

Conclusion. Creative cooperation of L. Smorgachova and S. Lukin has begun in 1974. From that moment, they started to perform most leading duos from the National opera and ballet theatre's repertoire. In 1978, on the second international ballet competition in Tokyo, the couple received a golden medal. In the next years the dancers have presented several concert programs staged by M. Petipa, M. Bejar, B. Eyfman, A. Pliseckiy, P. Vizyrenko-Klyavin, A. Shekera, V. Kovtun, etc.

Key words: Lyudmila Smorgachova, Sergey Lukin, classical dance, duet, Ukrainian ballet theatre.

Надійшла до редакції 12.10.2018 р.

УДК 0477.3.12

ДО ПИТАННЯ ПРО МОДЕРНІЗАЦІЮ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ БАЛЕТНИХ ВИСТАВ 60-80 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Маркевич Лариса Анатоліївна – старший викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
doi.org/10.35619/ucpm.vi26.19
lm_dance@ukr.net

Аналізуються особливості процесу модернізації художньої мови національної балетної вистави у 60–80 роках ХХ ст. під впливом соціокультурних процесів, що відбувалися в країні. Акцентується на творчості генерації композиторів (А. Кос-Анатольського, М. Скорика, В. Кирейка, Л. Дичко, Є. Станковича), які стимулювали появу нових балетмейстерів (М. Трегубова, А. Шекери, А. Рубіної і ін.) й танцівників. Наголошується на важливості композиторської неофольклорної методології, яка полягає в фольклоризації звукового матеріалу.

Ключові слова: українська балетна вистава, етнонаціональна ідентифікація, художня мова, тенденції розвитку, 60–80-ті роки ХХ ст.

Актуальність проблеми. Сучасні процеси національно-культурного відродження стимулюють новий погляд на культурно-мистецьку практику минулої доби, в якій закладено чимало національно-культурних ознак, які дають змогу оцінити власні здобутки і спрогнозувати подальший шлях розвитку національного художнього простору

Огляд останніх публікацій. Зазначена проблематика має чималий обсяг спеціальної літератури, автори якої намагаються поглянути на минулу добу у спробі пошуку відповідей на формування саме таких засад національного хореографічного мистецтва. Згадаємо ґрунтовні розвідки Р. Станкович-Спольської про фольк-оперу Є. Станковича «Цвіт папороті» [5], [6], [7], О. Бенч-Шокало [1] чи відомого художнього критика Ю. Станішевського [4], стосовно різних граней оперної і балетної творчості національних композиторів, зокрема й тих, що є предметом нашого аналізу, а також відгуки, автори яких намагаються реконструювати, виходячи із сучасних реалій, стан хореографічної культури в Україні в історичній ретроспективі [3]. Аналізу ситуацій в художній практиці доби посвячено й працю Г. Меднікової [2], матеріали якої спрямовані на виявлення специфічних ознак культурного простору обраного нами періоду. Є й інші публікації, автори яких намагаються виявити специфічні ознаки творчої діяльності визначних постатей української хореографії. Утім дана проблематика є невичерпною.

Мета статті – виявити особливості модернізації хореографічної мови національної балетної вистави 60-80-х років ХХ ст.

Виклад матеріалу дослідження. Загальна тенденція для українського балетного театру 50-х рр. – розкриття духовного світу людини – набула відображення в драматургії та хореографічній мові української балетної вистави у намаганнях відійти від побудови вистави за принципами хореодрами (нові редакції «Лілеї», «Лісової пісні», нові балети «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Сойчине крило», «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського), у більш глибокому синтезі класичного й національного танців із введенням елементів, характерних для танцювальної культури західних регіонів України. Посилилися процеси драматизації і симфонізації танцю, в яких хореографічна лексика українського танцю набула значення «спільного знаменника» образної сфери художньої мови балетної вистави: елементи народного танцю забарвлювали класичну лексику в характеристиках позитивних героїв, а у поєднання з пантомімою, адаптованою для використання в класичному балеті, окреслювали негативних героїв. Можна сказати, що завершився цикл функціонування романтичного канону, в якому відбулося вдале підпорядкування етнохарактерного матеріалу усталеним закономірностям музичного та хореографічного професіоналізму.

Вплив постмодерністичних тенденцій помітний на розвиткові радянського балету (українського зокрема), що отримав можливість у «згущеному» мистецькому просторі, вписати у світовий контекст власну специфіку закономірностей національного хореографічно-історичного процесу. Постмодернізм охоплює різні рівні реального буття українського соціуму: «хрущовської

відлиги», «шістдесятництво», брежнєвської стагнації 70-х та інтелектуальне дисидентство, горбачовську «перебудову» і мистецький андеграунд, що призвели у 90-х роках до ідеологічної дезорієнтованості та плюралістичного еkleктизму.

Світові тенденції постмодернізму (термін Ф. Джеймсона, 1964 р.), певної «гіперреальності» з притаманними їй стильовою «всеїдністю», стимулювали створення в мистецтві індивідуалізованих, локальних знакових систем, «авторських словників», оригінальних підходів у роботі з фольклором. Українське національне балетне мистецтво в світлі нефольклорної хвилі постмодернізму збагатилося новою якістю: багатоаспектним поданням етнохарактерного матеріалу з розкриттям його як автентичних коренів, так і сучасного бачення національного образу світу. Почалося творення постмодерністичного національного канону з підпорядкуванням елементів різних хореографічних технік природі фольклорного коду, фольклорних танцювальних лексем та розкриттям за їх допомогою нерозгорнутих раніше глибинних смислів.

Активізація соціокультурного стану в Україні у 60-ті рр. ХХ ст. спрямувала розвиток художньої мови в балетних виставах у напрямі широких узагальнень, стилізації елементів народного танцю, відмови від прямого цитування фольклорних джерел. Характерною є постановка вистав декількох типів: а) на сюжети з життя сучасників, в яких невеликими «вкрапленнями» з'являлись ознаки національної танцювальної культури («Орися» А. Кос-Анатольського, «Пісня про дружбу» Ю. Щуровського, «Поема про Марину» Б. Яровинського, «Горжество кохання» Ю. Знатокова, «Чорне золото» В. Гомоляки); б) з'явилася нова балетна музика, що вимагала створення відповідних танцювальних образів-носіїв певних емоційно-психологічних барв, що дозволяли передавати всі колізії вистави («Гіні забутих предків» В. Кирейка, балетмейстер Т. Романова, 1960 р., м. Львів; «Лілея» К. Данькевича, балетмейстер А. Шекера, 1964 р.). Наслідком цього стало виникнення багатозначної танцювальної стилістики, що синтезувала виразність класичного та народного українського танцю. Звертаючись до національної тематики, українські балетмейстери утверджують власний почерк у використанні традиційних танцювальних засобів, долаючи ілюстративність та поверховість естетики хореодрами.

Ідеологія «хрущовської відлиги» вимагала оновлення балетного репертуару шляхом створення вистав на сучасну тему. Їх відсутність частково компенсувала композиторська творчість. У 60-ті роки з'являється нова українська балетна музика (Ю. Рожавська, Б. Буєвський, М. Сильванський, Б. Яровинський), проте, перші спроби модернізації засобів, на яких трималася естетика хореодрами, виявилися невдалими («Горжество кохання», «Блакитна стрічка» – хореографія М. Трегубова).

Ситуація змінюється після здійснення П редакції балету «Чорне золото» В. Гомоляки за хореографією П. Вірського, який поєднав лексику класичного танцю з виражальними засобами ансамблевих танцювальних форм, що склалися в межах народного сценічного танцю. Цей напрям продовжили львівські балетмейстери М. Заславський та А. Шекера (балет «Орися» А. Кос-Анатольського).

Значну роль в оновленні українського балетмейстерського мистецтва 60-х років відіграли експериментальні знахідки І. Бельського, В. Васильова, О. Виноградова, Н. Касаткіної, які прагнули подолати антагонізм між танцем і пантомімою музичними засобами, відтворюючи їх зміст шляхом поєднання різних танцювальних прийомів з елементами пантоміми у нових хореографічних формах – одноактних балетах (балети-новели «Слава космонавтам» Ю. Бірюкова, балетмейстер С. Дречин; «Дзвін Вітчизни» А. Хачатуряна, балетмейстер О. Лапаурі). Але національна тематика в одноактних балетах втілена не була.

Суттєві зрушення спостерігаються наприкінці 60-х років, коли з'являються вистави «Жовтнева легенда» Л. Колодуба, створена П. Вірським у керованому ним Ансамблі танцю та «Поема про Марину» Б. Яровинського у постановці В. Вронського. Ці одноактні балети на сучасну тему стали етапом у становленні українського хореографічного мистецтва: реалізовано оновлення балетної стилістики через синтез різножанрових танцювальних елементів – танцю-модерн і народної хореографічної лексики (П. Вірський), класичного і народних танців із ритмізованою пантомімою (В. Вронський).

Інноваційними стали хореографічні композиції, здійснені А. Шекерою («Досвітні огні» Л. Дичко), який створив узагальнені пластичні образи, адекватні композиторському задуму. Але цих вистав небагато, бо переважну більшість їх становила суміш пантомімічних прийомів – «драмбалету» та запозичень з авторського танцювального словника постановок І. Бельського, В. Васильова, Ю. Григоровича, Н. Касаткіної.

На українській сцені активізується й опанування зарубіжного досвіду, що відбувається через повтор-інтерпретацію постановок радянського балетного театру. У них простежується прагнення розширити репертуарні обрії та осучаснити класичну спадщину. Цей принцип знайшов подальший розвиток у балетмейстерів: В. Вронського, О. Дадішкіліані, М. Заславського, А. Пантукіна,

А. Шекери, які прагнули, спираючись на визнану хореографію, змінити її шляхом використання засобів виразності, що підказувала музична партитура балету. Так, узагальнююче виразне начало та психологічно-філософська багатогранність хореографічного втілення музики С. Прокоф'єва, яку продемонстрував у постановочному рішенні балету Л. Лавровського «Ромео і Джульєтта» В. Вронський, відкрили шлях для створення авторських інтерпретацій цього балету: як ліричної драми характерів (А. Панतिकін), узагальненого образу, стилізації середньовічного способу життя (М. Заславський), філософської трагедії – у хореографічному баченні А. Шекери. Найяскравіше балетмейстерське новаторство демонструють інтерпретації музики С. Прокоф'єва. Прагнення розкрити музичний задум спонукало балетмейстерів на пошуки оновлення класичної танцювальної лексики (хореографічні втілення музики балету «Попелюшка»: балет-поема (Одеський театр, балетмейстер О. Виноградов); ліричний монолог-сповідь в інтерпретації М. Арнаудової (Харківський театр опери і балету); філософська казка у балетмейстерському рішенні А. Шекери (Львів).

Тож провідними тенденціями 70–80 рр. ХХ ст. у розвитку національного балетного мистецтва були «пильна увага до реалістичних традицій українського й усього радянського балету, прагнення до відродження драматургічної дієвості хореографічної вистави, створення різних за жанрами і стильовими особливостями вистав, що поєднували на ідейно-тематичній основі музичну, театральну, хореографічну образність» [4; 239].

Нові принципи побудови музичної форми, засоби музичної образності, які декларували балетні партитури С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, К. Караєва, А. Петрова, Р. Щедрина і ін., вимагали від хореографів переосмислення традиційних підходів до побудови танцювального малюнку вистави, в яких кристалізуються елементи художньої мови нового естетичного рівня, що прогнозують подальший рух українського балетмейстерського мистецтва: поліфонізація загального малюнка балетної вистави (постановки І. Чернишова і Л. Воскресенської в Одесі й Дніпропетровську), симфонізація побудови танцювальної драматургії у постановках А. Шекери (в Київському і Львівському театрах).

Інтенсивне накопичення власного національного творчого досвіду у 70-ті роки сприяло оновленню жанрової палітри. З'являються балети – ліричні поеми («Сім красунь» К. Караєва у постановці М. Трегубова), балети – психологічні драми («Стежкою грому» К. Караєва, хореограф А. Шекера), балети баладного характеру («Легенда про любов» А. Мелікова у постановці А. Шекери) та ін.

Розвиток синтезу класичного та українського танцю став повільнішим, оскільки для оновлення танцювальної лексики не вистачало запозичення виразних засобів нових систем – танцю модерн, джазового танцю (серед поодиноких прикладів – «Світанкова поема» на музику В. Костенка) та лише формувалися нові нефольклорні підходи до використання художнього матеріалу в хореографії, здатні осучаснити естетично-образну й знаково-символічну систему художньої мови української балетної вистави.

Накопичення значних досягнень у верифікації різних інтерпретаційних прочитань, на жаль, небагатьох українських балетів «золотого фонду» хореографічного мистецтва призвело до актуалізації орієнтації балетмейстерів на акторські можливості і індивідуальні якості виконавців, що позначилося варіативністю здійснених постановок. Зберігаючи загальні контури хореографії, балетмейстери оновлюють їх відповідно до можливостей та темпераменту виконавців провідних партій. Це провідний напрям у діяльності українських балетних труп 70–80 років ХХ ст. Але визрівання нової симфонічної хореографічної вистави, що відбувалося в музичному мистецтві та інша тенденція 70 рр. – спроба через мистецький синтез об'єднати в художній мові вистави всі її елементи навколо провідної ідеї, прагнення до опосередкованого використання засобів виразності, запозичених із суміжних видів мистецтва, стало підґрунтям для подальшого розвитку балетмейстерського мистецтва та художньої мови української балетної вистави у 80–90 роках.

Характеристика розвитку балету в той період дозволяє виокремити тенденції, що спрямовували творчість балетних колективів України:

- зміцнення зв'язків у створенні концепції балету між композиторами і лібретистами, композиторами й хореографами-експериментаторами (балети за мотивами повісті Ч. Айтматова, давньогрецьких джерел, «переклади» на хореографічну мову оперних вистав – «Материнське поле» К. Молдобасанова, «Медея» Р. Габічвадзе, «Орфей і Евридика» М. Боярчикова);

- оновлення підходів до академічних версій класичного балету, прагнення утвердити авторське мистецьке обличчя через неординарне тлумачення традиційних балетмейстерських технологій;

- тяжіння до експериментаторства, синтезу мистецтв, сміливих лексичних поєднань. Так, образно-виразальну палітру українського балетмейстерського мистецтва збагатили так звані «датські» балети 80-х років – балети, що ставилися театрами на державне замовлення. Незважаючи

на неприховане ідеологічне спрямування, балетмейстерські рішення в них не обмежувалися традиційними засобами хореографічної лексики. Часто ці рішення надихалися аналогами образних втілень у суміжних видах мистецтв, скажімо, у кінематографі: через однойменний кіносценарій Є. Габриловича в балеті В. Губаренка «Комуніст» із хореографією В. Смирнова-Голованова (Одеса), або за участю відомого кінорежисера Ю. Ільєнка у створенні монументальної героїко-революційної вистави «Прометей» (музика Є. Станковича, балетмейстер А. Шекера);

– опанування досвіду сучасних різновидів танцю модерн. Одним із напрямів у балетмейстерських пошуках II пол. 80 – поч. 90 рр. XX ст. можна назвати становлення нових підходів до синтезу класичних і модерністських виразових засобів, відкритих М. Бежаром, Р. Петі, Дж. Ноймайєром, У. Кіліаном. Засвоєння естетики модерну й постмодерну відбувалося за допомогою цитування, варіювання-стилізації, діалог-компроміс різних хореографічно-стильових версій втілення ідейного задуму («Світанкова поема» Г. Майорова, музика В. Косенка, «В ім'я життя» А. Шекери, музика Д. Шостаковича), запозичення принципів драматургії з суміжних видів мистецтв: музики, кіно, телебачення, стильових засобів далеких від балету танцювальних жанрів, народних, сучасних побутових.

Щоб привернути увагу до проблеми виховання продовжувачів традицій В. Вронського, П. Вірського, А. Шекери, в Україні організуються конкурси балетмейстерів-постановників, проведення яких сприяло появі молодих постановників (у Донецькому театрі – І. Колубакіна, у Харківському – В. Шкілько, в Одеському – А. Шевельова, В. Смирнов-Голованов). Як приклад – творчість А. Шекери, який прагнув урізноманітнити класичні структури українського балету через інтерпретації класичної спадщини і використання прийомів, апробованих сучасною практикою. Осучаснення репертуарних творів на основі синтезу хореографії, музики, сценографії, художнього оформлення вистави, співпраця з диригентами С. Турчаком, О. Рябовим, В. Кожухарем – напрям, що репрезентує мистецтво А. Шекери, – не єдиний у хореографії українського балету.

Новими кольорами її доповнює творчість Г. Майорова, орієнтована на відчуття хореографічної драматургії у сучасних танцювальних ритмах («Чіпполіно» К. Хачатуряна), В. Ковтуна, що прагне відродити класику у первісному вигляді, декларуючи плюралізм у виборі варіантів та чистоту стильових рішень; В. Литвинова, що намагається, поєднуючи елементи класичного, фольклорного і модерн-танцю осучаснити хореографічну мову, надати їй виразності (балет «Ніч перед Різдом» Є. Станковича).

Експериментальні вистави 80-х рр. стали для молодих балетмейстерів школою, що виховувала готовність до сприйняття різних хореографічних систем і танцювальних форм. У руслі формування постмодерністичного національного канону української балетної вистави посилення національних кадрів у балетмейстерському виконавському складі, поєднання їх потенціалу з музичними напрацюваннями актуалізувало професіоналізацію неофольклористичних тенденцій, що проникає й вкорінюється у музичний театр України ще з II пол. XX ст. завдяки впливу світових досягнень. Якщо фольклоризм – родове поняття, що охоплює всі форми спілкування з фольклором в академічному мистецтві, починаючи від XVIII ст., то неофольклоризм виступає як стильове поняття, що належить до художньої культури XX ст. (К. Волков, В. Гусєв, В. Задерацький, І. Земцовський, М. Тараканов). Л. Хрістіансен вводить у науковий обіг поняття «нова фольклорна хвиля», що розглядається як відповідний до локального національно-соціального музично-сценічного явища радянської культури (української, зокрема) 60-80-х років XX ст. [5].

Неофольклорна жанрова парадигма українського балетного театру XX ст. як явище історично-процесуального виявлення зазнала впливу двох різноспрямованих тенденцій, сформованих у музичному мистецтві: «академізації фольклору» (Л. Яначек, С. Прокоф'єв, Б. Лятошинський, А. Калнинь, Я. Мединь) і «фольклоризації жанру» (Б. Барток, М. Леонтович, частково Дж. Гершвін, Є. Станкович). Остання, на відміну від першої, яка фольклоризує балетний жанр «із середини» (через цитування, переінтонування, стилізацію), зводиться до фольклоризації «ззовні», через надання балетній формі (в т.ч. її образній та музичній драматургії) стійких прикмет фольклорних жанрів. Саме фольклоризація балетного жанру, що «визрівала» у балетних творах 60–80-х рр., стала тенденцією розвитку експериментальних видів української вистави з 90-х рр. («Вікінги» та «Ніч перед Різдом» Є. Станковича, «Володимир Хреститель» та «Фрески Софії Київської» В. Кікти, нові редакції «Лілеї» і «Лісової пісні»).

Одною з ознак розвитку неофольклоризму II пол. XX ст. є посилення в художній мові української балетної вистави ролі знаків національної характерності не лише на образно-драматургічному рівні, а й на рівні балетної форми. Так, опора на глибинні образи і культурні традиції, національне мислення визначають розширення скарбниці жіночих образів та жіночих хореографічних форм. Жіночі хореографічні форми в нових виставах «Торжество кохання» Ю. Знаткова (1960 р., Львів, балетмейстер

М. Трегубов), «Тіні забутих предків» В. Кирейка (1963 р., Київ, балетмейстер Н. Скорульська), «Досвітні вогні» Л. Дичко (1967 р., Львів, балетмейстери М. Заславський, А. Шекера), «Відьма» В. Кирейка (1967 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекера), «Орися» А. Кос-Анатольського (1968 р., Львів, балетмейстери М. Заславський і А. Шекера), «Пісня синього моря» Б. Буевського (1967 р., Одеса, балетмейстер М. Трегубов), «Каменярі» М. Скорика (1969 р., Київ, балетмейстер А. Шекера) ґрунтуються на цілісності драматургії сценічного твору й розвиваються у виконавських концепціях артистів балету, що свідчило про розширення сфери рефлексивного досвіду та виконавських можливостей в моделі *балетмейстер – артист* за рахунок впливу неофольклористичних тенденцій зокрема.

Інноваційна тенденція академізації фольклору в українському балеті 60–80 рр. відбивалися в постановках А. Шекери – основоположника масштабного поліфонічного й багатопланового балету. Його постановки об'єднують романтично-поетичну природу балетного танцю з тонким психологізмом, живою й позитивною енергетикою, ментальною щирістю, монументальністю, філософською глибиною національного мислення. Модифікація художньої мови в його балетних виставах отримала втілення у сміливому переінтонуванні елементів народного танцю, прагненні до образно-метафоричних пластичних узагальнень, розмежування протиставних образних сфер та різнопланового втілення в танці характерів героїв.

Психологізація хореографічної мови поглиблювалась у зв'язку з посиленням ролі у балетмейстерській презентації виконавської інтерпретації, що набула функції доповнення балетмейстерського хореографічного тексту та демонструвала національну манеру виконання: поєднання в пластичному малюнку партії блискучої техніки академічного класичного й українського народного танців, акторської майстерності, глибокого розуміння національного характеру. Загалом можна говорити про формування поняття виконавського фольклоризму як «форми засвоєння живого етнотрадиційного інтонування» [1], що є основою встановлення логічного зв'язку з художніми принципами виконавських інтерпретацій в українських балетних виставах.

Аналіз художньої мови в балетних виставах А. Шекери («Каменярі» М. Скорика, «Відьма» В. Кирейка, «Досвітні вогні» Л. Дичко, «Ольга» Є. Станковича) свідчить про застосування нових модифікаційних підходів: звільнення від танцювальної жанровості, конкретно-зображувального звукопису та розширення виражальної палітри чоловічого класичного кордебалетного танцю, що збагатився лексикою модерну й постмодерну («Каменярі»); досягнення високого рівня узагальнення пластичних інтонацій українського хореографічного фольклору, прояв нових смислових і стильових якостей – концентрованого драматизму, тонкого психологізму, пристрасно-експресивного насичення («Відьма», «Досвітні вогні»); згущення драматургічної насиченості не лише за рахунок стилістичного урізноманітнення художньої мови, а й її індивідуалізації (хореографічні лейттеми), показу різних граней чуттєвості й емоційності у вираженні особистісного начала головних героїв (полісемантика образу княгині у балеті «Ольга»).

Прояв у балетній виставі тенденції «*фольклоризації жанру*», що зводиться до фольклоризації через надання формі прикмет фольклорних жанрів, у 60-80 рр. спостерігається у балетній музиці Є. Станковича. Дослідження музично-сценічного доробку композитора у світоглядному вимірі виявляє ідею, драматургію, логічну структуру й концепцію художньої мови української балетної вистави, де музика набуває програмного значення для формування *знаково-символічної, образно-виражальної, технічно-інтерпретаційної якостей нової хореографічної мови*. Його музична партитура в балетній виставі бере на себе функцію сценарної мови, є виразником розгортання сценічної дії, текстом національного значення, що диктує балетмейстеру-постановнику логічні та естетичні вимоги.

Балетна творчість Є. Станковича, «нового українського Стравінського» [3], в сучасній науковій літературі висвітлена переважно у музикознавстві, аспекти балетмейстерсько-хореографічного втілення здебільшого розкриваються у низці публікацій рецензійного характеру, розвідках, присвячених музичній творчості автора [5], [6], [7].

Здобутки українського балетного жанру, високе жанрове тло, представлене роботами В. Кирейка, О. Костіна, В. Губаренка, є важливим фактором творчої стимуляції інтересу Є. Станковича до українського балету. Аналіз його музичного стилю та музичної мови, властивостей композиторського мислення дозволяє відмітити чіткість візуального бачення матеріалу, що звучить, образну конкретність, символічну картинність і зображальну змістовність тематизму, ясну драматургічну спрямованість музичного розвитку і особливу пластичну природу інтонації. Показовим є той факт, що балетна творчість провідного композитора еволюціонувала від написання фольк-опери «Цвіт папороті» (1979 р.; в інтерпретації 2003 р. – фольк-опера-балет) – до фольк-балету «Майська ніч» (1986 р.; прем'єра у Київському муніципальному академічному театрі опери та балету для дітей і юнацтва – 1989 р., у Національній опері України – 1998 р.).

У загальному жанровому комплексі музичного театру Є. Станковича відбувається взаємопроникнення ознак фольк-опери та фольк-балету, що підкреслюється спільними змістовно-драматургічними й композиційно-інтонаційними засобами. Вже у фольк-балеті «Майська ніч» балетмейстер-постановник В. Гаченко, розуміючи призначення пластично-хореографічної мови вичерпно розшифрувати глибокі змісти текстових шарів гоголівського тексту (набуває сакрального значення в розкритті національної епіко-історичної та побутово-фантазійної образності) та пісенно-танцювального фольклорного тексту, пробує виявити й смисли авторського прочитання. Головний же результат оперно-балетної асиміляції – поява нового жанрового різновиду синтетичної фольк-вистави, що розкриває національні епіко-історичні та побутово-фантазійні образи.

В авторській інтерпретації А. Шекери балету «Ольга» Є. Станковича (Київ, лібрето Ю. Ілленка, диригент С. Турчак, художник Ф. Нірод, у головній партії Р. Хілько) у 1981 р. присутні ознаки зовнішньої фольклоризації, але презентовані в музичній драматургії балету образні сфери – героїко-драматична, любовно-лірична та народно-обрядова здебільшого вирішуються академізацією синтетичної художньої мови. У протиставленні задумів композитора і балетмейстера (монолітне, наскрізного розвитку музично-симфонічне полотно та циклічність самодостатніх балетних епізодів) смислова єдність надається за допомогою прийому метафоризації сценічного компоненту вистави, хореографічної мови зокрема.

Виконавський стиль Р. Хілько та В. Литвинова демонстрував наскрізну чуттєвість, що пронизував як ліричну, так і динамічно-напружену інтонаційну основу твору. Індивідуалізація виконавського стилю відбувалася по лінії вираження світу героїв через внутрішнє переживання; критики відзначали «першу скрипку вистави» – Р. Хілько. Хореографічна мова головних героїв втілюється у пластичному прояві їх особистісного начала. Тому вплетені в масові сцени адажіо і варіації солістів є означенням ключових моментів їх життя (самоствердження чи відчаю, перемоги чи поразки).

Історико-побутовий характер балетної вистави підкреслено внесенням в історичну елегію ознак конкретної, переконливої оповіді про людські якості видатної історичної особистості. Урізноманітнення хореографічної лексики відбувається за рахунок розширення етнічної складової: елементів слов'янських хороводів (імітація язичницької обрядовості), войовничого переплясу кочівників-печенігів, експансивних дикунських рухів древлан.

Надзвичайно високий рівень емоційної напруги балетмейстер досягає, обравши лаконічну, але експресивну, динамічну мову, в якій кожний елемент є пристрасно-смисловою інтонацією, а хореографічний час ущільнюється, позбавляючись усього другорядного. Відсутність дрібної балетної техніки, статичного позування, використання великих жете і арабесок як найуживаніших компонентів для танцювальних зв'язок, надання кожному па і найпростішим пор-де-бра драматичного й експресивного звучання дозволяє досягнути необхідного хореографічного тону. В кульмінаційній зоні вистави дуетні сцени Ольги та Ігоря підкреслюють діалогічну єдність героїв пластичними засобами «римування» елементів жіночого і чоловічого танцю.

Балет Є. Станковича «Ніч перед Різдрвом» – приклад поєднання стилістичних та жанрових ознак комплексу сценічних жанрів професійного музичного мистецтва і рис фольклорного вертепно-маланкового обрядового дійства, зразок оновлення і адаптації традиції у світоглядній системі суспільства 80-х рр. ХХ ст. Жанрова спорідненість з оперетою та мюзиклом підкреслена в музиці демократизмом інтонацій, зверненням до побутових і стилізованих ужиткових різновидів легкої розважальної музики (вальс, галоп, чардаш, фокстрот, танго, музика паркових і духових оркестрів, різновиди ліричних тем, стилізація опереткової увертюри-попурі), що здійснена в балеті на рівні тембрової драматургії та хореографії. В основі балету (лібрето – О. Белінський та В. Литвинов) – повість М. Гоголя з циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки». Є. Станкович сформував власну концепцію задуму з естетичними критеріями втілення гоголівської образної національної поетики: використати її могутній театральний-видовищний потенціал, передати все багатство звичаїв, вірувань, фантастики, відтворити картини сільської різдвяної ночі з щедрівками й колядками та фантастичні образи нечистої сили, небесних стихій. Відповідно, художня мова вистави розкриває різні образні сфери вистави, різні стильові пласти. Необхідність оперування різними стильовими пластами зумовило жанрову особливість вистави – балет-пастиччіо. Музична драматургія розкриває три інтонаційно-образні сфери: жанрово-побутову, характерну, комедійну – народні сцени; бально-дансатні, до яких належать пародійно-пристрасне танго Імператриці з коханцями, парадний полонез придворних, «Лебідь» Сен-Санса; епізоди умовно-нейтральні. Їх поєднання надає драматургії яскравої образності й театральності. В балетмейстерській рефлексії В. Литвинова (1989 р., 1993 р., у 2008 р. – до 200-річчя від дня народження М. Гоголя) для кожної

інтонаційно-образної сфери та персоніфікованого образу – Дяка, Голови, Оксани, Вакули – вибудований пластичний малюнок ролі, що зберігається протягом вистави (хореографічний лейттематизм).

Поява фольк-опери «Цвіт папороті» Є. Станковича пов'язана з близькими до неї за жанрово-стильовим спрямуванням творами Л. Грабовського, М. Скорика, Л. Дичко. «Цвіт папороті» композитора став етапом художнього узагальнення багатоскладової національної традиції та результатом оригінальної авторської позиції щодо сучасної композиторської неофольклорної методології, яка полягає в фольклоризації звукового матеріалу. Композитор зробив художнє відкриття, поєднавши одночасно цитатний етнографізм («відкрита» манера співу народного хору) та найсучасніші засоби симфонічного втілення в руслі логіки нефольклорної стильової орієнтації.

Спираючись на ідею автохтонності народного мистецтва, він застосував метод збереження первісної чистоти фольклорного наспіву з подальшим зануренням його у складно організовану темброво-сонорну симфонічну тканину, але за умов непорушності ладо-тональної та ритмо-мелодичної функційності пісенної теми. Відтак затвердився провідний, «тезовий» стилістичний принцип твору – *поліпластовість*. Ще однією образно-символічною похідною від нефольклорного мислення на композиційному рівні стає *ідея «намиста»*, на яке наче нанизуються певні пісні, сюжети і смисли (перлами в цьому уявному намисті стали кращі репертуарні номери хору ім. Г. Верьовки, поєднані з сюжетним каркасом гоголівської повісті «Тарас Бульба»).

Є. Станкович переосмислив узагальнений романтичний національний образ XIX ст. від С. Гулака-Артемівського, П. Ніщинського, М. Калачевського, М. Лисенка – до Л. Ревуцького та Б. Лятошинського: лірико-побутова складова масово-національного образу в його авторському баченні поступається місцем більш ємному ментально-образному складу. Зокрема, в фольк-опері «Цвіт папороті» національний образ постає комплексним і багатомірним, що тяжіє до універсальності історичного змісту. Це проявляється завдяки принципу узагальнених характеристик, відсутності образно-особистісної персоніфікації. Наявні окремі персонажі «Цвіту папороті» піднімаються до значення художніх типів високого етично-естетичного ґатунку (Батько, Мати, Кобзар, Козак, Дівчина).

Новаторські риси лібрето, де підкреслюється показова для мистецтва постмодерністичної доби *розшированість змісту* (дія відбувається в кількох різних і хронологічно розділених культурно-часових площинах, що між собою сюжетно не перетинаються, а координуються на ідейно-символічному і композиційно-інтонаційному рівнях). Зазначена розшированість відбивається і на зовнішній структурі пісенно-хореографічного тексту, який майже не містить повністю завершених блоків, а тяжіє до фрагментарності, специфічної поетично-фольклорної колажної фантазійності.

Серед канонічних засад композиції оперно-балетної будови відзначимо триактну структуру, наявність композиційних арок між крайніми актами, скорочену (динамічну) репризу з функцією афористичної коди. Ознаки виходу за межі композиційного канону в музичній партитурі визначає Р. Станкович-Спольська: «двовимірна» в часовому плані концентрично-сферична композиція (передбачає щоразу нове поглиблення образного розвитку, новий рівень художньо-інтонаційного узагальнення) і композиційний дуалізм (суттєва структурно-композиційна відмінність крайніх актів опери по відношенню до середнього: в I та III актах композитор застосовує оновлений номерний принцип організації оперного цілого, структурною одиницею якого виступає сцена або картина, то в II акті, спираючись на логіку сонатно-симфонічного циклу, використовує наскрізний принцип жанрової побудови. Одиницею структури стає той чи інший варіант купальського обряду, представлений «симфонізованими» драматургічними блоками) [7].

Кожний фольклорний знак-орієнтир – пісня чи танець (фольклорний комплекс, у т.ч. обрядовий, або інструментальний – «троїсті» музики) є запорукою структурної, драматургічної та інтонаційної єдності твору, *основою образно-інтонаційного творення* в кожний конкретний момент сценічної реальності (ознака зовнішньої фольклоризації).

Новаторською композиційною знахідкою («Цвіту папороті»), що відповідає духу посткласичного художнього мислення, є наявність «непрямих знаків» візуального типу – *картин-символів* (Є. Станкович – Є. Лисик): кожна сцена (оперна або інструментально-балетна) символізує певні національні універсалії і «зчіплюється» з наступними сценами в самостійний образний ряд на основі лібрето. Така специфіка композиційної системи споріднена з ментально-генетичною для українського мистецтва поетичністю художнього сприйняття, певною кінематографічно-монтажною картиною українського національного буття. Відбувається наближення до естетики українського народного символізму, якому притаманні нестримна експресія розгортання, вибуховий темперамент, театральність зовнішніх форм, схильність до драматичного загострення змісту.

Для усвідомлення розвитку хореографічного тематизму в художній мові вистави проаналізуємо новаторські підходи композитора до музичної мови. Є. Станкович організує звуковий матеріал за номерним принципом у декілька способів: системою внутрішньо-актових сюжетно-композиційних арок (в I дії – Вступ у характері думи (№ 1) і передфінальна дума «Зажирилась Україна» (№ 10), «Жарти» (№ 5) і «Козачок» (№ 7), формуванням образно-споріднених міні циклів (№№ 2 і 3 – «Майдан» і «Муштра», експресивно-ліричні №№ 8 і 9 – «Колискова» і «Ой пуцу я кониченька в саду») та спонтанними проявами анти образності. На рівні хореографічної мови за допомогою цих прийомів можна оперувати головними образними етносферами величної героїки, народно-жартівливої та лірико-пісенної стихії і синтезувати *симетрично-репризний, інтонаційно-узагальнюючий та наскрізний типи хореографічного розвитку*.

Знаковими в I дії окреслені образ Кобзаря (семантика естетичного канону українського романтичного мистецтва XIX ст.) та узагальнено-типізований образ зла (активно-динамічне розгортання в ряді балетів XX ст.)

У II дії – «Купало» – розгортається динамічно-наскрізний принцип композиційної будови, суттєво укрупнюються розділи-блоки форми. В цій дії презентована завершена *модель народного образу світу*, яка вирізняється логічною гармонійністю і філософською глибиною у співставленні трьох компонентів, трьох образно-інтонаційних сфер-світів: реального земного світу («Людські Купала»), темного демонологічного антисвіту («Відьомські Купала») і проміжного між ними – світу фантазійно-побутового («Русальні Купала»), спорідненого з двома попередніми. Застосування драматургічного контрасту (зміна сюжетної канви, перехід в іншу історичну площину та психологічну атмосферу) «переключає» з історичної конкретики, піднесеної патетики та звукової «жорсткості» реальних, драматично-дієвих картин Запорізької Січі з I картини на панування давньої архаїки, невимовної мелодико-пластичної краси, природності емоцій, лірично-чуттєвої насиченості купальських дійств. Принцип поступового сценічного розгортання музичного та хореографічного матеріалу призводить до оформлення великих масових сцен, яскраво-драматичної кульмінації («Ой, глибокий колодязю» на початку «Русальних Купал»).

III дія «Цвіту папороті» побудована за картинно-номерним принципом організації; в основі побудови фіналу – монтажний принцип. Циклічно-симфонічна логіка музичного розгортання зміцнює внутрішню композиційну мотивацію спільності між тотально-контрастними крайніми актами і проміжним «Купалом», два останні номери (№ 3 «Гопак» і № 4 «Фінал») разом виступають епілогом-кодою всього твору.

Моделюючи цілісну балетну виставу, можна передбачити, що в її художній мові знайдуть втілення загальні ознаки *симфонічного мислення* Є. Станковича: лейттематизм та лейтмотивізм, репризно-тематична аročність, активна трансформація тематизму, семантично-образна ієрархія та багатофункціональність загального тематичного комплексу. *Центральні тематичні зони твору* – це лейттема козацтва та масово-обрядовий комплекс «Купало» (в музичній партитурі – «хоровий комплекс» [7]. *Фонові тематичні пласти* – танцювальні або пісенні комічно-жартівливі теми дієво-побутового походження, які створюють «адекватне звукове середовище» (глісандуючий пласт і індивідуально-тембровий пласт рибальських дзвіночків), утворюють «яскраво-контрастну образну й тематичну опозицію» до провідних епіко-драматичних лейттематичних комплексів (коломийка, трісті музики, козачок, сатиричний вальс) [7].

Особливу увагу приділяємо останній версії «Цвіту папороті» – виставі А. Авдієвського-А. Рубіної у жанрі фольк-опери-балету, поставленій на сцені Національної опери (2003 р.), яка є показовою для нинішнього стану авторського тексту, що містить завершений задум «повнометражної» української балетної вистави: фольк-опера продовжує існувати в сучасному музично-театральному процесі не стільки завдяки версіям-редакціям, а всупереч їм, зберігаючи на майбутнє завдяки могутньому інтонаційному потенціалу музики міцність і цільність драматургічної основи та жанрової концепції.

А. Рубіна з артистами Національного заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки втілила нову редакцію II дії фольк-опери-балету Є. Станковича «Цвіт папороті» – «Купало». Про цю постановку критики писали: «Особливо ж новітньою і домінантною є постановка і хореографія талановитого сучасного балетмейстера Алли Рубіної, яка... змінила лібрето і створила оперу-балет, перенісши події з XVII–XVIII ст. у прадавні часи. Вона поєднала сучасну лексику танцю з елементами давньої фольклорної семантики, створюючи власну сферу художніх образів. А. Рубіна, відштовхуючись від музики Є. Станковича, відтворила у стилістиці балету магію обряду, наповнила хореографічними знахідками візуальний ряд. У балетному вирішенні яскраво розкрито вічну тему кохання, яке через страждання і випробування дістає очищення» [8]. Їй притаманні гостра характерність і легка піднесеність,

прозора образність народного танцю, який вона вдало синтезує з сучасними постмодерними течіями. Постмодерн у народній хореографії виявляється у зверненні до язичницької тематики, що дає змогу поєднувати сучасну лексику танцю з елементами давньої фольклорної семантики.

«Цвіт папороті» інтегрує в собі універсальний художній образ України, розкриває етичний та естетичний потенціал національної ідеї і містить комплекс виражальних засобів інтонаційної реалізації. Елемент «генетичного авторського забарвлення» (термін Є. Станковича) є визначальним у творі, формує весь стрій образності та драматургії, спрямовує музичний розвиток на розкриття головної художньої мети – перетворити фольклорну ідею на предмет професійно-довершеного мистецтва світового рівня. Адекватно реалізований засобами хореографічної мови, твір Є. Станковича може стати уособленням високої естетичної норми постмодерністичного художнього канону української національної балетної вистави як цілісний жанровий продукт сучасного європейського неофольклоризму, вирішальним фактором якого стане фольклорний пріоритет мислення на всіх рівнях творчого задуму – від ідейного змісту до нюансів композиторсько-балетмейстерської технології.

Список використаної літератури

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів (Актуалізація звичаєвої традиції): навч. посіб. Київ : Ред. журналу «Український світ», 2002. С. 9.
2. Медникова Г. С. Украинская и зарубежная культура XX века : Уч. пособ. Киев : Знание, 2002. 214 с.
3. Сімнадцять миттєвостей Євгена Станковича [Електронний ресурс]: Режим доступу: <https://yadi.sk/mail/?hash=RCF9XraReXI>
4. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка : історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 734 с.
5. Станкович-Спольська Р. Неофольклоризм в опері XX століття і «Цвіт папороті» Є. Станковича. *Музика у просторі культури. Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 33. Київ : НМАУ, 2004. С. 254-263.
6. Станкович-Спольська Р. Фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії. *Київське музикознавство*. Вип. 8. Київ : КДВМУ, 2002. С. 180-188.
7. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Є. Станковича: проблема жанру: дис.. канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005.
8. Коли ж зацвіте папороть?! [Електронний ресурс]/ Режим доступу: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf>

References

1. Bench-Shokalo O. Ukrainykyi khorovyi spiv (Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii): navch. posib. Kyiv : Red. zhurnalu «Ukrainskyi svit», 2002. S. 9.
2. Mednykova H. S. Ukraynskaia y zarubezhnaia kultura XX veka : Uch. posob. Kyev : Znanye, 2002. 214 s.
3. Simnadtsiat myttievostei Yevhena Stankovycha [Elektronnyi resurs]: Rezhym dostupu: <https://yadi.sk/mail/?hash=RCF9XraReXI>
4. Stanishevskiy Yu. O. Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy im. T. Shevchenka : istoriia i suchasnist. Kyiv : Muz. Ukraina, 2002. 734 s.
5. Stankovych-Spolska R. Neofolklorizm v operi KhKh stolittia i «Tsvit paporoti» Ye. Stankovycha. *Muzyka u prostori kultury. Nauk. visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Vyp. 33. Kyiv : NMAU, 2004. S. 254-263.
6. Stankovych-Spolska R. Folk-opera Ye. Stankovycha «Tsvit paporoti» yak fakt natsionalnoi istorii. *Kyivske muzykoznavstvo*. Vyp. 8. Kyiv : KDVMU, 2002. S. 180-188.
7. Stankovych-Spolska R. «Tsvit paporoti» Ye. Stankovycha: problema zhanru: dys.. kand. mystetstvoznavstva za spets. 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2005.
8. Koly zh zatsvite paprot?! [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf>

К ВОПРОСУ О МОДЕРНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА БАЛЕТНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ 60–80 ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ

Маркевич Лариса Анатольевна – старший преподаватель кафедры хореографии,
Ривненский государственный гуманитарный университет,
г. Ривне

Анализируются особенности модернизации художественного языка национальных балетных спектаклей 60-80 годов XX столетия под влиянием социокультурных процессов, которые происходили в стране. Акцентируется на творчестве новой генерации композиторов (А. Кос-Анатольский, М. Скорик, В. Кирейко, Л. Дычко, Е. Станкович), которые стимулировали и появление новых балетмейстеров (М. Трегубова, А. Шекеры, А. Рубиной), а также на важности композиторской неофольклорной методологии, которая состояла в фольклоризации звукового материала.

Ключевые слова: украинский балетный спектакль, этнонациональная идентификация, художественный язык, тенденции развития, 60–80 годы XX ст.

**MODERNIZATION OF ARTISTIC LANGUAGE OF BALLET PERFORMANCES DURING
60-80-TH OF XX CENTURY**

Markevych Larysa – Senior Lecturer of Department of Choreography,
Rivne State University of the Humanities, Rivne

The peculiarities of the artistic language modernization of the national ballet performance in the 60-80-s of XX-th century have been analyzed under the influence of the sociocultural processes that took place in the country. The author focuses on the creativity of composers' generation (A. Kos-Anatolskyi, M. Skoryk, V. Kyreiko, L. Lychko, E. Stankovych), who stimulated the appearance of the new choreographers (M. Tregubov, A. Shekera, A. Rubinova etc.) and dancers. The importance of the composer's neo-folklore methodology, which consists in the folklorization of the sound material, has been emphasized.

Key words: Ukrainian ballet performance, ethnonational identification, artistic language, developmental tendencies, 60-80s of XX-th century.

UDC 0477.3.12

**MODERNIZATION OF ARTISTIC LANGUAGE OF BALLET PERFORMANCES DURING
60-80-TH OF XX CENTURY**

Markevych Larysa – Senior Lecturer of Department of Choreography,
Rivne State University of the Humanities, Rivne

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the artistic language modernization of ballet performances in the works of Ukrainian composers of the 60-80s of XX-th century.

The methodological basis of the research is the dialectical principle of cognition, systemic, civilization and synergetic approaches to the study of social phenomena, the fundamentals of the theory and history of culture.

Results. It is defined that during this period the new type of Ukrainian ballet performance has been formed, which is connected with the creativity of the new generation of composers (A. Kos-Anatolskyi, B. Yarovynskyi, V. Gomoliak, V. Kyreiko, etc.), who stimulated the appearance of new choreographers – A. Shekera, V. Vronskyi, P. Virskyi. The Ukrainian ballet scene accumulates foreign experience, in particular representatives of the Moscow and Leningrad schools. In the ballet practice the following tendencies of strengthening of connections in creation of the ballet concept between composers and librettists, composers and choreographer-experimenters are noticeable, as well as updating of the approaches to the academic versions of the classical ballet, the desire to establish the author's artistic face through the unusual interpretation of traditional choreographer technologies; attraction to experimentation, synthesis of arts, daring lexical combinations; mastering of the experience of modern dance varieties. One of the directions in the choreographer's search of present period is the emergence of new approaches to the synthesis of the classical and the modernist expressions discovered by M. Bezhar, R. Peti, J. Noimaier, and U. Kilian.

The novelty of the obtained results is the discovery and the systematization of the artistic ballet practice of the specified period.

Practical significance comes out in complementing of the theory and the history of culture with the knowledge on national ballet development of the specified time.

Key words: Ukrainian ballet performance, ethnonational identification, artistic language, developmental tendencies, 60-80s of XX century.

Надійшла до редакції 12.10.2018 р.

УДК 791.12(=521)(4+7)«1945-2015»:130.2

ОБРАЗ ТОКІО У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО (1945–2015)

Тимофєєнко Аліна Вадимівна – аспірант кафедри культурології,
Харківська державна академія культури, м. Харків
doi.org/10.35619/ucrpm.vi26.20
tim_av@ukr.net

Здійснено огляд низки європейських художніх фільмів, на основі якого здійснюється спроба виявити особливості репрезентації образу Токіо. Висвітлюються основні аспекти сприйняття японської столиці і їх структурні елементи. Охарактеризовано принципи відображення архітектури, інфраструктури міста і соціального життя в обраних кінострічках. Визначено, що найбільш поширеним аспектом репрезентації Токіо є соціальні проблеми, яким автор і приділяє особливу увагу. У висновках автор обґрунтовує вивчення образу Токіо як структурного елементу національного образу Японії в європейській свідомості та пропонує перспективи подальшого дослідження.

Ключові слова: Токіо, образ Японії, репрезентація, імагологія, європейське ігрове кіно, кінематограф.