками, дуетами, адажіо, виразними па-де-буре, співзвучними биттю серця... Ось чому таке велике місце в репертуарі Л. Сморгачової зайняли балети Чайковського, Мінкуса, Адана, Левенсхольда. Вона у всій повноті передавала їх ліризм і поетичну наповненість, зачаровуючи глядачів легкістю турів, політністю, красивою й виразною кантиленністю рухів, відкритістю почуттів...» [236]. Критик відзначає поміж іншим «легкість турів» балерини: складні обертання – тури, фуєте і т. ін. – у її виконанні не сприймалися як самоціль, а були одним із засобів виразності для розкриття образу.

¹²⁴ «Незабутнє враження на публіку справило виконання Сморгачовою головної партії в балеті «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва. Чого було у Джульєтті більше – дитячої безпосередності або непомірності першого почуття любові, щирості або навіть холодного аристократизму? Почуття й емоції ніби вибухали в її душі, переливалися зі сцени до залу, примушуючи тремтіти серця глядачів. Не багатьом виконавицям цієї партії вдавалося така інтерпретація, де поєдналося все: шекспірівські пристрасті, поліфонічний малюнок хореографії Анатолія Шекери і емоційна виконавська трактовка Людмили Сморгачової» [236].

засобів самовираження у творах сучасної хореографії¹²⁵. Після закінчення сценічної кар'єри Л. Сморгачова стала працювати балетмейстером Національної опери; деякий час була педагогом Міжнародного центру розвитку хореографічного мистецтва і значною мірою сприяла підвищенню авторитету цієї організації, показавши високий рівень підготовки своїх учнів на екзамені та випускному концерті, який відбувався на сцені Національної опери. Серед її учениць – справжні зірки балету: Ірина Дворовенко, прима-балерина Американського балетного театру (АБТ, Нью-Йорк), Анастасія Матвієнко, прима-балерина Маріїнського театру, а також солістки Національної опери Наталя Мацак, Катерина Козаченко, Катерина Алаєва. Л. Сморгачова розбирає технологію кожного танцювального руху, щоб вони органічно поєднувалися в комбінацію, варіацію, цілісний образ, тому роботи солісток, з якими вона працює, позначено багатством нюансування, академізмом і культурою виконання.

Одним із кращих педагогів-репетиторів старшого покоління був В.І. Круглов – представник славної плеяди українських майстрів балету покоління 50-70 років¹²⁶. Постать В. Круглова згадується театрознавцями у зв'язку з постановками нових вистав того часу, де артист створив цілу низку незабутніх образів сильних і мужніх героїв¹²⁷, був партнером багатьох провідних балерин. Додаткового аналізу потребує індивідуальна майстерність В. Круглова, який, судячи з небагатьох відеозаписів, був не тільки прекрасним партнером, а й віртуозним солістом досконалої академічної школи з яскравою манерою виконання¹²⁸. Як репетитор В. Круглов працював і з провідними солістами, і з кордебалетом. Він мав

¹²⁵ На своєму творчому вечорі Л. Сморгачова продемонструвала володіння різними хореографічними стилями, познайомивши київську публіку з маловідомими номерами – гран-па з балету «Пахіта» в постановці М. Долгушина, «Бахті» в постановці М. Бежара, «Перервана пісня» на музику В. Хари в хореографії Б. Ейфмана та ін.

¹²⁶ В. Круглов був представником однієї з найкращих балетних шкіл — пермської, його педагогом у хореографічному училищі був Ю. Плахт (разом із В. Кругловим випускником Пермського хореографічного училища 1956 р. був і балетмейстер Національної опери Анатолій Федорович Шеєра).

¹²⁷ Зокрема, Спартак, Данила в «Кам'яній квіті», Ферхад у «Легенді про кохання», Хозе у «Кармен-сюїті», Базиль у «Дон Кіхоті» та багато інших.

¹²⁸ Скласти уявлення про В. Круглова допоможе запис па-де-де з балету «Дон Кіхот», що артист виконує з В. Калиновською у фільмі «Звізды русского балета» (1995, запис 1976 р.).

заслужений авторитет серед інших репетиторів, міг узяти на себе відповідальність у питаннях підготовки нових виконавців сольних партій. Клас В. Круглова вирізнявся своєю універсальністю: педагог давав комбінації, що підходили як для танцівників, так і для балерин. В. Круглов умів дати таке завдання, щоб артисти розігрілися і були готові до виконання технічних стрибків і обертань наприкінці уроку. Виконувалися елементи, що потребують апломбу — довгого стояння на півпальцях у великих позах, причому складний прийом *temps lié* (перехід з однієї ноги на іншу) зустрічався частіше, ніж *relevé*. При підготовці нової партії з артистом В. Круглов спочатку акцентував увагу на ключових моментах ролі — музичних, пластичних, смислових, розбирав партію, знаходив логіку сценічного розвитку. Це стосувалося як сольних, так і масових репетицій.

У 80-х роках у театрі існувала система прикріплення артистів до класів: артисти повинні були ходити на урок тільки до свого педагога. Звичайно, така система має свій позитивний аспект, особливо для молодих артистів: педагог може постійно спостерігати за тим, як його учні працюють у класі, робити зауваження і бачити їх творче зростання, щоб згодом розпочати індивідуальну роботу з найбільш обдарованими. Але озвучення позиції, що є клас для солістів і клас для кордебалету, не йде на користь моральному клімату в колективі: артист повинен зорієнтуватися і сам вирішити для себе, який урок йому більше підходить. Адже іноді у виборі класу на перший план виходить індивідуальний людський фактор — особистість педагога. Взагалі, в театрі такого рівня кожен артист має бути потенційним солістом, а класи повинні відрізнятися не рівнем складності, а специфікою різних педагогічних методик. Коли педагог вимагає: «Всі солісти роблять 3 піруети, а кордебалет не більше двох!», — то результат буде протилежним: кожен артист кордебалету буде намагатися зробити якомога більше піруетів, забуваючи про позиції та чистоту виконання. Досвідченому репетитору Елеонорі Стебляк вдалося знайти розумний компроміс: «Якщо не можете два піруети — робіть один — це не помилка! Головне — перевірте вісь!». Тепер кожен

артист сконцентрується на виконанні піруета, яке неможливе без правильного положення осі тіла. Педагог досягла бажаного результату, не образивши нікого з артистів.

Виконавський та педагогічний досвід Е. Стебляк неможливо розглядати окремо від творчої діяльності видатного українського балетмейстера А. Ф. Шекери, який був її чоловіком. Саме в спектаклях А. Шекери розкрилася творча індивідуальність балерини Е. Стебляк, вона ж стала педагогом-репетитором його спектаклів, які вимагають від артистів не тільки технічної досконалості, а й артистичної обдарованості, необхідної для створення складних драматичних образів. Як педагог тренувальних класів Е. Стебляк проявила себе у середині 90-х років, під час гастролів Київської балетної трупи до Іспанії, що стали регулярними. Е. Стебляк має кілька стійких педагогічних принципів, яких вона додержується при побудові уроку. Одним з них є чергування та поєднання вправ на стискання та розтягування, напруження та розслаблення м'язів. На думку балерини, крепатура (біль у м'язах) після уроку свідчить про те, що урок побудовано неправильно, адже крепатура — це мікророзриви м'язів. Із цього приводу з педагогом можна посперечатися, бо існує інша точка зору, підтримувана не менш визнаними педагогами про те, що незначна крепатура є позитивним симптомом: вона свідчить, що група м'язів танцівника, яка не була задіяна раніше, почала працювати і трансформуватися, і це є показником розвитку майстерності та пластичної виразності. Е. Стебляк будувала свою методику для танцівників із дуже еластичними ногами (вона сама була такою), яким надто інтенсивний розігрів не потрібен, а може навіть зашкодити. Але існує інша категорія артистів: дуже технічних, але із м'язовою структурою, що потребує тривалого та інтенсивного тренажу. Для них більше підійде силовий урок із великою кількістю *battement tendú*, *fondú*, *rond de jambe en l'air* та *adagio*.

Останніми роками на сцені Національної опери з'являється багато нових спектаклів з елементами модерної лексики¹²⁹. Нова хореографія вимагає від колективу Національної опери володіння не тільки класичною технікою, а й іншими танцювальними стилями. Стає нагальною потреба трансформування балетних класів, впровадження до них елементів модерну, як, наприклад, під час постановки балету С. Лифаря «Сюїта в білому» (муз. Лало) класичні уроки давали педагоги французької Гран - Опера з метою вдосконалення дрібної бісерної техніки роботи стопи, необхідної для виконання цього шедевр. З. а. України А. Козлову та н. а. України С. Бондурі успішно вдається враховувати нові вимоги репертуару. Вони використовують у своїх комбінаціях багато *port de bras*, розтяжок і відтяжок від перекладини, вправ для розвитку «ахіла» і підйому, гнучкості спини та попереку. Разом із тим і А. Козлов, і С. Бондур у побудові структури уроку дотримуються класичних академічних принципів. Саме С. Бондур та А. Козлов стали репетиторами нових вистав¹³⁰: Н. а. України С. Бондур, у минулому унікальний за своїм акторським діапазоном та пластичністю танцівник, – не тільки високопрофесійний педагог-репетитор, а й талановитий хореограф, відзначений нагородами престижних конкурсів.

Слід відзначити оригінальну структуру уроків з. а. України Миколи Міхеєва, який щойно закінчив свою сценічну кар'єру¹³¹. Молодий педагог одразу з ентузіазмом поринув у роботу і його клас стає чисельним. На VII Міжнародному конкурсі артистів балету 2011 р. М. Міхеєв був визнаний кращим педагогом після того, як його учні А. Писарев та О. Стоянов отримали відповідно Гран-прі та II премію, а О. Скулкін – приз

¹²⁹ «Весна священна» І. Стравінського та «Картинки з виставки» М. Мусоргського в інтерпретації Радуги Поклітару, «Майстер та Маргарита» Д. Авдиша, «Грек Зорба» Л. Мясіна на муз. М. Теодоракіса, постановки одноактних балетів «Quatro» та «Radio and Juliet» у хореографії Едварда Клюга

¹³⁰ А. Козлов став працювати з оригінальним балетмейстером Р. Поклітару над спектаклями «Весна священна» та «Картинки з виставки» (згодом він став педагогом-репетитором створеного Р. Поклітару «Модерн-балету»), а також із Д. Авдишем над «Майстром та Маргаритою». С. Бондур (разом із н. а. України Т. Боровик) став репетитором дуже складного за хореографічною лексикою, хоча й поставленого у середині 80-х рр. спектаклю Л. Мясіна «Грек Зорба».

¹³¹ Відзначимо бенефіс цього артиста в партії Марцеліни з балету на музику В.А. Моцарта «Весілля Фігаро»

Ю. Станішевського. Серед молодих артистів – учнів М. Міхеєва слід відзначити здібних О. Тютюнника¹³² та А. Бахмата¹³³.

М. Міхеєв на своїх уроках використовує методики різних хореографічних шкіл, зокрема, французької, багато уваги приділяє балансу і гнучкості, що досягається великою кількістю port de bras і статичних поз на півпальцях в екзерсисі. Водночас суперечливим видається надмірне захоплення педагога plié на високих півпальцях (включати цю вправу до розігріву стало тенденцією у багатьох педагогів, а не тільки у М. Міхеєва): ця вправа, доречна в жіночому класі (на пуантах) і не на початку уроку, на півпальцях незручна для виконання, адже навантаження йде не на м'язи ніг, а на колінні суглоби. Завдання plié, навпаки, полягає в тому, щоб максимально розтягнути ахіллове сухожилля, і п'ятки повинні відриватися від полу якомога пізніше, а ставитися якомога раніше. Натомість численні розтяжки й port de bras після виконання екзерсису біля перекладины та елементи дихальної гімнастики, з яких М. Міхеєв починає урок, дуже корисні для артистів, але вимагають більше часу на розігрівальні вправи. М. Міхеєв дуже прискіпливо стежить, щоб учні регулярно відвідували його уроки, він встигає кожному приділити увагу і зробити зауваження. Природна артистичність і емоційність допомагають М. Міхеєву в педагогічній діяльності: на уроці він створює невимушену та творчу атмосферу, заряджаючи всіх своєю енергією.

Нарешті, педагогічна діяльність А. Кальченко, Г. Подкопай, Т. Білецької, Т. Боровик, майстрів характерного танцю Н. Уманової та І. Бродської, молодих репетиторів, які тільки починають набувати педагогічного досвіду у період, що розглядається в даній роботі, має стати предметом подальших досліджень автора.

¹³²Учень М. Міхеєва Олексій Тютюнник, який у перший рік роботи в Національній опері з успіхом станцював Еспадо в «Дон Кіхоті» та Принца в «Лускунчику», зараз працює у Маріїнському театрі в Санкт - Петербурзі: він уже був відзначений у кількох вдалих дебютах.

¹³³ А. Бахмат навчався у школі-студії П. Вірського і готувався стати танцівником ансамблю народного танцю, і саме завдяки М. Міхеєву, який розгледів у ньому здібності до класичної хореографії, потрапив до балетної трупи провідного театру країни. Творчий шлях артиста Національної опери Анатолія Бахмата тільки починається, але, безперечно, це дуже здібний танцівник, про що свідчать його виступи у східному танці з балету «Лускунчик», у «Болеро» з балету «Дон Кіхот», у партії Юнака в «Болеро» М. Равеля (постановка А. Шекери).

Усе зазначене про прийоми хореографічної педагогіки в Національній опері відкриває можливості інтерпретації в межах уявлень сучасної психології, за якими «тренування за багатьма програмами ефективніше, ніж за однією, де домінує фактор вправи» та, зокрема, «розмаїття видів вправ ефективніше, ніж зростання їх тривалості» [174, с. 175]. Уміння збалансувати тренувальні програми з метою розкриття індивідуальності кожного танцівника та виконання актуальних творчих завдань очевидно становить важливу передумову педагогічної ефективності. Під цим кутом зору тренувальна практика постає як комунікативний процес і підлягає відповідній характеристиці. Зокрема, саме спілкування в балетному класі в процесі уроку постає як мініатюрна вистава, що має свою структуру і може характеризуватися як своєрідний гештальт – цілісна форма. Уміння педагога знайти контакт з артистами сприяє їх професійному та особистісному зростанню. Досвід побудови балетного тренажу в класах педагогів Національної опери не лише доводить, що урок є дуже важливою складовою у формуванні майстерності артиста балету, без якої неможливий повноцінний репетиційний процес. Він засвідчує роль особистого артистичного досвіду самих педагогів, які є живими носіями традиції, медіумами, що в особистому спілкуванні втаємничують сенс традиції і горінням своїм забезпечують тривалість традиції в часі.

Висновки.

1. Розвиток традицій хореографічної педагогіки в Національній Опері України відображає єдність виконання та виховання як загальну закономірність балетного мистецтва. Театральна педагогіка як особлива форма виконавської творчості для балету прибирає ключового значення, оскільки забезпечує можливості розвитку творчої рефлексії як запоруки життєздатності традиції та її продуктивності.

2. Витоки хореографічних педагогічних традицій у Національній опері України сягають епохи театральних реформ і пов'язані з діяльністю Б. Ніжинської, М. Мордкіна, С. Лифаря, чий викладацький досвід вивчають і розвивають сучасні діячі театральної педагогіки. Розвиток хореографічних навчальних установ становить невіддільну ланку системи художньої освіти України, зокрема, театральних шкіл.

3. Переконливим доказом дієвості й життєздатності принципу єдності виконання та виховання є діяльність артистів-педагогів. Формування педагогічних традицій у Національній опері України нерозривно пов'язане з розвитком творчих особистостей видатних виконавців.

4. Взірцеві приклади хореографічних уроків як творчих, високохудожніх вистав демонструє досвід В.А. Денисенка. Педагогічну систему В. Денисенка розглянуто через призму навчання та сценічної кар'єри самого артиста, пов'язаних із кращими традиціями Московської та Петербургської балетних шкіл. На прикладі класу В. Денисенка показане важливе значення композиції, драматургії уроку для зростання професійної майстерності артистів балету. Один із основних педагогічних принципів педагога – розкриття індивідуальності кожного учня.

5. У творчості В. Калиновської віртуозність, надзвичайна амплітуда танцювальних рухів, ефектний і переможний атлетичний виконавський стиль поєдналися з глибинним артистизмом у створенні драматичних образів (Мехмене-Бану, Зарема, Кармен, Анна Кареніна). Ці артистичні досягнення балерини визначають як її неповторну творчу індивідуальність, так і характерні риси її школи, що виявляються у порівнянні з творчістю інших педагогів.

6. Постать артиста-педагога як посередника у збереженні балетної традиції демонструє творчий шлях М. Прядченка. Це – харизматична постать виконавця і вихователя одночасно, в якій яскраво засвідчуються неповторні індивідуальні особистісні риси.

7. Принцип єдності виконання та виховання продемонстровано на прикладі видатних українських балерин Олени та Варвари Потапових, Алли Лагоди, Елеонори Стебляк, Людмили Сморгачової, Веаніра Круглова, Миколи Прядченка, Раїси Хилько та їх талановитих учнів. Перетворення артиста на педагога створює особливі комунікативні умови, де в процесі наполегливої репетиційної роботи відбувається безпосереднє живе втаємничення учня.

РОЗДІЛ 2. АРТИСТИ БАЛЕТУ ЯК ТВОРЦІ СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ: ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ І МАЙСТЕРНІСТЬ

2.1. Постать виконавця-соліста як специфічний феномен балетного мистецтва

Аналіз хореографічної педагогіки як ключової ланки формування і передання артистичної традиції, засвідчуючи єдність виховання і виконання, обертається питанням про особистість соліста. Невіддільність джерела особистого досвіду і передання цього досвіду в педагогічній практиці, характерна для творчого шляху багатьох артистів, як свідчать розглянуті приклади В.Ф. Калиновської, М.Д. Прядченка та інших артистів-педагогів, викликає питання про невіддільну індивідуальність, неповторність балетних майстрів. Аналіз різних педагогічних методів підводить до проблеми формування артистичної індивідуальності як кінцевого результату виховання. Слід наголосити, що **проблема солістів** коріниться в основі балету, відрізняючи його як від інших різновидів театру (зокрема опери), так і від інших різновидів хореографічної культури.

Загальна властивість театру – гіперболізація відтвореної на кону дії – у балеті прибирає особливого виміру. Тут доречні паралелі та контрасти з кінематографом. Відомий афоризм Д. Гріффіта, висловлений напередодні винайдення звукового кіно, протиставляє фільм драматичному театру: «Кіно, яке говорить, – абсурд. Кіно – це в цілковитому сенсі Великий німий». Водночас музична залежність німого кіно, про яку писав Ю.Тиньянов¹³⁴, зовні наближає німий кінематограф до балету, але по суті засвідчує ту протилежність, яка існує між кіно і театром¹³⁵: адже музичний супровід у

¹³⁴ «Позбавте кіно музики – і воно буде спустошене» [230, с. 321-322].

¹³⁵ Приміром, у розділі 12 «Проблема кіноактора» трактату Ю. Лотмана відзначено несумісність підходу до особистості в театрі та кінематографі: «Театр показує нам звичайну людину... Але ми повинні про це забути й бачити в ній якусь знакову сутність – Гамлета, Отелло»; навпаки, «образ людини на екрані гранично наближений до життєвого, ...і, одночасно, ...більш, ніж на сцені, ...насичений вторинними значеннями» [150, с. 110, 113].

німому кіно може варіюватися в широкому діапазоні, тоді як для балету музичний текст єдиний і незмінний. Більше того, за І.Б. Зубавіною [77, с.15], в кінематографі час наближається до епічного, оскільки події локалізовані в минулому вже внаслідок фіксації кадрами – на відміну від театрального мистецтва, де в переживанні артиста уособлюється миттєвість теперішнього часу і очікування майбуття.

Ще більшою мірою ця відмінність стосується балетного театру, в якому панує академічний канон і танцювальна умовність, а миттєвість теперішнього часу, уособленого в переживанні театрального і балетного артиста, протистоїть багаторазовому відтворенню кінематографічної фіксації кінозірки. Такий **актуалізм** балетної миттєвості, невіддатної фіксації та репродукції, зумовлений тим, що балетний артист подає насамперед внутрішній світ персонажів, їхні переживання; через опосередкування цими переживаннями осмислюються драматичні події. Соліст балету перевтілюється в роль дійової особи драми, але робить це, на відміну від драматичного актора, через хореографічні умовності й зосереджується на внутрішніх переживаннях.

Відмінність у вимогах перевтілення до соліста балету від завдань драматичного актора можна проілюструвати словами Майї Плісецької про роль Одетти – Одилії у «Лебединому озері»: «В одному балеті протанцювати й зіграти дві протилежні партії! Причому в останньому акті Одетта цілком інша, ніж на початку. Так виникають три цілком відмінні настрої» [189, с. 33]¹³⁶. Ще більшою мірою така вимога мінливості перевтілень виявляється в балетах без сюжетів, приміром, у хореографічних симфоніях, де перед солістами ставиться завдання відтворення танцювальними засобами навіть не дійових осіб, а стихій, які можуть поставати й поза уособленням. Вдаючись до таких невпинних перевтілень, створюючи мінливий образ за взірцем

¹³⁶ Інший приклад – Алла Осипенко в ролі Хазяйки Мідної гори у «Кам'яній квіці» С. Прокоф'єва (балетмейстер Ю. Григорович): «Затіяна ящіркою гра починала скидатися на фантазмагорію... Бути в невпинному русі – перший заповіт Хазяйки майстрові, і героїня проводила його без жодних поступок» [68, с. 70].

Протея, балетні солісти зрештою грають також самі себе в тому сенсі, що розкривають свої можливості ототожнюватися з Іншими. Можна сказати, що з двох шляхів театрального перевтілення – внутрішнього «від себе» та зовнішнього «від образу» – у балеті пріоритет віддається першому вже через вимоги до фізичних даних актора.

Ліричне (зокрема, пасторальне) першоджерело балету дається взнаки і в тому, що феєрії та фантазмагорії стають особливо поширеними засобами узагальненої, символічної образності. Абстрагуючись від побутової конкретики (властивість пантоміми), балет демонструє картину світу, в якій за наявними подіями та постатями прозирає суть дії.

Як зауважила О. Лепешинська, «ми танцюємо певний твір, його філософську тему» [203, с. 165]. Тому й постійна рухливість і мінливість становить закон балетного мистецтва¹³⁷. Тут самоціль, автономна мотивація (як основа театральної гри взагалі) невіддільна від безупинної плинності в балетному театрі. Ідентифікацію уривку власного життя *homo saltans* (людини, яка танцює) – актора балету на сцені – із життям образу мала на думці Г. Уланова: «Наперед встановлені пози та па чергуються незмінно... виконуючи їх, я... намагаюся наче пропустити їх через призму *того образу, яким живу в цьому спектаклі*. Тут у моєму танці з'являються нюанси, часом цілком непомітні, які в підсумку і допомагають виникненню *потрібного пластичного образу*» [20, с. 107; курсив мій. – Є.К.]. Розкриваючи внутрішній світ образу, артист балету віднаходить неповторні моменти життя у виконуваних незмінних танцювальних фігурах, одухотворяючи їх життям власним.

Персональна, особистісна основа сценічного образу має для балету ключове значення ще й унаслідок специфічних особливостей художнього часу та простору. На відміну від драми, сенс якої визначається очікуваним у

¹³⁷ Про це йшлося у П. Валері: «У балеті бувають моменти, коли рух раптом завмирає й групи виконавців постають як нерухома, хоч і хитка декорація..., являючи дивовижний приклад нестійкості. ...У Світі Танцю ...нерухомість є чимось вимушеним і невластивим йому перехідним станом... У звичайному, повсякденному світі рухи — не самоціль» [28, с. 209]. Трактат П. Валері «Душа і танець» був останньою книгою, яку в своєму житті читав Р.М. Рільке, за свідченням листа М. Цветаєвої до Л. Пастернака від 09.02.1927 р.

майбутньому часі фіналом, балет узалежнює такі очікування від відомого театрального «ефекту присутності (або наявності)»¹³⁸. Роль балетного артиста, його творчої індивідуальності особливо визначна саме тому, що він повинен досягти концентрації дії лише в межах швидкоплинної теперішньої миті, зосередити в миттєвому переживанні теперішнього всі можливості дії, закладені у виконуваному епізоді балетного твору. Його завдання полягає у створенні не лише портрета персонажа, а й забезпеченні переживання діянь цього живого портрета в обмежених миттєвостях теперішнього, в моментах, адекватних суті портрета¹³⁹. Актуалізм балету зумовлює роль солістів, які фіксують спіймані миттєвості долі, розтлумачуючи їх сенс.

Провідна роль постаті соліста зумовлена також пріоритетом рефлексії як творчої основи балету. Літературні та музичні джерела як матеріал прочитання та переосмислення хореографічними засобами відкривають безмежні можливості саме завдяки індивідуальним відмінностям артистів. Саме артисти відкривають нові властивості в старому, віднаходять нові сенси в добре відомій драмі, цим визначається завдання портретування їх індивідуальностей. Тут виявляється ключове значення для балету характерології, що досліджує проблему як характеру, так і характерності. Класична, хрестоматійна теза К.С. Станіславського про те, що в будь-якому образі повинна бути наявною характерність, засвідчує сталу присутність означеної проблеми у виконавській практиці.

Протиставлення цілісного характеру та окремих характерних ознак було обґрунтовано в естетиці Г.Ф.В. Гегеля. Характерність він відносив до специфічних надбань культури Нового Часу¹⁴⁰. Спільну основу характерності становить гіперболізація окремих деталей поведінки персонажів, яка взагалі

¹³⁸ На думку Р. Захарова, балетний спектакль будується так, «щоб дія відбувалася в теперішньому часі. А вже балет не користується словами і не може розповісти про те, що відбулося або повинно відбутися, в балетному спектаклі ми сприймаємо лише ту дію, яку бачимо на власні очі» [72, с. 169].

¹³⁹ Саме тому видатні солісти балету стають своєрідними символами епохи – Камарго, увічнена портретом Ватто, Грізі, назавжди пов'язана з прем'єрою «Жізелі», Уланова, яка вперше довела можливості балетної інтерпретації таких вершин літератури, як твори Шекспіра.

¹⁴⁰ «Надана свобода... суб'єктивності, яка тому не обов'язково повинна бути красою індивідуальності, сприйнятою самим ідеалом, а може переходити до тих окремих особливостей, завдяки яким уперше виникає характерне в сучасному сенсі цього слова» [44, с. 253].

лежить в основі самої специфіки театрального мистецтва. Однак у перебільшеннях і відособленнях окремих частковостей приховано небезпеку дезінтеграції та дисгармонії¹⁴¹. Цей ризик спонукає до шукання противаги однобічній характерності, якою в німецькій класичній естетиці стає ідеал¹⁴². Водночас поняття характеру за своєю сутністю вже передбачає існування ідеалу¹⁴³. Важливим наслідком такого підходу є висновок про множинність характерів як їх іманентну властивість¹⁴⁴. Тут коріниться і ключ до розуміння характеру як втілення типажу, як зосередження типових ознак. Поняття ідеалу і типу стосуються балету не лише через типовість характерності, а й тому, що, за наведеним висловом О. Лепешинської, танцюють філософію твору.

Саме з огляду на це, зокрема, балет не може, як іноді вважають, обмежуватися театром удавання: тоді не стояло б завдання втілення ідеалу, а через нього і розкриття внутрішнього світу особистості. Нарешті, характер як цілісна структура особи невіддільний від ситуацій, через які він виявляється в діяннях особи¹⁴⁵. Вагомість цього позначається, зокрема, на вмотивованості розгортання художнього твору (і балетної вистави)¹⁴⁶. Єдність характеру та ситуацій його проявів становить також необхідну обставину і для сценічного втілення образу.

Цим визначається і відношення характерності до характеру. Підхід до характерності як до специфічних, ситуативно зумовлених навичок поведінки,

¹⁴¹ Г.Ф.В. Гегель застерігав, зокрема, стосовно музичного мистецтва: «...перемога має належати мелодійному началу як сполучній єдності, а не безладній розкиданості окремих характерних рис» [44, с. 331].

¹⁴² За І. Кантом, «...ідеал є для розуму прообразом (prototypon) усіх речей, які, як недосконалі копії (естура), запозичують із нього матеріал для своєї можливості...» [81, с. 508]. За гегелівським визначенням, сюди додається екзистенційний момент: «Ідеал – це ідея, яка розглядається з боку її існування» [45, с. 143].

¹⁴³ За І. Кантом, «Характер – це здатність діяти за принципами» [82, с. 485]. У Г.Ф.В. Гегеля залежність цілісності характеру від ідеалу виражено ще чіткіше, а сам характер визначено як осередок ідеального художнього зображення: «[...] характер становить істинний осередок ідеального художнього зображення [...]. Адже ідея як ідеал, тобто як втілена для чуттєвого уявлення та бачення [...], створює [...] суб'єктивну одиничність. Однак істинно вільна одиничність, як її потребує ідеал, має показати себе [...] конкретною особливістю [...]. Це створює цілісність характеру» [43, с. 245].

¹⁴⁴ За Кантом, «...характер є щось, що відрізняє людей один від одного» [81, с. 76].

¹⁴⁵ За Гегелем, «...ситуація... може бути мінливою, ...або ж ситуація й почуття захоплюють усю душу якогонебудь характеру... Останнє репрезентує реальні абсолютні моменти для характеристики» [44, с. 257].

¹⁴⁶ Зокрема, Леонгард зазначав невмотивованість розвитку характеру деяких літературних персонажів [137, с. 186, 189].

залежних від позиції, відмежовує характерність, зокрема, від амплуа як констант, призначених для демонстрації в різних ситуаціях. В його річищі характерність постає як промовисті деталі поведінки¹⁴⁷. Це відзначають, зокрема, в творчості А.П. Чехова: «Характерне для Чехова – не мирна взаємозв'язаність подібних ознак... Характерне для нього – парадоксальне, сповнене несподіванок» [176, с. 267]. Водночас оманливість зовнішніх ознак, їх відмінність від цілісності особи призводить до парадоксального протиставлення характерності та характеру, зокрема, до контрасту між зовнішністю і суттю.

Слід зазначити, що саме в балеті така диференціація зовнішньої характерності і цілісності характеру засвідчена особливо виразно. За приклад можна навести творчу біографію балерини К. Максимової, про яку Ф. Лопухов зауважив, що «її амплуа – лірична інженю-комік» [145, с. 153], і потрібна була далекоглядність Г. Уланової, яка зуміла розкрити її індивідуальність, щоб, за словами Б.О. Львова-Анохіна, «грайливість Максимової поступово починала звучати як тема особливої моральної сили; в її дитячій поведінці ховалися глибини своєрідної простацької мудрості» [154, с. 122]¹⁴⁸. Відтак колізії характерології властиві не лише драмі, вони набувають дуже своєрідного витлумачення в балеті. Зокрема, типологія характерів на основі психосоматичних залежностей стосується балету вже тим, що визначає ті можливості, яким належить розкриватися на сцені¹⁴⁹. Промовистий приклад – протилежні пластичні характеристики, які дав персонажам свого балету «Петрушка» М. Фокін: «Головна: Арап – увесь «en

¹⁴⁷ Л.М. Толстой, зокрема, залишив в записнику 1856 р. пораду: «Треба записувати характерні звички людей» [222, с. 530]. Особливо уславився такими характерними деталями роман «Анна Кареніна», де «дивовижною безсловесною мовою говорять герої» [165, с. 51], а центральний конфлікт розгортається у славетній сцені спостереження за перегонами, де сама лише характерна міміка стає початковим кроком до неоправданого розвитку подій.

¹⁴⁸ Б.О. Львов-Анохін наголошував і те, що такий спосіб гри не має нічого спільного з удаванням: «Це рідкісне уміння – не вдавати, а бути такою щасливою, щоб на якусь мить змусити радісно усміхатися цілий зал» [154, с. 127].

¹⁴⁹ Дослідження кореляцій між конституційними тілесними ознаками У.Г. Шелдона, приміром, дозволили виділити «три комплекси ознак. Перший комплекс, названий ним вісцеротонією, включав м'язову розслабленість, прагнення до комфорту... Другий, названий соматотонією, – енергійність, упевненість у позі та рухах... Третій комплекс, названий ним церебротонією, – стриманість, загальну загальмованість...» [177, с. 190].

dehors», Петрушка – «en dedans». Ніколи мені не доводилося відчувати, що ці два положення тіла так багато розповідають про душу людини, як під час цієї постановки. Самовдоволеній Арап весь розвернувся назовні. Нещасний, забитий, заляканий Петрушка весь зіщулився, занурився в себе. Чи взято це із життя? Звісно, так. Взято із життя для найбільш нежиттєвої лялькової пантоміми. Лялькові рухи на психологічній основі!» [234, с. 157].

Біологічні властивості характеру виявляються, зокрема, через так звані конституційні умови організму, але реалізуються лише через виконання тих соціальних ролей, репертуар яких наявний у суспільстві. Ці властивості особи, своєю чергою, не можуть вважатися сталими, вони розвиваються впродовж цілого життя й не відмежовані одна від одної, а поєднуються в різних виявах у поведінці однієї людини [83]. Тому істотними виявляються не самі по собі такі властивості, а їх актуалізація в діях особи, що є особливо важливим для сценічних ситуацій. Ця обставина видається вирішальною для дослідження такого специфічного прояву театральної характерності, яку спостерігаємо в хореографії.

Характерний танець демонструє саме специфічні зовнішні прояви емоцій, позначені особливими відмінностями від того, що можна було б прийняти як академічний канон. Спочатку, в добу свого виникнення в пізньому бароко, його використовували як сценічну характеристику комічних персонажів або людей низького походження. Гіперболізація слугувала тут виокремленню деталей, зосередженню уваги на часткових подробицях. У характерному танці визначальними стають саме специфічні зовнішні прояви емоцій, актуальні для конкретної ситуації, позиції, в якій опиняється виконавець ролі у відповідний момент. Характерний танець не передбачає також і створення завершеного типажу, оскільки ці зовнішні прояви, форми вираження емоцій, актуальні для обраних ситуацій, демонструють лише часткові властивості суб'єктів. Однак ця частковість становить необхідну передумову для побудови цілісного типу. Частковість деталей поведінки, що їх демонструє характерний танець, можна було б

позначити літературознавчим терміном метонімії, оскільки ці деталі відсилають до окремих подробиць (за принципом *pars pro parte*), за якими лише можна лише здогадуватися про цілісність образу.

Цікаво, що саме таку частковість добре відчув і відтворив один із перших представників образотворчого мистецтва, який присвятив свою творчість уславленню балету, – Едгар Дега. «Дега вивчає жести, пов'язані з роботою жінки над власним тілом» [210, с. 35], й саме такі виокремлені жести стають основою характерності балетних композицій. Навпаки, для того, щоб відтворити цілісність, «він наче примружує око, щоб побачити саме лише загальне, не розрізняючи життєвих подробиць. І тоді з картин Дега віє на нас справжньою театральністю» [210, с. 30].

Характерність уможливорює виокремлення частковостей, за якими простежуються сліди можливої цілісної поведінки особи, але які самі по собі ще не окреслюють її портрет. Є підстави визначити елементи характерного танцю як манери. Саме розуміння манери як відтворювального елементу тексту, як образотворчого, так і хореографічного, відсилає до пізнього Ренесансу, т. зв. маньєризму, представники якого автономні манери помітили саме в театральній грі¹⁵⁰.

Про уславлену балерину О. Лепешинську зауважували, що в неї є «неперевершена здатність робити психологічні нюанси пластично-зримими» [203, с. 147]. Це засвідчує значущість манер для балетної виразності, зокрема, специфічну для балету взаємозалежність ситуації та характеру, зумовлену актуалізмом скороминушості, що має наслідком, по-перше, плинність завдань перевтілення з розгортанням ситуацій драми¹⁵¹, а по-друге, важливість дуетів – еквівалентів сценічних діалогів, де «виступають

¹⁵⁰ Обґрунтовуючи продуктивність манери як відтворювального елементу, що лежить в основі побудови тексту, теоретик маньєризму Сфорца Паллавічіно звертався саме до сценічної ілюзії: «Глядач, присутній на спектаклі в театрі, добре знає, що події, які відбуваються на сцені, не відповідають дійсності. Він їм не вірить і водночас ними насолоджується» [30, с. 13]. Це можливе саме тому, що тканина вистави зіткана з окремих виражальних елементів, із частковостей, що становлять автономні манери, наділені специфічним сенсом характерності.

¹⁵¹ Наприклад, Ірина Колпакова: «...перетворювалася не в той момент, коли Фея-бабуся «одягала» її, а в момент зародження кохання» (тобто в адажіо) [79, с. 43].

пластичні мотиви, недоступні жодному з танцюючих, узятих окремо...» [84, с. 139].

Одним із хрестоматійних взірців невпинної плинності балетної постаті був створений М. Семеновою образ Одилії¹⁵². Такий перегляд портретування солістів демонструє складність завдань, які виникають у зв'язку з особливостями балетного мистецтва. Вимагається не лише характерологія постаті артиста, але пов'язаність характеру із ситуацією ролі, мінливість завдань, які виникають у перевтіленнях у психологічні стани образу, що багаторазово збільшує розмаїття аспектів портрета.

Показово, що в практиці портретування простежується тенденція порівняльного зіставлення портретів, яка підтверджує диференціальну природу характерів солістів як комплексу розмаїтих властивостей¹⁵³. Зрозуміло, що виявлення диференційних ознак самих по собі для кожного із солістів театральної трупи є масштабним спеціальним завданням. Загалом «порівняльні життєписи» солістів балету становлять перспективне завдання для дослідження балетної трупи Національної опери України, для здійснення якого необхідні як опрацьовані методичні підходи, так і попередня історіографічна робота над персональною творчою джерельною базою¹⁵⁴.

Зазначене дозволяє накреслити деякі можливості для розкриття персональних особливостей солістів балету. Перед актором балетного театру стоять вимоги не тільки віртуозності, технічної досконалості, а й акторської виразності (звичайно, за умови обов'язкового володіння технічними прийомами класичного танцю – основного засобу виразності балетного

¹⁵² Семенова в цій ролі «наче мстить людям за те, що вірять вони й не вірить вона», що зумовило відповідні засоби: «Руки Одилії будувались на чергуванні жестів – то зважливо відкритих, що створюють враження широкій безпосередності, то закритих і затаєних, що ваблять своєю таємничою відчуженістю» [78, с. 98-99].

¹⁵³ Приміром, портрет однієї із солісток, Калерії Федичевої, зіставляється з образом іншої, Алли Сизової, зокрема, за контрастним трактуванням ролі Дівчини в балеті «Сьома симфонія» на музику Д. Шостаковича: «Характер Дівчини – Федичевої особливо виразно вимальовується при зіставленні з трактуванням Сизової. Алла Сизова створює образ дивовижно дзвінкий і чистий; її Дівчина – уособлення світлої юності... Федичева загострює драматизм емоцій, згущує фарби...» [199, с. 216]. Стосовно іншого соліста, Сергія Вікулова, відзначається: «Стопи танцівника зовсім безшумно торкаються підлоги. Тіло набуває дивовижної співучості. Лінії танцю невловимі у своїх переходах» [48, с. 193]. Тут ідеться про особливу манеру виконання, прищеплену артистові в процесі навчання у молодших класах училища.

¹⁵⁴ Інформація про персональний склад теперішньої балетної трупи наведена в додатку 2.

спектаклю). Однак виразність балетного артиста відрізняється від виразності артиста драматичного, адже балет має свою специфіку, свою умовність і навіть свою театральну реальність, відмінну від драми. І коли актори (саме актори, а не просто танцівники) розпізнають ці нюанси, можна говорити про те, що вони – справжні артисти, сприйнятливі до найпотаємніших секретів своєї професії й здатні досягти в ній успіхів. Такі артисти, безперечно, є в Національній опері, й розгляд їхньої творчості не тільки викликає певний інтерес, він є нагальною потребою нашого часу, коли, на жаль, активізація масової культури заступає дорогу поширенню культури елітарної, до якої належить і мистецтво класичного балету.

2.2. Розвиток і виявлення артистичної індивідуальності в творчій практиці підготовки вистави

Про те, як ініціатива виконавців і вияв їхньої індивідуальності гармонізуються з режисурою і стають запорукою успішності вистави, може свідчити досвід співпраці солістів балету з балетмейстером А.Ф. Шекерою¹⁵⁵. Саме він формував не лише нову хореографічну лексику, а й нові засоби хореографічного висловлювання, що потребувало іншого ставлення артистів до виконуваної хореографії та створювало ширші можливості для вияву їхньої індивідуальності. Говорячи про балетного танцівника, навіть про виконавця незначної партії, балетмейстер завжди вживав слово «актор», маючи на увазі завдання перевтілення у роль, яке перед ним стоїть. У побудові масових сцен А. Шекера вбачав у кожному виконавцеві ансамблю окрему індивідуальність, вирізняючи перспективних танцівників невеликим солом, яскравою акторською мізансценою. Звісно, іноді балетмейстер залишав місце для імпровізації або так званої самоорганізації артистів. У інших сценах, де значення має саме чітка сценічна композиція, він навіть винайшов дефініцію «мислити малюнком».

¹⁵⁵ Авторка аналізує особливості балетмейстерського стилю А. Шекери у статті [98].

А. Шекера у своїх виставах формував злагоджений акторський ансамбль, максимально використовуючи творчі можливості артистів і розкриваючи їх індивідуальність. Спектаклі А. Шекери стали справжньою школою акторської майстерності та професіоналізму для кількох поколінь артистів¹⁵⁶ і цікаві для артистів не тільки оригінальним хореографічним стилем, а можливістю прожити на сцені життя персонажа.

Уже розглянутий (у 1 розділі) досвід режисерсько-акторської співпраці на прикладі інтерпретації ролі Мехмене-Бану в «Легенді про любов» її першою виконавицею В. Калиновською виявляється і в творчості інших артистів. Солістка Національної опери з. а. України К. Кухар, для якої партія Джульєтти у шекерівській виставі стала однією з найуспішніших, зауважила: «Спектаклі Анатолія Федоровича дуже відрізняються від спектаклів інших балетмейстерів тим, що він показує жіноче й чоловіче начало, тобто якщо це жінка, то це щось дійсно жіночне або пристрасне, темпераментне, але в цих спектаклях дуже чітко простежується відмінність між чоловічим і жіночим балетом і ставлення чоловіка до жінки в спектаклі» [3]. Справді, тема кохання стала провідною в творчості А. Шекери, тому у своїй хореографії він віднаходить широкий спектр виражальних засобів для змалювання відтінків цього прекрасного почуття – від піднесеної романтики до жагучої пристрасності, еротичності.

Балетмейстер сформував своєрідну систему амплуа, істотно відмінну від загальноживаної, і засадами її керувався не тільки у виборі акторів для своїх вистав, а і як керівник балетної трупи, якому належить провідна роль у формуванні творчого обличчя колективу. У цій системі знаходилося місце і для провідних танцівників, і для класичних солістів і корифеїв, для деміхарактерних і характерних солістів, мімічних акторів. А. Шекера приділяв значну увагу не лише фізичним даним і технічній майстерності

¹⁵⁶ Серед них – провідні митці українського та світового балету, такі як В. Калиновська, Е. Стебляк, В. Ковтун, Л. Сморгачова, А. Гавриленко, В. Федотов, Н. Семизорова, М. Прядченко, І. Задаянна, Т. Боровик, О. Філіп'єва, О. Голиця, М. Мотков, Г. Дорош, М. Чепик, К. Кухар та О. Стоянов, І. Буличов, І. Мамонов, Т. Голякова та багато інших.

артиста, а і його сценічній фактурі: балетмейстер мав усталені, доволі консервативні критерії щодо зовнішнього вигляду балетного прем'єра.

Система амплуа в балетному театрі сформувалася ще в епоху класицизму, але самі ці амплуа із часом трансформувалися. В епоху преромантизму К. Блазіс пов'язував амплуа з жанрами – серйозним або героїчним, деміхарактерним і комічним або пасторальним¹⁵⁷. Основним критерієм для визначення амплуа (тобто здібностей у виконанні танців певного жанру) К. Блазіс обрав конституційні дані – зріст, зовнішність танцівника і особливості будови зв'язок і м'язів ніг. Ф. Лопухов також вважав, що система амплуа повинна існувати в балетному театрі. А. Шекера теж дотримувався подібних принципів. Наприклад, виконавцями партії Спартака були, як правило, танцівники атлетичної статури¹⁵⁸, адже це героїчний образ: виразні жести Спартака, що закликають до боротьби, повинні читатися навіть із кінця залу, а стрибки – дослівно розривати простір сцени. В техніці стрибка тут не сам по собі *ballon* (зависання над землею), а прагнення подолати земне тяжіння стає визначальним.

Важливого значення А. Шекера надавав акторській індивідуальності. Балерині І. Задаянній саме спектаклі А. Шекери допомогли реалізувати свій акторський потенціал, де вона створила натхненні образи Джульєтти, Фрігії в «Спартаку», Ширін у «Легенді про любов»¹⁵⁹. З партією Жізелі пов'язаний успіх молоді балерини на Міжнародному конкурсі артистів балету у Варні (Болгарія), де вона одержала бронзову медаль. Голова журі Ю. Григорович був вражений тендітністю і грацією І. Задаянної, яка зовнішністю та виконавським стилем була схожа на Наталю Безсмертнову, дружину балетмейстера. Конкурсну програму І. Задаянна готувала із Е. Стебляк, яка стала постійним репетитором балерини. Ця робота допомогла молодій

¹⁵⁷ Прототипом цього жанру К. Блазіс вважає «ті звичайні рухи, що за всіх часів і у всіх народів називаються танцями» [18, с. 127].

¹⁵⁸ Це – В. Ключко, В. Федотов, А. Козлов, пізніше – І. Мамонов, К. Костюков, І. Буличов, А. Гура та інші.

¹⁵⁹ В. Туркевич писав: «Дебют Ірини Задаянної в партії Джульєтти став відкриттям для балетоманів... Глядач відчув у її танці невимовно ніжне звучання ледь вловимого павутиння незбагненності щастя. У коханні її Джульєтта розкривала своє серце не тільки Ромео, а й усьому світу» [215].

артистці, якій спочатку не вистачало стабільності, не тільки вийти на новий рівень технічної майстерності, опанувати прийоми, без яких неможливе виконання провідних партій у класичних балетах, а й осмислити кожну роль, кожен рух на сцені. Артистка розкривала образну природу жестів, закладену постановником. Творчість І. Задаянної була визначним явищем в українському балетному мистецтві.

Ольга Голиця вступила до балетної трупи Національної опери 2006 р., і хоча їй не довелося працювати особисто з А. Шекерою, його спектаклі зіграли важливу роль у становленні її індивідуальності. О. Голиця прийшла до театру уже сформованою балериною: її перші виступи в сольних партіях відзначалися впевненістю, стабільністю, академічною манерою виконання, емоційністю і чарівливістю молодості. Випускниця вже мала неабиякий сценічний досвід: вона взяла участь у кількох престижних балетних конкурсах, де отримала нагороди¹⁶⁰. Репетитором О. Голиці одразу стала Е. Стебляк, яка побачила в ній потенціал не тільки віртуозної провідної танцівниці, а і неповторної творчої особистості, інтелектуально й емоційно обдарованої, здатної висловити свої почуття мовою художніх образів, зокрема, й у спектаклях А. Шекери. Педагогу було приємно працювати з молодою артисткою: у молодій балерини не було проблем з опануванням техніки танцю, а нові зауваження вона дуже швидко сприймала – цю рису відзначали всі репетитори й балетмейстери, які працювали з О. Голицею. Тендітність порцелянової статуетки приховувала неабияку фізичну витривалість: балерина, яка була багато зайнята в репертуарі й цілий день проводила в репетиційному залі, щодня приходила на урок на півгодини раніше, щоб виконати цілий комплекс додаткових вправ, і займалася до кінця навіть після складного спектаклю.

Дебютною головною роллю О. Голиці на сцені Національної опери стала Білосніжка в дитячому балеті Б. Павловського «Білосніжка і семеро

¹⁶⁰ Докладніше у додатку 2.

гнонів»¹⁶¹. О. Голиця – балерина лірико-романтичного плану. Особливе місце в її творчості займає робота над спектаклями А. Шекери – «Ромео і Джульєттою», «Спартаком», «Легендою про кохання», «Болеро», де вона майстерно передала найтонші нюанси зміни душевних станів своїх героїнь – Джульєтти, Фрігії, Ширін, Дівчини в білому, показала розвиток цих образів, виявивши при цьому надзвичайну пластичну обдарованість і глибинну емоційність. 2011 р. О. Голиця отримала премію імені А. Шекери за внесок у розвиток української хореографії. 2012 р. уславлена балерина Н. Макарова, яка здійснила свою постановку «Баядерки» в Національній опері, довірила виконання партії Ніккі на прем'єрі саме О. Голиці, й артистка успішно провела виставу. На прикладі О. Голиці видно, яке значення для успішного сценічного шляху і розкриття індивідуальності балерини має поєднання всіх необхідних чинників – природних здібностей, школи, витривалості, набуття сценічного досвіду і, звичайно ж, робота із досвідченим наставником.

Постановка балетів із творчої спадщини С. Лифаря мала непересічне значення як для артистів Національної опери, так і для української культури в цілому. Це «Ромео і Джульєтта» на музику однойменної увертюри-фантазії П. Чайковського, «Сюїта в білому» Лало та «Ранкова серенада» Ф. Пуленка. С. Лифар поставив понад 200 балетів, але «Сюїта в білому»¹⁶² вважають найдосконалішим твором балетмейстера. «Сюїта в білому» – безсюжетний балет, апофеоз неокласичного стилю хореографа: «У «Сюїті в білому» я працював над чистим танцем; єдиним моїм бажанням було створення чаруючих видінь – малюнка, в якому не було б нічого «ускладненого», розумового. У результаті вийшла низка маленьких технічних етюдів, самостійних хореографічних начерків, поєднаних спільним неокласичним стилем», – розповідав С. Лифар. Композиційно спектакль складається з кількох самостійних хореографічних форм – варіацій, адажіо, тріо.

¹⁶¹ Зараз у її репертуарі Одетта-Одилія у «Лебединому озері», Клара в «Лускунчику», Аврора у «Сплячій красуні», Жізель, Сванільда у «Коппелії», Раймонда, Лілея та інші.

¹⁶² Спектакль був поставлений у 1943 р. в окупованій Франції.

У Національній опері балет «Сюїта в білому» був поставлений до 100-річного ювілею С. Лифаря¹⁶³, постановниками були провідні танцівники та педагоги паризької Гранд-опера Крістіан Влассі та Жільбер Майєр. Спочатку київські артисти під керівництвом головного балетмейстера В. Яременка та педагога-репетитора Л. Сморгачової розучили спектакль за відеокасетою.

У процесі репетицій доводилося долати технічні труднощі, адже тут роль кордебалету не статична, а потребує від артистів володіння технікою обертань, адажію з партнером, синхронності при виконанні складних комбінацій. Іноді репетиція нагадувала урок на пуантах у хореографічному училищі, де артистки тренували виконання подвійних турів *en dehors* та *en dedans* по діагоналі – елементів, що зазвичай трапляються тільки в сольних варіаціях. Перед солістами стояло завдання, окрім хореографічного малюнка, передати характер своєї варіації, закладений хореографом сенс, стаючи частиною єдиного віртуозного ансамблю у фіналі балету. Французькі педагоги відзначили роботу киян, але на останньому етапі підготовки до прем'єри працювали над тими нюансами постановки, що їх неможливо побачити на відео і які можуть знати тільки ті артисти, які спілкувалися особисто з видатним майстром. Ж. Майєр відзначав як особливість хореографії С. Лифаря своєрідне нахилене положення корпусу балерини в позі арабеска, «що створює ілюзію подовженої горизонтальної лінії пози». «Лифар казав, що тіло танцівника подібне до симфонічного оркестру. Руки – співають, ноги – відбивають і вимальовують ритм», – зауважив Ж. Майєр.

Під час підготовки прем'єри в Національній опері проводилися майстер-класи провідних педагогів Гранд-Опера. Французька школа класичного балету має свої особливості, які позначилися на побудові екзерсису. Якщо в російській школі акцент робиться на так звану «велику техніку» – великі стрибки, апломб, швидкість обертань, то у французьких уроках велике значення має дрібна техніка – заноски, *battú*, в обертаннях

¹⁶³ Прем'єра відбулася 2 квітня 2006 р., у день народження майстра, і відкривала V Міжнародний конкурс артистів балету, що носить його ім'я.

французи приділяють увагу не швидкості й кількості, а формі виконання. Особливістю ж російської хореографічної школи є виразність жестів і амплітуда рухів¹⁶⁴.

Своєрідність режисерсько-акторських взаємин демонструє співпраця з оригінальним сучасним хореографом Раду Поклітару, який здійснив постановку двох одноактних балетів для одного вечора «Картинки з виставки» М. Мусоргського та «Весна священна» І. Стравінського. «Картинки з виставки» хореограф вирішив як сюрреалістичний показ мод, під час якого у глядачів виникають в уяві різні образи та персонажі, а творцем цього дійства є відомий кутюр'є, який керує глядачами, немов маріонетками. Кілька гротескових епізодів поєднані між собою незмінним повторюваним музичним рефреном – перехід глядачів до іншої картини-історії, де вони висловлюють своє ставлення до того, що відбувається. Перед артистами постала проблема опанувати оригінальну хореографічну мову балетмейстера, який, приступаючи до постановки, сам обирав виконавців для свого балету після пробної репетиції. У «Картинках з виставки» Р. Поклітару поєднує модерні хореографічні стилі з пуантовою технікою, що додає постатям дівчат-глядачок вишуканості й стильності.

У балеті «Весна священна» хореограф повністю ігнорує програмність музики І. Стравінського, розповідаючи свою історію, дуже близьку до реалій теперішнього часу. Спектакль поставлений у стилі жорсткого трагічного гротеску. Основна тема вистави – конфлікт особистості й жорстокої сірої маси, який призводить до катастрофи. Події розгортаються у фантазмагоричній спеціалізованій школі, схожій на колонію суворого режиму, де учні з поголеними головами, вдягнені в однакову зелену уніформу, бездумно виконують накази одіозного Вчителя.

¹⁶⁴ Спектакль мав великий успіх і отримав схвальну критику, а соліст Національної опери Денис Матвієнко був нагороджений спеціальним призом за виконання хореографії С. Лифаря. На жаль, «Сюїта в білому» не стала репертуарним спектаклем, пройшовши всього 2 рази: на фестивалі С. Лифаря у 2008 р. й на ювілейному вечорі н. а. України Л. Сморгачової у 2010 р.

Із цього бездушного натовпу виокремлюються закохані Юнак і Дівчина, які тікають до чудового лісу, де насолоджуються свободою, скинувши осоружну зелену уніформу та прикрасивши голови віночками з лісових квітів. Їхню щасливу ідилію руйнує розлючений натовп у зелених робах на чолі зі зловісним Учителем і Ватажком (за лібрето – Суперником), який знищує закоханих¹⁶⁵. Образ зомбованої, руйнівної маси, яка стає смертельним знаряддям під керівництвом Вождя (в цьому випадку – Вчителя) вражає своєю переконливістю та актуальністю¹⁶⁶. Виразні сценічні образи в спектаклі створили Т. Боровик та Т. Білецька (Дівчина), С. Сидорський (Юнак), М. Мотков (Суперник), Д. Клявін і В. Чуприн¹⁶⁷ (Учитель).

У 2008 р. у Національній опері балетмейстер Л. Мясін поставив балет на музику М. Теодоракіса «Грек Зорба». На відміну від вистави «Майстер і Маргарита», визначальною рисою якої є полістилістичність – музична, хореографічна, видовищна, балет Л. Мясіна характеризує стилістична єдність. Синтез грецького фольклору та танцю модерн – основа хореографічної мови вистави. Єдність виявляється також у музичній партитурі (музика спершу була написана М. Теодоракісом до однойменного фільму), у сценічному оформленні, в прискореній динаміці розвитку дії, що створює неослабну напругу в глядача. Головні герої беруть на себе функції протагоністів і антагоністів у грецькій трагедії. Балетмейстер вистави та його асистентка ставили за мету точне відтворення усіх деталей, щоб зберегти стиль вистави, поставленої 20 років тому, і виконавцям це вдалося.¹⁶⁸

¹⁶⁵ У постановці вистави відчувається вплив хореографії відомого своїми експериментами в жанрі постмодерну нідерландського балетмейстера Матса Ека, творчість якого значною мірою надихає Р. Поклітару.

¹⁶⁶ За словами Ю. Станішевського, «створено збірний пластичний образ зомбованої юрби, що скаженіє, виявляючи тваринні інстинкти і войовничу заздрість до всього чистого, прекрасного, осяяного добротою і ніжністю» [210, с. 43].

¹⁶⁷ Розкриттю сценічної індивідуальності В. Чуприна присвячена стаття авторки [106].

¹⁶⁸ Яскраві образи створили М. Мотков та М. Чепик (Зорба), О. Шаповал та Д. Недак (Джон), О. Філіп'єва, Н. Лазебнікова, О. Киф'як (Марина), Г. Дорош та К. Іваненко (мадам Хортонс), Я. Ваня та І. Буличов (Маноліос).

Аналізуючи репертуар Національної опери 2001-2015 років, можна простежити деякі особливості в інтерпретації вистав, що стосуються взаємодії балетної режисури, хореографії та виконавської майстерності. Основу репертуару Київської опери становлять класичні вистави, такі як «Лебедине озеро», «Спляча красуня» та «Лускунчик» П. Чайковського, «Жізель» та «Корсар» А. Адана, «Баядерка», «Дон Кіхот» та «Пахіта» Л. Мінкуса, «Сильфіда» Х. Левенсхольда. Представлено спектаклі з класичної спадщини М. Фокіна «Шопеніана», «Видіння троянди» К.-М. Вебера, «Шехеразада» М. Римського-Корсакова, «Петрушка» І. Стравінського, які йдуть на сцені Національної опери в редакції, близькій до авторської. Нові редакції класичних вистав відзначаються виключним академізмом і професійним підходом у роботі з музичною партитурою.

В. Яременко – головний балетмейстер театру в 2001–2011 роках – у постановках балетів «Корсар» і «Раймонда» продемонстрував тонке відчуття нюансів хореографічного стилю М. Петіпа та Ж. Перро: авторська хореографія В. Яременка органічно поєднується із найкращими класичними фрагментами, збереженими без змін. Балетмейстер створює свою режисерську концепцію цих вистав, робить їх більш дієвими, драматичними. Велике значення має також постановка В. Яременком балетів М. Фокіна «Шехеразада» та «Петрушка». У своїх постановках В. Яременко спирався на потужний ансамбль провідних солістів¹⁶⁹. Водночас у класичних виставах В. Яременка мало характерних танців: зникли розгорнуті танцювальні сюїти. Але такий підхід характерний для європейської традиції постановок балетної класики останніх десятиліть.

Разом із вищесказаним, розвиток саме характерного начала і навіть піднесення характерних образів на новий рівень стосовно загальноприйнятої балетної системи амплуа простежується у спектаклях В. Литвинова: «Попелюшка» С. Прокоф'єва, «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича (у новій

¹⁶⁹ О. Філіп'єва, Т. Білецька, Г. Дорош, М. Чепик, С. Сидорський, Д. Матвієнко, А. Гура, М. Мотков, Є. Кайгородов, Н. Мацак, Д. Недак, молоді Н. Домрачева, Яна та Ярослав Саленко, В. Ішук та багато інших.

редакції – «Вечори на хуторі біля Диканьки»), «Панночка і Хуліган» на музику Д. Шостаковича, «Буратіно або Чарівна скрипка» Ю. Шевченка, «Лускунчик» П. Чайковського, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (сценічна редакція), що дало можливість самовираження для артистів характерного та демі-характерного жанру (це – Д. Клявін, І. Бродська, Т. Андрєєва, О. Гуляєва, Г. Васильєва, В.Чуприн, І. Буличов, О. Шаповал та ін.), а провідним класичним танцівникам розширити межі амплуа, збагативши його рисами характерності.

Практика останніх двох десятиріч показала, що виконавське мистецтво трупи Національної опери піднеслося на якісно новий щабель, у чому важливу роль зіграв розвиток балетної освіти на Україні, а також поповнення репертуару новими виставами, що потребують від артистів високого рівня професійної підготовки та образного, пластичного мислення для інтерпретації складних завдань як сучасної хореографії, так і класичної спадщини, як сюжетних, так і безсюжетних вистав. Це репертуарне розмаїття і утворює питоме середовище, в якому створюються умови для розвитку і виявлення творчих індивідуальностей солістів.

2.3. Творчі особистості провідних артистів балету Національної опери України

2.3.1. Індивідуальні особливості провідних балерин Національної опери (Олена Філіп'єва, Ганна Дорош, Наталя Мацак)

Місія солістів балету, як уже зауважувалося, полягає у своєрідній персоніфікації творчих здобутків балетного мистецтва певної епохи. Із імен майстрів балету, які визначали творче обличчя Національної опери після здобуття Україною незалежності 1991 р., репрезентуючи українське хореографічне мистецтво, одним із перших треба назвати ім'я народної

артистки України Олени Філіп'євої, прийнятої до трупи театру після закінчення Київського державного хореографічного училища 1988 р¹⁷⁰.

Дебют О. Філіп'євої на київській сцені в партії Жізелі відбувся, коли вона ще навчалася у випускному класі: театр від'їжджав на гастролі до Японії, а запрошена солістка, яка повинна була танцювати партію Жізелі, захворіла. У дуже стислий термін – близько тижня молодій випускниці довелося вивчити складний хореографічний текст і мізансцени спектаклю. Молодій балерині вдалося створити своє трактування цього безсмертного образу. О. Філіп'єва успішно провела спектакль, підкоривши глядачів своєю неймовірною легкістю, елевацією у великих стрибках, якої вона досягала за рахунок концентрації сили ніг при зовнішньому спокої рук і корпусу, що створювало ілюзію невагомості. Разом з тим у виконавському стилі молодій балерини можна було зауважити риси атлетичної манери – широту, виразність жестів, стрімкість обертань. Після такого дебюту і глядачам, і колегам стало ясно, що до театру прийшла майбутня зірка балету. Не дивно, що молода випускниця одразу стала солісткою балету і їй стали доручати складні сольні партії. Щодо партії Жізелі, то ця роль стала однією з найулюбленіших у репертуарі О. Філіп'євої.

На початку кар'єри балерина взяла участь в гастролях Національної опери до Франції із цим спектаклем. У перші роки роботи О. Філіп'єва інтенсивно набувала сценічного досвіду: в її репертуарі з'явилися складні сольні варіації в «Лебединому озері», «Пахіті», «Сплячій красуні», партія Королеви-мачухи в балеті «Білосніжка та семеро гномів», Клеопатра в картині «Вальпургієва ніч» з опери Ш. Гуно «Фауст» у постановці Г. Майорова. Головний балетмейстер В. Литвинов залучав молоду артистку до участі в нових постановках. Так, вона була серед перших виконавиць партії Попелюшки в однойменному балеті С. Прокоф'єва. У балеті «Дон Кіхот» О. Філіп'єва репетирувала одразу партії подруг, Вуличної танцівниці та Кітрі. На початку творчого шляху О. Філіп'євій пощастило працювати зі

¹⁷⁰ Її педагогом була з. а. України Альвіна Георгіївна Кальченко.

знаменитою балериною, н. а. СРСР О.М. Потаповою, і на цей період припадають перші успіхи балерини на конкурсах¹⁷¹. У репертуарі балерини з'явилися провідні партії в балетах класичного репертуару¹⁷². Важливим етапом у творчому доробку О. Філіп'євої були балети А. Шекери, де вона змогла проявити не тільки свою технічну досконалість, а й акторську обдарованість, пластичну виразність¹⁷³.

1994 р. О. Філіп'єва взяла участь у конкурсі «Майя», де отримала золоту медаль¹⁷⁴. Разом із виконанням класичної хореографії в умови конкурсу входила постановка уривка на музику з «Кармен-сюїти» Ж. Бізе – Р. Щедріна. О. Філіп'єва разом із солістом Національної опери І. Мамоновим виконали хореографічну мініатюру «Кармен» у постановці С. Швидкого, яка була визнана найкращою. У цьому номері балерині вдалося дуже точно відтворити задум хореографа, передавши контраст графічної експресії чітких поз із невинним ритмічним рухом: партнери досягли ідеальної синхронності в ритмі й у ракурсах і сприймалися як єдине ціле, а вдало дібрані костюми – широкі чорні модерні спідниці надзвичайно ефектно підкреслювали пластичну виразність рухів танцівників¹⁷⁵. Зустріч з ушлявленою Майєю Плісецькою і її визнання зіграли важливу роль у творчій долі балерини. М. Плісецька стала запрошувати О. Філіп'єву на гастролі за участі зірок світового балету¹⁷⁶, що сприяло зростанню міжнародного авторитету молодій танцівниці. М. Плісецька також підготувала з О. Філіп'євою партію Кармен у «Кармен-сюїти» Ж. Бізе – Р. Щедріна, першою виконавицею якої була вона сама.

¹⁷¹ 1989 р. О. Філіп'єва отримала III премію на Московському міжнародному конкурсі артистів балету: у своїй конкурсній програмі вона блискуче виконала ефектну варіацію з балету «Лауренсія».

¹⁷² Одетта – Оділія в «Лебединому озері», Клара в «Лускунчику», Аврора в «Сплячій красуні», Кітрі в «Дон Кіхоті», Нікія, Гамзатті в «Баядерці», Мавка в «Лісовій пісні».

¹⁷³ Образи Джульетти, Егіни («Спартак» А. Хачатуряна), Мехмене-Бану («Легенда про любов» А. Мелікова), Дівчини («Фантастична симфонія» Г. Берліоза).

¹⁷⁴ 1996 та 1999 років О. Філіп'єва брала участь у міжнародних конкурсах артистів балету в Нагої (Японія) і двічі здобула срібну медаль.

¹⁷⁵ «Кармен» у постановці С. Швидкого залишилася в концертному репертуарі О. Філіп'євої, і вона часто з успіхом виконує цей номер.

¹⁷⁶ Партнерами балерини були, зокрема, зірки балету П. Дюпон, М. Цискаридзе, Ф. Рузиматов – прем'єр Марійського та Михайлівського театрів (Санкт-Петербург) та багато інших.

У 2001 р. головним балетмейстером Національної опери став народний артист України В. Яременко, який високо цінував професіоналізм О. Філіп'євої, її неповторну творчу індивідуальність. У всіх постановках, які він здійснив на сцені Національної опери, О. Філіп'єва була першою виконавицею¹⁷⁷. Водночас артистка була не тільки зірковою виконавицею: її технічний потенціал і необмежені пластичні можливості, почуття стилю та артистизм значною мірою надихали балетмейстера на створення спектаклю. Те саме відзначали й інші балетмейстери¹⁷⁸. У репертуарі О. Філіп'євої також з'явилася партія ефектної та спокусливої балерини Карли в балеті А. Рехвіашвілі «Віденський вальс». У спектаклі «Майстер і Маргарита» О. Філіп'єва надзвичайно проникливо розкрила образ головної героїні роману М. Булгакова. Роль Маргарити стала однією з найвдалих робіт артистки останніх років. У балеті М. Теодоракіса «Грек Зорба» вона була першою виконавицею партії Марини. У варіації Марини, яку супроводжує грецька народна мелодія і спів вокалістки, вражає її пластика рук із чітко окресленими положеннями долонь, немовби відкритих до неба. «Олена Філіп'єва створює образ чарівної гречанки, демонструючи в танці внутрішню експресію й проникливий ліризм», – зазначав Ю. Станішевський [197, с.190].

Балерині довелося працювати з багатьма педагогами та балетмейстерами, й усі вони відзначають її здатність чітко фіксувати зауваження. У балерини унікальна моторна пам'ять – пам'ять відчуттів, яку вона може швидко «увімкнути» навіть тоді, коли давно не танцювала партію. Останніми роками балерина дуже успішно виступала в характерних партіях¹⁷⁹. Кожен із цих виступів став подією в мистецькому житті: Виконання О. Філіп'євої піднесло ці партії на вищий рівень порівняно з тим, який відведений їм за

¹⁷⁷ Спочатку – Зобеїда у «Шехеразаді» М. Римського-Корсакова, спектакль із хореографічної спадщини М. Фокіна, Медора в «Корсарі» А. Адана, Раймонда в однойменному балеті О. Глазунова, кокетлива Сюзанна у «Весіллі Фігаро» на музику В.-А. Моцарта, Зореслава в балеті за мотивами давньої історії «Володар Борисфену» Є. Станковича.

¹⁷⁸ В. Ковтун, який 2003 р. поставив у Національній опері «Лілею» К. Данькевича, зауважив про О. Філіп'єву, яка танцювала прем'єру спектаклю: «Це зірка світового рівня, зірка світового класу. Це геніальна балерина, дуже талановита людина, для якої можна ще ставити багато спектаклів» [69].

¹⁷⁹ Це, зокрема, Килина в «Лісовій пісні», індуський танець у «Баядерці», еротичний етрусський у «Спартаку», Лікеніон у «Дафнісі і Хлої», Ніза та Гелла в «Майстрі і Маргариті».

системою амплуа, де характерні танці вважаються другорядними. Артистка прагне більше танцювати, щоб завжди підтримувати професійну форму і бути прикладом для своїх учнів, адже вона вже почала свій шлях як педагог-репетитор Національної опери. О. Філіп'єва – балерина лірико-драматичного плану.

Поряд із Філіп'євою слід назвати Ганну Дорош¹⁸⁰. 1999 р. Г. Дорош та її чоловік М. Чепик після перегляду в спектаклі «Лебедине озеро» були прийняті до Національної опери. Столичний театр збагатився новим високопрофесійним, вихованим у найкращих традиціях класичної школи дуєтом із безмежним творчим потенціалом. Творчий дует Г. Дорош і М. Чепика склався ще в училищі й існував до того часу, коли М. Чепик завершив свою виконавську діяльність, перейшовши на посаду педагога-репетитора Національної опери. Г. Дорош і нині продовжує танцювати. Г. Дорош – балерина лірико-романтичного амплуа¹⁸¹, представницями якого в українському балеті стали Є. Єршова, А. Гавриленко та Р. Хилько.

Сценічна інтерпретація образів у виконанні Г. Дорош відзначається академізмом, витонченою одухотвореністю, довершеністю ліній. Найулюбленішими партіями балерини, за її власним визнанням, стали Одетта–Одилія в «Лебединому озері» та Аврора в «Сплячій красуні»¹⁸². Г. Дорош не просто точно засвоїла нюанси стилю Аврори – вона дослівно купається в танці, живе музикою вистави. Танець стає для балерини формою існування на час спектаклю і самої його підготовки, й вона навіть відчуває деякий дискомфорт, коли спектаклі відбуваються не так часто. Г. Дорош від

¹⁸⁰ Закінчила Новосибірське державне хореографічне училище 1988 р. (педагог А.В. Нікіфорова) і разом із своїм чоловіком Максимом Чепиком стала солісткою Новосибірського театру опери та балету. 1989 р., коли Новосибірський театр опери та балету закрився на реставрацію, Г. Дорош і М. Чепик прийняли запрошення Дніпропетровського театру, де працювали провідними танцівниками з 1989 по 1999 рік. На цей період припадають перші перемоги на конкурсах та міжнародне визнання дуєту: дві срібні (1990 р., Париж 1991 р., Токіо), Гран-прі (1993 р., Люксембург) і золоті медалі (1994 р., Будапешт).

¹⁸¹ Докладніше про репертуар Г. Дорош чит. у додатку 2.

¹⁸² Партію принцеси Аврори Г. Дорош готувала з видатною російською балериною М. Семеновою, для чого їздила до Москви цілих п'ять років, а потім М. Семенову навіть спеціально запрошували до Дніпропетровська. Балерина із вдячністю згадує репетиції зі знаменитою Семеновою: «Її “Спляча красуня” – це сплав хореографічної фантазії, танцювальної техніки та класичного стилю у поєднанні з розкішною музикою Чайковського».

щирого серця вболіває за долю балетної класики в Національній опері, адже такі спектаклі, як «Спляча красуня», «Лебедине озеро» та «Баядерка» повинні бути основою репертуару театру такого рівня, щоб творча молодь зростала на найкращих зразках балетної класики, маючи за взірць майстерність досвідчених професіоналів. Індивідуальність Г. Дорош близька до естетики французького балетного рококо: її танець характеризується неймовірною легкістю, досконалим володінням дрібною пуантовою технікою, віртуозними маленькими стрибками, заносками. Витонченість сценічної фактури балерини, ідеальні з професійного погляду особливості – еластичні ноги з високим підйомом, легкий пружний стрибок, великий крок, розгорнута лінія спини, дозволяють не тільки показати володіння технікою, а й розкрити красу ліній у танці. Г. Дорош з успіхом виступає й у виставах, які, на перший погляд, виходять за межі її сценічного амплуа академічної класичної балерини. Її Кармен зовсім не схожа на образ зухвалої циганки, представлений знаменитою М. Плісецькою: Г. Дорош по-своєму побачила цю роль і використовує у своєму трактуванні здебільшого класичні засоби виразності, уникаючи відвертої вульгарності.

Про можливості хореографічного мислення Г. Дорош найкраще свідчить її робота в балеті М. Теодоракіса «Грек Зорба». Балетмейстер Л. Мясін, який не був ознайомлений із балетною ієрархією і системою амплуа, що існує в Національній опері, доручив Г. Дорош напівмімічну гротесково-трагічну партію мадам Хортонс, яку балерина завдяки своїй акторській грі піднесла на рівень трагедійного драматичного образу. Останніми роками Г. Дорош активно займається педагогічною діяльністю, вона очолює відділення хореографії в Київській муніципальній академії танцю ім. С. Лифаря, викладає у Київському хореографічному коледжі «Кияночка».

У сценічній кар'єрі з. а. України Наталі Мацак важливу роль зіграла робота з Л. Сморгачовою. Першим виходом на сцену для Н. Мацак стали «Тіні» з балету «Баядерка», де артистка стояла в першій лінії. У наступній «Баядерці» вона вже танцювала II варіацію в па-де-труа в тому ж акті

«Тіней», потім – четвірки: фрейліни в «Сплячій красуні», великі лебеді в «Лебединому озері», подруги в «Марній пересторозі». Коли театр поїхав на гастролі, головний балетмейстер В. Яременко доручив Н. Мацак складну партію Мірти в «Жізелі». Підготувати її за кілька днів – непросте завдання для випускниці, адже це не лише фізично складна партія: в «Жізелі» треба передати романтичний стиль спектаклю. Звісно, в першому спектаклі вийшло не все, але молода балерина продемонструвала впевненість, апломб, амплітуду великих стрибків і рішучі виразні жести в мізансценах.

Спочатку Н. Мацак з найбільшим успіхом виступала в партіях, де віртуозна техніка поєднувалась із яскравим сценічним характером. Такою була роль балерини Карли в балеті на музику Штраусів «Віденський вальс», постановку якого в Національній опері здійснила А. Рехвіашвілі. Робота над спектаклем допомогла балерині розкритися в новому хореографічному стилі, в новому образі, де уявлення балетмейстера про майбутній персонаж і індивідуальність талановитої виконавиці ідеально збігалися. Після вдалого дебюту Н. Мацак почали доручати провідні партії в спектаклях, які є шедеврами балетної класики, такі як Одетта–Одилія в «Лебединому озері», Кітрі в «Дон Кіхоті», Медора в «Корсарі», Раймонда в однойменному балеті, Гамзатті, а потім Нікія в «Баядерці». Виконавський стиль Н. Мацак відзначається експресивністю, віртуозністю, широкою амплітудою та атлетизмом, що поєднується з надзвичайною пластичністю. Балерина наділяє створені образи чуттєвістю, тому їй близькі глибоко драматичні ролі з яскравими характерами персонажів. Якщо говорити про формування традицій балетного виконавства в Національній опері, то індивідуальність Н. Мацак близька до ефектної й темпераментної В. Калиновської, але балерині вдалося проявити себе також у суто ліричних партіях, таких як Жізель та Сильфіда, Аврора в «Сплячій красуні», Клара в «Лускунчику» тощо.

Наведені ілюстрації свідчать про те, що Національна опера України має виразні творчі індивідуальності, для вивчення яких потрібні спеціальні

методи, орієнтовані на специфіку виконавського мистецтва в цілому та балету зокрема.

2.3.2. Взірєць творчого шляху соліста балету: Микола Міхеєв

Заслужений артист України Микола Міхеєв уже завершив танцювальну кар'єру і перейшов у статус педагога: він передає свій досвід і секрети майстерності молодим танцівникам. М. Міхеєв був непересічною творчою особистістю, тому аналіз сценічних образів, створених ним у різних спектаклях, має велике значення для розуміння процесу роботи над роллю в балетному театрі, що на сьогоднішній день є дуже актуальним. М. Міхеєв закінчив Київське державне хореографічне училище 1983 р. Його педагогом спочатку були І.М. Булатова та В.А. Денисенко¹⁸³. Партнеркою Миколи на випускному концерті була Інна Дорофєєва, яка вирізнялася з-поміж усіх дівчат випуску витонченою формою, красивими та співучими лініями тіла, академічною манерою танцю¹⁸⁴. На випускному концерті вони танцювали паде-де зі «Сплячої красуні» П. Чайковського. До Національної опери його взяв тодішній балетмейстер В. Ковтун¹⁸⁵, якому сподобався здібний танцівник, але М. Міхеєв спочатку був зарахований до кордебалету. Його надзвичайну старанність було помічено педагогами, які ставилися до нього із симпатією. У нього була здібність швидко вивчати балетний текст, орієнтуватися в масі, тому він був зайнятий майже в усіх спектаклях – як у балетних, так і в оперних. У вільний від загальних репетицій час артист працював над удосконаленням своєї техніки, репетирував сольні партії: спочатку сам, потім

¹⁸³ Багато з випускників того року стали справжніми майстрами балету, які прославили українське хореографічне мистецтво. Це народні артисти України Вадим Писарев та Інна Дорофєєва, з. а. України Дмитро Клявін та інші.

¹⁸⁴ Педагогом дівчат була Варвара Павлівна Мей – учениця знаменитої А. Ваганової, тому всі випускниці мали високий рівень підготовки – вплив уславленої Санкт-Петербурзької школи.

¹⁸⁵ Після випуску М. Міхеєв разом із своїми однокласниками В.Писаревим та І.Дорофєєвою за розподілом поїхали працювати до Донецького театру опери та балету, де були потрібні молоді солісти. Там він почав танцювати невеликі сольні партії, але вирішив повернутися до Києва та пройти проби до столичного театру опери та балету.

із педагогами – з В. Денисенком, з В. Ковтуном, потім – із М. Прядченком, який сам ще танцював і був у чудовій формі, але вже шукав молодих талановитих учнів, яким він міг би передати секрети своєї майстерності¹⁸⁶. Молодого артиста неможливо було не помітити: він привертав увагу навіть у масових танцях своєю майже дитячою безпосередністю, емоційністю, нестримним бажанням танцювати.

У трупі на той час було багато прекрасних провідних танцівників старшого та середнього покоління, таких як М. Прядченко, С. Лукін, В. Відінєєв, В. Яременко, а також ціла когорта талановитої творчої молоді, серед якої вирізнявся Олексій Ратманський¹⁸⁷. Саме він став залучати М. Міхеєва до своїх перших творчих експериментів. О. Ратманський, наприклад, ініціював концерти творчої молоді, сам розробляв їх програму і поставив кілька балетних мініатюр. М. Міхеєв із випускницею училища Н. Івановою танцював адажію з балету П. Чайковського «Лебедине озеро». Н. а. України І. Лукашова, яка була педагогом-репетитором молоді артистки, обрала саме М. Міхеєва тому, що він мав досконалу школу дуетного танцю, а також природне відчуття партнерства, благородство манери, без чого неможливий класичний балетний дует.

Балетмейстер В. Литвинов помітив комедійний талант молодого артиста і доручив йому партію Алена в «Марній пересторозі» Л. Герольда. У Київському театрі опери та балету ім. Т.Г. Шевченка цей спектакль ішов у постановці О. Виноградова із Санкт-Петербурга: складна хореографія, побудована на дрібній техніці класичного танцю, поєднується з яскравими гротесковими мімічними сценами та характерними танцями. Образ сільського дурника Алена – один із центральних у балеті. Для його втілення недостатньо лише акторської майстерності: в партії багато суто технічних танцювальних фрагментів, віртуозних варіацій. Дебют М. Міхеєва в ролі

¹⁸⁶ 1984 р. М. Міхеєв узяв участь у II Всеукраїнському конкурсі артистів балету, що проходив у Донецьку, і хоча не отримав там нагороди, його виступ у варіації з балету А. Адана «Корсар» було відзначено колегами.

¹⁸⁷ Випускник Московського хореографічного училища, майбутній всесвітньо відомий танцівник і балетмейстер. Київському періоду творчості О. Ратманського присвячена стаття М. Погорілої [180].

Алена був надзвичайно вдалим: він провів партію на високому рівні, й глядачі запам'ятали цей зворушливий образ. Особливо виразною у виконанні артиста вийшла сцена, коли герой збирається вчинити самогубство, дізнавшись, що наречена його покинула, й за мить втішається й радіє, отримавши нову іграшкову конячку.

Поступово артистові стали доручати дедалі більше серйозних партій, а трохи згодом він став танцювати й балетних принців. Спочатку це був Королевич у балеті «Білосніжка та семеро гномів» Б. Павловського, потім – Принц у «Лускунчику» П. Чайковського. У цьому спектаклі М. Міхеєв перетанцював майже всі партії, починаючи від кордебалету мишей, солдатиків, рожевого вальсу, сольної четвірки того-таки вальсу, потім – східний танець і, нарешті, Принц. Ця партія, за словами артиста, стала його улюбленою. Він дуже тонко відчував стилістичні особливості цієї вистави, підкреслюючи їх із вишуканою манірністю.

М. Міхеєв приділяв особливу увагу філігранній роботі стопи, що додавало лініям його танцю особливого шарму. Артист багато часу проводив перед дзеркалом, вивіряючи кожен позу, кожен жест. Він також цікавився манерою танцю та методикою його викладання у школі Паризької Гранд-опера, передивлявся рідкісні на той час записи Р. Нурієва, М. Баришникова, Н. Макарової, закордонних зірок балету, аналізував їх. М. Міхеєв застосовував нові гімнастичні вправи для розвитку гнучкості, виворотності, еластичності стопи, комбінації з французького екзерсису, нюанси виконання класичних варіацій і навіть естетику балетних костюмів зарубіжних майстрів сцени. Прем'єри деяких вистав М. Міхеєв станцював саме на гастролях¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Особливе значення для творчої кар'єри М. Міхеєва мало співробітництво із Донецьким театром опери та балету ім. А. Солов'яненка та його художнім керівником В. Писаревим, який запрошував артиста до участі в численних концертах, фестивалях, гастролях трупи. Протягом 12 років М. Міхеєв брав участь у Міжнародному фестивалі «Зірки світового балету», що проходив під патронатом Президента України. Він танцював зі знаменитими балеринами, такими як народні артистки СРСР Надія Павлова, Людмила Семеняка з Большого театру (Москва), із провідними солістками Національної опери України народними артистками України Ганною Кушніровою, Тетяною Боровик, з. а. України Іриною Задаянною, солісткою балету Катериною Козаченко та іншими. Виступи на цих фестивалях допомагали артисту зростати в творчому плані, набувати сценічного досвіду, підвищувати свій авторитет у балетному світі. Він брав участь у I Міжнародному конкурсі артистів балету ім. С. Лифаря в Києві та Міжнародному конкурсі артистів балету у

У репертуарі М. Міхеєва – дуже різнопланові ролі в класичних виставах і сучасні хореографічні номери. Наприкінці балетної кар’єри артист проявив себе в несподіваному амплу. Головний балетмейстер театру В. Яременко, який ставив спектакль «Весілля Фігаро» на музику В.-А. Моцарта, доручив йому роль Марцеліни, де артист проявив своє комедійне обдарування. За задумом балетмейстера, Марцеліна танцює на пуантах. «Для мене її небажання розлучатися з молодістю і коханням цілком зрозуміле. Звичайно, зі сторони воно може видаватися безпідставним, а тому кумедним», – розповідає артист [65, с.18].

За виконання ролі Марцеліни М. Міхеєв отримав у 2007 р. диплом театральної премії «Київська пектораль» у номінації «За краще виконання жіночої ролі другого плану». Цей спектакль став останнім у творчій кар’єрі артиста¹⁸⁹: на своєму бенефісі він танцював Марцеліну у «Весіллі Фігаро»¹⁹⁰. 2010 р. М. Міхеєв залишив артистичну кар’єру та працює репетитором із класу балету в Національній опері України та педагогом-репетитором Київської муніципальної академії танцю ім. Сержа Лифаря.

Таким чином, творчий шлях М. Міхеєва наочно демонструє діалектику таланту, школи й неймовірної працездатності в становленні артиста. Підготовка танцівника стає фундаментом, без якого неможливе всебічний вияв його здібностей, але й вишкіл має свої результати лише на основі природної обдарованості.

2.4. Творча лабораторія соліста: спроба анкетного обстеження

Наведені характеристики солістів балету Національної опери України свідчать, що створення творчих портретів цих акторів слід вважати актуаль-

Варні (Болгарія). На початку 1990-х артистові довелося працювати за кордоном – у місті Марибор (Словенія, колишня Югославія).

¹⁸⁹ Указом Президента України від 3 липня 2008 р. М. Міхеєву присвоєно почесне звання «Заслужений артист України».

¹⁹⁰ Докладніше інтерпретацію М. Міхеєвим партії Марцеліни буде висвітлено в третьому розділі.

ним завданням майбутніх досліджень. Тому доцільними видаються методи «вбудованого спостереження», зокрема, безпосереднє опитування артистів. Із цією метою нами було застосовано модифіковану анкету, яку вже майже століття тому апробували в дослідженні творчості драматичних артистів.

Матеріали анкетування для висвітлення психічних особливостей драматичних артистів було зібрано і опрацьовано в монографії П. Якобсона [260], висновки якого дозволяють констатувати їхні істотні відмінності порівняно з балетними артистами. Користуючись величезним матеріалом щирих зізнань артистів про перебіг творчого процесу, дослідник наголошує на складності проблеми інтерпретації зафіксованих висловлювань¹⁹¹. Поставивши за завдання перевірку відомого парадоксу Дідро про нібито байдужість артиста до зображуваних («удаваних») на кону пристрастей, автор відзначив значно складніші взаємини між внутрішнім життям актора й тим, що подається на кону¹⁹². Відмінність переживань балетних і драматичних артистів виявляється, приміром, у ролі самозабуття [260, с. 87 і далі], необхідного для ідентифікації з персонажем драми та обмеженого музичним контекстом у балеті. Навпаки, самоконтроль і самовладання, без якого немислиме балетне виконання, для драматичних артистів не раз постає метою, якої ще треба досягти, як свідчить відповідь артистки Н.О. Смирнової: «Коли нарешті перемагаю себе, то виникає велика радість» [260, с. 172]. Для балетного тренінгу про це можна сказати як про рутину. Зазначимо, зокрема, що в балеті немислима така постать драматичного театру, як суфлер, оскільки про жодне самозабуття на сцені не може бути й мови.

Окрему публікацію П.М. Якобсона присвячено докладному висвітленню творчого процесу артиста МХАТ М.П. Хмельова. Цікаво, що вихідним стимулом для розгортання творчості над образом опитуваний назвав зовнішню характерність, наслідування окремих деталей поведінки, які

¹⁹¹ «Психологічний зміст часто вловлюється лише між рядків», зазначає автор [260, с. 43]. Зокрема, «актор навчається розпалювати власні почуття як сценічні» [260, с. 119].

¹⁹² «Фіктивні почуття артиста діалектично розвиваються з природних почуттів» [260, с. 9].

вбачалися в ролі. Очевидна відмінність такого підходу від творчого процесу балетного артиста, де характерність визначено танцювальним матеріалом або пантомімою. На запитання, «чи впливають на роботу над роллю перші враження від п'єси», актор відповів: «Перше враження від читання п'єси має вирішальне значення... я іду від зовнішнього до внутрішнього. Спершу я створюю увесь образ, а потім заповнюю його своїми елементами характеру» [235, с. 359]. Вагу зовнішніх чинників окреслено у відповіді на запитання, «як виникає у Вас образ ролі», де актор вказує на діалогічні стосунки себе з образом як сторонньою особою, так що «...цей образ стоїть біля мене, але він ще не в мені, я дивлюся на нього, і він дивиться на мене, а потім я його забуваю.., і я вже стаю ним» [235, с. 360]. Водночас такі зовнішні стосунки осмислюються як шукання внутрішніх властивостей самого артиста, які можуть ототожнюватися із характерністю образу. Тут констатується процес поступової ідентифікації із образом¹⁹³.

На запитання, «із чого Ви виходите у створенні зовнішнього вигляду образу», артист відповідає, «що треба іти від себе і бачити себе у створеному мною образі» [235, с. 362]. П. Якобсон, підсумовуючи таке ставлення до зовнішньої характерності як предмета засвоєння (інтеріоризації), звертає увагу на притаманну цьому акторові відсутність або непомітність спеціального моменту мобілізації для програвання ролі¹⁹⁴. Істотним видається і оцінка ставлення актора до ситуації, де постає завдання уявити зовнішні обставини програвання ролі. Запитання про те, «чи слід Вам повірити в реальність ситуації, в якій знаходитесь за роллю», одержує відповідь: «Треба повірити так, як вірять діти, як дорослі вірити вже не можуть» [221, с. 372]. Таким чином, питання ситуативності й характерності опиняються в центрі уваги драматичного актора. Вельми промовисте звернення до дитячого досвіду довіри, яке відсилає до давно відомих уявлень

¹⁹³ «...надходить певне злиття почуттів і переживань образу з його особистими переживаннями» [259, с. 206].

¹⁹⁴ «Це був стан готовності, але дуже спокійний. Ця риса Хмельова – особливий творчий спокій на початку роботи – був дуже істотною ланкою його творчого процесу» [259, с. 186-187].

про дитячу гру як першоджерело театру. Підсумовуючи результати опитування, П. Якобсон вказує на «вічну» проблему, що її доводиться розв'язувати артистам: «іти від себе до образу чи від образу до себе, ...відійти від своєї особистості у втіленні в образи своїх героїв чи ...через них виражати себе» [259, с. 208]. Очевидною є актуальність цієї проблеми і для балету, де особисті дані артистів мають першорядне значення.

Дуже стислі, але чіткі відповіді на варіант цієї анкети запропонувала М.М. Єрмолова. Так, на запитання, «чи для Вас цікава в підготовці ролі насамперед сама роль чи вся п'єса», акторка дала коротку відповідь – «насамперед п'єса» [64, с. 294], наголошуючи на пріоритеті цілісності. Водночас роль повинна постати в уяві з максимальною деталізацією. На запитання, «що виникає раніше – психологічний, пластичний чи звуковий образ ролі», вона категорично відповіла: «Усе разом. Не могла розпочати вчити роль, не побачивши все “до останнього бантика”, як казала Н.М. Медведєва» [64, с. 295]. Особливо значущі свідчення М. Єрмолової стосовно значення переживання в акторській грі. На запитання про «переживання в самому спектаклі при кожному його повторенні... чи лише в процесі підготовки» дано відповідь, що «для кожного спектаклю переживання потрібне» [64, с. 299]. Більше того, у відповіді на запитання про «відмінність життєвих і сценічних емоцій» ця теза посилюється згаданим прикладом виконання: «...раптом відчула щось дивне, нове. Сама зазнала сильного почуття, бачила в публіці екстаз – вперше зрозуміла, що таке художня творча уява» [64, с. 299]. Таким чином, зафіксовано свідчення існування у вигаданому, уявному світі, створеному самими акторами.

Дуже змістовні відповіді на анкету надав В.І. Качалов. Для специфіки переживань і сценічного самопочуття драматичного артиста, зокрема, вагомі його міркування щодо співвідношення життєвих і сценічних почуттів і категоричне заперечення т. зв. самозабуття на сцені. Зокрема, злиття почуттів, їхня неподільність становить не вихідний пункт роботи артиста, а

результат наполегливої праці, вживання в роль¹⁹⁵. Така ідентифікація артиста й ролі досягається тим, що дійова особа «пережита... в самій суті ролі, в її зерні», і після тривалої роботи «це зерно завжди буде давати паростки» [85, с. 645]. Про відмінність від роботи балетного артиста свідчить і визнання В.І. Качалова, що «не уявляю собі роботу над роллю перед дзеркалом» [85, с. 640] – те, що для балету становить необхідну умову роботи. Варто нагадати також і те, що артист часто брав для своїх образів риси поведінки своїх знайомих, зокрема, науковців і офіцерів. Таке наслідування конкретних жестів виключається в балеті внаслідок абстрактності та умовності художніх засобів.

Після перших спроб П. Якобсона вдруге до таких методів дослідження творчого процесу в театрі вдалися у Вірменії в 1970-х роках. Дослідниця Л.Ш. Тальян одержала результати, які дозволяють, зокрема, говорити про особливості перевтілення драматичних артистів, для яких визначальними є вияв прихованих намірів, мети, а не зовнішніх ознак поведінки персонажів. Варто вказати, зокрема, на констатацію ролі вихідної, так званої «застільної» фази роботи й раціональної основи: «Процес перевтілення починається з довгих і критичних шукань розуму» [215, с. 55]. Інший висновок стосується співвідношення внутрішнього світу актора і його гри: «...який відгук не знайшли б в нашій душі переживання іншої людини, вони не можуть дорівнювати за глибиною нашим власним переживанням» [215, с. 123]. У перевтіленні йдеться не так про відтворення емоційного стану персонажів, як про мету, цілеспрямованість їх учинків, і саме в розкритті намірів полягає завдання драматичного актора.

Подібні дослідження стосовно артистів балету ніколи не проводилися. Тому для з'ясування природи психології творчості балетного артиста автор провела бесіду з видатною українською балериною, педагогом-репетитором

¹⁹⁵ «Чим більше розвинута в артиста уява, ...тим ширіше віддається він своїм сценічним переживанням, тим більш схожі й більше зливаються його сценічні переживання із життєвими, відрізняючись водночас від справжніх життєвих тим, що в них завжди наявний елемент творчої радості. ...актор ...милується в такі моменти цими почуттями» [85, с. 646].

Національної опери, н. а. України Р. Хилько, запропонувавши їй відповісти на деякі запитання¹⁹⁶, які стосувалися ознайомлення з новим балетним текстом, спілкування з партнерами, словесних характеристик хореографічних образів.

На відміну від драматичного театру, де існує стадія читання п'єси «при столі», артист балету починає ознайомлення з роллю з вивчення балетного тексту в репетиційному залі. У цьому процесі важливе значення має робота педагога-репетитора, який не тільки допомагає артистові опанувати технічні завдання, а й вибудовує партію залежно від його індивідуальності. Артист повинен повністю довіряти своєму педагогові. За приклад саме таких творчих стосунків між учнем і вчителем може правити співпраця Р. Хилько з Н.В. Верекундовою, яка була її єдиним педагогом, починаючи з хореографічного училища. Коли її не стало, балерина так і не знайшла для себе іншого репетитора, рівноцінного їй, і стала працювати над підготовкою спектаклів самостійно, довіряючи своєму почуттю сценічної естетики та зауваженням партнера.

Р. Хилько заперечує необхідність особливого спілкування з партнерами, наголошуючи лише на технічній злагоженості. Водночас у сценічній практиці артистка досягала рідкісної гармонії та одухотвореності в дуетах¹⁹⁷, які ставали справжнім діалогом, сповненим найтонших нюансів переживань. Сама Р. Хилько пояснює цей феномен особливостями процесу сценічного перевтілення. «Під час вистави я перестаю бути собою і повністю стаю персонажем спектаклю, набуваю його рис». Балерина вважає, що в балетному образі не можуть знайти відображення життєвий досвід і характер виконавця, більше того, «якщо артист на сцені показує себе, то краще йому взагалі на сцену не виходити». Симпатія та антипатія до персонажа також не мають значення, але Р. Хилько визнає, що їй довелося протягом своєї сценічної діяльності виконувати тільки ті партії, які їй подобалися та були

¹⁹⁶ Повний текст інтерв'ю – у додатку 3.

¹⁹⁷ Упродовж тривалого часу постійним партнером Р. Хилько був В. Відінеєв, і цей період був особливо плідним у творчості обох артистів.

близькі її індивідуальності. Формування сценічного образу відбувається у процесі тривалої й копіткої репетиційної роботи, результатом якої стає творче осяяння.

Р. Хилько розповідає насамперед про нюанси роботи над хореографічним текстом і музикою, наводячи приклади з практики своїх учениць, що підтверджують необхідність індивідуального підходу до кожного виконавця. На запитання, чи застосовувала вона специфічні засоби виразності для створення образу, балерина відповіла, що в балеті основні засоби виразності – це музика та хореографія, які тримають артиста в рамках. Дійсно, в балетному театрі грим, вдало дібраний костюм, освітлення сцени, сценографія мають важливе значення у створенні сценічного образу, але це допоміжні засоби виразності, особливо якщо мова про провідні класичні партії, де внутрішній світ персонажів розкривається через розвиток академічного канону балетного виконавства, про який ішлося у I розділі. Сама Р. Хилько була гідним носієм традицій балетного академізму, і найкращими її досягненнями стали ліричні образи – Жізель, Одетта–Одилія, Нікія, Аврора, Сильфіда, а також виконання «Лебідя» Сен-Санса.

Хореографічні властивості балетних образів визначають істотну відмінність у ставленні до створюваного персонажа у драмі та в балеті. У балеті не використовується етюдна робота для вживання в роль, коли артисти уявляють можливі діяння, відсутні ланки життя персонажа між виходами на сцену. «У балеті існують хореографічні образи, які обмежуються перебуванням персонажа на сцені», – зазначає Р. Хилько. Стосовно самоспостереження та образу дзеркала на сцені балерина відповіла, що артист не повинен на репетиції дивитися у дзеркало, а його дзеркалом стає педагог-репетитор. Дійсно, артист, який звик контролювати себе тільки за допомогою дзеркала, виходячи на сцену, відчувається розгубленим. Важливу роль має формування власної самооцінки як результату тривалої й копіткої праці та набування сценічного досвіду.

Із цього приводу доречним буде навести свідчення відомого педагога, Римми Федорівни Онацької¹⁹⁸, яка визнає, що в процесі роботи в неї сформувалася здатність бачити себе зі сторони – так зване «третє око». Р. Онацька була не лише прекрасною ліричною балериною, а й виконавицею характерних танців – циганських, іспанських¹⁹⁹. Про неймовірні акторські здібності балерини свідчить той факт, що, вже закінчивши танцювальну кар'єру, вона створила кілька яскравих образів – як гротескових, так і драматичних – у кіно та на телебаченні. У педагогічній практиці Р. Онацька також застосовувала образні метафори, наприклад, «магічний погляд», «концентрація енергії», що допомагало, наприклад, автору цього дослідження, зрозуміти сенс виконуваної хореографії та мобілізуватися на виконання акторського завдання. Дослідження цього практичного досвіду становитиме окреме завдання для проблеми специфіки творчої лабораторії артистів балету.

Повертаючись до інтерв'ю з Р. Хилько, слід додати кілька зауважень про її ставлення до репетиційної роботи як невіддільної частини творчого процесу. Балерина вважає, що для соліста балету репетиція не може стати рутинною (як показує досвід деяких солістів, без регулярних індивідуальних репетицій вони навіть відчують дискомфорт), на відміну від кордебалету, де «іде конвеєр, немає одухотвореності виконання». Звичайно, це не стосується всіх без винятку артистів кордебалету (серед яких багато потенційних солістів), але подібне спостереження вказує на принципову відмінність масових репетицій, де напрацьовується синхронність виконання, від індивідуальних, де ставляться завдання роботи над образом.

Здійснене опитування свідчить, що подальші дослідження за такою методикою допоможуть висвітлити цілком не розроблені питання творчої лабораторії артистів балету, створення хореографічного образу в балеті, його

¹⁹⁸ У минулому прима-балерина Донецького театру опери і балету, Р. Онацька довгий час була педагогом-репетитором Є.Коваленко.

¹⁹⁹ Р. Онацька розповідала, як відомий балетний критик радянської доби М. Ельяш, який побачив її спочатку у «Жізелі», а наступного дня у циганському танці з «Дон Кіхоті», подумав, що це дві різні артистки.

відмінностей від перевтілення в драматичному театрі. Потребують фіксації та узагальнення усні спостереження над роботою, своєрідний «професійний фольклор» артистів, які розкривають творчі таємниці й деталі роботи. Перспектива психологічного дослідження артистів балету очевидна і може розглядатися як завдання для майбутнього.

Висновки

1. У балетному мистецтві вирішального значення набуває особистість артиста, що зумовлене такою часовою специфікою цього мистецтва, як актуалізм – переживання скороминущої миттєвості теперішнього часу. На відміну від кінематографу, де дія зафіксована кадром як завершена в минулому часі, глядачі балетного театру щоразу засвідчують переживання нової вистави саме завдяки інтерпретації хореографічних образів, їх оживленню і одухотворенню артистами. Розкриття внутрішнього світу людини в неповторну мить її життя як основа сценічної гри виявляється в тому, що артист балетного театру творить образ із життя власного тіла, яке є його інструментом (як скрипка чи віолончель для музиканта), а хореографічний текст і музика для нього – як ноти.

2. Особливе значення у балеті мають зовнішні дані артиста, якими створюється візуальний образ, тому істотної ваги набуває характерологія, зокрема співвідношення зовнішньої характерності та характеру. Їх неоднозначність засвідчують приклади видатних майстрів балету, які своїм геніальним трактуванням перевернули традиційне уявлення про хрестоматійні хореографічні образи. Характер як диференційна властивість особистості відрізняє одну людину від інших, обумовлюючи множинність характерів, суголосну множинності індивідуальностей артистів. Сценічний характер, засвідчуючи типаж та ідеал, створюється за допомогою зовнішніх виразних засобів – характерності та виявляється у сценічних ситуаціях, що

для балету відкриває можливості взаємних переходів між класичними та характерними партіями.

3. На формуванні творчої індивідуальності артиста балету позначаються як зовнішні умови (школа, репертуар, завдання створюваного образу), так і природні чинники (фізичні дані, психотип), які розкриваються у співпраці артиста і балетмейстера. У балетному театрі особливого значення набуває індивідуальність солістів-виконавців, які нерідко надихають хореографа на створення вистави, стаючи її співтворцями, що демонструють розглянуті приклади співпраці артистів і хореографів Національної опери України – зокрема, балетмейстера А. Шекери з Е. Стебляк, В. Калиновською, І. Задаянною, інтерпретацій ролей у його виставах балеринами К. Кухар та О. Голицею, сценічна кар'єра яких розпочалася на початку ХХІ ст. У спектаклях В. Литвинова, де засоби виразності характерного танцю стають рушійною силою сценічної дії, по-новому проявляються індивідуальні риси багатьох солістів балету.

4. Балетне виконавство є активним творчим процесом, оскільки кожен соліст по-різному інтерпретує створюваний образ, відображаючи у своїй інтерпретації не лише ставлення до нього, але одухотворюючи хореографічний текст своїм виконанням, ідентифікуючи життя образу із власним життям, у чому й проявляється індивідуальність танцівника-артиста, завданням якого є висвітлення психологічних нюансів ролі хореографічними засобами. Характер персонажа не є тотожним до характеру самого виконавця, а втілення його на сцені становить акторське завдання артиста. У балетній виставі, зокрема безсюжетній, балетмейстер створює не фрагментарний набір хореографічних рухів, а характер або образ, як це демонструє реконструкція балету С. Лифаря.

5. Перспективним завданням подальшого портретування творчих постатей артистів балету слід вважати дослідження їх творчої лабораторії за допомогою психологічного обстеження, як свідчить спроба опитування і зокрема, результати, одержані від інтерв'ю з Р. Хилько, які засвідчують

істотні відмінності творчого процесу балетного і драматичного артистів. Потребують спеціальної уваги завдання фіксації усного досвіду репетиційної роботи, які містять багатий матеріал для психології творчості.

РОЗДІЛ 3. БАЛЕТНІ ВИСТАВИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ В ПЕРСПЕКТИВІ РОЗВИТКУ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Творчість А.Ф. Шекери та формування традицій балетмейстерського мистецтва

Творчі можливості артистів балету, розглянуті вище, закладаючись в школі, здійснюються у кінцевому результаті – виставі. Внутрішній світ людини як основа балетного мистецтва, розкриття змісту через його опосередкування, медіацію, а відтак і через танцювальні умовності, конвенції, як уже констатувалося, визначає вихідні умови такого тлумачення драматичного та музичного першоджерела, яке не може звестися виключно до пантоміми як розмови глухонімих.

Абстракція танцювальної умовності відкриває безмежний простір тлумачень людських переживань, що зникає в пантомімі, а тому рефлексії як основі цього простору відведено, як теж зазначалося, провідне місце в балетному виконавстві. Наслідком цього є особливе покликання балетмейстера як носія творчої рефлексії²⁰⁰.

Особлива місія балетмейстера виявляється в специфічному колі проблематики цілісної балетної вистави та завдань її реконструкції. Балетна інтерпретація музики та драми не зводиться до пантоміми, але не може обернутися також побудовою танцювального дивертисменту. В історії балетного мистецтва така суперечність виявилася в дискусіях навколо так званої хореографічної драми, а згодом – у проблемі симфонізації балету²⁰¹.

²⁰⁰ «Постановник і вихователь – це живі обов'язкові грані балетмейстерської професії», – стверджує О.В. Шаповал стосовно творчості балетмейстера А.Ф. Шекери [245, с. 16]. До цього можна додати, що, по-перше, така єдність виховання і виконання, як бачили, властива і життєвому шляху артистів, які перетворюються на репетиторів, а по-друге, її основу становить загальна основа балетного мистецтва – творча рефлексія.

²⁰¹ Відлік таких дискусій ведеться звичайно від прем'єри «Бахчисарайського фонтану» Б. Асаф'єва, коли його постановник «Захаров створив не балет у звичайному сенсі слова, а цілісну хореографічну драму» [52, с. 153]. Відомо, що в цій прем'єрі блискуче унаочнилися постулати високого драматичного тлумачення танцювального мистецтва: «“Танцюючий актор”, “танець як вияв потужних людських пристрастей” – ці проблеми... знайшли своє розв'язання» [52, с. 155].

Водночас тоді ж як альтернатива з'явився «іронічний ярлик ‘драмбалет’»²⁰² Так окреслилася антиномія меж балетного мистецтва «пантоміма – дивертисмент», яка значною мірою спрямувала хореографічне мислення балетмейстерів у річище формування цілісної вистави. Наявність зазначеної суперечності зумовлює те, що одна з постійних проблем балетної режисури полягає в необхідності знаходження рівноваги танцювального і драматичного чинників. Однобічна перевага першого загрожує балетній виставі перетворитися на дивертисмент, натомість ототожнення балету з драмою перетворює його на пантоміму. Ці Сцилла і Харибда балетного мистецтва добре усвідомлювалися його майстрами²⁰³.

Упродовж тривалого часу точилися гострі дискусії щодо можливостей і шляхів розвитку класичного балету. Прихильники зближення балету з пантомімою в 1930-х роках висували тезу про закостенілість класичних конвенцій, про їх нежиттєздатність²⁰⁴. Через сорок років знову в центрі уваги опинилися питання створення хореодрами та хореографічної симфонії²⁰⁵. Спробою долання суперечностей між танцем і драмою²⁰⁶, була запропонована Р.В. Захаровим концепція дієвого танцю, яка має переваги ще й у тому, що в ній усувається радикальне протиставлення «пантоміма – дивертисмент» як нібито несумісні позиції. Ф. Лопухов, відзначаючи

²⁰² Драмбалет, за словами Грошевої, це поняття, яке «у своєму народженні було дуже далеке від іронії. Воно виникло ще на самому початку 1920-х років, коли група діячів балету на чолі з актрисою Н. Греміною та композитором Н. Рахмановим висунула гасло драматизації балету. Проголосивши завдання реалістичного відтворення дійсності засобами самого танцю («осмислене обтанцювання»), вони повністю виключали можливість використання пантоміми або мімодрами, прагнучи замінити її сполученням “звільненої від балетного шаблону” класики з акробатикою, чистою пластикою. ...Однак тоді мислення хореографів ще не могло досягнути ...зрілості» [52, с. 156].

²⁰³ Видатна балерина О.М. Люком визначає балет як мистецтво танцювальних форм, яке містить драматичну дію, що вимагає від танцівників іншого ставлення до сценічної виразності, ніж у акторів драми: «Балет, насамперед – це мистецтво танцювальних форм. Але, крім цього, балет містить в собі і драматичну дію... Правда, драматична виразність у балеті принципово інша, ніж виразність звичайної драматичної гри. ...всі елементи гри в балеті повинні бути більш піднесеними, коли можна сказати, більш патетичними, ніж у драмі. Але цього замало: малюнок танцю, його технічна форма не повинні закриватися розмаїттям і багатством драматичних прийомів» [156, с. 22].

²⁰⁴ На думку І.І. Соллертинського, класичний танець, який «застиг поза часом і простором» [201, с. 42], повинен поступитися місцем пантомімі: «Виразний танець мислиться нами насамперед як сюжетна пантоміма, яка, на відміну від простої драматичної пантоміми, не тільки розігрується, а й танцюється» [201, с. 44].

²⁰⁵ Зовні протилежну позицію тут висловив В.В. Ванслов, який, протиставляючи балет драмі, твердить стосовно персонажів балетної вистави, що «танець для них не мовлення, а форма існування» [29, с. 25].

²⁰⁶ А отже між мовленням та існуванням у сенсі В.В. Ванслова.

впровадження елементів танцювального тлумачення образу поза балетом, запропонував поняття «напівтанцю» (*demi-dance*)²⁰⁷. Такі прояви хореографічної виразності поза балетом можна також позначити ще одним терміном, уживаним Лопуховим, а за ним і Фокінім – «підготовка», «*preparation*» як своєрідний зародок танцювального руху, що межує з пантомімою²⁰⁸. Ці уявлення узгоджуються з концепцією дієвого танцю і дозволяють знаходити шляхи «обтанцювання» драми.

Ця концепція стосується і класичного танцю, який складається із тих елементів, які надає класичний екзерсис, а водночас містить невичерпні можливості осмислення. На розкриття таких можливостей, зокрема, була спрямована реформа М.М. Фокіна²⁰⁹. Елементи танцювальних рухів тлумачаться як синтаксичні одиниці мовлення, що відтворюються, водночас розкриваючи розмаїття змісту. Людський крок, приміром, визначений самими можливостями фізіології людського прямоходіння, а водночас існує безліч способів ходи, кожен із яких свідчить про характер персонажа, про наміри і душевний стан. Тому й за фігурами класичного танцю приховуються безмежні можливості осмислення. То ж має рацію О.М. Люком, яка наголошує саме на гіперболізації танцювальних фігур, за якими виконавець розкриває прихований сенс.

Своєю чергою, проблема дієвого танцю та уникання протиріччя «дивертисмент – пантоміма» стосується значно ширшого кола питань, пов'язаного із взаємовідношенням танцю та літератури. З історії балету відомо, що упереджені уявлення про несумісність балету і слова були

²⁰⁷ Висуваючи «питання про те, що умовно названо мною напівтанцем, який містить міміку, жест, позу та, особливо, манеру ходи кожного персонажа» [145, с. 186], балетмейстер за приклади наводить гру оперних співаків Ф. Шаляпіна в «Русалці» та, особливо, І. Єршова, який у «Тангейзері» «знайшов дивовижно нервовий біг-ходу» [145, с. 189].

²⁰⁸ Ця концепція народилася в дискусіях з А. Дункан, яка «начебто віднайшла давньогрецькі рухи» [145, с. 149] за збереженими зображеннями. Ф. Лопухов пропонує «відтворювати намальовані рухи, виходячи з реальних можливостей людського тіла. Наприклад, коли ми бачимо на малюнку людину, яка стоїть на правій нозі, з лівою піднесеною..., то визначити, з якої ноги буде зроблено далі крок, неважко. Зробити крок з правої ноги, яка стоїть на землі, неможливо...» [145, с. 149].

²⁰⁹ «В старому балеті танець і гра утворювали дві роз'єднані сфери поведінки актора на сцені, що робило балет “двомовним”. Інше відбувається в “новому балеті” ...лініями тіла (тобто танцем) треба розповідати про радість і сум людини. ...Ось чому в фокінських балетах колишні соло і дуети остаточно стають “монологами і діалогами”» [196, с. 63].

спростовані, зокрема, гучним успіхом «Втрачених ілюзій» Б. Асаф'єва за О. Бальзаком, де виявилася майстерність Г. Уланової, зокрема, в тлумаченні кульмінації твору²¹⁰. Так само оповідні можливості танцю розкриваються і в «Лебединому озері», де музичні епізоди виявляють несподіваний драматургічний сенс²¹¹. Таким чином, здійснюється не «обтанцьовування» джерела як суто зовнішня поведінка, а переклад драматургічного сенсу мовою танцю, вияв закладеного в ньому змістового потенціалу через балетні умовності. Саме проблема вияву такого глибинного потенціалу виразності демонструє досвід балетних вистав Національної опери України, цілий період якого уособлює постать Анатолія Федоровича Шекери²¹².

А. Шекера створив свій унікальний авторський хореографічний стиль, який у мистецтвознавстві називають «шекерівським». Його вистави відкривають нову епоху в балетній режисурі: перехід від принципів хореодрами до симфонічної драматургії, створення танцювальної та драматургічної поліфонії. А. Шекера залишив велику мистецьку спадщину у вигляді вистав, що прикрашають сцени Національної опери України та інших українських та закордонних театрів, де балетмейстер працював упродовж свого життя, а також теоретичних праць, режисерських експлікацій, записів танцювальних фрагментів і т. ін. Вивчення та осмислення цієї спадщини, так само, як і збереження в репертуарі кращих вистав А. Шекери, мають неоціненне значення як для розвитку виконавського мистецтва нових поколінь артистів, так і для формування нової генерації хореографів, вихованої на кращих традиціях балетмейстерського мистецтва.

Найкращі спектаклі А. Шекери (а загалом у доробку балетмейстера більше 40 вистав) відкрили нову епоху в балетній естетиці й, пройшовши випробування часом, стали хрестоматійними. Це «Ромео і Джульєтта» С.

²¹⁰ «У цьому танці все гранично загострено в сенсі психологічної виразності й разом з тим до кінця танцювальне. ...Це трагічний танцювальний монолог» [153, с. 98-99].

²¹¹ Приміром, відоме адажіо у виконанні Уланової «було також драматичною сценою, в якій здійснювалося переродження характеру героїні» [20, с. 43].

²¹² Творчості А.Ф. Шекери присвячено вже цитовану дисертацію О.В. Шаповал [245], окремі положення якої, як і щойно наведена характеристика єдності виховання і виконання, потребують уточнення.

Прокоф'єва, «Спартак» А. Хачатуряна, «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Легенда про любов» А. Мелікова та багато інших. А. Шекера був також майстром малих форм, які стали його творчою лабораторією²¹³: варто згадати його яскраві постановки хореографічних картин в операх «Пікова дама» П. Чайковського, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського.

У інтерпретації «Болеро» М. Равеля²¹⁴ балетмейстер за 18 хвилин сценічного часу розгортає перед глядачами повну драматизму боротьбу почуттів трьох головних персонажів у супроводі артистів кордебалету, які виконують кілька періодично повторюваних комбінацій в іспанському стилі, водночас кожна нова група вступає із початком наступної ритмічної фігури, що створює надзвичайне зростання емоційної напруги. Знання законів балетної режисури допомагало А. Шекері створювати по-справжньому дієві спектаклі з логічно побудованими характерами героїв, аналоги яким можна знайти й у реальному житті, але змальованими виключно за допомогою виразних засобів умовного балетного театру²¹⁵. Його хореографія відзначалася виключною музикальністю, тонким відчуттям не тільки метро-ритмічної структури, а й інструментальної фактури твору, що є дуже важливою умовою для розкриття музичного змісту в балеті.

Танець і пантоміма в спектаклях А. Шекери взаємодіють, причому пантоміма стає, за висловом М. Габовича, «однією з форм існування танцю» [209, с. 414]. Балетмейстер, вихований на традиціях хореодрами, продовжує використовувати її найкращі надбання в царині дієвого танцю та балетної драматургії, але відмовляється від побутової конкретики, віддаючи перевагу поетиці танцю²¹⁶. А. Шекера був новатором у хореографії, створивши свій

²¹³ Ця обставина залишилася поза увагою О.В. Шаповал [245].

²¹⁴ Аналіз цієї вистави відсутній у роботі О.В. Шаповал.

²¹⁵ За словами М. Габовича, тут «драматургія, причинний зв'язок подій наближається до поетичного способу висловлювання. Виникає також принцип наскрізного розвитку дії, хореографічного викладу, тобто те, що іноді називають симфонічною драматургією...» [209, с. 414].

²¹⁶ О.В. Шаповал зазначає, що балетмейстер «прагнув виявити симфонічну образність партитури через конкретний сюжет» [245, с. 15], і водночас твердить про «приналежність до законів умовно-метафоричного театру» [245, с. 13].

оригінальний стиль, і почерк майстра позначається на всіх його творіннях, незважаючи на їх несхожість і жанрову різноманітність. А. Шекера дуже тонко відчував оригінальну мелодику складної для хореографічного втілення музики Є. Станковича, у співпраці з яким були поставлені балети «Прометей» та «Ольга»²¹⁷.

А. Шекера²¹⁸, розпочавши працювати в Київському театрі опери та балету ім. Т.Г. Шевченка (нині – Національна опера України) 1966 р., залишився тут до останніх днів свого життя. За цей період він двічі очолював балетну трупу – був її головним балетмейстером: у 1974–1977 та 1994–2000 роках. Балетмейстерським дебютом А. Шекери на київській сцені став спектакль «Легенда про любов» А. Мелікова (1967). Його постановка відрізняється хореографічною лексикою від спектаклю Ю. Григоровича, поставленого раніше²¹⁹. Балетмейстер поєднав східну чуттєву орнаментальність поз із класичною гармонією ліній, використав багато акробатичних елементів, силових підтримок. Драматичний злам корпусу набуває особливої графічної виразності завдяки вдало побудованому профільному ракурсу (цей прийом вдало використано і в інших постановках А. Шекери). У «Легенді про любов» поряд із головними героями, характери яких виписані з особливою досконалістю, кордебалет стає рушійною силою балетного дійства: його роль не декоративно-зображальна, а дієва, що потребує від артистів образного мислення. Поряд із монологом Мехмене-Бану з думками,

²¹⁷ Ці вистави докладно розглянуті в роботі О.В. Шаповал [245].

²¹⁸ Закінчив Пермське хореографічне училище (педагоги Є.М. Гейденрейх та Ю.Й. Плахт) 1956 р. і до 1959 р. працював солістом Пермського театру опери та балету, де в його репертуарі були як провідні класичні, так і характерні партії. У 1964 р. А. Шекера закінчив балетмейстерське відділення ГПІСу (Москва), де його педагогом був Р. Захаров, автор знаменитого «Бахчисарайського фонтану», який розробив теоретичну базу балету-хореодрами. У 1964-1966 роках А. Шекера був балетмейстером Львівського театру опери та балету ім. І. Франка, де поставив свої перші балети, серед яких «Стежкою грому» А. Кара Караєва (1963, дипломна робота), «Лілея» К. Данькевича (1964), «Попелюшка» (1965), «Спартак» (1966), «Відьма» В. Кирейка та «Досвітні вогні» Л. Дичко (обидва – 1967).

²¹⁹ Прем'єра балету «Легенда про любов» в постановці Ю. Григоровича відбулася на сцені Ленінградського академічного театру опери та балету ім. С.М. Кірова (нині Марїнський театр) 23 березня 1961 р.

розглянутому в I розділі, варто відзначити сцену ходи воїнів, де застосовано прийом хореографічної поліфонії, тріо головних героїв²²⁰.

Із балетом «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, який був поставлений у 1971 р., пов'язане міжнародне визнання А. Шекери як хореографа²²¹. У цьому зв'язку Ю. Станішевський ставив А. Шекеру в один ряд із Дж Кранко та Ю Григоровичем. Та хоча творчість А. Шекери і Ю. Григоровича розвивалась паралельно (вони керувалися принципами наскрізного розвитку, симфонічної драматургії, ставили спектаклі за однаковими лібрето і партитурами), їх хореографічне й режисерське мислення цілком відмінне. Приступаючи до постановки «Ромео і Джульєтти» (1971), А. Шекера не став орієнтуватися на класичний спектакль Л. Лавровського та київську постановку В. Вронського (1955), обстоюючи свою концепцію.

Тільки в київській постановці «Ромео і Джульєтти», за словами Е. Стебляк, використано авторську партитуру С. Прокоф'єва, яку А. Шекера отримав особисто від диригента Великого театру Г. Рождественського. Балетмейстер намагався розкрити образну природу музики хореографічними засобами. У «Танці лицарів» А. Шекера використовує характерний жест піднятої з розкритими віялом пальцями руки, яка зловісно виростає над головою і різко падає вперед, немов розчавлюючи ворога. Таке трактування точніше відображає оркестрову фактуру теми ворожнечі Монтеккі та Капулетті з нервовою пунктирною головною темою та важким поступом басів, ніж середньовічний «Танець із подушками» із церемоніальними поцілунками²²².

У інтерпретаціях сцен поєдинків балетмейстер відмовився від бутафорської зброї, вирішивши їх виключно пластичними виражальними засобами, що не позбавило дію правдоподібності, а, навпаки, підсилило її

²²⁰ У «Легенди про любов» було тривале сценічне життя, спектакль поновлювався двічі: у 1993 р., після реконструкції Національної опери, та в 2010 р. Остання редакція «Легенди» з'явилася на сцені Національної опери вже після смерті балетмейстера завдяки зусиллям Е. Стебляк.

²²¹ За цей спектакль він у 1991 р. отримав золоту медаль ЮНЕСКО.

²²² Його ретельно відтворив у своїй постановці Л. Лавровський, і він обов'язково вивчається учнями хореографічного училища на уроках історичного танцю.

драматизм за рахунок того, що рухи артистів, перед якими не стояло завдання освоєння складного й небезпечного реквізиту, стали більш виразними й розкутими, з'явилася можливість застосування несподіваних ракурсів і хореографічних рішень.

Дуети головних героїв відзначаються посиленою динамікою, емоційною наснаженістю, численними технічними підтримками²²³. Сцена бігу Джульєтти вирішена як пластичний етюд, де балерина своїми різкими пор-де-бра-розгойдуваннями надзвичайної амплітуди передає стрімкість руху та опір вітру, що перетворює невеличку лінію просценіуму в уяві глядача на нескінченний і сповнений зусиль шлях. Багато таких знахідок і в інших сценах спектаклю – як драматичних, так і гумористичних: наприклад, у змалюванні характерної постаті годувальниці Джульєтти – дотепної й щиросердної жінки рубенсівських форм, вірних друзів Ромео Меркуціо та Бенволіо²²⁴.

Етапною стала також постановка балету «Спартак» А. Хачатуряна. Вдова А. Шекери, н. а. України Е. Стебляк розповідає: «Зазначу, що «спартаківський» сюжет Шекера реалізував на сцені ще до того, як у Великому театрі з'явилася постановка Ю. Григоровича. Уперше до цієї теми він звернувся, коли ще працював у Львівському театрі опери і балету (1966 р. – *Є. К.*). Через кілька років поставив балет Хачатуряна в Києві (1977 р. – *Є. К.*) – і цей спектакль вийшов у нього зовсім іншим, ніж львівський» [166]²²⁵.

Творчість Анатолія Шекери репрезентує цілу епоху в українському балеті. Його можна назвати не тільки хореографом і навіть не тільки теоретиком, а філософом балетного театру. Безперечний інтерес становлять останні інтерв'ю А. Шекери та його архівні записи, де він висловлює своє ставлення до мистецтва балету і перспектив його розвитку. На підтримку

²²³ Вони, за Ю. Станішевським, «немов підкресливали нерозривність, внутрішню єдність закоханих» [209, с. 442].

²²⁴ Їх образи уособлюють, за Ю. Станішевським, «високоосвічену молодь епохи Відродження» [209, с. 443].

²²⁵ Серед перших виконавців головних партій В. Клочко, В. Лебідь, В. Федотов (Спартак), В. Ковтун, М. Прядченко (Красс), Л. Сморгачова, Е. Стебляк, Т. Боровик (Фрігія), Н. Семизорова, А. Лагода, Л. Шатілова, Р. Хилько (Егіна).

розвинутих вище положень щодо продуктивності академічної традиції та парадоксу продуктивного консерватизму наведемо такі його міркування: «Опера й балет – нормативні. Їх не можна звести до рівня кабаре, що роблять деякі режисери в гонитві за модними віяннями. Нас постійно заштовхують у якісь стилі й напрямки, переконуючи, що це авангард, нове слово в балеті. Я ж вважаю, що наша хореографічна школа сильна традиціями і саме цим цікава усьому світу.

На сучасному етапі діапазон балетного театру окреслений широкою амплітудою. Він вбирає в себе фольклорні форми танцю, мюзик-хольні, побутові, навіть фізкультурно-акробатичні, елементи так званої вільної пластики і т. ін. Класичний балет асимілює в собі все це розмаїття, використовує як засіб збагачення й розвитку своїх внутрішніх законів, а балетний театр, анатомуючи своє ціле, розпадається на безліч напрямків, тенденцій, стилів. Кожен спектакль потребує копіткої праці. Щоб горіти, потрібен горючий матеріал. Для танцівника – це професійна ерудиція. Без необхідних знань не можна починати репетиції» [181]. Отже, досвід, нагромаджений традицією, становить той плідний ґрунт, на якому лише можуть зростати творчі здобутки – так стверджує один із найбільших новаторів українського балету.

Щодо консервативності класичного балету в одному зі своїх останніх інтерв'ю А. Шекера висловився так: «Часто вважають, що класичний балет консервативний. Це одвічна теза: ще Салтиков-Щедрін передрікав загибель класичному балету, але, на щастя, класичний балет не вмирає, більше того, набуває все більшої популярності. Парадокс, чи не так? На мою думку, тут відбувається плутанина і підміна різних понять: консервативність у мистецтві – зовсім не образливе слово. Його часто плутають із архаїкою: коли щось архаїчне, то воно себе пережило і, звичайно, потребує змін. Але скажіть мені, будь ласка, Біблія хіба не консервативна? Але це в хорошому розумінні. Чому вона консервативна? Тому, що вона несе стійкість, сталість критеріїв, що були напрацьовані людством протягом історії своєї

багатовікової культури. Але цю консервативність треба розуміти на діалектичному рівні: вона стабільна, вона стійка, але вона в кожний період може проявити свої нові грані й мати можливість оновлюватися» [3].

Отже, знову-таки А. Шекера, якого свого часу вважали одним із найсміливіших новаторів, що відкрив нову епоху в балетній естетиці другої половини ХХ ст., убачає джерело творчого оновлення українського балетного театру саме у збереженні та переосмисленні класичної спадщини.

Пристаючи до створення нового спектаклю, А. Шекера завжди ставив перед собою питання, яку роль буде відведено конкретним виконавцям – акторам. Він зазначав: «Балетмейстер реалізує себе через акторів, і моє основне завдання – не так дати актору зручний для самовираження матеріал, як спрямувати його зусилля на творчий подвиг, щоб новий спектакль став відкриттям нових граней акторської індивідуальності» [3].

У своїх постановках класичних спектаклів А. Шекера намагався з максимальною коректністю зберегти найкращі сцени, цінність хореографії яких перевірена віками, і водночас внести своє бачення загальної концепції вистави, щоб наблизити її до сьогодення. Балетмейстер ставив перед собою завдання динамізації балетної дії, привнесення елемента дієвості навіть у сцени, які були за первісним задумом дивертисментними, поєднати їх внутрішньою логікою розвитку.

У першому акті «Лебединого озера» (постановка 1980 р.) виконавці па-де-труа розігрують перед принцем інтермедію, показуючи, як він зустріне принцесу лебедів, яку потім зрадить. Цей епізод набуває смислового значення для драматургії спектаклю і перестає бути взятим окремо дивертисментним номером, а подруги принца грають ролі Одетти й Одилії, тому хореографія жіночих варіацій, яку балетмейстер залишив незмінною, набуває образності – відповідно ліричної та пристрасно-демонічної²²⁶.

Хореографія А. Шекери відома не тільки в нашій країні, а й за кордоном²²⁷. У хореографа був надзвичайний авторитет у балетному світі²²⁸. Спектаклі майстра з успіхом ідуть на сцені Національної опери.

3.2. В.Яременко – головний балетмейстер Національної опери (2001-2011) та основні риси його авторського стилю у виставі «Весілля Фігаро»

Після смерті багаторічного керівника балетної трупи Національної опери А. Шекери 2001 р. її очолив його учень В. Яременко²²⁹, розпочавши свою творчу діяльність із постановки «Шехеразеди» М. Римського-Корсакова (за М. Фокінім). Прекрасна класична школа В. Яременка²³⁰ та театральне середовище, що оточувало його з дитинства, розвинули в нього потяг до шедеврів класичної балетної спадщини. Сам В. Яременко був одним із найкращих виконавців партії Золотого раба в «Шехеразеді»²³¹. Він часто виконував дует із «Шехеразеди» в концертах: з І. Ліспою²³², а потім зі своєю дружиною – провідною балериною Національної опери, н. а. України Тетяною Білецькою²³³. Після «Шехеразеди», яка мала великий успіх, В.

²²⁶ У поновленому варіанті вистави (1994 р.) А. Шекера відмовився від інтермедії та повернувся до класичної постановки па-де-труа у постановці К. Сергєєва. Останньою постановкою А. Шекери стала «Коппелія» з віртуозними візерунками класичних варіацій, блискучою характерною сьютою, веселими танцями дітей, загальною атмосферою радості і щастя, де справжня любов завжди перемагає.

²²⁷ Балетмейстер здійснив постановки своїх балетів в Анкарі (Туреччина), Скоп'є (Македонія), Белграді (Сербія) та Кракові (Польща), де вони йдуть із незмінним успіхом.

²²⁸ Він був одним із ініціаторів заснування в Києві Академії танцю – вищого навчального закладу для підготовки кваліфікованих балетмейстерів і педагогів-репетиторів, де сам був керівником балетмейстерського курсу. А. Шекера неодноразово був членом журі Міжнародного конкурсу артистів балету і хореографів ім. С. Лифаря. Щороку проводиться фестиваль вистав А. Шекери, у листопаді 2002 р. Національна опера України і Національний центр Міжнародного інституту танцю при ЮНЕСКО заснували премію імені Анатолія Шекери, якою відзначаються майстри балету – танцівники, балетмейстери, які зробили значний внесок у розвиток українського балетного мистецтва.

²²⁹ Закінчив балетмейстерське відділення Української академії танцю, А. Шекера був його керівником курсу та педагогом з мистецтва балетмейстера. Дипломною роботою В. Яременка, який був тоді ще на вершині своєї танцювальної кар'єри, став балет «Чи почувеш ти мене?». Цей спектакль поставив відомий балетмейстер і педагог, на той час керівник Штутгартської академії танцю Алекс Урсуляк, який і допомагав В. Яременку переносити його на київську сцену. Прем'єра пройшла з успіхом, але спектакль не увійшов до поточного репертуару. Згодом, уже як балетмейстер Національної опери, В. Яременко переніс цю постановку до Київської муніципальної академії танцю імені С. Лифаря як сценічну практику студентів.

²³⁰ Закінчив Московське хореографічне училище по класу О.Прокоф'єва.

²³¹ 1994 р. він знявся в екранізації цього балету на кіностудії «Мосфільм»: фільм «Повернення Жар-птиці» складається з трьох балетів М. Фокіна – «Шехеразеди», «Жар-птиці» й «Петрушки», поновлених Андрісом Ліспою та Ізабелю Фокіною – онукою знаменитого балетмейстера «Російських сезонів».

²³² Його партнерка у фільмі.

²³³ Т. Білецька виконувала партію Зобеїди на згаданій прем'єрі «Шехеразеди» 2001 р.

Яременко знову звернувся до спадщини М. Фокіна: 2002 р. він здійснив сценічну редакцію «Петрушки» І. Стравінського²³⁴. Наступними постановками В. Яременка були «Корсар» А. Адана та «Раймонда» О. Глазунова. Балетмейстер надзвичайно шанобливо ставився до збереження стилістики класичних шедеврів, але насправді оригінальною, авторською постановкою, де повною мірою розкрився його балетмейстерський талант, стало «Весілля Фігаро» на музику В.А. Моцарта²³⁵.

Як уже зазначалося, при постановці в балетному театрі спектаклю за літературним або драматичним першоджерелом відбувається своєрідний переклад з вербальної мови на мову пластики й танцю. Ця невербальна мова має свою структуру: можна говорити про своєрідну хореографічну лексику окремих рухів, які, складаються в завершені па – аналоги вербального речення. Але такий «переклад» не є мовленням глухонімих: це насамперед переосмислення словесного тексту, відкриття нових аспектів його змісту, які стосуються вже внутрішнього світу людської особистості, епізоду біографії людини. Подібний процес творчої інтерпретації в балетному театрі яскраво демонструє згадана постановка балету «Весілля Фігаро».

Значення комедії Бомарше, сценічна історія якої була синхронною подіям 1789 р., стало давно хрестоматійним²³⁶. Тут є місце і для вічних тем – любові, вірності, для цікавої драматургічної інтриги комедії положень, для яскравих гострохарактерних образів, і все це подано з витонченим смаком. «Весілля Фігаро» пережило багато сценічних постановок²³⁷. Через два роки після першої постановки на професійній сцені п'єси Бомарше, яка викликала

²³⁴ Прем'єра відбулася 24 лютого 2002 р. під час гастролей балетної трупи до Німеччини, у місті Вольфсбург, та 21 квітня 2002 р. у Києві, на сцені Національної опери.

²³⁵ Постановка аналізується авторкою в статті [97].

²³⁶ Зазначимо, що королева Марія-Антуанетта навіть сама грала Сюзанну у першій аматорській виставі в королівському палаці.

²³⁷ Найкращі з них зберігають ту вишукану атмосферу Франції кінця XVIII ст., коли дами ходили в крінолінах та пудрених перуках, а вистави в першому за статусом королівському театрі «Комеді Франсез» йшли при мерехтливому світлі свічок.

широкий резонанс, 1 травня 1786 р. у віденському «Бург-театрі» відбулася прем'єра опери В.А. Моцарта «Весілля Фігаро»²³⁸.

Автори задуму київської вистави «Весілля Фігаро» В. Яременко та Ю. Станішевський створили лібрето, взявши за основу оперу В.А. Моцарта, а також симфонії композитора, з 24-ї по 34-у, німецькі танці, контраданси й серенади. У створенні музичної партитури провідна роль належить диригенту-постановнику спектаклю, н. а. України О. Баклану. З однойменної опери залишилася тільки увертюра, а принцип програмності не стояв на заваді невичерпній фантазії балетмейстера²³⁹.

Саме із цієї увертюри й розпочинається вистава. Завіса піднімається, і в напівтемряві слуги палацу графа Альмавіва запалюють свічки в старовинних канделябрах (як у давньому французькому театрі). Поступово сцена яскраво освітлюється, темп музики пошвидко змінюється: виходять дівчата-служниці. Починається веселе прибирання. На сцені з'являються справжні... швабри. Танцівники «прибирають» сцену, стрибають через швабри, катають одне одного, не забуваючи при цьому чітко тримати лінії (заслуга вимогливого репетитора Т. Білецької) – цей номер завжди супроводжується аплодисментами²⁴⁰. А найзавзятіші в цьому дійстві – головні герої Фігаро та Сюзанна, які своїми стрімкими обертаннями немов розганяють дівчат зі швабрами, які, рухаючись по колу, залишають сцену. Закохані залишаються удвох, і починається перше ліричне адажіо, поставлене в неокласичному

²³⁸ Лібретист Да-Понте обмежив звіст дотепною інтригою – сімейним конфліктом мешканців замку. Але в музичній трактовці Моцарта «кожен герой постав як особистість із яскраво вираженими індивідуальними рисами, з багатим душевним життя... побутові фігури слуги і служниці збагатилися тонкими драматичними і ліричними штрихами. ...Ім притаманні лукавство, дотепність, невичерпна енергія, що ріднять їх з народними образами буф, але любов їх одне до одного і прагнення захистити свої права Моцарт змалював з такою поетичністю і одухотвореністю, з якою зазвичай втілювалися почуття тільки піднесених персонажів» [15, с. 47].

²³⁹ В. Мейерхольд писав, посилаючись при цьому на досвід Б. Асаф'єва, що використання програмного музичного твору в драматичному спектаклі однойменної назви не йде на користь ні першому, ні другому, а тільки зашкоджує сприйняттю. Мейерхольд мав на увазі невдалий, на його думку, досвід постановки «Пер Гюнта» Г. Ібсена в Московському художньому театрі, де була використана музика однойменної сюїти Е. Гріга. Мейерхольд, безсумнівно, має рацію, але у 1930-х ще не було «Кармен-сюїти» Ж. Бізе - Р. Щедріна. (У випадку з «Кармен-сюїтою», однак, не слід забувати, що ми маємо справу не з уривками з опери Ж. Бізе «Кармен», і навіть не з інструментальною сюїтою, а із закінченою балетною партитурою, яка має балетну номерну структуру та об'єднана єдиною режисерською концепцією).

²⁴⁰ Ця сцена нагадує постановки знаменитого угорського балетмейстера Іржі Кіліана, відомого своїми гумористичними інтерпретаціями серйозної класичної музики.

стилі, де балетмейстер використовує кращі досягнення світової хореографії²⁴¹. Дуже складний мереживоподібний танцювальний малюнок легко сприймається глядачами завдяки органічному поєднанню хореографом основних та сполучних елементів класичного танцю та високій майстерності провідних солістів О. Філіп'євої, С. Сидорського, Т. Голякової, А. Гури, Т. Льозової, В. Іщука та інших.

В. Яременко, який має багатий сценічний досвід у різних танцювальних стилях, у «Весіллі Фігаро» відмовляється від сучасних напрямів хореографії, зокрема танцю модерн. Спираючись на традиційну балетну лексику, яка має невичерпний творчий потенціал для створення нових сучасних вистав, балетмейстер ніби керується тезою, проголошеною М. Фокінім ще у 1920-х роках, про те, що головний сенс танцю – це радість від руху [233, с. 210]²⁴². У своїй інтерпретації безсмертного літературного сюжету Бомарше В. Яременко залучає все багатство академічного канону класичного танцю з використанням жанрової хореографії та режисерських прийомів умовної пантоміми старовинних комедій дель-арте. «Весілля Фігаро» також нагадує за своєю стилістикою спектакль, який тривалий час прикрашав сцену Національної опери, – «Марну пересторогу»²⁴³ Л. Герольда в постановці О. Виноградова – комічний балет, і навіть деякі сюжетні моменти та характери дійових осіб перейшли до «Фігаро» (зокрема, гротесково-ексцентрична Марцеліна).

У ролі Фігаро виступили молоді солісти балету Сергій Сидорський та Віктор Іщук. Кожен із цих артистів – неповторна особистість у балетному

²⁴¹ Вгадуються алюзії зі «Сном літньої ночі» в постановці Дж. Баланчина, «Марною пересторогою» Ф. Аштона, балетами Дж. Ноймайера і т. ін.

²⁴² Варто згадати, що Михайло Фокін, якого вважають революційним реформатором танцю початку ХХ ст., дуже негативно ставився до танцю модерн, який набув популярності у 1920-х роках. Він писав, що одна з умов прекрасного танцю – максимум руху за мінімальних зусиль. У «модерністичному танці все навпаки: найпростіший рух виконується зі страшеною напругою» (під напругою М.Фокін мав на увазі систему contraction та release, яка є основою танцю модерн) [233, с. 210]. Великий російський балетмейстер тут розкриває головний принцип відмінності технології руху в класичному та «модерністичному» танці.

²⁴³ Стосовно «Марної перестороги» слід згадати, що прем'єра цього балету відбулася у липні 1789 р., рівно за 3 тижні до штурму Бастилії, і балетмейстером був Ж. Доберваль, якому належить і перше втілення сюжету «Весілля Фігаро» на балетній сцені (балет «Легковажний паж», був поставлений у Бордо в 1786 р.).

світі, вони справжні зірки балету, танцівники-віртуози, перед якими можна ставити складні завдання створення сценічного образу. Виконавець цієї партії повинен бути пластичним, рухливим, координованим, адже саме таким чином можна показати характер веселого авантюриста Фігаро, вигадані пригоди якого нагадують біографію самого Бомарше. Хореографія цієї партії дуже складна: тут багато «дрібних» віртуозних па – стрибків і заносок, технічних обертань, широких *jeté* та *saut de basque*. Артисти демонструють у варіаціях філігранну роботу стопи²⁴⁴.

Загалом тенденція до вдосконалення «дрібно́ї техніки» чоловічого класичного танцю, коли особливого значення набувають філігранна робота стоп, рухливість корпусу і еластичність суглобів, прийшла до українського балетного театру із Франції та США, коли артисти на практиці познайомилися з хореографією Дж. Баланчина, С. Лифаря, М. Бежара та інших видатних хореографів, важлива роль у цьому процесі належить також утікачам із Радянського Союзу – геніальним М. Баришникову та Р. Нурієву, які значною мірою визначили шляхи розвитку світового балету. Отже, в технологічному плані Фігаро – це результат трансформації образу балетного танцівника від надійного партнера балерини до самодостатнього віртуоза²⁴⁵. Першою виконавицею партії Сюзанни стала н. а. України О. Філіп'єва, у виконанні якої постає «спритна молода особа, дотепна й життєрадісна» [21, с. 148], сповнена внутрішньої енергії та почуття власної гідності, яке допомагає їй боротися за свою честь і за своє кохання. У партії Сюзанни розкрилася ще одна грань артистичної самобутності цієї прекрасної балерини. Свої нюанси до цієї партії додали надзвичайно легка й віртуозна Т. Голякова, артистична Т. Льозова, граціозна К. Кухар, лірична Н. Лазебнікова та інші.

²⁴⁴ Знову нагадаємо, що робота стопи та виворотність ніг – це те, що вирізняє танець класичний з-поміж інших його форм. Танцівник, який не володіє стопами, видається на сцені скутим, усі його пози мають незавершений вигляд – втрачається гармонія сценічного руху. Справа навіть не в наявності підйома, а у вмінні показувати красиву стопу в танці (для напрацювання красивої балетної стопи, її сили й еластичності існує ціла система розроблених століттями вправ, які повсякденно має виконувати артист балету).

²⁴⁵ Талановиті артисти Національної опери показали довершене володіння технікою й артистизм. Образ Фігаро дуже близький образу веселого цирюльника Базиля з балету «Дон Кіхот». Пізніше цю партію з успіхом танцювали солісти балету А. Гура, Є. Лагунов, М. Сухоруков.

Філігранні варіації та ліричні дуети головних героїв відкривають перед глядачем царину танцювальної симфонії, де визначальними є закони музичної драматургії. У сповнених кантиленою адажіо, віртуозних варіаціях технічна майстерність танцівників органічно поєднується з граціозністю, одухотвореністю виконання, а розгорнуті танцювальні сюїти є найефектнішими сценами спектаклю. Враховуючи специфіку комедійного балету, де основна увага глядачів спрямована на «хуліганські» витівки комічних персонажів, а під час складних «серйозних» танців напруження у глядацькій залі спадає, В. Яременко змінює традиційну структуру усталених сценічних форм. Зокрема, балетмейстер поставив фінальний дует таким чином, що *adagio* переходить у стрімке *allegro*, яке закінчується ефектними обертаннями балерини під рукою партнера.

Усупереч театральній традиції виконання партії Керубіно жінкою-травесті²⁴⁶, В. Яременко задіяв у цій ролі танцівників, здатних завдяки своїй акторській майстерності, професійному рівню та неймовірній пластичності створити образ витонченого мрійливого юнака, який повсякчас потрапляє у комічні ситуації. Це Я. Саленко (який працював у балетних трупах Франції та США, а нині – соліст Берлінської Штатсопери), Х. Сугано (Японія) та інші. У балетній виставі образ Керубіно набуває відтінку легкої фривольності. Вдале використання сценічного реквізиту (гімнастична стрічка, скакалка) дає можливість для несподіваних режисерських рішень. Наприклад, коли розлючений граф відсилає Керубіно до армії, той «роззброює» її, роздаючи солдатам скакалки. У фіналі балету солдати на чолі з Керубіно зв'язують їх і всі разом стрибають через довгий мотузок (цей трюк дуже складний, і іноді на виставі його доводиться повторювати кілька разів, поки не вийде – як у цирку). Хореографічний малюнок цієї партії побудовано на блискучих дрібних па класичного танцю – маленьких *pas-de-chat*, заносках, а також

²⁴⁶ З приводу образу Керубіно Бомарше писав, що цю роль «може виконувати тільки молода й красива жінка... В наших театрах немає молодих акторів, настільки сформованих, щоб відчуті всі нюанси цієї ролі». [21, с. 149.]. В опері В.-А. Моцарта цю партію теж виконує жінка – мецо-сопрано, травесті.

великих карколомних стрибках і обертаннях, які виконуються з відтінком граціозної грайливості.

Образи Графа та Графині в спектаклі В. Яременка не отримали розгорнутої хореографічної характеристики. Молода солістка К. Козаченко, у репертуарі якої багато провідних партій (Одетта–Одилія в «Лебединому озері», Мірта в «Жізелі», Фея Бузку в «Сплячій красуні» та інші), філігранно виконує ліричну варіацію у стилі повільного менуету, демонструючи бездоганну чистоту класичних позицій і безмежну амплітуду вишуканих арабесків. Прем'єру танцювала з. а. України Т. Андрєєва, яка зробила акцент на мімічній стороні ролі. Образ Графа Альмавіви вийшов дещо схематичним²⁴⁷.

У спектаклі В. Яременка багато мімічних інтермедій, серед яких є як дуже вдачі²⁴⁸, так і відверто ілюстративні²⁴⁹. Але все це компенсують яскраві хореографічні образи головних героїв. Одним із таких став образ Марцеліни, який становить головну інтригу спектаклю. Традиція травесті (виконання чоловіками жіночих партій і навпаки), що існувала в давньогрецькому та шекспірівському театрі²⁵⁰, збереглася і в класичних балетах, де чоловіки виконують характерні гротескні жіночі ролі²⁵¹. Широко відомий досвід танцівників, які здобули визнання саме завдяки виступам у травестійному амплуа. В. Яременко примусив виконавця ролі Марцеліни танцювати на пуантах. Безперечно, на таке хореографічне рішення балетмейстера надихнула індивідуальність М. Міхеєва – першого виконавця цієї ролі, а точніше, його вдалий виступ на святковому капустнику в ролі принцеси

²⁴⁷ Особливо в порівнянні з інтерпретацією цього образу В. Михайловським у фільмі-спектаклі Санкт-Петербурзького Театру сучасного балету «Шалений день» (постановка Б. Ейфмана, музика Дж. Россіні в транскрипції Т. Когана, 1974 р.).

²⁴⁸ Сцена риболовлі, після якої Марцеліна солодко засинає, або коли Марцеліна розповідає, як лелека приніс їй дитину, яку вкрали розбійники.

²⁴⁹ Сніданок Графа з Графинею, фінал I акту з перевдяганням з сумбурною й невиразною пантомімою і т. ін.

²⁵⁰ Там на сцені грали тільки чоловіки.

²⁵¹ Фея Карабос у «Сплячій красуні», чаклунка Межд у «Сильфіді», Марцеліна у «Марній перес торозі».

Аврори²⁵² під час навчання в Київському інституті театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого²⁵³.

У «Весіллі Фігаро» балетмейстер використовує танець Марцеліни на пуантах як режисерський прийом, щоб показати її романтичність та дитячу безпосередність, пуанти – це недосяжна мрія Марцеліни, так само недосяжна, як любов молодого Фігаро. У сцені сну вона бачить себе витонченою сільфідою, яка танцює на кінчиках пальців. Так само у фіналі балету, коли Марцеліна дізнається, що Фігаро – її син, вона взуває пуанти, які довго ховала, і виконує темпераментну варіацію з віялом із страусячого пір'я. Балетмейстер знову використовує метафору «пуанти – мрія Марцеліни»²⁵⁴.

Окрім першого виконавця партії Марцеліни М. Міхеєва, слід згадати про інших виконавців цієї партії, зокрема, про Володимира Чуприна, Артема Дацишина, Романа Завгороднього, які збагатили образ новими нюансами. Від дня прем'єри «Весілля Фігаро» до вистави долучилися також талановиті виконавці – Т. Льозова, Х. Балабан, Є. Лагунов, І. Борисова, К. Іваненко, М. Сухоруков, В. Нетруненко, від чого вистава засяяла новими яскравими барвами.

Мова балетного театру доступніша для розуміння за мову театру драматичного: вона демонструє внутрішній світ людських переживань, а елементи епатажу забезпечують його гіперболізацію. Комедійний балет «Весілля Фігаро» має великий успіх у глядачів, мабуть, завдяки таким гіперболам. Хореографічна феєрія стає сповненим гумору переосмисленням драматичного шедевру.

²⁵² Партнерами М. Міхеєва в адажіо Аврори з 4 кавалерами з I акту «Сплячої красуні» були його однокурсники І. Дворовенко, М. Білоцерковський, Д. Клявін та В. Шпудейко.

²⁵³ Для створення образу М. Міхеєв одягнув балетну пачку, трико, білу перуку в стилі XVIII ст., пуанти і намагався виконувати всі елементи, що трапляються в адажіо Аврори з чотирма кавалерами, що підкреслило комічний ефект. Артист демонстрував запис цього виступу своїм колегам.

²⁵⁴ Художник вистави М. Левитська створила для виконавця цієї партії костюм у яскравій рожево-біло-фіолетовій гамі – балетну пачку з елементами французьких придворних суконь у стилі рококо, що певною мірою додало образу ексцентричності у порівнянні з характеристикою Бомарше: «Марцеліна – жінка досить розумна, від природи доволі пристрасна, але помилки молодості та досвід змінили її характер. Якщо актрисі, яка буде її грати, вдасться з належною гідністю досягти тієї моральної висоти, якої досягає Марцеліна після сцени впізнавання [коли вона дізнається, що Фігаро – її син. – Є.К.], то інтерес публіки до п'єси тільки зросте. Одягнена вона, як іспанська дуенья: на ній сукня неяскравого кольору та чорний очіпок».

3.3. Порівняльний аналіз постановок «Лілея» К. Данькевича: переосмислення Шевченкових образів²⁵⁵

Неповторне творче обличчя балету Національної опери виразно виявляється в українському національному репертуарі. До таких вистав належить балет «Лілея» за Т. Шевченком, який має тривалу сценічну історію. Багато дослідників творчості Т. Шевченка відзначають спорідненість його поезії з українською народною піснею, але танець не меншою мірою вплинув на формування особистості митця, а відтак знайшов відображення у його творчості. У спогадах сучасників можна знайти свідчення того, що Т.Г. Шевченко не лише любив українські народні танці, а й сам добре танцював. Друг поета, лікар А.О. Козачковський, описував, як Т. Шевченко на велелюдному світському прийомі на честь іменин генеральші Т.Г. Волховської танцював із господинею народну українську метелицю²⁵⁶. Молодий Т. Шевченко бачив виступи Марії Тальоні, яка гастролувала в Росії²⁵⁷. Він не тільки констатував шалений успіх великої Тальоні, а й сам був прихильником її таланту²⁵⁸. Т. Шевченко відчував саму природу танцю, майстерно змальовуючи танцювальні сцени за допомогою виразних засобів

²⁵⁵ Цій темі присвячено ряд статей авторки: [99;101;109].

²⁵⁶ «Наскільки Шевченко міг захоплювати навіть незнайоме товариство, може свідчити випадок, про який розповіли ...двоє його знайомих: на початку приїзду Шевченка в Малоросію один з його приятелів завів його до генеральші Т. Г. Волховської. ...це був день її іменин, на який, крім місцевого товариства з кількох повітів, з'їжджалися знайомі з Петербурга й Москви — близько двохсот осіб. У це світське товариство Шевченко з'явився, майже нікому не відомий. Не минуло й години після його приїзду, як серед російської і французької мови чулася вже й українська, а через кілька годин ...господиня, поважна старенька, років за шістьдесят, захоплена майже загальним настроєм гостей, протанцювала з Шевченком народну українську метелицю» [111]. Ці спогади цитують сучасні дослідники В. Купленник [132] та Б. Кокуленко [112].

²⁵⁷ В автобіографічній повісті «Художник» поет описує спектакль за участю знаменитої балерини: «Работы в Большом театре были окончены, театр открыт, и очаровательница Тальони начала свои волшебные операции. Молодёжь из себя выходила, а старичьё просто бесновалось» [248, с. 127]. І далі: «В заключение своего триумфа Тальони протанцевала качучу (в балете «Хитана»). В тот же вечер разлетелась качуча по всей нашей Пальмире. А на другой день она уже владычествовала и в палатах аристократа, и в скромном уголке коломенского чиновника. Везде качуча: и дома, и на улице, и за рабочим столом, и в трактире, и... за обедом, и за ужином, — словом, всегда и везде качуча. Не говорю уже про вечера и вечеринки, где качуча сделалась необходимым делом» [248, с. 127].

²⁵⁸ Про це свідчить характер його опису: «Мало-помалу ураган [аплодисментів. — С.К.] начал стихать, и в десятый раз вызванная чаровница выпорхнула на сцену и после нескольких самых грациозных приседаний исчезла» [248, с. 130]; «Тальони уже приехала в Петербург и начала свои волшебные полёты» [248, с. 152] (тут, напевне, йдеться про балет «Сильфіда» на музику Ж. Шнейцгофера, поставлений для М. Тальоні її батьком — відомим французьким танцівником і балетмейстером у 1832 р.).

слова²⁵⁹. Усе це визначає величезний хореографічний потенціал поетичних творів Т. Шевченка для сучасних балетмейстерів у пошуку нових шляхів і засобів втілення творів митця мовою танцю.

У 1940 р. у Київському театрі опери та балету Г. Березовою був поставлений балет «Лілея» на музику К. Данькевича (лібрето Вс. Чаговця). Це була перша балетна вистава за творами великого поета²⁶⁰. У спектаклі органічно поєдналися народні танці та пантомімні сцени з класичними сюїтами – обов'язковим атрибутом старих балетів, проти яких виступали хореографи-експериментатори 10–20-х років ХХ ст. Балетна класика відроджувалась у виставах 1930-х років, набуваючи нових стильових ознак. Набирає поширення хореодрама, вимагаючи від балетмейстера не лише хореографічного, а й режисерського мислення. Саме таким балетмейстером і була Г. Березова. У першій постановці Лілеї в головних партіях виступили А. Васильєва (Лілея) та О. Соболя (Степан). А. Васильєва створила багатоплановий образ ніжної української дівчини, яка, захищаючи своє кохання, перетворюється на рішучу, хоробру жінку, здатну на помсту. Деякі критики відзначали несхожість хореографічних характеристик Лілеї та Степана²⁶¹. Але в цілому спектакль «Лілея» став етапним в історії українського балету²⁶².

Успіх київської постановки надихнув балетмейстера В. Вронського на створення своїх сценічних редакцій в оперних театрах Одеси (1945) та

²⁵⁹ В. Купленник зазначає: «Т. Шевченко володів своєрідним стилем опису танцювальних сцен і самих танців. Змальовуючи їх, він не вдається до опису окремих рухів, не називає їх, не описує композиційної будови (малюнка) танцю. Метою автора є створення у читача відповідного настрою від зображених у творі танців – лірично-спокійного танцю дівчат, чи гостроемоційного парубків, або несамовитого і героїчного танцю козаків» [132].

²⁶⁰ Автором лібрето використано не лише однойменну баладу Т.Г. Шевченка, а й інші його твори, такі, як поеми «Причинна», «Русалка», «Катерина», «Відьма», «Сліпий», «Гайдамаки», «Варнак» та ін. Ю. Станішевський відзначав, що «Лілея» в постановці Г. Березової перейнята національним танцювальним фольклором. Це надало кожній хореографічній композиції своєрідних пластичних інтонацій, збагатило палітру, створило неповторну самобутність виконавського стилю. Постановниця використала досвід балетмейстера В. Литвиненка, фольклорні дослідження В. Верховинця, численні консультації відомого знавця народного танцю М. Соболя, новаторські відкриття П. Вірського, що і збагатило лексичний матеріал балету «Лілея» [209].

²⁶¹ «Вони взагалі різні, Степан і Лілея, манерою сценічного тлумачення. У О. Соболя – широкий жест, а у А. Васильєвої – надмірність дрібних рухів» [209, с. 369]. До недоліків першої постановки критики відносять оформлення спектаклю. «Декораціям А. Бобровникова та М. Уманського не вистачало мальовничої поетичності», – відзначає Ю. Станішевський [209, с. 369].

²⁶² 1945 р. Г. Березова поновила свій спектакль у Київській опері, а 1946 р. здійснила постановку в Харкові.

Львова (1946). Виконавицями партії Лілеї були відомі артистки з. а. УРСР О. Риндіна (Одеса) та н. а. УРСР Н. Слободян (Львів), яким вдалося створити власне бачення шевченківської героїні. Збереглися кадри кінохроніки з прем'єри балету «Лілея» на сцені Львівського театру опери та балету (1946), де партію Лілеї танцює Н. Слободян. Навіть із цього короткого фрагмента можна скласти уявлення про унікальну техніку і надзвичайний драматичний талант цієї балерини, а також про особливості хореографічного стилю вистави²⁶³. Для спектаклю В. Вронського характерна кінематографічність, що знайшло відображення в фільмі 1958 р.²⁶⁴, цікавому передусім чудовими акторськими роботами. Тут знялись такі майстри українського балету, як Є. Єршова (Лілея), Р. Візиренко-Клявін (Степан), О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик) та багато інших. Слід згадати про кінодебют уславленої балерини Валентини Калиновської, яка щойно закінчила Київське хореографічне училище — вона виконала партію богині Гери в картині «Суд Париса». У партії ж самого Париса виступив насправді унікальний за своїми пластичними даними танцівник народний артист України А. Белов, який у 1945–1964 роках був провідним солістом Київської опери і вважався одним із найкращих танцівників театру. Виконавець партії Степана Р. Клявін мав кінематографічний досвід: він проявив себе не тільки як балетний танцівник, а і як різноплановий драматичний актор²⁶⁵. Для творчості цього артиста характерна драматизація балетних образів, глибинне проникнення у психологію персонажа²⁶⁶. Постановка В. Вронського мала

²⁶³ 1956 р. В. Вронський поставив «Лілею» у Києві, а 1958 р. за цією сценічною версією на кіностудії ім. О. Довженка було знято однойменний фільм-балет (реж. В. Вронський та В. Лапокниш). Ю. Станішевський відзначив «прагнення В. Вронського до поетично-узагальненої, пройнятої національним колоритом хореографічної образності» [197, с. 399], а також «створення поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам і пластичного контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси» [209, с. 398].

²⁶⁴ Народні сцени побудовані з кінематографічною достовірністю. У фільмі багато крупних планів, що визначає необхідність більш природної акторської гри, ніж на великій сцені.

²⁶⁵ Окрім «Лілеї», Р. Клявін знявся в фільмах «300 років тому» (1956) «Андрієш» (1954; перший фільм С.Параджанова), «Летючий корабель» (1960), «Театр і прихильники» (1967; у цьому фільмі, присвяченому Київському державному академічному театру опери та балету, Р. Клявін та н. а. України Алла Гавриленко виконують уривок з балету «Княгиня Волконська»).

²⁶⁶ У балетах В. Вронського, які мають насамперед акторський потенціал, Р. Клявін зіграв свої найкращі ролі: хана Гірея в «Бахчисарайському фонтані», Батира в «Шурале» і звичайно ж Степана в «Лілеї». Яскраві характерні образи у фільмі «Лілея» створили О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик).

надзвичайно прогресивне значення для розвитку українського балетного театру²⁶⁷.

1976 р. А. Шекера поставив «Лілею» в Київському театрі опери та балету²⁶⁸. З розмови автора дисертаційного дослідження з учасницею вистави Н. Маленко можна відновити картину мізансцен та особливості хореографії. Артистка відзначає наявність сюжетної лінії та драматичного розвитку не тільки у виставі в цілому, а й у кожному окремо взятому номері. Наприклад, у сцені купальського свята, де дівчата шукають своїх коханих, балетмейстер виокремлює одну дівчину і ставить для неї невелику балетну мініатюру з ефектними підтримками, яка символізує щасливу історію кохання (роль цієї дівчини виконувала сама Н. Маленко). Сцену русалок (сон Лілеї) поставлено в стилі вільної пластики. Н. Маленко зауважує вдалу постановку циганських танців (солісткою була талановита характерна танцівниця Н. Уманова), картини балу, цікаві режисерські знахідки²⁶⁹. М. Загайкевич привертає увагу до особливостей висвітлення постановником постаті князя, якого зображено «зніженим галантним красенем», що «залюбки вдається до великосвітських розваг» [68, с. 142]. Така характеристика дає привід для розгорнутого танцювального трактування. Із наведених свідчень складається образ вистави²⁷⁰.

У 2004 р. балет «Лілея» повернувся на київську сцену в постановці Валерія Ковтуна. Балетмейстер переробив оригінальне лібрето Вс. Чаговця, суттєвих змін зазнала і партитура К. Данькевича²⁷¹. Оформлення вистави здійснили театральні художники В. Окунів із Санкт-Петербурга та І. Пресс із

²⁶⁷ У 1960-х роках з'являється кілька балетів за творами Т. Шевченка: хореографічна поема «Причинна» А. Мірошника (1964), балети «Оксана» В. Гомоляки (1964), «Відьма» В. Кирейка (1967).

²⁶⁸ На жаль, спектакль недовго тримався в репертуарі. За свідченням артистки балету Надії Маленко, якій довелося брати участь у спектаклі «Лілея» в постановці А. Шекера, масові сцени відзначалися своєю видовищністю.

²⁶⁹ У кульмінації сцени показано, як пани знущуються з простого народу: вони проносяться по сцені на конях і з лютою ненавистю б'ють батогами селян. Цю жажливу фантазмагорію припиняють повстанці, які вриваються до панського маєтку.

²⁷⁰ В. Туркевич писав, що А. Шекера у своїй постановці «динамізував сюжетний розвиток вистави, надав їй більш романтизованої наснаженості, а героям – виразнішого психологічного мотивування своїх дій» [228].

²⁷¹ В. Ковтун вилучив деякі номери (наприклад, сцену в циганському таборі, куди потрапляє Лілея, тікаючи від гайдуків Князя), натомість балетмейстер використав інші твори К. Данькевича: дві його симфонії, поему «Тарас Шевченко».

Кишинева, з якими В. Ковтун уже співпрацював, здійснюючи свою постановку «Баядерки» на київській сцені (1986). Постановники керувалися передусім не автентичністю балетних костюмів, а загальною естетикою вистави²⁷². В. Ковтун дуже негативно ставився до натуралізму і надмірної побутової деталізації на сцені. У лібрето балетмейстер зробив центральною сюжетною лінією кохання Лілеї та Степана: драматична лірика класичного балету із традиційними сценами снів і придворних балів витіснила драматичну героїку балетів-хореодрам²⁷³. Якщо спектакль В. Вронського запам'ятовувався глядачам переважно завдяки талановитій режисурі і яскравим акторським роботам Є. Єршової, Р. Візиренка-Клявіна, О. Сегалю, В. Ферро (хоча хореографія балету теж була віртуозною), то В. Ковтун надає пріоритет академічності виконання, стрункості ліній сценічного малюнка.

Українські народні танці першої картини дуже стилізовані: *sabriolet*, *sissonne*, *pas de basque* та *balancé* виконуються в академічній манері, а м'яке балетне взуття дає змогу артистам досягти легкості виконання і показати красиві стопи. В суто характерній лексиці поставлені лише варіація Шевчика та гумористичний танець батьків Лілеї та Степана з чарками. Найбільш вдалим є кульмінаційний ансамблевий номер першої картини — «Метелиця». В. Ковтун вимагав від танцівників не тільки технічної довершеності та синхронності, а й емоційної наснаги, артистизму²⁷⁴: кульмінація номера – 32 *fouettés* Лілеї посеред кола танцюючих. «Метелиця» – один із найбільш ефектних ансамблевих номерів спектаклю.

Для партій головних героїв Лілеї та Степана В. Ковтун використав класичну хореографію, надавши їй українського національного стильового забарвлення за допомогою характерних положень рук, тулуба, голови і т. ін.

²⁷² Барвисті й вишукані костюми артистів, виготовлені з коштовних матеріалів (оксамит, шифон, шовк, поліестер), оздоблені вишивкою та ніжним мереживом, за стилістикою більше нагадують польські, ніж українські. «У балеті все має бути красивим, а приземлювати й показувати, що красивих людей і красивого кохання не було [...]. Все це було і до нової ери — людська суть залишалася однаковою завжди» [110].

²⁷³ «Ми прагнули створити романтичну легенду-баладу про те, що кохання невмируще. Лілея, яка віддає своє життя за коханого, не вмирає – вона перетворюється на мільйони, мільярди квіток, які прикрашають землю...» [76].

²⁷⁴ «Мені потрібно, щоб очі горіли і спина була, як у артистів ансамблю Вірського. Вони, коли танцюють, дивляться прямо в зал. А чому ви соромитеся дивитися публіці в очі?» [110].

Взагалі український народний танець споріднений із балетною класикою, адже основна позиція ніг українського танцю – третя: ноги виворотні й напівсхрещені, багато рухів починаються з витягнутої стопи, навіть такий суто народний елемент, як присядка, подібний до класичного *grand plié*.

В. Ковтун упродовж своєї сценічної кар'єри був виконавцем майже всіх провідних партій чинного репертуару Київської опери. Балетна критика відзначала його не лише як віртуозного танцівника з академічною манерою виконання, а й як майстра дуетного танцю, наділеного рідкісним відчуттям партнерства²⁷⁵. В. Ковтун викладав дуетний танець у Київському державному хореографічному училищі, але цим його педагогічна діяльність не обмежувалася.

Працюючи на посаді головного балетмейстера Київської опери, а згодом Київського ансамблю «Класичний балет», Київського дитячого музичного театру, він займався не лише постановницькою, а й репетиторською діяльністю — проводив класи, репетиції²⁷⁶. Особливо прискіпливо балетмейстер ставився до виконання своєї хореографії: він не просто показував хореографічний текст, а й підказував ефективні прийоми виконання, допомагав артистам. Саме таким ставленням до артистів відзначався і репетиційний процес «Лілеї».

Порівнюючи сучасну постановку з вищезгаданими уривками кінохроніки [183], можна простежити еволюцію балетного виконавства. Спектаклі 1950–1960-х років характеризуються розвитком балетної техніки – нарощуванням кількості й темпу обертань, залученням нових елементів, іноді запозичених із гімнастики та акробатики. Н. Слободян у партії Лілеї вражає динамікою та експресивністю виконання: під час піруетів не можна навіть розгледіти силуету балерини. При повільному перегляді видно, як вона

²⁷⁵ З В. Ковтуном танцювали всі відомі прима-балерини Київської опери — О. Потапова, В. Калиновська, Л. Сморгачова, а дует В. Ковтуна та його дружини Т. Таякіної прославився далеко за межами України та колишнього СРСР. В. Ковтуну пощастило працювати і зі славетною Майєю Плісецькою, згадкою про це залишилися зйомки у фільмі «Зірки російського балету».

²⁷⁶ Слід відзначити, що В. Ковтун тривалий час, а саме у 1983–1986 та в 1992–2003 [86], очолював кафедру сценічного руху (нині кафедра хореографії та пластичного виховання) у Київському національному університеті театру, кіно та телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого.

заводить ногу сильно вперед на *tour bouchon*, щоб узяти *force* для оберту, а під час самих піруетів перехрещує руки у I позиції для зручності та швидкості обертань. Шалені обертання з виразними акцентованими зупинками та високі підтримки стали основними засобами виразності в балетній хореографії 1950–1960-х років²⁷⁷. В. Ковтун у своїй постановці приділяє увагу не тільки високим підтримкам, ефектним піруетам, а й численним переходам, прохідним сполучним елементам²⁷⁸. Для дуетів характерна класична кантилена, плинність рухів. Балетмейстерові була близька не героїчна хореодрама, а витончена стихія «чистого» танцю, естетика безсюжетних балетів Дж. Баланчина з їх легким ліризмом, симетричною стрункістю сценічних фігур і радісною віртуозністю танцювальних композицій²⁷⁹. Провідні солісти Національної опери України О. Філіп'єва, Н. Лазебникова, А. Гура, М. Чепик виявили володіння школою класичного танцю і створили цікаві хореографічні образи.

Головний негативний образ спектаклю — образ лихого й розбещеного Князя, теж отримав розгорнуту й виразну характеристику і став більш танцювальним, ніж у попередніх версіях. Балетмейстер наділив його загостреними, вугластими рухами, широкими стрибками, швидкими обертаннями, характерною пластикою рук. Образ Князя показаний у розвитку: у другій дії він постає у вигляді античного героя Париса (сцена вистави кріпацького театру). Але ж у сцені погоні Князь знову виявляє свою лиху сутність: він готовий на найстрашніший злочин заради власної втіхи. Першим виконавцем партії Князя був М. Мотков, і ця роль стала його творчим успіхом. У репертуарі цього артиста багато як суто технічних партій, так і акторських, побудованих на пластичній виразності, тому образ Князя у виконанні М. Моткова став різнобічним, об'ємним. Дуже цікавим

²⁷⁷ Пригадаймо, що в балетах до другої третини ХХ ст. узагалі не було високих підтримок: партнер піднімав балерину тільки до рівня своїх грудей.

²⁷⁸ Наприклад, партнерка виконує піруети з закінченням у II арабеск, а партнер повинен зупинити її в цій позі, впіймавши за руку. Тут усе залежить від злагодженості танцівників: від того, як балерина розрахує силу обертання і від вправності партнера, який має вправно та своєчасно подати їй руку.

²⁷⁹ Останньою постановкою В. Ковтуна став неоромантичний балет «Сомнамбула» на музику «Серенади» П.І. Чайковського: До цього сюжету і до цієї музики свого часу звертався Дж. Баланчин.

було виконання цієї ролі артистом В. Засухіним, який створив переконливий образ, акцентувавши негативний шарм і витончений аристократизм героя.

Картина «Суд Париса» у постановці В. Ковтуна стала танцювальною кульмінацією спектаклю. Це традиційний класичний дивертисмент, «театр у театрі», де Лілея повинна виконати роль Єлени Прекрасної у спектаклі, що відбувається в маєтку Князя. Відомий давньогрецький міф про Париса та Єлену – найкращий привід для демонстрації ефектних класичних танців і, крім того, сцена балетної вистави на античну тему відображує естетику кріпацьких театрів, які були поширеним явищем у маєтках заможних поміщиків у XVII – першій половині XVIII ст.²⁸⁰.

В. Ковтун дотримується стилістики та структури розважального дивертисменту в античному стилі: німфи та напівоголені фавни, три богині – Гера, Афіна та Венера, які, виконуючи свої віртуозні, різні за характером варіації, наділяють Париса своїми дарами; карколомна варіація самого Париса, танець маленького Амура (учень або учениця молодших класів хореографічного училища), загальна енергійна кода – ось номерна структура цієї картини²⁸¹.

Кульмінація сцени – дует Князя та Лілеї, які продовжують грати свої ролі у виставі «Суд Париса». В адажію багато ефектних високих підтримок, красивих обводок і переходів. На думку авторки, балетмейстеру вдалося мовою класичної хореографії розкрити характер цього дуету – відстороненість головної героїні, яка контрастує з пристрасністю Князя. Це адажію зовсім не схоже на сповнені кохання дуети Лілеї та Степана. О. Філіп'єва надає своєму образу рис царственості та статуарності, акцентуючи гідність простої селянської дівчини.

²⁸⁰ Так, відомо, що на Чернігівщині кріпацький театр був у графа Завадовського, в с. Спиридонова Буда тримав кріпацький театр Ширай, в с. Качанівці – Тарновський [24]. Шевченко дає розгорнутий опис такого театру в повісті «Музикант». Розбещений пан Арновський, який «учредил себе гарем на манер турецького султана» [247, С. 213.] з актрис свого театру, можливо, став для автора лібрето «Лілеї» прототипом Князя.

²⁸¹ Серед виконавиць партій богинь слід відзначити Яну Саленко, Наталю Мацак, Катерину Козаченко, Тетяну Льозову, Олесю Макаренко, а в партії Париса продемонстрували високий професіоналізм і культуру виконання солісти балету К. Пожарницький та Х. Сугано (Японія).

Масові сцени повстання вражають синхронністю і графічністю сценічних композицій, але балетмейстер не дає розгорнутого образу народу і вдається до узагальнення: народ — це збірний образ. Вилучення з лібрето деяких сюжетних ходів як застарілих також не пішло на користь спектаклю. Наприклад, у балеті відсутня циганська картина з дуже ефектними танцями, які додають спектаклю колоритної різнобарвності.

Загалом спектаклі 1930–1950-х років відзначаються яскравими характерними танцями: пошук нових засобів виразності приводить вітчизняних балетмейстерів не до танцю модерн, а до фольклорних джерел — у цьому особливість тогочасних балетів-хореодрам. Достатньо згадати «Полум'я Парижа», де постановник не лише з етнографічною точністю показує фольклорні танці, а й вводить революційні пісні часів Великої французької революції, хореографічний лейтмотив темпераментної тарантели, який влітається в драматичні колізії «Ромео та Джульєтти», татарський мелос балету Ф. Ярулліна «Шурале», розгорнутий польський дивертисмент у «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва тощо. На жаль, недооцінка ролі народно-сценічного танцю як виражального засобу балетного театру стала тенденцією останніх років.

Натомість дуже органічною і вдалою за хореографічним рішенням і яскравою за оформленням стала у спектаклі В. Ковтуна картина русалок. Це данина традиціям романтичного балету. Якщо в редакції Г. Березової образи русалок персоніфіковані²⁸², то В. Ковтун відійшов від такої образної деталізації. Казкова сценографія надає картині феєричності: дія відбувається за прозорою інтермедійною завісою, заквітчаною лілеями, очеретом, вербовим гіллям. Русалки, лежачи на планшеті сцени, вигинають спини і синхронно гойдаються, немов хвилі на озері або маленькі човники. Вони встають, утворюють інший малюнок, виконують пор-де-бра, немов розчісуючи свої довгі коси, розходяться півколом, підготовлюючи появу

²⁸² Ю. Станішевський згадує «трагічну русалку» Катерину з однойменної поеми, яка колисає букет лілей, немов дитину, маленьку русалочку з «Причинної» та головну героїню поеми «Русалка», — всі вони розповідають Лілеї свої історії [209, с. 365].

Головної русалки. Танець Головної русалки, побудований на дрібних пуантових рухах і стрибках, асоціюється з блиском маленьких крапель роси. У варіації та особливо в кодї Лілеї поєдналися елементи класичного й українського народного танцю (наприклад, комбінація обертань зі стрибком у повороті на 360°). Серед русалок у своєму сні Лілея бачить Степана. Вся сцена поставлена в неоромантичному стилі й створює казкову атмосферу²⁸³.

З нагоди 200-річчя з дня народження Т.Г. Шевченка у Національній опері України балет «Лілея», який уже кілька років не виставлявся на сцені, було відновлено²⁸⁴. У головних партіях виступили Н. Лазебнікова (Лілея), С. Сидорський (Степан), М. Мотков (Князь), які продемонстрували не тільки високий професіоналізм, а й емоційність виконання, були справжніми акторами на сцені. Спектакль був схвально сприйнятий глядачами, які співпереживали героям вистави й, затамувавши подих, стежили за розвитком сценічної дії.

«Лілея» К. Данькевича, поставлена Г. Березовою в 1940 р., стала першим твором українського балетного театру за мотивами поезій Тараса Шевченка. Завдяки виключній мелодійності, пісенності²⁸⁵ та хореографічній образності до цього спектаклю неодноразово зверталися українські балетмейстри. Якщо для перших сценічних редакцій характерна драматизація сюжету, використання надбань хореодрами (постановки Г. Березової, В. Вронського), то в останніх десятиріччях балетмейстри намагаються інтерпретувати по-новому і сюжет спектаклю, і музичну партитуру К. Данькевича²⁸⁶. Після здобуття незалежності 1991 р. перед балетним театром

²⁸³ Цікаво інтерпретували образ головної героїні О. Філіпп'єва, Н. Лазебнікова, К. Козаченко та О. Голиця; цей спектакль допоміг їм розкрити свій творчий потенціал.

²⁸⁴ Прем'єрний показ вистави після поновлення відбувся 30 березня 2014.

²⁸⁵ М.Загайкевич визначила жанр «Лілеї» як «балет-пісня» [67].

²⁸⁶ Так, балетмейстер В. Ковтун, який поставив «Лілею» в Національній опері у 2004 р., зробив акцент на лірико-драматичній лінії кохання Лілеї та Степана і вирішив свій спектакль переважно у класичній лексиці, а автор одеської постановки «Лілея, або Вернісаж Шевченка» (2002 р.) В.Трошенко зробив героєм балету самого поета і створив зовсім оригінальне лібрето, використавши цілу палітру хореографічних стилів (від класики до джаз-модерну). Як зазначено в одній із рецензій, «балет “Лілея, або Вернісаж Т.Г. Шевченка” на музику К.Ф. Данькевича було задумано як Вернісаж життєво важливих для Митця подій. У лібрето покладена загальнолюдська тема, вічна тема суперечності між особистістю митця та дійсністю, що його оточує». [131]. У «Лілеї» в постановці Львівської опери найбільш вражаючими виявилися саме драматичні

постала проблема пошуку нових виражальних засобів і водночас збереження найкращих традицій. У зв'язку із цим особливої актуальності набуває проблема балетної інтерпретації національної літературної спадщини.

3.4. «Майстер і Маргарита»: хореографічне прочитання прозаїчного тексту

Одним із яскравих взірців переосмислення літературного першоджерела засобами балетного мистецтва став такий здобуток Національної опери, як вистава за відомим романом М. Булгакова «Майстер і Маргарита». У цього роману складна сценічна доля: твір привабливий для постановників, які вбачають у ньому невичерпний потенціал для втілення на сцені – драматичні колізії, яскраво змальовані характери, сюжетну й філософську багатоплановість. Певна річ, повністю розкрити задум і код цього твору, який став результатом багаторічних рефлексій письменника та підсумком його творчості, не вдалося майже нікому. В інтерпретаціях «Майстра і Маргарити» режисери та актори висловлюють своє ставлення до твору Булгакова, висвітлюючи ті проблеми, які вони вважають у романі головними.

Так само і для Давида Авдиша, балетмейстера київської вистави, основною темою стала вразливість художника в його взаєминах зі світом²⁸⁷. Він виділив 4 плани булгаковського твору: біблійний – роман про Ієшуа та Понтія Пілата, романтичний – історія таємного кохання Майстра та

моменти вистави; зустріч Лілеї та сліпого Степана, фінальна сцена, коли Степан, який нічого не бачить, не може зрозуміти й відмовляється повірити в її смерть.

²⁸⁷ «Дуже давно, в 1967 році, коли вийшов цей журнал – “Москва”, по-моєму – ми зі старшим братом, заповучивши його на один день, читали по черзі: спочатку він, потім я. І тоді в мене було таке враження, що світ начебто роздвоївся – реальність зникла, з'явилась нереальність ...ірреальність, і вона залишилася для мене головною після роману: виникло відчуття хиткості світу, хиткості статусу художника ... Здається, ось він щось творить, щось робить, а все це може бути в одну мить знищено. Я не знаю, чи можна це прочитати, розгледіти у виставі, але саме це я хотів сказати. [...] Найголовніше – це дразливість, хиткість художника... Багато, навіть надто багато у мене пов'язано з романом, про це навіть не хочеться розповідати... Багато особистого... Особистість художника, взаємовідносини художника – не те, що з владою, а зі світом взагалі, неможливість реалізувати себе повністю або хоч частково... Це вразило тоді й хвилею досі» [186].

Маргарити, радянська дійсність, змальована в жанрі трагіфарсу, та містичний план – лінія Воланда, який є одночасно режисером та суддею цього дійства – він починає виставу й логічно її закінчує. За своїм жанром це балет-фантазмагорія, де всі сюжетні лінії перетинаються, жанри змішуються й трансформуються: агресивне стає комічним, нечиста сила викликає не містичний жах, а посмішку, а трагедія набуває романтичного пафосу. Взагалі жанр самого роману визначити важко²⁸⁸, і літературознавці знаходять у ньому риси як гротескного реалізму²⁸⁹, так і постмодернізму. Разом із тим це романтичний твір, де співіснують реальність і фантазія письменника, а те, що вважається міфом, є науково підтвердженою істиною²⁹⁰. Ознакою романтизму є також протиставлення прекрасного світу мрій потворній реальності. І.Ф. Белза окреслив художній метод Булгакова виразом «поетика історичної достовірності» – цей принцип, відкритий Пушкіним, використаний у «Моцарті і Сальєрі», характерний і для булгаковського роману, де детально відтворено історичну атмосферу біблійних подій, а майже всі сучасні герої мають своїх прототипів у реальному житті [11, с. 248].

Яскраве різнобарв'я кольорів, жанрів і стилів властиве й балетній інтерпретації «Майстра і Маргарити», яку здійснив санкт-петербурзький балетмейстер Д. Авдиш у Національній опері²⁹¹. Автором музичної партитури був сам постановник, більше того, на оркестрових репетиціях він робив докладні вказівки не тільки диригенту-постановнику (н. а. України А. Власенко) щодо темпів, а й музикантам щодо музичних відтінків і техніки

²⁸⁸ З приводу поєднання різних жанрів у романі «Майстер і Маргарита» можна скористатися визначенням академіка М.Б. Храпченка: «Жанри – категорія, якою, можливо, найчастіше оперують історики літератури. Нерідко здійснювалися спроби укласти історію літератури за жанрами. Однак ці спроби, особливо стосовно літератури нового часу, не можна визнати вдалими. Творча індивідуальність письменника, яка грає важливу роль у літературному процесі, ніяк не “вкладається” у жанрові підрозділи. І не жанри обумовлюють розвиток творчості письменників, а художники слова обумовлюють трансформацію жанрів, поступ літератури в цілому» [236, с. 358]. І в романі Булгакова відбулася саме така трансформація жанрів.

²⁸⁹ Термін, вжитий М.М. Бахтіним стосовно творчості Ф.Рабле, був започаткований і розвинутий Гоголем, Салтиковим-Щедриним та Достоевським [171, с. 14].

²⁹⁰ М. Булгаков, приступаючи до написання роману, проштудіював багато наукових праць, присвячених євангельським текстам та демонології.

²⁹¹ Хореограф переніс на київську сцену спектакль, який він поставив на сцені Пермського театру опери та балету в 2003 р., зробивши деякі коректури.

виконання²⁹². Поєднання різних музичних стилів і жанрів викликало нарікання деяких критиків і дало привід для звинувачень у музичній еkleктиці [14; 87], яка, проте, вжита балетмейстером свідомо як багат шаровість балетного сценарію.

Вистава Д. Авдиша не була першим втіленням булгаківського роману на балетній сцені. 1987 р. Б. Ейфман здійснив постановку «Майстра і Маргарити» у ленінградському Театрі сучасного балету з музикою А. Петрова²⁹³. Якщо Б. Ейфман при інтерпретації літературного твору виділяє тільки головних героїв, то у спектаклі Д. Авдиша велика кількість персонажів, кожен з яких наділений своїми характеристичними рисами. З особливою ретельністю розроблена «біблійна» частина сюжету. В образах Понтія Пілата, Ієшуа, Іуди по-новому розкрилися творчі індивідуальності солістів балету К. Пожарницького, О. Шаповала, В. Буртана, Х. Сугано, О. Коваленка. Грізна постать першосвященика Каїфи справляє гнітюче враження: монументальна статична виразність Д. Клявіна разом з деталями костюма – довгими чорними шатами та котурнами надають його жестам зловісної магії, допомагаючи у втіленні образу невідворотного зла²⁹⁴. В. Буртан у партії Іуди показав неймовірну пластичність і своє індивідуальне розуміння акторського завдання. У його зображенні Іуда – жертва своїх пристрастей, які штовхають його на страшний злочин так само, як і призводять до погибелі. О. Шаповал в образі Понтія Пілата передає всю складну гаму суперечливих переживань героя, нестерпних мук його

²⁹² Дійсно, перед колективом симфонічного оркестру стояло дуже складне завдання, адже в партитурі 4 симфонія Д. Шостаковича поєднується з творами Й.-С. Баха, Г. Берліоза, траурний марш Г. Малера – зі знаменитим канканом Ж. Оффенбаха, революційні пісні 20-х років – з ліричним танго А. П'яццолі, а вальс Й. Штрауса у сцені «Бал у Сатани» набуває дисонансного звучання. У спектаклі бере участь відомий акордеоніст з а. України І. Завадський (соло акордеона) та солістка Національної опери О. Біхунова, яка виконує вокальну партію в композиції П. Гебрієла «Passion» у сцені зваблення Іуди Нізою.

²⁹³ Під час гастролей трупи Б. Ейфмана в Києві спектакль був показаний на сцені палацу «Україна», продемонструвавши оригінальну хореографічну лексику і майстерність виконавців. Хореограф, гостро відчуючи сучасність і своєчасність зображуваної теми, подав як гротеск сцену піонерського парад. Музика А. Петрова з широким діапазоном виражальних засобів, яка передає найтонші нюанси почуттів – від лірики до сарказму, від гротеску – до трагедії, відіграла неабияку роль у тому, що спектакль був успішним. Згодом політична тенденційність поступається місцем психологічній глибині розкриття характерів, на чому й акцентує свою увагу Б. Ейфман у своїх нових виставах.

²⁹⁴ Артист візуально дуже схожий на виконавця ролі Івана Грозного в однойменному фільмі С. Ейзенштейна М. Черкасова.

сумління. О. Коваленко, який танцював у перших виставах, робить акцент саме на жорстокості.

Ієшуа – найбільш символічний образ у виставі. Солістові балету К. Пожарницькому вдалося досягти повного злиття з роллю. У репертуарі цього артиста багато сольних і провідних партій, але саме образ Ієшуа колеги вважають однією з його найкращих робіт. Тендітна фактура артиста та якась сумна відстороненість від усього земного створюють над ним ореол мучеництва, божественності. Безумовно, в цій трансформації неабияка роль належить балетмейстеру, який розгледів індивідуальність цього виконавця і знайшов потрібні для цього образу засоби виразності. Антагоністом Ієшуа є образ Воланда – того, хто «вічно хоче зла і вічно творить благо». Воланд за своєю енергетикою – найсильніший образ у балеті. Він вирішує долі головних героїв, з'являючись на сцені в різних іпостасях. У першій дії балетмейстер виводить Ієшуа та Воланда в образах чорного й білого ангелів, щоб показати вічну боротьбу добра зі злом, що ніколи не закінчується²⁹⁵. Партію Воланда виконували солісти балету І. Буличов та з. а. України С. Сидорський. Кожен із цих талановитих артистів по-своєму інтерпретував образ могутнього і всесильного «князя темряви». Дуже вдалим було виконання партії Воланда Яном Ванею – молодим чеським танцівником, який працює в Національній опері.

Почет Воланда – Коров'єв, кіт Бегемот і Гелла. Перші двоє – традиційні комічні персонажі, що своїми веселими витівками порушують непохитність всемогутньої Системи, якій не можуть протистояти «земні» герої – Майстер, Бездомний і жертвою якої став і сам Булгаков. Слуги Воланда виступають у балеті в ролі добрих блазнів і викликають симпатію глядачів своїми веселими й незграбними перевертаннями, стрибками, фокусами із квітами в дусі шансонеток. Апофеозом стає виконання

²⁹⁵ «Жах хресних мук Ісуса Христа розуміє тільки Чорний Ангел, ще одне втілення диявола. Це вища сила, але сила зла, сила мороку — Антихрист, вічний супротивник Того, хто віддав життя за спасіння інших» [225].

Коров'євим романсу «Я на подвиг тебе провожала» над тілом нібито вбитого Кота.

Партії Гелли, подруги Воланда, та Нізи, яка причаровує Іуду і заманює його в пастку, виконує одна артистка. Це образ жінки-спокусниці, пов'язаної з дияволом, яка з'являється у різних часах під різними обличчями, як і Воланд: зло, приховане під маскою звабливої краси. Експресивний еротичний танець Нізи створює враження магічного дійства. Це немов змія, яка кожної миті готова до нападу, гіпнотизуючи жертву незмигним поглядом. Вісім високих фактурних артистів балету, які уособлюють грізну кінноту, закручують навкруг танцюючої Нізи мотузки. Ошалілий від пристрасті Іуда кидається до звабливої красуні, потрапляє до смертельного капкану й тіло його безвольно обвисає на перехрещених мотузках. На початку постановчої роботи Д. Авдиш планував, що Ніза буде танцювати в пуантах, але результат його не задовольняв – артистки були зосереджені на опануванні техніки, й акторське завдання відходило на другий план. Вже під час сценічних репетицій одна з солісток (Т. Андреева) вийшла на сцену в м'яких балетках без п'яток – майже боса. Вона залишила весь малюнок танцю незмінним, але її виконання набуло більшої амплітуди, пластичності, й, звичайно ж, еротики, яка була необхідна для цієї сцени. А сцена ця є кульмінаційною і завершальною «біблійною» частини вистави. Слід відзначити у цій партії О. Гуляєву з широкою амплітудою рухів і виразною скульптурністю поз та молоду солістку Р. Бетанкоурт, яка вміло поєднала експресію й кантилену східного танцю. К. Іваненко, відома своїм темпераментним виконанням характерних танців, зокрема іспанських, краще проявила себе у другій дії вистави, в образі Гелли. Аскетична стриманість пластики й виразність жестів артистки, точне розуміння акторського завдання роблять створюваний нею образ дуже значущим і сильним.

У балеті зустріч головних героїв – Майстра та Маргарити відбувається майже через 50 хвилин після початку вистави (що відповідає композиції

роману, де цей епізод починає другу частину книги)²⁹⁶. Їх перший ліричний дует супроводжує відоме танго А. П'яццоли «Oblivion». Прониклива й ніжна мелодія, яка контрастує з пряною східною орнаментальністю композиції П. Гебрієла в попередній сцені, одразу створює настрій осіннього дощу, самотності, народження романтичного почуття. А. П'яццола, класик аргентинської музики, писав, що його танго треба не танцювати, а слухати. Наявність у музиці другого плану робить її самодостатнім твором, у якому поєднались філософська споглядальність і щемлива чуттєвість, що майстерно передають виконавці головних партій О. Філіп'єва та М. Мотков.

Балетмейстер поєднує в постановці цього дуету елементи бального танцю та класичної хореографії, використовує складні високі підтримки. Однак відмову від пуантової техніки й традиційного балетного взуття навряд чи можна назвати вдалим балетмейстерським рішенням, адже взуття для характерного танцю на низьких підборах деякою мірою приземлює рухи балерини, позбавляючи її одного з головних виразних засобів – підйому на кінчики пальців – надбання епохи білого балету Тальоні, що символізує ефемерність і одухотвореність танцю. У другому акті Маргарита з'являється вже в пуантах, але причину цієї трансформації ми не бачимо. Водночас образ Маргарити сильний своєю драматичністю. Балетмейстер не тільки дотримується деталей булгаковського тексту, а й вибудовує логіку почуттів героїв, без чого хореографічна винахідливість і яскрава сценографія самі по собі втрачають сенс.

Щодо хореографії, то слід віднести до здобутків балетмейстера дует Маргарити з Воландом і фінальне адажіо Майстра та Маргарити на музику Г. Малера, де вдало поєднується партерний танець із технікою підтримок у

²⁹⁶ «За мною, читачу! Хто сказав тобі, що немає на світі справжнього, вірного, чистого кохання? ... За мною, мій читачу, і тільки за мною, і я покажу тобі таке кохання!» [25, с. 222]. М.Булгаков змалював історію свого останнього й найсильнішого кохання. Прототипом Маргарити стала Олена Сергіївна Шиловська, дружина письменника, яка розділила з ним останні, найтрагічніші роки життя, коли він був зломлений морально і зазнав тяжких фізичних страждань через невиліковну хворобу. О. Шиловська допомагала Булгакову в написанні головного роману його життя, відомо навіть, що письменник, який був прикутий до ліжка і втратив зір, диктував своїй дружині останні розділи, і в тому, що роман усе-таки був завершений і знайшов свого читача, саме її заслуга.

дуже повільному темпі, в результаті чого складається враження, що балерина ніби ширяє в повітрі паралельно підлозі. У сцені ж балу в Сатани, за словами В. Туркевича, «Маргарита ... не тільки королева, вона відчуває тут силу свого живого духу, повноту кохання і захищеність від суспільства, яке із натхненною злостивістю хоче розтоптати і знищити її, як був знищений і розтоптаний демонстрантами роман Майстра» [211]. Першою виконавицею ролі Маргарити на київській сцені стала н. а. України О. Філіп'єва – балерина дуже широкого акторського діапазону, яка, крім досконалого володіння класичною школою, має досвід виконання партій та концертних номерів у різних хореографічних стилях, зокрема й сучасних. В образі Маргарити артистка розкриває характер сильної жінки, готової заради кохання перенести найважчі випробування, навіть укласти угоду з дияволом, заплативши за можливість бути разом із коханим своїм життям. У виконанні ж молодій солістці Т. Льозової найбільш відчутні лірико-романтичні інтонації, чому значною мірою сприяє витонченість і тендітність її фактури, що надає створеному нею образу особливої проникливості. Згодом у цій партії з успіхом виступали О. Киф'як, К. Кухар.

Виконавець ролі Майстра М. Мотков, н. а. України, лауреат міжнародних конкурсів завоював любов глядачів завдяки своїй технічній віртуозності, ефектним виконанням складних, навіть карколомних елементів і яскравим сценічним темпераментом. У партії Майстра немає ефектних варіацій з високими стрибками та стрімкими обертаннями, і перед артистом, який виконує цю роль, стоять зовсім інші завдання. Трагедія Майстра – це трагедія Художника, який приречений на мовчання в суспільстві, що для нього рівнозначне смерті. Саме цю трагічну спустошеність майстерно передає М. Мотков. У О. Шаповала, який теж виконував цю партію, глибинне розуміння акторського завдання поєднується з досконалістю форми виконання, загострене відчуття краси лінії артиста в поєднанні з романтично-трагедійним пафосом завжди знаходять відгук у глядачів.

Заслуговує на увагу винахідливість балетмейстера у створенні масових сцен і довершена робота кордебалету²⁹⁷. Балетмейстер створив справжнє шоу на сцені Національної опери. У балеті багато цитат, це стосується не тільки музики (уривки з революційних пісень), а й хореографічного матеріалу: у сцені демонстрації використано елементи фізкультурних парадів 30-х років («танцювальна автентика» за виразом В. Туркевича) [25], а у знаменитому канкані – рухи, що імітують стрільбу з кулемета та скакання на конях²⁹⁸. Публіка залучається до подій, що відбуваються на сцені: артистки балету виходять прямо до глядацької зали й звертаються до глядачів з грізним запитанням, чи ті не бачили Кота²⁹⁹. У виставі багато спецефектів, а саме «живий» трамвай із залізних кліток, який рухається прямо в зал, засліплюючи глядача ліхтарями, палаюча книга, миттєве перетворення німф рубенсівських форм, на тендітних балерин, а головне – шалений політ Маргарити над нічним містом³⁰⁰. Слід відзначити і яскраве сценічне оформлення американських художників С. Пастуха та Г. Соловйової³⁰¹.

Окреслення жанру балету як фантасмагорії (а саме так зазначено в буклеті) цілком себе виправдовує. У виставі простежуються тенденції постмодернізму: поєднання різнорідних стилів, цитування давно забутого (в культурології це явище має назву «сувенір»), наповнення старої форми новим змістом, часто пародіювання класичних творів, переведення серйозних проблем у площину гри, естетика карнавалу. Наявні тут і елементи еkleктики. Причина тривалого сценічного успіху вистави в тому, що крім розважальності, на якій наголошує критика, у ній постмодерністична фантасмагорія не свідчить про «розірваність свідомості» постановника або

²⁹⁷ У виставі задіяна велика кількість людей: це так звані «роботяги», мешканці мертвого міста, які живуть, читають газети, ходять на демонстрації у якомусь автоматизованому зловісному ритмі (4-а симфонія Д. Шостаковича влучно характеризує цей номер).

²⁹⁸ Цей пластичний мотив був використаний С. Бурхановим у поставленому ним 1980 р. для учнів КДХУ номері «Червоні дияволята».

²⁹⁹ Сценічний прийом, використовуваний ще В. Мейєрхольдом, Б. Брехтом, Л. Курбасом.

³⁰⁰ У цьому ефектному епізоді ми бачимо замість головної героїні артистку балету А.Шептифрац, яка відчайдушно перевертається в повітрі, немов циркова акробатка

³⁰¹ Блискучі металеві сходи та колони з гігантськими гвинтами створюють атмосферу незатишності та тривожності, але це не аскетична незатишність 30-х років – у сценографії присутня естетика сучасного рок-концерту, а костюми у стилі мілітарі та вампірівська вечірка з перевдяганнями відсилають нас зовсім до іншої історичної епохи.

його потурання низькому смаку, а використовується як режисерський засіб для зображення протистояння Добра і Зла. Поєднання різних хореографічних та музичних стилів можуть привести до створення оригінальних сценічних форм і рішень. У розглянутій постановці Д. Авдиша, незважаючи на наявність елементів еkleктики та постмодернізму, різнобарв'я хореографічних засобів, збережена романтична природа балетної вистави. Можна говорити про трансформацію жанру: «Майстер та Маргарита» – балет-фантазмагорія, балет-шоу (й не в поганому розумінні цього слова).

3.5. Ретроспективна інтерпретація класики: «Баядерка» Л. Мінкуса в Національній опері України³⁰²

Проблема творчого оновлення класичного балету на основі рефлексії викликає необхідність дати визначення театральному тексту в балетному спектаклі та місця балетмейстера-постановника сценічної редакції творів класичної спадщини хореографічного мистецтва. Розглядаючи інтерпретацію першоджерела (в т.ч. лібрето) слід враховувати той факт, що на кону виникає абсолютно новий за своєю природою твір, відмінний від літературного джерела, – театральна вистава з особливими часом і простором. Обов'язковою її умовою є комунікація, спілкування, а відтак – постаті авторів і адресатів, персонажів і акторів, а відтак і спостерігачів, свідків вистави, її публіки. Театральний текст існує як повідомлення, що передбачає такий набір комунікативних ролей, а тому і зміст його породжується наново в комунікативних актах творчою інтерпретацією першоджерел.

Хореографія Маріуса Петіпа, автора «Баядерки», може слугувати за взірць такого комунікативного повідомлення, переданого наступним поколінням: його шедеври із часом виявляють нові грані. В. Гаєвський писав, що балет для Петіпа – позачасове мистецтво. Знаменитий хореограф «надав балетній виставі тієї завершеної структурної форми, що визначила саме

³⁰² Сценічній історії «Баядерки» присвячена стаття авторки [100].

поняття класичного балету» [33, с. 64]. Критик мав на увазі форму розгорнутої балетної сюїти із численними масовими та сольними танцями, апофеозом якої є *grand pas* або *pas d'action*. «Баядерка» – це етапна вистава у творчості М. Петіпа: тут уже проявляються риси балетного симфонізму, який остаточно сформувався в балетах, створених у співдружності з П. Чайковським та О. Глазуновим. Цей балет прикметний детально розробленою драматургією, розгорнутими мімічними сценами, що розкривають характери героїв і допомагають розвитку сюжету, однак передусім вистава цікава саме танцями, саме як хореографічний текст.

Прем'єра «Баядерки» відбулася в 1877 р. у Петербурзькому Великому театрі у бенефіс балерини Є. Вазем. Партію Солора виконав Л. Іванов – майбутній автор знаменитих лебединих сцен у балеті П. Чайковського «Лебедине озеро». Спектакль було створено в епоху зростання інтересу до екзотики стран Сходу (Індія, Китай, Японія, Персія) та зацікавлення колоніальним стилем у мистецтві³⁰³. Від моменту першої постановки балет зазнав певних змін³⁰⁴. Упродовж тривалого часу еталонною вважалася редакція Маріїнського театру (балетмейстери В. Пономарьов, В. Чабукіані, К. Сергєєв), однак у 1980 р. Н. Макарова, яка ретельно опрацювала архівні документи з бібліотеки Гарвардського університету, створила свою редакцію вистави. Особливість постановки Макарової полягає в тому, що вона

³⁰³ Літературним першоджерелом вважають стародавню індійську п'єсу Калідази «Сакунтала», яка стала основою для балади В. Гете «Бог та баядерка», що за її сюжетом Ф. Тальоні в 1830 р. на сцені Паризької опери поставив балет «Бог та баядерка, або Закохана куртизанка». Існують ще й інші версії створення балетного лібрето. У 1839 р. у Парижі проходили гастролі індійської трупи «Баядерас», серед яких своїм талантом і красою виділялася танцівниця Амані, яка через кілька років раптово наклала на себе руки. Видатний поет-романтик Т. Готьє присвятив прекрасній баядерці, яка вирішила покінчити із життям через нещасне кохання, лібрето балету «Сакунтала», що його поставив на сцені Гранд-опера брат Маріуса Петіпа Люсьєн у 1858 р. Автором лібрето «Баядерки» на музику Л. Мінкуса був відомий дослідник танцювальних традицій різних країн, автор монографії «Всесвітня історія танцю» С. Худєков, який багато років вивчав епос та хореографічну культуру Індії.

³⁰⁴ При постановці на сцені Маріїнського театру М. Петіпа скоротив кількість тінєй у III акті до 32 (замість 64), після революції 1917 р. з балету зник IV, останній акт «Гнів богів», балетмейстери створювали нові номери – варіації та адажіо або скорочували застарілі, на їхню думку, сцени. Так В. Чабукіані зробив танцювальною партію Солора, яку з успіхом виконував сам: йому належить сучасна хореографія гран па Гамзатті та Солора з II акту на музику, запозичену з останньої картини, і чоловічих варіацій акту «Тіней», він поставив також адажіо-зустріч Нікії та Солора з I акту. М. Зубковський ввів до спектаклю варіацію Золотого божка, К. ССєргєєв – адажіо Нікії та Раба з I акту.

прагнула відродити сюжетний задум М. Петіпа й поновити забутий IV акт³⁰⁵. Зрозуміло, спектакль Н. Макарової не може бути точною копією прем'єри 1877 р.: хореографія деяких номерів втрачена й не може бути відновлена, а дещо потребує корегування у зв'язку з вимогами сьогодення. Н. Макарова залишила структуру балету триактною, об'єднавши I та II дію в одне ціле: таким чином «Тіні» стали II актом, а «Гнів богів» – III. Н. Макарова у своїй постановці керувалася передусім драматичною мотивацією сюжетних колізій. Це зумовило також скорочення деяких сцен, що гальмують дію. Звичайно, найвідоміші глядачам сцени, як-от акт «Тіней», *pas d'action* з 3-ї картини і багато інших Макарова залишила без змін³⁰⁶. У сценічній редакції Макарової партія Гамзатті стала більш розгорнутою, драматичною, багатогранною. Сама Н.Макарова танцювала як партію Нікії, так і партію Гамзатті. «Баядерка» в постановці Н.Макарової пройшла перевірку часом, вона з успіхом іде у багатьох театрах світу³⁰⁷, а 14 та 15 лютого відбулася прем'єра цієї вистави на сцені Національної опери³⁰⁸.

У творчості Петіпа «Баядерка» була останнім трагічним балетом, де драматизм змісту передавався розгорнутими пантомімічними сценами: надалі балетмейстер став розвивати хореографічний бік спектаклю, невпинно вдосконалюючи його. В. Гаєвський протиставляє М. Петіпа знаменитому реформатору балета Ж.-Ж. Новерру, який у своєму прагненні до дієвості танцю позбавив балет віртуозності, перетворивши його на музичну пантоміму [33, с. 86-87]. Однак у «Баядерці» можна знайти і танець дієвий. Це не тільки мімічні сцени, а й знаменита варіація Нікії на весіллі Солора –

³⁰⁵ «Баядерка» у тому вигляді, як вона іде на сцені Марійського театру, є неповною – в ній немає реального фіналу. Балет Петіпа про зраду і кару тут подається як «злочин без покарання». Тому у своїй постановці я вирішила відродити фінальний акт – «апокаліпсис» Петіпа, дотримуючись у його реконструкції авторського стилю і поновивши, по мірі можливості, його драматичну структуру», – каже сама постановниця [242].

³⁰⁶ «Коли я працювала, у мене не було відеозаписів і я не мала контактів з Радянським Союзом. Я могла спиратися лише на спогади і на мій артистичний смак, щоб визначити, що підходить до нашого часу. Моєю метою було впливати на аудиторію емоційно, а не тільки розважати її. Моя версія «Баядерки» народжувалася за допомогою пам'яті, досліджень та уяви» [157;4].

³⁰⁷ Найбільш відомі постановки: Американський театр балету (1980), Королівський Шведський балет (1989), Лондонський Королівський балет (1989), театр Ла Скала (1992), театр Колон (1992), Фінський Національний балет (1997), Балет да Сантьяго, Чілі (1997), Австралійський балет, Сідней (1998), Муніципальний театр Ріо-де-Жанейро (2001), Гамбурзький балет (2002), Театр Вельки, Варшава (2004), Нідерландський Національний балет (2007), Корелла Балет (2008), Токіо Балет (2009).

³⁰⁸ Прем'єра – 14 і 15 лютого 2013 р.

«Танець зі змією» У цій варіації балерина проживає цілу гаму емоційних станів: відчай і безвихідь – надію – несамоовиту радість – біль від раптового укусу змії – усвідомлення зради – передсмертний страх, що поступається місцем безсилій покірливості долі: краще смерть, ніж життя без коханого. Драматична сцена двобою Нікії та Гамзатті, що завершує II картину I акту, – це не лише пантоміма, її також можна назвати дієвим танцем: вона надзвичайно музична, динамічна та пластично виразна. Тому Ю. Григорович у своїй постановці «Баядерки» у Великому театрі вирішив її хореографічно, використавши багато танцювальних елементів – великих розривних *pas de chat*, перекидних *jeté*, *chainés*, що має дуже органічний вигляд. Однак і в оригінальному варіанті ця сцена дуже виразна і переконлива.

Кульмінація вистави – це, безперечно, сцена «Тіней», яка не має драматичної дії: це симфонія чистого танцю, побудована на розвитку лейттеми класичного I arabesque (за аналогією з музикою її можна назвати головною темою). Цей елемент у різних видах проходить через весь акт: перше адажіо починається із безшумного *jeté* у I arabesque з виходом на пуант (балерина ніби висить у повітрі, непомітно для глядача тримаючись за плече партнера), низкою повторюваних I арабесків, що перемежаються з кроками і *port de bras*, спускаються з гір 32 тіні і повторюють цю позу вже в статичному сценічному малюнку прямокутника, з *sissones* у I арабеск починається *entrée* в *pas de trois*, потім – підйоми і акцентовані завершення піруетів у I арабеск в *adagio* солістів. Це положення наявне й у варіаціях тіней, а у варіації Нікії проходить у найвіртуознішій формі: низка обертань у позі I арабеска, що переходить у *tours en dedans*. Coda – теж розвиток теми арабеска: спочатку – у вальсовому ритмі (*sissones* – у *pas de trois*, підйоми – у солістів), а потім у ритмі несамоовитого галопу, де комбінація вихороподібних *sissones* кордебалету, що переходять у тур вальсу, закінчується так званими «млинцями» – відскоками назад у позі I арабеска; такі самі «млинці», тільки з більшою амплітудою, завершують коду солістки, викликаючи овації залу.

Поза *ecarté* – ще один хореографічний лейтмотив «Тіней»: назвемо її побічною темою. Особливість цієї пози полягає у її діагональній орієнтації у просторі: нога танцівниці відкрита максимально високо вбік, а тулуб трохи нахилений у протилежному напрямку. В *entrée* «Тіней» є дуже ефектний момент, коли 32 танцівниці, стоячи у 4 лінії одна за одною, синхронно виконують *developpé ecarté* вперед і тримають цю позу 4 такти. У класичній редакції лінія рук танцівниць повторює лінію ноги (положення *alongé*), а тулуб трохи відхилений у той час, як погляд спрямований у бік носка піднятої ноги. Така поза справляє враження легкості, зависання в повітрі, у той же час вона нестабільна і технічно нестійка, потребує від танцівниць певної координації рухів. У редакції Н. Макарової голова танцівниць відвернута від глядача і погляд спрямований на кисть руки, відповідної опорній нозі, руки закруглені: «опорна» (у II позиції), «працююча» (відповідна нозі, що піднята вгору) – у III, що дає можливість підняти ногу вище. Поза стала більш стабільною, стійкою. На наведеному прикладі видно, як незначна коректура положень рук та голови може змінити зміст пози. У цілому ж Н. Макарова прагнула максимально точно зберегти стиль хореографії М.Петіпа, тоді як спроби змінити стилістику білого акту «Тіней», здійснювані хореографами-експериментаторами, були невдалими³⁰⁹.

«Баядерка» в постановці соліста Великого театру Л. Жукова (прем'єра 2 жовтня 1926 р.) стала першою балетною виставою Київського українського Державного академічного оперного театру. Згодом акт «Тіней» неодноразово ставився на київській сцені в концертних програмах Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка та Київського державного хореографічного училища. У 1986 р. В. Ковтун, який на той час був головним балетмейстером трупі, здійснив постановку всієї вистави. За основу він узяв постановку Кіровського (нині Мар'їнського) театру, де спектакль іде в хореографії М. Петіпа (редакція В. Пономарьова, В. Чабукіані

³⁰⁹ Так у 1917 р. О. Горський у своїй постановці «Баядерки» одягнув танцівниць у різнокольорові індійські сарі й повністю відмовився від класичної хореографії. Однак уже в 1923 р. В. Тихомиров поновив «Тіні» у постановці М. Петіпа.

та К. Сергєєва)³¹⁰. Часткове поновлення «Баядерки» відбулося в 2009 р. Велика заслуга в цьому головного балетмейстера Національної опери В. Яременка, педагогів-репетиторів А. Лагоди та Р. Хилько.

Хореографічна лексика «Баядерки» не є новою для столичної трупі, але зустріч із таким признаним майстром, як Н. Макарова³¹¹, безумовно має велике значення вже завдяки її досвіду інтерпретації. Балерина, зокрема, досконало володіла апломбом і глядач не помічав у її танці зусиль, спрямованих на здолаття технічних труднощів. Вона говорила, що майстерність полягає у тому, щоб виконати складний елемент, задіявши при цьому щонайменшу групу м'язів. Саме досконала класична школа і досвід роботи у різних хореографічних стилях дали балерині внутрішню свободу і можливість збагатити своє виконання безліччю найтонших нюансів³¹².

Ініціатором запрошення великої балерини до Києва став відомий танцівник, прем'єр Національної опери і Марійнського театру, переможець і лауреат багатьох престижних конкурсів Денис Матвієнко, який виконував обов'язки художнього керівника балетної трупі Національної опери³¹³. Д.

³¹⁰ Консультантом вистави була прима-балерина Кіровського театру Н. Кургапкіна, яка допомагала балетмейстеру точно переносити нюанси петербурзької постановки. Спектакль мав великий успіх, чому значною мірою сприяла ретельна робота педагогів-репетиторів Т. Ахеян, В. Калиновської, А. Лагоди, І. Лукашової, А. Кальченко, В. Круглова, М. Прядченко, а пізніше – Р. Хилько, А. Козлова, Л. Сморгачової, надзвичайно високий рівень майстерності солістів Р.Хилько, Т.Таякіної, Т.Білецької, М.Прядченка, А. Козлова, С. Лукіна та багатьох інших, професіоналізм кордебалета. Слід відзначити яскраве сценічне оформлення молодого художника В. Окунева (це була одна з його перших вистав), костюми, що поєднували в собі традиції класичного балета з індійськими національними елементами.

³¹¹ Н. Макарова закінчила Ленінградське академічне хореографічне училище у 1959 р. і була прийнята до Кіровського театру. За 11 років роботи вона станцювала близько 30 сольних та провідних партій. З Макаровою працювали такі видатні балетмейстери, як К. Голейзовський та Л. Якобсон, вона була першою виконавицею багатьох партій, брала участь у зарубіжних гастролях. Але молодій артистці не вистачало свободи самореалізації. «Я поїхала тому, що відчувала артистичний голод», – розповідає Н. Макарова в одному з інтерв'ю [49]. У 1970 р., під час гастролів Кіровського театру до Лондона, Макарова після тріумфального виступу в «Жізелі» попросила політичного притулку у Великій Британії. Незабаром вона переїхала до Америки, де стала прима-балериною Америкен балле тієтр (АБТ), виступала як запрошена зірка у багатьох знаменитих театрах світу. Тривалий час творчість Н. Макарової в Радянському Союзі була під забороною, але і тоді серед артистів розповсюджувалися відеозаписи балерини (іноді поганої якості), що по них можна скласти враження про цю унікальну артистку. Н. Макарова по-своєму інтерпретувала навіть відомі класичні фрагменти.

³¹² Наприклад, у варіації з балету «Жізель» (II акт) балерина після низки віртуозних *rond de jamb en l'air* зазвичай підбігає до Альберта, який знесилений лежить на землі, і, схилившись над ним, намагається динамічними рухами рук начебто «оживити» його. Замість цього Макарова завмирала у позі I арабеска на пуанті і дуже довго стояла, не ворухнувшись.

³¹³ За короткий термін своєї роботи на посаді головного балетмейстера (півтора року) він переніс на сцену Національної опери загалом 5 балетних вистав різної стилістики: «Клас-концерт» у хореографії А. Мессерера, «Radio & Juliet» і «Quatro» у хореографії Е. Клюга, «Баядерку» у редакції Н. Макарової і підбив

Матвієнко добре знайома «Баядерка» у редакції Н. Макарової: він танцював цей спектакль у театрі Ла Скала (Мілан) і в театрі Вельки (Варшава). Тому, зустрівшись із великою балериною на присвяченому їй концерті у Санкт-Петербурзі, Денис звернувся до неї з проханням поставити «Баядерку» у Києві, на що Н. Макарова з радістю погодилася.

Серед провідних солістів, яким випала честь працювати з Н. Макаровою в новій постановці – як визнані майстри сцени, так і обдарована молодь. Так, якщо на прем'єрі в партії Гамзатті виступила н. а. України О. Філіп'єва, то другий спектакль Макарова довірила молодій солістці балету, Катерині Чебикіній. Ці балерини по-різному інтерпретували образ владної принцеси. Якщо у виконанні О. Філіп'євої справляє враження скульптурність і завершеність ліній, стабільність обертань і велика амплітуда стрибків, то К. Чебикіна демонструє легкість, витонченість, надзвичайну пластичність рук і корпусу³¹⁴.

У партії Нікії виступили О. Голиця і Н. Мацак. Незважаючи на те, що О. Голиця ніколи не танцювала партію Нікії, Н. Макарова прийняла рішення доручити прем'єру саме їй. Молода балерина створила дуже зворушливий за своїм драматичним наповненням образ, а її виконання картини «Тіні» вражає найтоншими нюансами, які під силу не всякій солістці балету. Достатньо пригадати, як вона, стоячи на пуантах у I арабеску, дуже повільно спускається з пальців у *demi plié*, плавно піднімаючи ногу, що разом із музичним піанісимо створює гіпнотичне враження. Безумовно, робота з Н. Макаровою дуже допомогла артистці. Н. Мацак у партії Нікії найкраще розкрилася у драматичних сценах – поєдинку із Гамзатті у I картині і знаменитому «Танці зі змією», а її виконання акту «Тіней» відзначається поєднанням кантилени з вольовим натиском³¹⁵.

підсумок своєї діяльності вечором постановок М. Фокіна, виконавши роль Юнака у романтичній «Шопеніані»

³¹⁴ З 2013 р. К. Чебикіна працює солісткою Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі (Росія).

³¹⁵ На момент постановки балерина з успіхом виконувала як партію Нікії, так і партію Гамзатті.

Партію Солора на прем'єрі блискуче танцював Д. Матвієнко, творчість якого можна розглядати як феномен виконавської балетної майстерності. Він був бездоганний як у віртуозних варіаціях, що викликали овації залу, так і в класичних дуетах з Нікією (О. Голиця) та Гамзатті (О. Філіп'єва). Соліст, який танцював цю партію на другій виставі, Денис Недак, теж заслуговує на позитивну оцінку: для виконавської манери цього танцівника характерні довершене володіння технікою класичного танцю, майстерність і відчуття лінії в дуетах, поєднання емоційної наснаженості з академізмом. Щодо образного рішення партії Солора у новій редакції, то його роль у фінальній сцені виглядає дуже пасивно на фоні головних героїнь³¹⁶.

Деякі моменти вистави здаються суперечливими. Насамперед, це оркестрова редакція³¹⁷. Наприклад, легатний басовий акомпанемент, що наростає, перекриває основну тему «Танця зі змією», що певною мірою руйнує загальний настрій і заважає сприйманню сцени. Цей момент у спектаклі не єдиний, а тут він найбільш показовий. Із вищезгаданого «Танцю зі змією» вилучено найефектнішу швидку частину, дуже відому глядачам, яка не тільки розкриває нову рису характеру героїні, а й є кульмінацією всього акту, за якою настає катастрофа (укус змії) тим більш страшна, чим більш радісним і стверджувальним був танець Нікії. Навряд чи прибирати цей фрагмент було вдалим режисерським рішенням, тим більше, що у деяких попередніх редакціях, зокрема, в театрі Ковент-Гарден (Лондон) Макарова залишила цю сцену без змін. Головний художник вистави В. Окунєв, створюючи декорації, відійшов від свого попереднього варіанту і зробив абсолютно нове оформлення. Він показав не спекотну Індію під палючим сонцем, а Індію у сутінках. Освітлення сцени навіть у сцені весілля притемнене. Костюми здебільшого жовтих, охрових, коричневих, сірих, а

³¹⁶ О. Чепалов назвав спектакль у редакції Н. Макарової «жіночим» «на відміну, скажімо, від постановки Рудольфа Нуреева або Валерія Ковтуна, де акцент зроблено на головній чоловічій ролі» [242]. З критиком можна посперечатися, адже в редакції Н. Макарової збережено всі традиційні чоловічі варіації (поставлені, як відомо, після Петіпа); більше того, вона ввела надзвичайно технічні танці для чоловічого ансамблю, скоротивши деякі застарілі статичні номери, що додало спектаклю динаміки.

³¹⁷ Автором аранжування музики став відомий британський композитор і диригент Джон Ленчбері, він же написав деякі музичні фрагменти останнього акту.

також пастельно-голубих і рожевих тонів³¹⁸. Серед солістів, які були зайняті у прем'єрі, слід відзначити виконавців ролі золотого Божка з пластикою танцюючого Шиви А. Писарева та І. Бойка (Н. Макарова ввела цей вставний номер у канву вистави, зробивши його виконавця храмовим божеством, яке ожило)³¹⁹.

Із плином часу шедеври балетної класики потребують оновлення, але при їх подальших сценічних втіленнях дуже важливо зберегти оригінальний стиль хореографії, щоб донести до наступних поколінь дух казкової епохи балетного романтизму, спогад про який залишив великий Маріус Петіпа своєю екзотичною і натхненною «Баядеркою»³²⁰.

3.6. Сучасне хореографічне рішення спектаклю в зіставленні з балетмейстерською класикою: «Дафніс і Хлоя» у постановці Аніко Рехвіашвілі³²¹

Одна з особливостей балетної інтерпретації класики полягає в тому, що в ній завжди інтенсивно виявлені ретроспективні настанови. Балетний театр, демонструючи парадокс продуктивного консерватизму, визначає провідну роль рефлексії в межах замкненого, самодостатнього простору історичної пам'яті, яка розкриває нескінченність цього простору і невичерпність можливостей його інтерпретації. Цей балетний парадокс, спрямований на відкриття нових художніх можливостей творчої рефлексії над спадщиною, знаходить особливо вдале підґрунтя в тому репертуарі, який уже апробований видатними надбаннями виконавської практики і має за собою

³¹⁸ «Моїм головним завданням була стилізація, я хотів поновити спогади про старий театр, про те, які були декорації у ті часи, як ефекти руйнації і романтичні картини супроводжували постановку. Хотілося б, щоб мої враження передалися глядачеві», -- говорить художник [49].

³¹⁹ Виразні й значимі образи Великого браміна (С. Литвиненко) і Раджі (І. Буличов). У запальному індуському блискуче виступали К. Іваненко, Я. Ткачук, В. Нетруненко, М. Лавроненко. У па-де-труа відзначалась академічною манерою виконання і витонченістю ліній Ю. Трандасір, високий професіоналізм продемонстрували Є. Алаєва, Є. Чепрасова та інші молоді солістки.

³²⁰ «Баядерка» у редакції Н.Макарової не йде на київській сцені (це пов'язано, насамперед, з тим, що Д. Матвієнко був змушений піти з Національної опери). Національна опера повернулася до постановки В. Ковтуна.

³²¹ У статті авторки [104] аналізується ця постановка.

історичний «шлейф» сприйняття театральною публікою. Це ще більшою мірою стосується тих творів, де власне творчий задум спрямований на ретроспективні рефлексії. Взірцем є балет «Дафніс і Хлоя» М. Равеля³²².

У репертуарі Національної опери вагоме місце посідають балетні вистави, які вперше були поставлені під час «Російських сезонів» С. Дягілева і йдуть на сцені в хореографії М. Фокіна³²³. У балеті «Жар-птиця» І. Стравінського в постановці В. Литвинова збережено тільки загальну тему та програмність музики, а хореографія цієї вистави є повністю авторською. У балеті «Весна священна» І. Стравінського, що був поставлений Р. Поклітару, усі зусилля спрямовані саме на те, щоб здолати ту програмність, яка була закладена в партитуру композитором та першим постановником спектаклю В. Ніжинським. Р. Поклітару розповідає свою історію, дуже близьку до реалій теперішнього часу.. Балет «Дафніс і Хлоя», поставлений А. Рехвіашвілі на сцені Національної опери, створений за мотивами оригінального лібрето, балетмейстер висловлює власне бачення сюжету й характерів персонажів. Новий спектакль змушує замислитися над тенденціями інтерпретації творів класичної хореографічної спадщини.

Перша постановка відбулася понад сто років тому, дуже важливим матеріалом для театрознавчих досліджень слугують свідчення його творців – балетмейстера М. Фокіна та композитора М. Равеля, а також загальні відомості про подальшу сценічну історію балету «Дафніс і Хлоя»³²⁴. Сюжет про чисте кохання юних пастуха й пастушки, які обирають вільне сільське життя на лоні природи і кохання яких зазнає випробувань, відіграв виняткову

³²² Прем'єра в Національній опері України – 30 листопада 2014 року.

³²³ Так, В. Яременко поставив «Шехерезаду» М. Римського-Корсакова, «Петрушку» І. Стравінського, Д. Матвієнко переніс із Марійського театру «Шопеніану» на музику Ф. Шопена в оркестровці О. Глазунова, «Видіння троянди» на музику К.-М. Вебера, а без хореографічної мініатюри «Лебідь» К. Сен-Санса, уперше поставленої М. Фокіним для А. Павлової, не проходить жоден концерт артистів балету. Усі ці вистави та хореографічні мініатюри йдуть на сцені Національної опери в хореографії М. Фокіна.

³²⁴ Ретроспективна суть твору полягає в тому, що його основою є специфічне літературне першоджерело – роман Лонга «Дафніс і Хлоя», написаний приблизно у III ст. н. е. Це один із перших грецьких романів, текст якого повністю зберігся, і один з перших взірців античної прози загалом. Особливе місце твору визначається тим, що в ньому найповніше подано ознаки античного роману випробування: за М. Бахтіним, «грецький роман побудовано як випробування любовної вірності й чистоти ідеальних героя та героїні» [10, с. 190]. Крім того, саме в Лонга створено концепцію ідилічного світу, що протистоїть навколишньому хаосу та зовнішнім загрозам: цей світ, як зауважував М. Бахтін, «оточений з усіх боків чужим світом» [9, с. 254].

роль у західноєвропейській культурі XVI–XVII ст.³²⁵. Постановка балету «Дафніс і Хлоя» має особливе значення тому, що тут вирішується надзвичайно складне завдання інтерпретації античного світу хореографічними засобами. Складність його становлять особливості античної традиції, схарактеризовані О. Лосєвим, її театральність та скульптурність³²⁶, що стало основою для творців балету М. Фокіна та М. Равеля.

Прем'єра «Дафніса і Хлої» відбулася в паризькому Театрі Шатле 8 червня 1912 року. Прем'єра готувалася за драматичних обставин. С. Дягілев прийняв рішення звільнити М. Фокіна, дійшовши висновку, що той вичерпав себе як постановник, і призначити балетмейстером трупи В. Ніжинського, який став сенсацією перших «Російських сезонів» завдяки виступам саме у фокінських балетах (на прем'єрі В. Ніжинський виконував роль Дафніса)³²⁷. Паралельно з постановкою «Дафніса і Хлої» в антрепризі С. Дягілева велася робота з підготовки прем'єри балету «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі, балетмейстером і виконавцем якого також був В. Ніжинський, і С. Дягілев покладав великі надії саме на цю роботу. Якщо для В. Ніжинського це була реалізація давнього задуму, який дуже ретельно готувався, то для М. Фокіна його балет «Дафніс і Хлоя» був своєрідним проявом боротьби за існування, доказом своєї творчої життєздатності. У мемуарах М. Фокін описує численні інтриги, що супроводжували постановку «Дафніса»³²⁸. М. Фокін не мав достатньої кількості репетицій для підготовки балету і не вкладався у термін: за три дні

³²⁵ Він став першоджерелом пасторальної драми, яка, за І. Голенищевим-Кутузовим, «веде своє походження від “Дафніса і Хлої” Лонга (III ст.), еклог Вергілія, Данте і Петрарки» [47, с. 203]. Відомо, що саме пасторальна драма є джерелом новочасного музичного театру, зокрема опери та балету.

³²⁶ Це, по-перше, наскрізна театральність античності, де саме суспільне буття набувало вигляду сценічної вистави: «Антична людина відчувала себе вільним актором і навіть артистом [...]. Як актор, який грає роль у космічній театральній постановці, людина цілком вільна. Але сама театральна постановка [...] придумана [...] тільки долею» [148, с. 639–640]. По-друге, це скульптурність, що безпосередньо стосується хореографії. «Стиль римського цезаризму є не що інше, як звичайна безособова антична скульптура, тільки проведена тут у соціальній сфері [...], там, де немає досвіду особистості, завжди абсолютизуються позаособові та безособові сторони буття» [149, с. 69–70].

³²⁷ Роль Хлої було доручено Т. Карсавінцій, одну з мімічних ролей зіграв знаменитий італійський танцівник і педагог Е. Чекетті, якому на той час було вже 62 роки.

³²⁸ «Я не думав, що для успіху одного балету треба було неодмінно принести в жертву інший. Дягілев та Ніжинський думали інакше: для успіху “Фавна” їм уважалось за необхідне спалювати мого “Дафніса”. Зрозуміло, що я дуже хвилювався і вболівав душею за цей свій твір. Бідний “Дафніс” був пасинком антрепризи» [234, с. 168].

до прем'єри в нього ще залишався непоставленим фінал балету – 20 сторінок нотного тексту з незвичним для артистів ритмом. Цей фінал балетмейстер поставив за одну репетицію³²⁹. Балетмейстеру вдалося в стислі терміни «зібрати» спектакль і досягти стилістичної єдності у виконанні: прем'єра мала успіх у паризьких глядачів³³⁰. Сценічне життя «Дафніса і Хлої» в постановці М. Фокіна не було тривалим, але до цього сюжету зверталось багато інших балетмейстерів, зокрема, Ф. Аштон, С. Лифар, Дж. Кранко, Дж. Ноймайєр, М. Мурдмаа³³¹. Щодо подальшої долі «Фавна», прем'єра якого спричинила скандал³³², то ця балетна мініатюра відома тепер саме в оригінальній постановці. Її виконували такі зірки світового балету, як С. Лифар, Р. Нурієв, Ш. Жюд, М. Цискарідзе, О. Ратманський. Постановка стала хрестоматійною, живописні стилізовані пози молодого фавна – напівлюдини-напівцапа дуже часто цитуються сучасними балетмейстерами, які хочуть передати стилістику Давньої Греції.

За жанром «Дафніс і Хлоя» М. Равеля – це симфонічна поема³³³. Музичній партитурі балета присвячено багато наукових досліджень. Зокрема,

³²⁹ Він поділив танцівників на кілька окремих груп, кожна з яких вступала на нову музичну фразу, що додавало сцені динаміки та експресії, створювало ілюзію масовості за незначної кількості виконавців. «Кожному учасникові доводиться вивчати тільки свою невелику танцювальну пробіжку. Пропустивши так усіх у глибині сцени з одного боку на інший, я потім усю масу випустив з першої куліси. Усі разом злетіли у вихорі спільного танцю» [234, с. 168].

³³⁰ Коли через деякий час С. Дягілев знову запросив М. Фокіна до своєї трупи, то вже сам балетмейстер разом зі своєю дружиною Вірою стали виконавцями головних партій у «Дафнісі і Хлої»

³³¹ Енциклопедія «Балет» під редакцією Ю. Григоровича, видана 1981 року, дає відомості про 17 різних постановок балету «Дафніс і Хлоя» на музику М. Равеля, і туди увійшли далеко не всі сценічні інтерпретації (наприклад, не згадується київська постановка А. Шекери 1969 року) [55, с. 178]. Сучасні балетмейстери по-своєму інтерпретують відому партитуру М. Равеля. Наприклад, балетмейстер Пермського театру опери та балету О. Мірошніченко переніс дію балету в епоху французьких колоніальних війн, головні герої – молодий французький легіонер Дафніс та французька балерина Хлоя (постановника надихнув фільм 1930 р. «Марокко» за участю Г. Купера та М. Діпріх).

³³² Слід зазначити, що прем'єра «Післяполуденного відпочинку фавна», яка старанно готувалася антрепризою і широко анонсувалася С. Дягілевим, спричинила великий скандал: у балету з'явилися як вороги, так і прихильники (серед останніх був і знаменитий скульптор О. Роден. Нищівної критики, зокрема, зазнала відверта еротичність В. Ніжинського в образі Фавна. М. Фокін також був серед критиків Ніжинського-балетмейстера, хоча й дуже поважав Ніжинського-виконавця і віддавав шану його геніальності. Постановку «Фавна» він охарактеризував як хореографічно обмежену та аморальну. Детально описуючи хореографію В. Ніжинського, М. Фокін, однак, відзначає й позитивні її риси, наприклад, виразні профільні пози й ходи з вивернутими кистями рук, що їх, на думку М. Фокіна, артист запозичив з його постановки картини «Грот Венери» з опери Р. Вагнера «Тангейзер».

³³³ «У цьому творі я задумав дати велику музичну фреску, у якій не стільки прагнув відтворити справжню античність, скільки закарбувати Елладу моєї мрії, близьку до тих уявлень про стародавню Грецію, які втілені у творах французьких художників і письменників кінця XVIII ст. Цей твір побудований симфонічно, за строгим тональним планом на кількох темах, розвитком яких досягається єдність цілого. Розпочатий у 1907 р., «Дафніс» кілька разів перероблявся, особливо його фінал» [186, с. 194–195].

О. Зінич розглядає музику М. Равеля, використовуючи категорію пластичності, яка досягається шляхом застосування принципів скульптурності (статурності), динамічності та завдяки їх поєднанню при створенні музичних художніх образів³³⁴. Дослідниця виокремила три типи танців: «ліричні, інтимні, піднесені» [74, с. 120] варіації та дуети головних героїв, войовничі (танці Доркона та піратів), а також жанрово-характеристичні (наприклад, «Загальний танець», фінальний «Ваххічний танець»)³³⁵. Музика М. Равеля споріднена з традиційним мелосом античної Греції, про що свідчить використання давньогрецьких музичних ладів, таких, як лідійський, який «привносить елемент екстатичності, оргіастичності» [74, с. 107], адже композитор добре знав і любив культуру Середземномор'я, зокрема, грецькі пісні (йому належить багато їх обробок і гармонізацій). Водночас музична партитура зазнала впливу орієнтальної, іспано-мавританської, а також російської музичної культури кінця XIX – початку XX ст., а саме таких творів, як «Шехерезада» М. Римського-Корсакова та «Половецькі танці» з опери «Князь Ігор» О. Бородіна.

У Київському державному академічному театрі опери та балету ім. Т.Г. Шевченка балет «Дафніс і Хлоя» уперше поставив А. Шекера 1969 р.³³⁶. Майже через 45 років вистава повернулася на київську сцену в постановці А. Рехвіашвілі, яка нині є головним балетмейстером Національної опери³³⁷. А. Рехвіашвілі має досвід балетмейстерської роботи як у сучасній, так і в класичній хореографії³³⁸. У своїх постановках балетмейстер створила своєрідний синтез модерну, бального танцю та балетної класики. Її номери

³³⁴ «Уважне потактове прочитання партитури балету “Дафніс і Хлоя” з погляду пластичності дозволяє побачити закладені в самій музиці потенції і напрямки її хореографічної інтерпретації» [74, с. 135].

³³⁵ Крім того, О. Зінич виокремлює так звані жести-знаки, виділені авторськими ремарками в партитурі та окреслені за допомогою специфічних музичних засобів [74, с. 130–131].

³³⁶ Диригентом вистави був С. Турчак, художником – Д. Лідер.

³³⁷ Диригент-постановник вистави – М. Дядюра, художнє оформлення здійснила М. Левитська.

³³⁸ На. в Україні А.Ю. Рехвіашвілі – художній керівник театру сучасної хореографії «Сузір'я Аніко», з 1990 р. викладає в Київському національному університеті культури і мистецтв, де з 1996 р. очолює кафедру класичної хореографії. А. Рехвіашвілі – лауреат Міжнародного конкурсу артистів балету ім. С. Лифаря в номінації «хореографи». На сцені Національної опери А. Рехвіашвілі поставила балети «Віденський вальс», «Даніела», «Дама з камеліями», а також танцювальні картини в операх «Ярослав Мудрий», «Мойсей», «Норма» та «Запорожець за Дунаєм». Вона також здійснила сценічну інтерпретацію балету «Попелюшка» на сцені Київського дитячого музичного театру.

позначені експресією, емоційністю, графічністю пластичного малюнка. А. Рехвіашвілі працювала із солістами Національної опери, які запрошували її для постановки концертних номерів³³⁹. Робота з артистами, які мають класичну школу і досвід виконання провідних партій класичного репертуару, змінила творчий стиль балетмейстера: у ньому з'явилася лірична лінія, кантілена. Якщо за своєю хореографічною лексикою її попередні роботи «Віденський вальс», «Даніела» і «Дама з камеліями», постановкою якої театр завершив сезон 2013-2014 років, – це класичні балети, то у своєму новому спектаклі А. Рехвіашвілі намагалася відійти від канонів класичного танцю, залишивши його тільки як характеристику головних героїв – Дафніса і Хлої, які вирізняються з-поміж інших не тільки своїм прихованим аристократичним походженням, а й душевною чистотою почуттів. Герої не ступають по землі, а ніби ледь торкаються її: для передання цього задуму балетмейстер використовує пуантову техніку для балерини.

Балетмейстер показує своє пластичне бачення Давньої Греції, де наявні і фольклорні лейтмотиви, і стилізовані пози античних скульптур, і динамічний жорсткий ритм, характерний для хореографії нинішньої епохи в поєднанні з діонісійською свободою вираження почуттів у танці, про яку писав Ф. Ніцше у праці «Народження трагедії з духу музики». В ансамблевих танцях А. Рехвіашвілі поєднує принципи синхронності виконання і поліфонії, завдяки чому рух на сцені не переривається навіть у статиці. Постановники по-своєму трактували сюжет роману Лонга, за мотивами якого створено виставу. Нова сценічна трактовка балету – сучасний погляд на класичний твір, давньогрецька історія слугувала лише натхненням для постановників, адже фабула суттєво змінена. Автор лібрето залишила тільки вісім персонажів, зате дала кожному з них свою пластичну характеристику. Мімічні образи Пана та Німфи створюють атмосферу античного міфу, на тлі якого розвивається основна сюжетна лінія вистави. Вони уособлюють вищу силу, яка посиляє героям випробування долі й допомагає здолати їх. Пан і

³³⁹ Серед них – Г. Кушнірова, О. Шаповал, Я. Гладких, Є. Кайгородов, О. Філіп'єва, М. Мотков та ін.

Німфа починають і завершують спектакль, вони з'являються на сцені в ключові моменти дії, спрямовуючи її. У хореографічній характеристиці Німфи й Пана найбільш відчутний вплив балетної естетики «Російських сезонів» С. Дягілева в період захоплення античною темою в мистецтві перших десятиліть ХХ ст.³⁴⁰ Виразна статичність Німфи й Пана контрастує з динамічними ансамблевими танцями й додає цим образам значущості, майстерно підкресленої артистами (Т. Андрєєва та О. Коваленко).

Виконавиця ролі Лікеніон – дівчини, яка хоче звабити Дафніса, Райса Бетанкоурт (кубинка за походженням) – молода танцівниця дуже широкого амплуа. Вона виконує як сольні класичні партії, так і характерні ролі, де виявляється її яскрава індивідуальність. Цікаво спостерігати за її виступами у творах сучасної хореографії, що потребують поєднання пластичності корпусу з майстерним володінням пуантовою технікою. Характеризуючи артистку, А. Рехвіашвілі наголосила на її харизматичності та здатності вчитися: «Вона дуже жіночна, у неї є якийсь внутрішній жар, і все це подається дуже делікатно... Вона здатна фантазувати та вчитися, пізнавати себе, і це пізнання викликає інтерес у того, хто з нею працює». Основною характеристикою образу Лікеніон стала спокуслива чуттєвість, що її артистка передала своєю м'якою гнучкістю, ніжним тріпотінням ніг і всього тіла в *pas de bourré suivi* (танцівниця має дуже красиві стопи з високим підйомом, що дозволяє їй ефектно виконувати цей рух на півпальцях). Це *pas de bourré suivi* у широкій ІV позиції, що повторюється кілька разів, є своєрідним пластичним лейтмотивом образу. Такі ж здібності демонструє, зокрема, Я. Ткачук – виконавець ролі Волопаса: «Волопас – це протиставлення Дафнісу... Він танцює в ічигах, його костюм зроблений зі клаптиків шкіри. Це людина із земними пристрастями, який із абсолютно конкретними намірами претендує на Хлою, чого Хлоя прийняти не може, і що не стає

³⁴⁰ Хрестоматійно відомі пози Фавна, який відпочиває на лісовій галявині, з однойменної мініатюри В. Ніжинського простежуються в хореографічному вирішенні образу Пана.

перешкодою для Лікеніон: Лікеніон і Доркон – це земна пара з земними пристрастями»³⁴¹ [з інтерв'ю авторки з А. Рехвіашвілі].

Кульмінацією дії балету – як танцювальною, так і драматургічною – стала сцена захоплення острова піратами. Музика М. Равеля передає образ дикого, нищівного руху, що акцентується пульсуючим ритмом і невинним наростанням сили й динаміки лейттеми піратів. Гостра характерність у поєднанні з витонченістю та пластичністю фактури О. Шаповала, який виконує партію ватажка розбійників Бріаксіса, підносять цей негативний за сюжетом образ до героїчного. Артист вривається на сцену, немов ураган, широкими стрибками перетинаючи її планшет, усе зносячи на своєму шляху, вимальовуючи чіткі експресивні пози графічними штрихами. Виняткова музикальність О. Шаповала допомагає йому передати найтонші нюанси балетної партитури, досягти повного злиття з музикою і хореографічним текстом. Виразність сцени підкреслює жорстка синхронність чоловічого кордебалету, а також візуальне зображення зловісної темної піратської галери, яка невблаганно наближається, майстерно передане за допомогою світлових ефектів.

А. Шевченко та Я. Ваня – виконавці ролей Хлої та Дафніса вже мали досвід роботи з А. Рехвіашвілі: у балеті «Дама з камеліями», прем'єра якого відбулася наприкінці сезону 2013/2014 років, де вони зіграли головні ролі. У новому балеті головним завданням виконавців було показати народження чистого кохання, яке Дафніс і Хлоя пронесли через весь спектакль, здолавши усі спокуси та випробування. А. Рехвіашвілі вважає ліричну лінію основною в характеристиці головних героїв і підкреслює її тягучою кантиленою численних дуетів, де кожна поза немов витікає з попередньої, як із струмка. Лейтмотив образу Хлої, за словами хореографа, це очерет, на який перетворилася німфа Сірінгс (алюзія з постановкою М. Фокіна). А. Рехвіашвілі розповідає, що при обговоренні ескізів костюмів для головної

³⁴¹ Тут і далі до кінця розділу висловлювання А.Рехвіашвілі наводяться з інтерв'ю, взятої авторкою дослідження (подано у додатку російською мовою).

героїні, де було запропоновано білий комбінезон і хітон, вона зупинилась саме на хітоні, тому що його фактура створює ілюзію погойдування вітру; це погойдування тростинки від подиху вітерця знайшло відображення і в хореографії – численних *pas de bourrés suivi* та *port de bras*, що стали лейтмотивом образу Хлої. Образ Дафніса вирішений виключно засобами класичної хореографії, що розкриває перед артистом простір для демонстрації своєї майстерності й дає можливості для створення зворушливого ліричного образу закоханого пастуха, який розповідає про свою любов сумною мелодією, яку він грає на флейті.

Робота з партитурою М. Равеля стала етапною і для оркестру, і для балетмейстера, і для виконавців³⁴². Спроба інтерпретації однієї з найвизначніших пам'яток світової балетної класики на сцені Національної опери України засвідчує появу оригінальної версії: виявлено своєрідність хореографічної лексики цієї вистави, розглянуто характери її головних персонажів, особливості сценічного оформлення. Поряд із прагненнями осучаснити виставу можна констатувати продуктивність ретроспективного підходу, де рефлексії піддаються вічні образи античності, а танець дозволяє уявити рух статуй, що ожили. Важливе значення мають особистості виконавців провідних партій, адже фактор акторської індивідуальності відіграє важливу роль у творчому процесі й дуже часто стає для балетмейстера джерелом натхнення.

Детальніше ознайомлення із задумом балетмейстера А. Рехвіашвілі, спілкування з виконавцями, репетиторами балету відкривають широку перспективу для повного розуміння як ідеї балету «Дафніс і Хлоя», так і особливостей його балетмейстерської інтерпретації. У нашому інтерв'ю, зокрема, А. Рехвіашвілі докладно розповіла про передісторію вистави. «Я не орієнтувалася на відомі версії М. Фокіна або Ф. Ештона (Англія). Це був

³⁴² Фактор музикальності став основним і для сценічного оформлення спектаклю (художник – М. Левитська): знайдено особливу техніку, коли декорації проєктуються на екран і змінюються майже щосекунди, миттєво реагуючи на те, що відбувається на сцені. У підготовці вистави були задіяні молоді педагоги-репетитори – провідні майстри сцени С. Бондур, О. Філіп'єва, Г. Жало, Є. Кайгородов, які нещодавно закінчили балетну кар'єру або ще продовжують танцювати.

цілковито мій власний задум. Причина в тому, що час інший, інша естетика балетного театру. Наприклад, у Фокіна чорним на білому написано „пантоміма“, а ми ніде пантоміму не використовували Як би я не хотіла вставити цю грецьку пантоміму, вона не буде сьогодні виглядати так, як у спектаклі Фокіна вже внаслідок дистанції історичного часу, бо треба було її бачити і розуміти культурно-соціальне значення цієї пантоміми».

Позиція балетмейстера виявилася і в тому, що в спектаклі використано практично всю партитуру М. Равеля без купюр (вилучено тільки хор в епізоді з Протеєм), хоча спершу планувалося виконувати сюїту з балету, що обумовило необхідність пошуку своєї логіки в частинах балетної вистави. Такий пієтет у трактуванні джерела вмотивовано концепцією античного роману, де, на думку А. Рехвіашвілі, важливо показати пізнання любові Хлої та Дафніса. Тут особливо промовистою видається паралель із класичними балетними образами, а саме Жізелі та Нікії в «Баядерці», де спільну основу становить ідея жертвності³⁴³. «Є завжди більш активна лінія і більш пасивна, як Одетта і Оділія: завжди образи більш негативного або, скажімо, конфліктного плану яскравіші, ніж просто ніякове добро», стверджує балетмейстер. Особливе значення балету «Дафніс і Хлоя», на думку А. Рехвіашвілі, в тому, що тут уперше в античному світі розповідається про суть кохання. У давнину існував «культ життя через кохання», але, на противагу давнім вакханаліям та ритуалістичним оргіям, саме «парою першими стали Дафніс і Хлоя, які пізнали любов. Це не просто потяг плоті – кохання на місяць або два, а більш сталі стосунки, тобто інститут сім'ї».

Епохальне історичне значення обраного для балету літературного першоджерела стає аргументом виділення суті й усунення побічних епізодів. Тут даються ознаки основні балетмейстерські принципи А. Рехвіашвілі, які дозволяють висвітлити особливості її творчої лабораторії. У роботі над твором М. Равеля, зокрема, мислення крупним планом зумовлювалося тим,

³⁴³ Ця ідея, як свідчить балетмейстер, стала основою концепції іншої вистави А. Рехвіашвілі – балету «Дама з камеліями».

що «треба віддатися своїй інтуїції: в цілому я представляла, що я хочу, а деталі викристалізувалися вже в ході постановочної роботи. Часу було обмаль, але можливо відсутність якогось страху приводила до такого задоволення». Природа твору Равеля, наявність внутрішньої логіки диктує потребу масштабного мислення. Відповідно будується і творчий процес балетмейстера, де осмислення загального плану випереджає підбір деталей³⁴⁴. Сценарний план та його реалізація становлять лише момент у мотивації драматичної дії та вивільненні спонтанної творчої енергії³⁴⁵.

Така концепція твору визначила і стилістичне рішення специфічних хореографічних прийомів. «Це мій авторський стиль», говорить балетмейстер. «Диктує музика Равеля [...] одна тема звучить 40 секунд і якийсь ланцюжок прив'язується за наступну тему, потім наступна, наступна і т. ін., як хвилі, і це все витягується, йде розвиток руху, ніде ніяких закінчених стійких форм немає, усе переходить, усе струмує: це дуже швидке подання інформації, дуже вона така плинна, тому й хореографія тут плинна». Таке свідчення сприйняття музики уявою хореографа видається вельми цінним і суголосна наведеній думці музикознавців.

Поряд із музикою, було також і непряме джерело хореографічної інтерпретації – антична пластика, від якої було перейнято рішення танцювальних мізансцен вистави. Як зізнається А. Рехвіашвілі, вона дослідила в процесі підготовки спектаклю багато різноманітних скульптурних барельєфів, творів живопису на амфорах, де фігури плоскі, профільні, з вивернутими кистями. Це домінування профілю і специфічної «вивернутості» позначається і на деталях хореографічного стилю. За пластикою, як відзначає балетмейстер, у спектаклі подано три рівні істот: це

³⁴⁴ «Я ставлю начисто. Але для цього потрібно напередодні 3-4 години просидіти, дивлячись в одну точку, уявляти все це ... якийсь новий малюнок фіксується в блокноті... Олівець, гумка – усе це існує, я записую».

³⁴⁵ «Я повинна розуміти: він до неї ставиться так тому що..., це відбулося тому що... Із цього може виходити й малюнок танцю. Але в основному текст виникає спонтанно. Якщо сцени не спонтанні, над ними я багато думаю, як дія того чи іншого персонажа може вистрілити через сцену... Не знаю, цей процес зовнішньо видається спонтанним, а внутрішньо – це повне підпорядкування себе 24 години (і хотілося б 25 годин) на добу і навіть уві сні».

Пан та Німфи – божества, Дафніс і Хлоя – богоподібні істоти та носії земних пристрастей – Лікеніон та Волопас.

Концепція твору позначилася на інтерпретації деяких його персонажів, зокрема, на співвідношенні окремих ознак характерності та цілісних характерів, де, за А. Рехвіашвілі, «людина – істота складна, сама себе пізнати не може, тому це питання тільки граней людської природи. Усі ці образи – це мозаїка граней, із яких складається людина». Звідси виводиться ставлення балетмейстера до артистів як своєрідних медіумів, посередників, які реалізують концепцію вистави і доносять її публіці.

Своєю чергою, специфіка твору Равеля позначається й на характері творчого процесу, який виявляється подібним структурі музичного тексту. Як свідчить А. Рехвіашвілі, «це імпресіонізм, де неможливо схопити момент. Треба зафіксувати несподіванку, скороминущість. І тому входження в цей стан допомагало мені швидко показувати. Я тільки говорила артистам: «Настю, Ярославе, швидко запам'ятовуйте за мною, я нічого не буду пам'ятати»». Мова йдеться про своєрідний феномен творчої амнезії, коли вихід з процесу роботи над конкретним твором веде до забуття обставин роботи, що його балетмейстер характеризує як «злиття чисте, майже дитяче з фантазіями автора».

Ці свідчення про творчу лабораторію балетмейстера на прикладі підготовки вистави «Дафніс і Хлоя» перегукуються з попереднім досвідом, коли готувалася прем'єра «Болеро» в театрі танцю «Сузір'я Аніко»³⁴⁶. Створення світу та його зникнення – от що побачила у творі М. Равеля балетмейстер. Про своєрідність ставлення балетмейстера до музики як предмета хореографічної інтерпретації свідчить також вищезгаданий спектакль «Дама з камеліями». Для вистави було дібрано (за ініціативою диригента-постановника О. Баклана) твори Г. Форе, Л. Бетховена,

³⁴⁶ Слід зазначити, що раніше обидва твори М. Равеля ставив А.Ф.Шекера, що дало А. Рехвіашвілі нагоду для зіставлення. За її свідченням, при постановці «Болеро» вона виходила з тих вражень, які описав сам М. Равель, після відвідування гігантського заводу, де його вразила шадена енергія механізмів, накопичення якої веде до вибуху. Зазначимо, що тут балетмейстер ішла тим же шляхом, що й К. Леві-Строс, який у відомому дослідженні запропонував саме космогонічне тлумачення цього музичного твору [135, с. 171].

І. Стравінського, Е. Елгара, Й. Брамса. А. Рехвіашвілі пояснює такий підхід дефіцитом балетної музики, суголосної її баченню вистави. «Мені хотілося тут дуже багато красивої музики, яка, напевне, могла би звучати в цьому літературному творі», – пояснює балетмейстер. Такий монтаж має для балетмейстера, як і диригента, особливі ознаки творчого задоволення. Звідси питання про необхідність стилізації історичних обставин, національних особливостей, відтворюваних на балетній сцені, на чому й наголошує А. Рехвіашвілі, спираючись на досвід балетної класики³⁴⁷. Одна з особливостей балетмейстерського підходу – уміння подивитися на художній результат із певної дистанції. Цим визначається ставлення балетмейстера до вистави після прем'єри як до остаточного результату, що не підлягає подальшим змінам, які можуть внести інородність і зруйнувати внутрішню логіку твору.

«Дама з камеліями» торкається тієї самої вічної теми, що й «Баядерка», де кохання постає як жертвоприношення. Героїня драми «наважилася любити, коли сама не вірила в цю любов», – говорить балетмейстер, і це лежить в основі такої паралелі: «Насправді Солор розлюбив Нікію і захопився Гамзатті, але сила Нікії в тому, що, незалежно від того, кохав її Солор чи ні, вона його кохала. Так і тут важливий був вибір: Марі й захворіла саме тому, що в неї не було, на що спертися, і вона хотіла звільнити Олександра від себе. Її любов – величезне жертвопринесення». У «Дамі з камеліями» особливо рельєфно виявився ще один принцип балетмейстерського підходу – мінімізація дійових осіб³⁴⁸ і, як наслідок, – зростання вагомості, значущості індивідуальності артистів – виконавців ролей у виставі. Такий підхід сприяє виявленню суті драматичного конфлікту

³⁴⁷ «У всякому випадку, «Дон Кіхот» – це наше уявлення про Іспанію, опосередковане через Петіпа, це його уявлення, але це не є іспанський танець, так само, як Індія в «Баядерці» – це уявлення, Німеччина зросійщена у «Лускунчику». Хто вона: Марі, Маша, Клара? Питання, хто що бачить. Один бачить човник, а мені ближче, як Баланчин пише, що вони їдуть у Конфітюрбург на горіховій шкаралупі» А. Рехвіашвілі цитує уривок із книги С. Волкова присвяченої Дж. Баланчину [32].

³⁴⁸ Наприклад, образ батька Олександра поєднаний із образом барона, у якого дочка померла від сухот, є дуже значимою фігурою у виставі. Саме зі сцени, коли батько Олександра примушує Марі написати рокового листа (на музику симфонії Л.Бетховена) починалася постановка балету «Дама з камеліями».

і логічно веде до зростання ролі творчої індивідуальності артистів балету. Наприклад, А. Рехвіашвілі виділяє молоду балерину А. Шевченко не тільки як перспективну балерину, а й як актрису, здатну співпереживати³⁴⁹.

Внутрішній світ артиста важливий для цілісності вистави, за А. Рехвіашвілі, вже тому, що саме завдяки йому можлива гармонія з намірами балетмейстера. Таким чином, вирішальним для постаті артиста-виконавця виявляється внутрішня *мотивація дії*, як у драматичному театрі, і має місце внутрішній монолог, про який говорив В.І. Немирович-Данченко [89, с. 98]. Отже, перевтілення акторів балету, їхній внутрішній світ, який розкривається через виконання ролі, являється необхідною передумовою артистичної цілісності вистави.

Висновки

1. Одна з провідних проблем сучасного балетмейстерського мистецтва, яка полягає у втіленні драматичного змісту танцювальними засобами між ризиками зведення балету до пантоміми або до дивертисменту, успішно вирішується балетмейстерами Національної опери України. Можна твердити про формування своєї традиції розв'язання цієї проблеми, яка склалася в київському осередку. Одним із провідних майстрів, з іменем якого пов'язане формування особливостей підходу до інтерпретації балетної вистави, став А. Шекера. На основі такого підходу стало можливим переконливе танцювальне витлумачення драматичного тексту, в якому відтворюється глибинний зміст і складається гармонійний ансамбль виконавців.

2. Продовжувачем традицій А. Шекери став В. Яременко, який поглибив його творчі тенденції. Зокрема, увагу було спрямовано на переосмислення вистав класичної спадщини (М. Петіпа, М. Фокіна), та

³⁴⁹ «Якось вона подзвонила мені додому: «Аніко Юрївно. Я прочитала «Даму з камеліями», я так плакала!» Ця людина здатна дивуватися» [з наведеного інтерв'ю].

створення оригінальних вистав засобами класичного балету. Балетмейстер виявив творчу фантазію і організаційний талант, зумівши дати переконливе танцювальне прочитання таких творів і засвідчивши тим могутній потенціал балетної трупи Національної опери. Зокрема, прикладом талановитого прочитання безсмертної комедії Бомарше став комедійний балет «Весілля Фігаро» в постановці В. Яременка.

3. Виразне національне обличчя балету Національної опери України, створене зокрема зусиллями названих балетмейстерів, переконливо засвідчується також тривалою сценічною історією творів з виразними національними ознаками. Насамперед це стосується творів за текстами Т. Шевченка. Балетна інтерпретація шевченкіани стає можливою завдяки інтерпретації дієвого танцю, придатного для розкриття драматичного і ліричного змісту. Можна твердити про створення балетного національного епосу, де одним з перших кроків стала вистава «Лілея» К. Данькевича.

4. Проблеми оновлення класичного балету, його системи конвенцій, розширення діапазону його виражальних засобів та хореографічних стилів а також розкриття невичерпності умовного коду класичного танцю та відкриття нових можливостей через творчу рефлексію демонструє сучасна інтерпретація оповідних літературних текстів. Можливості такої інтерпретації демонструє вистава «Майстер і Маргарита» в постановці Д. Авдиша. Успішне виконання одного з найважчих режисерських завдань – розкриття прози засобами танцю – свідчить не лише про талант і винахідливість балетмейстера, але й про могутність рефлексії як основного шляху балетного мислення.

5. Традиційні балетні прийоми розкривають свою невичерпність у полі творчої рефлексії як незамінні засоби перевтілення добре відомого театрального тексту. Про невпинні продуктивні зусилля розкриття нових можливостей традиції свідчить сценічна історія інтерпретацій «Баядерки» Л. Мінкуса.

6. Антична спадщина, переосмислена в імпресіоністичному ключі, дозволяє демонструвати найістотнішу специфічну основу балету – творчу рефлексію. Саме її роль особливо увиразнюється завдяки реконструкції прийомів історично відомих вистав, як це демонструє «Дафніс і Хлоя» М. Равеля. Водночас досвід роботи над постановкою нових підготовкою вистав, висвітлення творчої лабораторії балетмейстерів на підставі безпосереднього спілкування підводить до необхідності докладного аналізу творчих індивідуальностей виконавців, на співпраці з якими ґрунтується результативність вистави.

ВИСНОВКИ

1. Балетне виконавське мистецтво розвивається як осмислення буття через опосередковану картину внутрішнього світу людини. У балетному академічному каноні вирішального значення набуває рефлексія як самопізнання. Рефлексія та опосередкування пояснюють парадокс дивовижної стійкості й продуктивності академічного канону як системи умовностей, його здатності змінюватися разом з обставинами існування. Ще один парадокс цього канону виявляється в самообмеженні мінімалізму, який рівнозначний з екстремальними умовами художнього експериментаторства. Складається своєрідний актуалізм балетного часопростору, де самоцінність теперішнього моменту переживання втілюється у значущості особистості артиста.

2. Така феноменологічна специфікація балету як мистецтва наскрізь умовного і опосередкованого виявляється у принципі єдності виконання і виховання. Для балету школа становить вихідну умову існування, а виконавська традиція складається лише в живому переданні від педагога до учнів, що демонструє історія освіти і виконавства в Україні, яка сягає часів кріпацьких театрів. Становлення українських балетних виконавства і освіти визначили хореографи, антрепренери й танцівники С. Ленчевський, Х. Ніжинський, Б. Ніжинська, М. Мордкін та ін. Постійна участь майстрів балетного мистецтва в розвитку професійної освіти засвідчує принцип єдності виконання та виховання. Саме плеяда видатних митців створила основу для заснування Київського державного хореографічного училища 1934 р. та подальшого розвитку Київського державного театру опери і балету, де провідна роль належить таким визначним представникам шкіл класичного балету, як Г. Березова, А. Васильєва, А. Яригіна, В. Чабукіані, Л. Жуков, Р. Захаров, А. Мессерер. Тоді сформувалися основні риси українського сценічного танцю, що дало можливості для створення

українських національних балетних вистав на основі синтезу класики з фольклором («Пан Каньовський» М. Вериківського, «Лілея» К. Данькевича).

3. Зі здобуттям Україною у 1991 р. незалежності почалася нова епоха в історії Національної опери, як і балетної освіти. У Національній опері склалися славні традиції виконавського мистецтва та професійної підготовки, і тепер можна говорити саме про українські хореографічні школи. Зокрема, склалися школи видатних майстрів балетного виконавства. З. а. України В. Денисенко виховав понад 300 танцівників, серед яких зірки балету, сформував свою педагогічну систему, де виразно простежуються специфічні особливості театральних уроків класичного танцю. Композицію урока В. Денисенка характеризує системний підхід, цілеспрямованість. Педагогічний стиль В. Калиновської – зірки останньої третини ХХ ст., позначений рисами її блискучого виконавського досвіду. Неповторні школи виконавської майстерності створили видатні українські артисти О. та В. Потапова, Е. Стебляк, А. Лагода, М. Прядченко, Р. Хилько, Л. Сморгачова та ін.

4. Аналіз шкіл артистів-педагогів дозволяє окреслити особистість артистів, а відтак і їх відмінні риси. Зокрема, на відміну від кіногероїв, образи яких наближені до життєвих, театральні персонажі гіперболізовані, що посилюється в балеті, де переживання передаються умовними танцювальними засобами. Артист балету обмежений у своєму самовираженні музичним матеріалом і хореографічним текстом, але саме ця обмеженість стає джерелом натхнення та творчої рефлексії, фіксації спійманих миттєвостей долі. Для розкриття природи творчої особистості артиста як творця образу застосовується категоріальний апарат характерології, зокрема, взаємини цілісного характеру і зовнішньої характерності, а завдання балетмейстера вбачаються, зокрема, в розкритті вмотивованості цих взаємин. Балетні артисти повинні розпізнати масу нюансів у ролі, й такі артисти є в Національній опері України.

5. Про те, як ініціатива виконавців та виявлення їх індивідуальності гармонізуються і стають запорукою успішності вистави, свідчить досвід співпраці солістів балету з А.Ф. Шекерою, де формувалася не лише хореографічна лексика, а й новий хореографічний текст, що потребувало нового ставлення артистів до цього тексту і створювало ширші можливості вияву індивідуальності. Балетмейстер завжди вживав стосовно танцівників слово «актор», маючи на увазі завдання перевтілення у роль. Нові редакції класичних спектаклів, які йдуть на сцені Національної опери (у постановці В. Яременка «Корсар» А. Адана, «Раймонда» О. Глазунова та ін.) дали можливість показати майстерність солістів (О. Філіп'єва, Т. Білецька, Г. Дорош, Т. Боровик, А. Гура, М. Мотков, Є. Кайгородов та ін.). Розвиток характерного начала простежується у спектаклях В. Литвинова («Попелюшка» С. Прокоф'єва, «Панночка і Хуліган» Д. Шостаковича, «Лускунчик» П. Чайковського та ін.), що дало можливість самовираження для артистів характерного та деміхарактерного жанру, таких як Д. Клявін, І. Бродська, Т. Андреева, О. Шаповал, І. Буличов та ін.

6. Аналіз творчої лабораторії балетного артиста, виконаний за методикою відомого психолога П.М. Якобсона, вжитою для дослідження психології творчості акторів драми, дозволив виявити істотну своєрідність підготовки ролі в балетному театрі. Матеріали анкетного опитування видатних драматичних акторів (зокрема, М.П. Хмельєва, М.М. Єрмолової, В.І. Качалова), що порівнюються з інтерв'ю н.а. України Р.А. Хилько, засвідчують принципову розбіжність у мотивації виконання ролі, в процесі ознайомлення з музичним матеріалом, хореографією, спілкуванні зі сценічними партнерами, репетиційному процесі, перевтіленні в роль, привнесення артистом своїх особистісних рис до створеного сценічного образу, самоконтролю на сцені. Одержані результати дають матеріали для підтвердження і уточнення відомих висновків К.С. Станіславського про

специфіку роботи балетних артистів³⁵⁰, творча свобода яких завжди обмежена хореографічним текстом, музичною партитурою, сценічним малюнком, взаємодією з партнерами.

7. Визначальне місце внутрішнього світу людини в балеті, визначаючи опосередкування виразом його змісту, зумовлює специфічні завдання балетмейстера, зокрема, співвідношення танцювального і драматичного чинників. Балетмейстер А.Ф. Шекера, керівник балету Національної опери після здобуття Україною незалежності, розв'язує їх перетворенням пантоміми на форму танцю. Використовуючи надбання дієвого танцю, він відмовляється від побутової конкретики на користь симфонічної драматургії, привнесення елемента дієвості навіть у дивертисментні сцени. Вистави А. Шекери стали справжньою школою виконавської та акторської майстерності, де артисти відкрили нові грані своєї індивідуальності.

Постановки В. Яременка, учня А. Шекери, особливо відзначаються такими властивостями, як музикальність, коректність у ставленні до хореографічної спадщини, глибоке відчуття нюансів, що засвідчено виставою «Весілля Фігаро» як прикладом вдалої інтерпретації драматичного твору мовою класичної хореографії, де знайшли відображення, зокрема, виражальні засоби комічного балету (травесті та гіперболізація).

8. Реконструкція спектаклів у історичній динаміці дозволяє твердити про розвиток тенденцій балетмейстерської інтерпретації літературних джерел, взірць чого становить сценічна історія балету «Лілея» за Т. Шевченком. (постановки Г. Березової (1940), В. Вронського (1956), А. Шекери (1976) як основа для аналізу вистави В. Ковтуна (2004, поновлення – 2014)), де отримують подальшого розвитку рефлексії над традиціями балетного академізму, що було провідною темою творчості балетмейстера. Своєрідний стилістичний контраст до цієї інтерпретації творів Т. Шевченка на балетній сцені знаменує спектакль «Майстер і Маргарита» за М.

³⁵⁰ «Балет – прекрасне мистецтво, але... не для нас, драматичних артистів. нам потрібне інше. Інша пластика, інша грація, інший ритм, жест, хода, рух [...] Нам потрібно лише перейняти [...] їх дивовижну працездатність та вміння працювати над своїм тілом» [207, с. 144].

Булгаковим (балетмейстер Д. Авдиш), позначений цілеспрямованою еkleктикою і рисами постмодерну як балет-фантазмагорія.

9. Ретроспективні аспекти балетних вистав демонструють «Баядерка» (балетмейстер Н.Макарова) та «Дафніс і Хлоя» (балетмейстер А. Рехвіашвілі). Тут набуває важливого значення проблема продуктивності академічного канону як джерела відкриття нових художніх можливостей у творчій рефлексії над спадщиною, зокрема, того репертуару, який має за собою історичний «шлейф» сприйняття театральною публікою. Аналіз роботи над спектаклем надає можливість реконструкції творчого процесу для зрозуміння логіки поведінки головних персонажів, окреслення сюжетних ліній, основної ідеї вистави.

10. Отже, дослідження виконавської творчості балету Національної опери України, від професійної школи через постаті артистів до аналізу вистав дозволяє твердити про формування самобутнього, своєрідного творчого обличчя. Універсальні закономірності балету, такі як розкриття внутрішнього світу людини, опосередкування і умовності, дивовижна стійкість і водночас гнучка мінливість академічного канону, визначальне місце рефлексії здобувають оригінальне, неповторно своєрідне тлумачення майстрами балетного виконавства. Все це засвідчує далекосяжні перспективи розвитку академічної балетної традиції в Україні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств / М.В. Алпатов – Москва: Сов. художник, 1979 – (Библиотека искусствознания) – 288 с.
2. Алперс Б.В. Театр Мочалова и Щепкина / Б.В. Алперс – Москва: Искусство, 1979 – 632 С.
3. Анатолий Шекера. До 70-річчя від дня народження [Ел. ресурс]. – 2015. – Режим доступу: <https://youtu.be/KSAAOPyVeFQ>.
4. Анфілова С.Г. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету. Автореф. дис. ... к. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С.Г. Анфілова – Харків, 2005.– 22 с. – (Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського)
5. Асафьев Б.В. В балете. Наблюдения, выводы, пожелания. (1917) / Б.В. Асафьев / Асафьев Б.В. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974. – С. 28 – 36
6. Базарова Н. Классический танец / Н. Базарова. – Ленинград: Искусство, 1984. – 200 с.
7. Базарова Н. Азбука классического танца / Н. Базарова, В. Мей. – М. – Ленинград: Искусство, 1983. – 208 с.
8. Бахрушин Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин – Москва: Советская Россия, 1965. – 227 с.
9. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.
10. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин – Москва: Искусство, 1979. – 424 с.
11. Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» /И.Ф. Бэлза // Контекст-1978 – Москва: Наука, 1978 – С. 156 – 248
12. Белова Е.П. Ресурсы танца. Телевизионный балет / Е.П. Белова - Москва: Искусство, 1991 – 128 с.

13. Бентли Э. Жизнь драмы. Изд. 2-е / Эрик Бентли – Москва: Айрис, 2004 – 408 с.
14. Бентя Ю. Перекрикивая классиков / Ю. Бентя / Коммерсантъ Украины – 01.06.2007. – №88 (439)
15. Берлянд-Чёрная Е. Оперы Моцарта / Е. Берлянд-Черная – Москва: Музгиз, 1957. – 180 с.
16. Бернштейн Н.А. О построении движений / Н.А. Бернштейн – Москва: Медгиз, 1947 – 255 С.
17. Білаш П.М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття: автореф. дис. ... к. мист.: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Білаш П.М. – Київ, 2004 – 18 с. – (Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв)
18. Блазис К. Искусство танца / К. Блазис // Классики хореографии. Отв. Ред.. Е.И. Чесноков – Ленинград, Москва: Искусство, 1937. – 362 с.
19. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность / Л.Д. Блок – Москва: Искусство. 1987. – 556 с..
20. Богданов – Березовский В.М. Галина Сергеевна Уланова. Изд. 2-е, испр. и допл. / В.М. Богданов – Березовский – М.: Искусство, 1961 – 172 с.
21. Бомарше. Драматическая трилогия / Бомарше – Москва: Московский рабочий, 1982. – 317 с.
22. Бондарчук С.К. “Молодий театр” Чому я взявся за перо? (Трошки історії) / С.К. Бондарчук / Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. – К., Мистецтво, 1991. – С. 17 – 25
23. Боннар А. Греческая цивилизация. В 2 т. Т. I. От Илиады до Парфенона. / А. Боннар – Москва: Искусство, 1992. – 269 с.
24. Борщаговський О. Шевченко і театр / О. Борщаговський, М. Йосипенко – Київ: Мистецтво, 1941. – 176 с.

25. Булгаков М. Мастер и Маргарита. – Москва: Художественная литература, 1988. – 399 с.
26. Булюбаш И.Д. Руководство по гештальт-терапии / И.Д. Булюбаш – М.: Издательство Института психотерапии, 2004 – 766 С.
27. Ваганова А. Я. Основы классического танца / А.Я. Ванганова – Изд. 6. – СПб.: Лань, 2000 – (Учебники для вузов. Специальная литература) – 192 с.
28. Валери П. Дега. Танец. Рисунок. / П. Валери / Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников – Москва: Искусство, 1971 – С. 203-252
29. Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В.В. Ванслов – Изд. 2-е, допл. – Москва: Искусство, 1971 – 304 с.
30. Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. / Б.Р. Виппер – Москва: Изд. АН СССР, 1956 – 372 с.
31. Волков С.М. Институалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка / С.М. Волков – Київ: Інститут культурології НАМ України, 2010 – 248 с.
32. Волков С.М. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Джорджем Баланчиним / С.М. Волков – Москва: Эксмо, 2002. – 286 с.
33. Володченко Р. Г. Формирование художественных принципов в советском балете 1960-80-х годов (на примере творчества хореографа И.А. Чернышёва): дисс. ... к. иск.: 17.00.01 «Театральное искусство» / Р.Г. Володченко – Москва, 2015. - 170 с. – (Российский университет театрального искусства – ГИТИС)
34. Волхонович Ю. Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас / Ю. Волхонович // Український театр. – К., 1997. – № 1 – С. 5 – 7
35. Волынский А.Л. Книга ликований. Азбука классического танца / А.Л. Волынский – Ленинград: Издание хореографического техникума, 1925. – 330 с.
36. Вязовкина В.А. Проблемы неоромантизма в западноевропейском балетном театре 1900-1930-х годов: эволюция образа героя-творца:

- дисс. ... к.иск. : 17.00.01 «Театральное искусство» / Варвара Александровна Вязовкина – Москва, 2014. – 212 с. (Государственный институт искусствознания)
37. Габович М.М. Михаил Габович. Статьи. Воспоминания о М.М. Габовиче / М.М. Габович – Москва: Искусство, 1977 – 240 С.
38. Гаевский В. Дивертисмент. Судьбы классического балета / В. Гаевский – Москва. Искусство, 1981. – 383 с.
39. Гаевский В.М. Дом Петипа / В. Гаевский – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2000 – 432 с.
40. Гаевский В.М. Хореографические портреты / В. Гаевский – Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2008 – 608 с.
41. Галкин А. С.. Поэтика балетного спектакля конца XIX в. (Первая петербургская постановка "Лебединого озера"): дисс. ... к. иск. : 17.00.01 «Театральное искусство» / Андрей Сергеевич Галкин – Москва, 2015 – 194 с. – (Государственный институт искусствознания).
42. Галятина А.В. Особенности ритма и его роль в музыке русского балета конца XIX- начала XX веков. Дис. ... к. иск.: 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Анна Валерьевна Галятина – Магнитогорск, 2008 – 207 с. – (Магнитогорская государственная консерватория им. М.И.Глинки).
Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/osobennosti-ritma-i-ego-rol-v-muzyke-russkogo-baleta-kontsa-xix-nachala-xx-vekov#ixzz4PGgH6Rwi>.
43. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Под редакцией и с предисловием М.А. Лифшица / Г.В.Ф. Гегель – Москва: Искусство, 1968 – Т.1. – 312 С.
44. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 т. Под редакцией и с предисловием М.А. Лифшица / Г.В.Ф. Гегель – Москва: Искусство, 1971 – Т. 3 – 624 С.
45. Гегель Г.В.Ф. Философская пропедевтика / Г.В.Ф. Гегель / Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет в 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1973 – (Философское наследие) – С. 7 – 209

46. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. В 3 т. Т. 3. Философия духа / Г.В.Ф. Гегель – М.: Наука, 1977 – (Философское наследие) – 472 С.
47. Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы / И.Н. Голенищев-Кутузов – М.: Наука, 1975. – 532 с.
48. Головащенко Ю. Сергей Викулов / Ю. Головащенко / Ленинградский балет сегодня. Вып. 2. Ленинград, Москва: Искусство, 1968 – С. 189 – 203.
49. Голубева Т. Встреча с «Баядеркой» [Ел. ресурс] / Т. Голубева – Режим доступа:
[.http://society.lb.ua/culture/2013/02/14/189376_vstrecha_bayaderkoy.html](http://society.lb.ua/culture/2013/02/14/189376_vstrecha_bayaderkoy.html).
50. Горбатова Н.О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20-30-ті роки ХХ століття): автореф. дис. к. істор. н.: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н.О. Горбатова – Київ, 2004– 18 с. – (Київський національний університет культури і мистецтв)
51. Гордеева Н.Д. Функциональная структура действия / Н.Д. Гордеева, В.П. Зинченко – Москва: Изд. Московского университета, 1982 – 208 С.
52. Грошева Е.А. Большой театр Союза ССР / Е.А. Грошева – М.: Музыка, 1978 – 400 С.
53. Груцинова А. П. Западноевропейский романтический балет. Становление музыкально-театральной стилистики : дис. к. иск.: 17.00.02 «Музыкальное искусство»/ А.П. Груцинова– Москва, 2005. – 226 с.
54. Дао Дэ-цзин / Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2 т. Т. 1. – М. Мысль, 1972 – С. 114 – 138
55. Дафнис и Хлоя // Балет. Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 623 с.
56. Дедусенко Ж.В. Система ритмопластики Жака Далькроза в теории и практике исполнительского искусства / Метроритм-1. Київ, 2002 –

- (НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології) – С. 90 – 93 .
57. Дидро Д. О гении / Д. Дидро – <http://www.philolog.ru/filolog/didrgen.htm>
58. Дидро Д. Парадокс об акторе / Д. Дидро – <http://www.philolog.ru/filolog/didropar.htm>
59. Дмитриева Н.А. Изображение и слово / Н.А. Дмитриева – Москва.: Искусство, 1962 – 314 с.
60. Друскин М.С. И.И. Соллертинский о балете / М.С. Друскин // Соллертинский И.И. Статьи о балете. Сост., комм. И.В. Белецкий. Ред., предисл. М.С. Друскин. – Ленинград: Музыка, 1973 – с. 7 – 13
61. Дункан А Танец будущего; Моя жизнь / А. Дункан – К. : Муза. Лтд, 1994. – 349 с.
62. Дурилін С.М. Марія Заньковецька 1860 - 1934. Життя і творчість / С.М. Дурилін – Київ: Мистецтво, 1955 – 520 с.
63. Кириченко Е.. Валентина. Страстная птица с мощным крылом / Е. Кириченко // Киевские ведомости, 1998. – 30.07
64. Ермолова М.Н. Ответы на анкету Театральной секции Российской Академии Художественных Наук по психологии творчества М.Н. Ермолова / М.Н. Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. Сост., вступ. ст. и комм. проф. С.Н. Дурылин. М.: Искусство, 1955 – С. 294 – 302
65. Жиліна Л. Марцеліна побувала і в Швейцарії / Театрально-концертний Київ, №4, 2006. – С. 17 – 18.
66. З історії створення балету «Дафніс і Хлоя» // Вечір одноактних балетів. Балетні сюїти А. Понкієллі. «Танець годин» з опери «Джоконда». Ш. Гуно. «Вальпургієва ніч» з опери «Фауст». М. Равель. «Дафніс і Хлоя» Балет на 1 дію / Буклет. – [Київ]: Вид-во Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, 2014. – 8 с.

67. Загайкевич М.П. Українська балетна музика / М.П. Загайкевич. – Київ: Наукова думка, 1969. – 230 с.
68. Загайкевич М.П. Драматургія балету / М.П. Загайкевич. – Київ: Наукова думка, 1978.- 241 с.
69. Захаров Р. Искусство балетмейстера / Р.В. Захаров – Москва: Искусство, 1954. – 432 с.
70. Захаров Р. Слово о танце / Р.В. Захаров – Москва: Молодая гвардия, 1977. – 158 с.
71. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р.В. Захаров – Москва: Искусство, 1983—237 с.
72. Захаров Р.В. Записки балетмейстера / Р.В. Захаров – Москва: Искусство, 1976 – 352 С..
73. Зихлинская Л. Первые шаги. Примеры уроков для молодых педагогов профессиональных хореографических училищ: практическое пособие по методике преподавания классического танца в младших классах (первый год обучения) / Л. Зихлинская, В. Мей – Киев: ЛОГОС, 2005. – 360 с.
74. Зінич О. В. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв): монографія / О. В. Зінич – Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – 231 с.
75. Зозулина Н.Н.. Алла Осипенко / Н.Н. Зозулина – Ленинград: Искусство, 1987 – (Солисты балета) – 220 С.
76. Зорин А. Премьерой «Лилеи» в Национальной опере закрыли театральный сезон [Ел. ресурс] / А. Зорин – Режим доступу: <http://podrobnosti.ua/culture/theatre/2003/06/30/66085.html>
77. Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі / І.Б. Зубавіна – Київ.: Щек, 2008 – 448 с.
78. Иванова С.Г. Марина Семенова / С.Г. Иванова – Москва: Искусство, 1965 – 196 с.

79. Ильичева М.А. Ирина Колпакова / М.А. Ильичева – Ленинград: Искусство, 1986 – (Солисты балета) – 204 с.
80. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / А. Камю / Сумерки богов – М. Политиздат, 1989. – 398 с.
81. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант / Кант И. Соч. в 6 т. Т. 3. Ред. Т.И. Ойзерман. М.: Мысль, 1964. – С. 69 – 799.
82. Кант И. О педагогике (1803) / И. Кант / Кант И. Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. – (Памятники философской мысли) – С. 445 – 504
83. Карнович О. А.. Сказка на балетной сцене (Интерпретация сюжета "Золушки"): дисс.... к.иск.: 17.00.01 «Театральное искусство» / Оксана Андреевна Карнович – Москва, 2016. – 220 с. (Российский институт театрального искусства – ГИТИС)
84. Карп П. М. О балете. /П.М. Карп – Москва: Искусство, 1967 – 228 с.
85. Качалов В.И. Из творческой лаборатории В.И. Качалова. Анкета Государственной Академии Художественных Наук по психологии творчества / Василий Иванович Качалов. Сб. статей, воспоминаний, писем. М.: Искусство, 1954 – С. 637 – 648
86. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого. – К.: ВВП Компас, 2004 – 118 с.
87. Кізлова О. Мастер и Маргарита» в Национальной опере: революционный держите шаг! / Зеркало недели, 2007. – №21 (650) 8.06
88. Клековкін О. Система / О.Ю. Клековкін // Український театр. – К., 1997. – №1 – С. 12 – 18
89. Кнебель М.О. Поэзия педагогики / М.О. Кнебель – 2-е изд. – Москва: Всероссийское театральное общество, 1984 – 526 с.
90. Кнебель, М.О. Школа режиссуры Вл.И. Немировича-Данченко / М.О. Кнебель – Москва: Искусство, 1966 – 168 С.
91. Ковалев А.Г. Психические особенности человека. Том 1. Характер / А.Г. Ковалев, В.Н. Мясичев – Ленинград: Изд. Ленинградского университета, 1957 – 264 С.

92. Коваленко Є. Постаць В.А.Денисенка у розвитку українського виконавського мистецтва / Культурологічна думка. Щорічник наукових праць. №6, Київ: 2013. С.131-136.
93. Коваленко Є.І. Особливості уроків класичного танцю в Національній опері / Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри. Ч. 1 : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 18–19 квіт. 2013 р. / упоряд. А. М. Підлипська ; М-во освіти і науки України, М-во культури України, Інститут Інноваційних Технологій і Засобів Освіти МОН України, КНУКіМ, Ф-т режисури і хореогр. – К. : КНУКіМ, 2013. – 331 с. – С.155-160.
94. Коваленко Є.І. Сохранение и развитие традиций балетного исполнительского мастерства в Киевской национальной опере (юбилей украинской балерины Валентины Калиновской) / 36-ой Всемирный Конгресс CID UNESCO по танцевальным исследованиям: Материалы научно-практической конференции от 30-го октября по 3-е ноября 2013 г., Санкт-Петербург / Ред. И.О. Елеференко, А.Е. Кондратова, С.А. Русинова, Д.К. Меирбекова. – СПб.: Международный Танцевальный Совет ЮНЕСКО, 2014. – 231 с. – С. 30-42.
95. Коваленко Є.І. Творча індивідуальність танцівника і педагога. Пам'яті народного артиста України Миколи Прядченка / Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наукових праць. Вип. 14 // [Головн. ред. Г.Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. – К.2014. – 308 с. – С.259-267.
96. Коваленко Є.І. Хореографічна педагогіка В.Денисенка // Театр та театральна педагогіка ХХІ ст.: теорія, методологія, практика. Матеріали ІV всеукраїнської науково-практичної конференції.(Луганськ, 21-22 лют.2013 р.) – Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 2013. – 184 с. – С.61-67.
97. Коваленко Є.І. Хореографічна лексика як засіб танцювальної інтерпретації літературного твору у спектаклі Національної опери

- «Весілля Фігаро» // Мова і культура. Вип. 15. Т.ІІ (156). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 400 с. – С. 58-64.
98. Коваленко Є.І. Анатолий Фёдорович Шекера – мастер балетного симфонизма и хореографической полифонии // Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова», 2016, №1. – С.37-42.
99. Коваленко Є.І. Балет «Лілея» К.Данькевича як взірець хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2014. – №7. – 192 с. – С.19-26.
100. Коваленко Є.І. Інтерпретація театрального тексту. «Баядерка» Л.Минкуса в Национальной опере Украины // Мова і культура. (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – Вип.16. – Т. VI (168). – 408 с. – С.20-27.
101. Коваленко Є.І. Інтерпретаційний потенціал хореографічної шевченкіани // Науковий вісник КНУТКіТ ім.. І.К.Карпенка-Карого. – К., 2014. – Вип. 14. – 192 с. – С.119-127.
102. Коваленко Є.І. Особливості уроків класичного танцю в Національній опері України // Культура України. Вип. 42. У 2 ч. Ч.1: зб наук. праць (М-во культури України, Харк. Держ. Акад.. культур; за заг. Ред.. В.М.Шейка. – Х.: ХДАК, 2013. – 186 с. – С.171-180.
103. Коваленко Є.І. Постать В.А.Денисенка у розвитку українського балетного виконавського мистецтва // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. -- №6. – 192 с. – С. 131-136
104. Коваленко Є.І. Прем'єра балету „Дафніс і Хлоя” в Національній опері // Студії мистецтвознавчі. 2015, число 3. -- С.77-86.
105. Коваленко Є.І. Становлення українського балету перших десятиліть ХХ ст.. у контексті розвитку виконавського мистецтва //

- Мистецтвознавство України. Зб. Наук. праць / Ін-т проблем сучас. Мистецтва НАН України; Редкол.: А.Чебикін (голова), О.Федорук, М.Яковлєв та ін. – К.: Фенікс, 2012. – Вип. 12. – 368 с.: іл. – С.123-132
106. Коваленко Є.І. Творча лабораторія сучасної хореографії (соліст Національної опери Володимир Чуприн) // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 3 (35). – К.: 2011. – 134 с. – С. 95-104.
107. Коваленко Є.І. Творческая индивидуальность танцовщика и педагога. Памяти народного артиста Украины Николая Прядченко // Мова і культура. (Науковий журнал). – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – Вип. 17. – Т.ІІ (170). – 396 с. – С.82-89.
108. Коваленко Є.І. Творчість Валентини Калиновської у контексті розвитку українського балетного мистецтва 60-70-х років // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць. Вип. 11 / [Головн. ред. Г.Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. – К., 2010. – 363 с. – С. 309-316.
109. Коваленко Є.І. Хореографічна інтерпретація Шевченкової „Лілеї” в балеті Костянтина Данькевича (постановки В.Вронського, В.Ковтуна, В.Троценка) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць. Вип. 13 / [Головн. ред. акад. Г.Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. – К.2013. – 184 с. – С.104-110.
110. Ковтун В.Ещё столько не сделано, что всей моей жизни не хватит // Сегодня – 10.11.2003. – № 255 (1600) [Ел. ресурс.] – Режим доступу:
<http://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256dd900470ab0.html>
111. Козачковський. А. О. Із спогадів про Т.Г.Шевченка / А.О. Козачковський // Спогади про Тараса Шевченка. – Київ: Дніпро, 1982. – С. 76 – 80.
112. Кокуленко Б. Мистецтво танцю у творчості Шевченка / Б. Кокуленко // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 4 – С.15 – 23

113. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього / Н.М. Корнієнко. – Київ: Факт, 1998. – 470 с.
114. Корнієнко Н.М. Нелінійне театро – мистецтвознавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея / Н.М. Корнієнко. – Київ: Альтерпрес, 2013 – 264 с.
115. Костровицкая В. Сто уроков классического танца / В. Костровицкая – Изд. 2-е. – Ленинград.: Искусство, 1981. — 262 с.
116. Костровицкая В. Школа классического танца / В. Костровицкая, А. Писарев – Изд. 3-е – Москва: Искусство, 1986. – 262 с.
117. Котовская М.П. Синтез искусств: зрелищные искусства Индии / М.П. Котовская – Москва: Наука, 1982 – 286 с.
118. Красовская В.М. Агриппина Яковлевна Ваганова / В.М. Красовская – Ленинград: Искусство, 1989. – 223 с.
119. Красовская В.М. Анна Павлова / В.М. Красовская – Ленинград: Искусство, 1964. (Корифеи русской сцены)— 220 с. —.
120. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В.М. Красовская – — Ленинград: Искусство, 1979. — 296 с.,
121. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм / В.М. Красовская –. — Ленинград: Искусство, 1983. — 432 с.
122. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм / В.М. Красовская –. Москва: АРТ, 1996 – 432 с.
123. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра / В.М. Красовская – Ленинград: Искусство, 1981. – 285 с.
124. Красовская В.М. Павлова. Нижинский. Ваганова. Три балетные повести / В.М. Красовская – Москва: Аграф, 1999. – 574 с.

125. Красовская В.М. Профили танца / В.М. Красовская – СПб.: АРБ им. А.Я. Вагановой, 1999.– 400 с. – (Труды Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой)
126. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века.2. Танцовщики / В.М. Красовская – Ленинград.: Искусство, 1972. – 456 с.
127. Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века / В.М. Красовская – Москва, Ленинград: Искусство, 1958 – 320 с.
128. Кречмер Э. Строение тела и характер / Э. Кречмер / Психология индивидуальных различий. Тексты. М.: Изд. Московского университета, 1982 – С. 219 – 247
129. Кривцун О. Творческое сознание художника / О. Кривцун – Москва: Памятники исторической мысли, 2008 – 360 С.
130. Кугель А.Р. Театральные портреты / А. Кугель – Петроград – Москва: Петроград, 1923 – 182 С.
131. Кудашева Т.Н. Руки актёра / Т.Н. Кудашева – Москва: Просвещение, 1970 – 192 с.
132. Купленник В. Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво / В. Купленник – Народна творчість та етнографія. – 2003 – №3 – С. 42 – 47 .
133. Лабрюйер Жан де. Характеры или нравы нынешнего века. Пер. с фр. Э. Линецкой и Ю. Корнеева / Жан де Лабрюйер – Москва, Ленинград: Художественная литература, 1964 – 416 С.
134. Лагунов В. Шипы и розы Большого балета / В. Лагунов – М.: Наталис, 2008. – 296с.
135. Леви-Стросс К. «Болеро» Мориса Равеля / К. Леви-Стросс // Музыкальная академия. 1992. – № 1 – С. 167 – 173
136. Ленский А. П.. Заметки актёра (1894) / А.П. Ленский / Ленский А.П. Статьи. Письма. Записки. Изд. 2-е – Москва: Искусство, 1950. – С. 96 – 148

137. Леонгард К. Акцентуированные личности / К. Леонгард – Киев: Вища школа, 1981. – 392 С.
138. Леонова М. К. Роль московской балетной школы в творческой жизни Большого театра:1945-1970 : дис. к. иск.: 17.00.01 «Театральное искусство» / Марина Константиновна Леонова – Москва, 2008. – 170 с.
139. Леонтьев А.Н. Восстановление движения. Психофизиологическое исследование восстановления функций руки после ранения / А. Н. Леонтьев, А.В. Запорожец – М.: Советская наука, 1945 – 232 С.
140. Лефевр В.А. От психофизики к моделированию души / В.А. Лефевр // Вопросы философии, 1990. – № 7 – С. 25 – 30
141. Лефевр В.А. Конфликтующие структуры. Изд. 2-е, перераб. и допл. / В.А. Лефевр – Москва: Сов. радио, 1973 – 160 С.
142. Лилея или вернисаж Т.Г.Шевченко [Ел. ресурс] – Режим доступа: <http://rockshop.te.net.ua/lileya/lileya.html>.
143. Чайковский П.И. Письмо к М.И. Чайковскому от 13.12.1890 г. / П.И. Чайковский / Чайковський П.И. Полное собрание починений. Литературные произведения и переписка. Т. XV б – Москва: Музыка, 1977 – С. 303
144. Лифар С. Спогади Ікара / С. Лифар – Київ: Пульсари, 2007 – 188 с.
145. Лопухов Ф. В. Хореографические откровенности. Вступ. ст., ред. Г.Н. Добровольской / Ф.В. Лопухов – Москва: Искусство, 1972 – 216 С.
146. Лосев А.Ф. История античной эстетики. В 7 т. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон / А.Ф. Лосев – М.: Искусство, 1969. – 716 с.
147. Лосев А.Ф. История античной эстетики. В 7 т. Т. 3. Высокая классика. / А.Ф. Лосев – М.: Искусство, 1974 – 600 с.
148. Лосев А. Ф. История античной эстетики. В 7 т. Т. 7. Итоги тысячелетнего развития / А.Ф. Лосев – М. : Фолио, 2000. – Кн. 2. – 688 с.

149. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н. э. – / А.Ф. Лосев – М. : Изд-во Московского университета, 1979 – 416 с.
150. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман – Таллин: Ээсти Ракамат, 1973 – 124 с.
151. Лукач Г. Своеобразие эстетического / Георг Лукач – Москва: Прогресс, 1985-1987 - Т. 1 – 1985 – 336 с.; Т.2 – 1986 – 468 с.; Т.3 – 1986 – 304 с.; Т. 4 – 1987 – 572 С.
152. Луначарский А.В. Почему мы сохраняем Большой театр / А.В. Луначарский – Москва: Издание управления государственных академических театров, 1925 – 238 с.
153. Львов-Анохин Б.А. Галина Уланова. / Б.А. Львов - Анохин – М: Искусство, 1970 – (Жизнь в искусстве) – 280 С.
154. Львов-Анохин Б.А. Мастера Большого балета / Б.А. Львов - Анохин – М.: Искусство, 1976 – 240 С.
155. Львов-Анохин Б.А. Мордкин в «пересказе» Качарова // Советский балет – 1991 – №3 (57) – с. V-VI.
156. Люком Е.М. Моя работа в балете / Е.М. Люком – Ленинград: Всероссийское Театральное Общество. – 1940 – 32 с.
157. Макарова Н. Биография в танце / Н. Макарова –Москва: Артист. Режиссёр. Театр., 2011. – 376 с.
158. Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Изд 2-е / М.М. Маковский – Москва: Комкнига, 2005 – 280 с.
159. Малявська С. “Ось я – Кармен” / С. Малявська – Україна, 1973. – № 35 – С.16-17
160. Мейерхольд Вс. О театре / Вс. Мейерхольд – СПб., 1913. – 208 с.
161. Мессерер А. Танец. Мысль. Время / А. Мессерер – Москва: Искусство, 1990. – 265с.
162. Мессерер А.М. Уроки классического танца / А.М. Мессерер - СПб.: Лань, 2004. — 376 с.

163. Мильштейн Я. И. К проблеме исполнительских стилей / Я.И. Мильштейн / Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва: Сов. композитор, 1983 – С. 5 – 36
164. Монюков В.К., проф. Две беседы о театральном творчестве. Беседа первая. О нашей профессии. Беседа вторая. О внимании. / Вопросы театральной педагогики. [Москва:] ВТО, 1979 – (Школа-студия (ВУЗ) им. В.И. Немировича-Данченко при МХАТ СССР им. М. Горького) – С. 44 – 79.
165. Мышковская Л.М. Мастерство Л.Н.Толстого / Л.М, Мышковская – Москва: Сов. писатель, 1958 – 436 с.
166. Наконечная С. Полифония танца // Вторая половина марта в Национальной опере пройдет под знаком Анатолия Шекеры [Ел. ресурс] / С. Наконечная // Еженедельник 2000.№11 (598), 16-22 марта 2012 г – Режим доступа: <http://2000.net.ua/2000/aspekty/art/78970>.
167. Ницше Ф. . Казус Вагнера [Ел. ресурс] / Фридрих Ницше – Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/vagner/?ourPos=1>.
168. Ницше Ф. Несвоевременные размышления: Рихард Вагнер в Байрейте / Ф. Ницше / Ницше Ф. Соч. в 3-х т., т. 2, М., 1994, С. 5 - 17
169. Ницше Ф. О музыке и слове. Отрывок / Ф. Ницше / Ницше Ф. Философия в трагическую эпоху. – М. REFL-book, 1994 – 416с., с.81-92.
170. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки /<http://www.philosophy.ru/library/nietzsche/tragoedie.html>
171. Николаев П.А. Предисловие к “Мастеру и Маргарите”/ Булгаков М. Мастер и Маргарита. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 5 – 16
172. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и балетах / Ж. Ж. Новерр – Ленинград, Москва: Искусство, 1965 – 376 С.

173. Огурцов А. Рефлексия / А. Огурцов / Философская энциклопедия в 5 т. Глав. ред. Ф.В. Константинов. Т. 4. Москва: Сов. Энциклопедия, 1967 – С. 499 – 502
174. Олерон, Ж. Перенос / Ж. Олерон / Фресс, П. Пиаже Ж. Экспериментальная психология. Вып. 4. Москва: Прогресс, 1973 – С. 138 – 208.
175. Павлюк Т.С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис... к. мист. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Т.С. Павлюк – Київ : Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2005. – 20 с.
176. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...» Пьесы и водевили Чехова / З.С. Паперный. – Москва: Искусство, 1982. – 288 с.
177. Пестов П.А. Уроки классического танца: учебно-методическое пособие / П.А. Пестов – Москва: Вся Россия, 1999. – 428 с.
178. Петров В.Н. Очерки и исследования / В.Н. Петров – Москва: Сов художник, 1978 – (Библиотека искусствознания) – 304 С.
179. Платон. Государство / Платон / Платон. Сочинения в 3 т. –Т.3 (1). – М.: Мысль, 1971.– с.89 – 454.
180. Погоріла М.С. Творчість Олексія Ратманського в контексті українського балетного театру початку 90-х років ХХ століття / М.С. Погоріла // Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. 2015. – № 3 (28) – С. 98 – 104
181. Полищук Т. «Горючий материал» Анатолия Шекеры..17 мая 2002 / Т. Полищук – [Ел. ресурс] Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/obshchestvo/goryuchiy-material-anatoliya-shekery>.
182. Поршнева Б.Ф. О начале человеческой истории. (Проблемы палеопсихологии) / Б.Ф. Поршнева – Москва: Мысль, 1974 – 488 с.
183. Прем'єра «Лілеї» у Львівській опері [Ел. ресурс] – Режим доступу: <http://www.youtube.com/watch?v=IktZOK6uYDo>.

184. Раабен Л.Н. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве (1962) / Л.Н. Раабен / Ивонина Л.Ф. (Сост.) О субъективном и объективном в исполнительском искусстве. В 2 т. Т.1. Пермь, 2007 – (Пермский гос. институт искусства и культуры) – С. 15-36.
185. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль (1976) / Д.А. Рабинович / Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1979 – С. 103 – 312.
186. Равель М. Краткая автобиография / Морис Равель// Равель в зеркале своих писем. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1988. – С. 193–197.
187. Ратанова М. Бронислава Нижинская в тени легенды о брате / М. Ратанова // Нижинская Б. Ранние воспоминания. – Москва: Арт, 1999. – 350 с.
188. Ребель Г. Д. Авдыш: «Я рассчитываю только на себя» [Ел. ресурс] – Режим доступа: <http://philolog.pspu.ru>.
189. Рославлева Н.П. Майя Плисецкая / Н.П. Рославлева – Москва: Искусство, 1968 – 124 с.
190. Русалов В.М. Биологические основы индивидуально-психологических различий. М.: Наука, 1979 – 352 с.
191. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков – Москва: Наука, 1981 – 608 с.
192. Семёнов И.Н. Рефлексия в организации творческого мышления и саморазвитии личности / И.Н. Семёнов, С.Ю. Степанов // Вопросы психологии, 1983, № 2 – С. 35 – 42
193. Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века / Ю.И. Слонимский – Москва: Искусство, 1977. — 344 с.
194. Слонимский Ю.И. Лебединое озеро П. Чайковского / Ю.И. Слонимский – Ленинград.: МУЗГИЗ, 1962. — (Сокровища Советского Балетного Театра) – 80 с.

195. Слонимский Ю.И. Советский балет. Материалы к истории советского балетного тетра / Ю.И. Слонимский – Москва, Ленинград: Искусство, 1950 – 368 С.
196. Слонимский Ю.И. Фокин и его время / Ю.И. Слонимский / Фокин, М.М. Против течения. Ленинград, Москва: Искусство, 1962 – С. 5 – 80
197. Слонимский Ю.И. П.И. Чайковский и балетный театр его времени / Ю.И. Слонимский – М.: Государственное музыкальное издательство (МУЗГИЗ), 1956 – 336 с.
198. Слонимский Ю. И. Чудесное было рядом с нами. Заметки о петроградском балете 20-х гг. / Ю.И. Слонимский – Л.: Советский композитор, 1984. — 264 с.
199. Соколов А. Калерия Федичева / А. Соколов / Ленинградский балет сегодня. Вып. 2. Л.,М.: Искусство, 1968. – С. 205 – 217
200. Шиллер Ф. Театр, рассматриваемый как нравственное учреждение / Ф. Шиллер / Шиллер Ф. Собр.соч. в 7 т. Под общ. ред. Н.Н. Вильмонта и Р.М. Самарина. – Т. 6. – М.: Гослитиздат, 1957 – С. 15 – 25
201. Соллертинский И.И. К спорам о балете [статьи 1928-1930 гг.] / И.И. Соллертинский / Соллертинский И.И. Статьи о балете. – Ленинград: Музыка, 1973 – С. 42 – 65
202. Соловьев В.С. Философские начала цельного знания / В.С, Соловьев / Соловьев В.С. Сочинения в 2-х т. 2-е изд. – Т. 2. – М.: Мысль, 1990. – 822 с.
203. Солодовников А. В. Ольга Лепешинская / А.В. Солодовников – Москва: Искусство, 1983 – (Солисты балета) – 210 С.
204. Сталинский О. Из воспоминаний очевидца киевских гастролей Айседоры Дункан / О. Сталинский / Айседора Дункан (Сборник) – К.:Муза. Лтд, 1994. – 349с.

205. Станиславский К.С. Искусство представления / К.С. Станиславский – С.-Пб.: Азбука классики, 2010. – 192с.
206. Станиславский К.С. Беседы К.С. Станиславского в студии Большого театра в 1918-1922 гг. Записаны К.Е. Антаровой. / К.С. Станиславский – Москва: Искусство, 1952. – 180 С.
207. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский / Станиславский К.С. Собраний сочинений: В 9 т. – Т. 1. – Москва: Искусство, 1988 – 622 с.;
208. Станішевський Ю.О. Балетний театр України: 225 років історії/ Ю.О. Станішевський – Київ: Музична Україна, 2003. – 440 с.
209. Станішевський Ю.О. Національна опера України / Ю.О. Станішевський – Київ: Музична Україна, 2002. – 736 с.
210. Станішевський Ю. Національна опера України 2001-2011 / Ю. Станішевський – Київ: Музична Україна, 2012. – 304 с.
211. Стеблянко И. Счастье быть первой /И. Стеблянко // Вечерний Киев. – 1988. – 5 августа.
212. Стеблянко І. Своім життям до себе дорівнятись.../ І. Стеблянко // Театрально-концертний Київ. – 1989. – № 19. – С. 2–4.
213. Стреляу Я. Роль темперамента в психическом развитии. Пер. с пол.. В.Н. Поруса / Я. Стреляу – Москва: Прогресс, 1982 – 232 с.
214. Сушкевич Б.М. Семь моментов работы над ролью / Б.М. Сушкевич – Ленинград: Изд. Гос. Академич. Театра драмы, 1933. – 32 с.
215. Тальян Л.Ш. Некоторые особенности психологии актера в творческом процессе / Л.Ш. Тальян – Ереван: Айастан, 1978 – 228 С.
216. Тарасенко Л. Искусство быть партнёром / Л. Тарасенко // День. – 2011. – 8–9 июля (№ 117–118). – С. 22.
217. Тарасов. Н. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. Тарасов – М.: Искусство. – 1971. – 496 с.

218. Татаркевич Вл. Історія шести понять / Вл. Татаркевич – Київ: Юніверс, 2001 – 368 с.
219. [Туркевич В. Дм.] Творча характеристика Валентини Калиновської / Архів Національної опери України. – Особова справа Калиновської В.Ф.
220. Ткаченко Л. Танцы на кончиках пальцев / Л.Ткаченко // Известия в Украине. – 2011. – 10 июня. – С. 5.
221. Товстоногов Г. Зеркало сцены / Г. Товстоногов – Москва: Искусство. – 1984. – [Ел. ресурс] Режим доступа до ресурсу: http://teatr-lib.ru/Library/Tovstonogov/Zerkalo_sceni_1/.
222. Толстой Л.Н. Вопросы художественной формы и литературы / Л.Н. Толстой / Русские писатели о литературном труде. – В 5 т. – Т. 3. – Ленинград: Сов. писатель, 1955. – С. 527 – 541
223. Тугендхольд Я.А. Эдгар Дега и его искусство / Я.А. Тугендхольд / Эдгар Дега. Письма. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1971 – С. 5 – 42.
224. Туркевич В. Фейерверк фуэте для Елены Потаповой. / В.Дм. Туркевич – День. 2010. – № 66. Режим доступа: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/taym-aut/feyerverk-fuete-dlya-eleny-potapovoju>
225. Туркевич В. “Майстер і Маргарита” мовою балету / В.Дм. Туркевич / Режим доступа: <http://www.day.kiev.ua/181966/>
226. Туркевич В. Балетная мозаика: ученики – педагогу / В.Дм. Туркевич // День. – 2011. -- № 18. Режим доступа: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/baletnaya-mozaika-ucheniki-pedagogu>
227. Туркевич В. Легенда українського балету / В.Дм. Туркевич / Бенефіс народної артистки України, народної артистки Радянського Союзу, віце-президента Української Академії Танцю Валентини Калиновської, присвячений 40-річчю творчої діяльності. Буклет.– Київ: Вид. Національної опери України ім. Т.Г.Шевченка, 1998 – 10 с.

228. Туркевич В. Д. Про балет «Лілея» Костянтина Данькевича [Ел. ресурс] / В.Дм. Туркевич – Режим доступу: http://www.opera.com.ua/files/38/Lileya_statia.pdf.
229. Туркевич В. Д. Обожженные крылья Сильфиды [Ел. ресурс] / В.Дм. Туркевич // День. 10 июня 2008 – Режим доступу: : <http://www.day.kiev.ua/ru/article/den-ukrainy/obozhzhennye-krylya-silfidy>
230. Тынянов Ю.Н. Кино – слово – музыка / Ю.Н. Тынянов / Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино – Москва: Наука, 1977 – С. 320-322
231. Успіх балерини // Вечірній Київ, 1958 – 26.02
232. Феофраст Характеры. Пер., статья и прим. Г.А. Стратановского / Феофраст – Ленинград: Наука, 1974 – 124 С.
233. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М.М. Фокин –. Ленинград: Искусство, 1981. – 510 с.
234. Фокин М.М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Ред. - сост., вступ. ст. Ю.И. Слонимский / М.М. Фокин – Ленинград, Москва: Искусство, 1962 – 640 с.
235. Хмелев Н.П. Анкета Государственной Академии Художественных Наук по психологии актерского творчества (1929) / Н.П. Хмелев / Ежегодник Московского Художественного Театра за 1945 г. – Т. 2. - Москва, Ленинград: Искусство, 1948 – С. 357 – 373
236. Храпченко М.Б. Художественное творчество, действительность, человек / М.Б. Храпченко – Москва: Сов. писатель, 1976 – 366 С.
237. Цветкова Л.Ю. Методика викладання класичного танцю. / Л.Ю. Цветкова – 2-е вид. - Київ.: Альтерпрес, 2007. – 324 с.:
238. Чепалов О.І. Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст : автореф. дис. д. мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О.І. Чепалов – Харків, 2008 – 38 с.

239. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: [монографія] / О.І. Чепалов – Харків: ХДАК, 2007.—344 с., ил.
240. Чепалов О.І. Ритмопластичні теорії нової доби та їх зв'язок з хореографією / О.І. Чепалов // Метроритм – 2. – Київ, 2005. – (ІМФЕ ім.. М.Рильського НАН України) – С. 100 – 104.
241. Чепалов А. Записки «призрака оперь» / Александр Чепалов – Харків: Золотые страницы, 2012.—256 с.
242. Чепалов.А. И баядерки любят уметь... / А. Чепалов // День, 2013 – 20.02 – №31 (2013)
243. Чехов М. О технике актёра / М. Чехов /http://bf.narod.ru/school/M_Chekhov.htmls
244. Чуприна П.Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г.Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991-2001): дис... к. мист.: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Петро Якович Чуприна – Київ, 2005 – 186 с. – (Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв).
245. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А.Ф.Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60-90 років ХХ століття . Автореф. дис.. к.. мист. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.В. Шаповал – Київ, 2006– 27 с. – (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України)
246. Шаповалова Л.В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості: автореф. дис. д. мист. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л.В. Шаповалова – К., 2008 – (Національна музична академія України ім.. П.І.Чайковського) – 34 С.
247. Шевченко Т.Г. Музыкант / Т.Г. Шевченко / Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у: 12 т. Т.3. Драматичні твори, повісті. — К.: Наукова думка..2002. – 593 с. – С. 213.

248. Шевченко Т.Г. Художник / Т.Г. Шевченко / Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів у 12 томах.Т.4. Повісті 1855-1858. К.:Наукова думка. Видавництво Академії наук УРСР, 2003. – 593 с. – С.127.
249. Юдкин-Рипун И.Н. Театрально-литературные взаимосвязи в свете трудов А.В. Михайлова (доклад на Михайловских чтениях Института мировой литературы РАН, Москва, 10.12.2014) / И.Н. Юдкин - Рипун – Киев, 2014 – (Национальная Академия Искусств Украины.. Институт культурологи) – 44 с.
250. Юдкін І.М. Морфологічний підхід до семіотики культури / І.М. Юдкін // Аспекти морфології культури України: генезис, типологія. К.: Інститут культурології Національної Академії Мистецтв України, 2011 – С. 9 – 87
251. Юдкін І.М. Нариси німецької музичної культури другої половини ХХ ст. / І.М. Юдкін – Київ: Наукова думка, 1994 – 184 с.
252. Юдкін І.М. Регіональні, ретроспективні та інтегративні аспекти розвитку німецької музики другої половини ХХ ст. Дис. ... д. мист. / Ігор Миколайович Юдкін – Київ: Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, 1996. – 348 с.
253. Юдкін І.М. Семіотичні аспекти виконавства / І.М. Юдкін-Ріпун // Культурологічна думка, 2013, вип. 6 - с. 27 – 32.
254. Юдкін І.М. Формування визначників української культури. Культурологічні студії / І.М. Юдкін-Ріпун – Київ, 2008 – (Інститут культурології Академії мистецтв України) 184 с.
255. Юдкін-Ріпун І.М. Культура романтики / І.М. Юдкін-Ріпун – Киев, 2001. – (Національна Академія Наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського) 482 с.
256. Юдкін-Ріпун І.М. Культурологія Просвітництва / І.М. Юдкін-Ріпун – Київ, 1999. – (Національна академія Наук України. Інститут

- мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського) – 200 с.
257. Юнг К.Г. Психологические типы / К.Г. Юнг / Психология индивидуальных различий. Тексты. – Москва: Изд. Московского университета, 1982. – С. 199 – 218.
258. Яворская Н.В. Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX – XX веков / Н.В. Яворская – М.: Сов. художник, 1987. – (Библиотека искусствознания) – 256 С.
259. Якобсон П.М. О психологии творчества Н.П. Хмелева / П.М. Якобсон // Ежегодник Московского Художественного театра. 1945 г. – Т.2. – Москва, Ленинград: Искусство, 1948. – С. 181 – 210
260. Якобсон П.М. Психология сценических чувств актера. Этюды по психологии творчества. Ред. и предисловие В. Колбановского. / П.М. Якобсон – Москва: Художественная литература, 1936. – 216 С.
261. Hoyer, T. Nietzsche und die Paedagogik / Theodor Hoyer – Wuerzburg: Koenigshausen, 2002. – 694 S.
262. Lukian Von der Tanzkunst / Lukian / Lukians Werke in 3 Bdn. Bd. 2/ Berlin, Weimar: Aufbau, 1981. – S. 425 - 458.
263. Zahn P. Die Auseinandersetzung des Künstlers mit der gesellschaftlichen Entwicklung in 19, und 20. Jahrhundert: Untersuchungen zu den theoretischen Schriften R. Wagners und B. Brechts: Dissertation Universität Karlsruhe / Peter Zahn – Karlsruhe, 1984. – XXIII, 455 S.. XXIV – XVIII S..
264. Yudkin I. Script, Rehearsal, Reincarnation: towards the Morphology of Performance. Part 1 / I. Yudkin // Культурологічна думка. 2015. – № 8 – С. 51 – 58