

Презентація дослідницького матеріалу. Висвітлюється сценічна форма українського хореографічного мистецтва – балетна вистава. Обґрунтовується взаємозв'язок академічних жанрово-стильових процесів із фольклорним середовищем. Наголошується, що в сценічному вимірі специфіка балетного жанру набула особливого, а часом і вирішального значення, зокрема в сфері оперно-балетної композиторської та балетмейстерської практики в ХХ ст. на тлі відчутного естетичного й стилістичного піднесення національного еволюційного процесу художнього синтезування. Саме фольклорно-академічні традиції в українській балетній виставі, що збагатилися могутніми стильовими імпульсами загальноєвропейського походження, а в подальшому поєднуючись із принципами неопольклорного мислення допомогли сформувати національний стилістичний канон. Наведено огляд питань розвитку балету, а саме прагнення «пролеткультівців» та соціологів заперечити вітчизняний хореографічний спадок і спроби ліквідувати класичний балет та його школу як таку, що здатна «віддзеркалювати» лише почуття й смаки придворної аристократії та буржуазії, а не реалії часу.

Ключові слова: художньо-естетичні канони, урбаністичний танець, українська балетна вистава, класична спадщина, балетмейстерський стиль.

Надійшла до редакції 2.04.2019 р.

УДК 792.82:7.072.3

КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛЕТНОЇ КЛАСИКИ ДРУГОЇ ПОЛ. 1920 – ПЕРШОЇ ПОЛ. 1930-х РОКІВ

Підлипська Аліна Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
orcid.org/0000-0002-7892-337X
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.186
alinaknukim@ukr.net

З'ясовується роль критичного дискурсу у формуванні явища «радянський класичний балет». Зауважена можливість виокремити дві стратегії щодо інтерпретації класичної балетної спадщини у радянському балеті – автентичне відтворення авторської редакції (реставрація) й інтерпретація балетної вистави згідно з ідеологічними приписами партійних інстанцій. Використання класичної спадщини у владних цілях, наповнення її ідейним змістом, паритетність пізнавальної та дієвої функцій мистецтва у процесі інтерпретації спадщини, наближення балетів минулого до нового глядача, орієнтація на його інтереси (А. Луначарський, М. Ліфшиць, І. Соллертинський) – ці ракурси цілком відповідали реалістичним тенденціям у мистецтві, не заперечувалися як представниками різних дискурсів, так і правлячою елітою.

Ключові слова: балет, балетна класична спадщина, критика балету, радянський класичний балет, критичний дискурс, хореографія.

Постановка проблеми. Класична спадщини, зокрема і балетна, її інтерпретація в контексті актуальних проблем епохи, здатна сприяти продукуванню нових смислів (за Р. Бартом), або їх трансгресії (за Ж. Батаєм і М. Фуко), особливо у хореографії постмодерну, де класика сприймається не як витвір мистецтва з власною структурою, а джерело мотивів, перетворюючи другорядний мотив в основний сюжет, й тим самим стати основою «винайдення традицій» (за Е. Хобсбаумом).

Мистецтвознавча рецепція на предмет осмислення специфіки інтерпретації (реконструкції, редукації) балетної спадщини дозволить досягнути глибини життєдайності її творчого духу і невичерпний потенціал інновацій для молодого покоління хореографів кожної історичної епохи, навіть попри соціальну заангажованість чи жорсткий політичний тиск (що не складно передбачити для критики другої пол. 1920 – першої пол. 1930-х рр.). Крім того, для розуміння становлення та розвитку радянської балетної критики важливе значення має усвідомлення принципів та механізмів інтерпретації класичної балетної спадщини, її вплив на сприйняття балетних вистав та інших хореографічних дійств новим глядачем.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Художнє життя Радянського Союзу 1920–1930-і рр., чинники, що його визначали, стали предметом ґрунтовних наукових досліджень (Б. Гройс [6], І. Голомшток [5], А. Морозов [11], Напрєєнко Г. та Новоженової О. [12]). Однак балетне мистецтво не було предметом спеціального дослідження у цих працях, хоча більшість процесів, виявлених авторами у названі роки, проектувалася й у сферу балету. Переосмислення балетного мистецтва СРСР 20–30-х рр. у контексті естетико-культурних, історико-політичних трансформацій, плюралізм підходів до трактування яких постійно розширюється, відбувається досить повільно. Хоча останнім часом з'явилися праці, що торкаються аспектів критичного дискурсу інтерпретації класичної балетної спадщини в СРСР у 20 – першій пол. 30-х рр. (С. Волков [2], М. Гендова [3], Ю. Яковлева [21] тощо), спеціального дослідження,

присвяченого цій проблемі не створено. *Метою статті* є з'ясування ролі критичного інтерпретаційного дискурсу у формуванні явища «радянський класичний балет».

Виклад основного матеріалу дослідження. «Подія 1917 року» (назва А. Бадью [1], що поширилася у сучасній науковій літературі як аналог назв «Жовтневий переворот», «Велика Жовтнева соціалістична революція») відкрила еру нової пролетарської держави та нового соціального ладу, а тому вся попередня історія перетворювалася на передісторію. У перші пореволюційні роки ідеологічна доктрина радянської влади базувалася на пролетарському інтернаціоналізмі, постулаті класової боротьби як рушійної сили історичного процесу й ідеї світової революції. У складній ситуації поч. 20-х рр. XX ст. опера і балет сприймалися як «пережитки минулого». Ленін же ставився до Большого театру як до «небезпечної, шкідливої і дорогої буржуазної іграшки», явища суто «поміщицької культури» й абсолютно не потрібного революційному пролетаріату. У зв'язку з цим театр перебував декілька разів на межі закриття, але такий радикалізм вождя не був сприйнятий навіть його соратниками. Закриття могло спіткати й балет колишнього Маріїнського театру. С. Волков, аналізуючи ситуацію навколо пропозицій закриття Большого театру наводить вислів Леніна про те, що необхідно залишити з опери та балету лише декілька десятків артистів на Москву та Пітер [2; 237]. Ленін у своєму підході до мистецтва керувався ще й принципом «практичної користі» і закриттям таких інституцій прагнув заощадити кошти для розвитку пролетарської культури. Варто зауважити, що протягом 1920 – перш. пол. 1930-х рр. питання «корисності» того чи іншого класика, або твору класичного мистецтва для нового суспільства залишалося предметом активної полеміки.

Однак, головне полягало у тому, що ліквідації «буржуазної культурної спадщини» відповідали пролеткультівській та авангардистській установці на створення нового «революційного мистецтва». Так, Пролеткульт і авангард зближали утопічні інтенції й проекти перебудови суспільства, важливим чинником якої стає це «нове мистецтво». Звідси поставала необхідність «революції у мистецтві», а балет, будучи у своїй сутності елітарним, аристократичним мистецтвом, не вписувався у стратегію конструювання нової реальності. Що ж до пропагандистського спрямування хореографічної діяльності, то воно з огляду на світоглядну несумісність багатьох визнаних балетних майстрів із вимогами пролетарської культури, викликало стійке відторгнення і навіть спротив. Однак, пропаганда політичних ідей засобами мистецтва – була першим і головним напрямом, що підтримувався новою владою, а «ефективність мистецтва», при цьому, визначалася його «агітаційною силою, здатністю дієвого включення в реальність» [12; 65].

Ще одна з причин жорсткого неприйняття владою класичних балетів полягала у їх стійкому зв'язку з міфом як основою лібрето, яке перший нарком освіти А. Луначарський у доповіді 12 травня 1930 р. у Большому театрі назвав «дурненькою казочка, яку не прочитаєш без нудьги». І тому «у новому балеті має бути гідна уваги дія. Ця дія має бути захоплюючою, справжньою фавбулою» [10]. Звідси випливає необхідність як створення нових балетів, «щоб виразити наш власний зміст» і «оволодіти формою» (за Луначарським) [10], так і пошук шляхів десакралізації міфологічної складової класичних балетів.

Класичний балет, основою якого є класичний танець як усталений набір поз, рухів, жестів й зображально-виражальних засобів, жорстко конвенціональний. Порушити цю конвенцію можна двома шляхами: порвати з класичним танцем, як це зробила А. Дункан, або ж спробувавши всередині класичного танцю (балету) винайти свою власну мікроконвенцію. Необхідність збереження цієї конвенціональності розумів і А. Луначарський: «У нас є люди, які говорять, що класична балетна школа є породженням давнього минулого і вона нам в цей час не потрібна, оскільки нам потрібні будуть, головним чином, танці, що зображують справжню дію, мімо-драматичну або плясову у власному розумінні. Штучна “класика” не потрібна. Але я упродовж моєї діяльності керівника театрами і художньою освітою завжди боявся порушити традиційну лінію, тому що, втративши її, потім її ніколи більше не вловиш. Якщо буде знищений російський класичний танець, який перебуває на такій значній висоті, з якою ніхто у світі не наважиться рівнятися, то будуть гіркими сльозами плакати не тільки любителі балету, але, можливо, і пролетарська молодь» [10]. Збереження набутого та реформування окремих складових класичного балету стало ідеологічною настановою, що визначила шляхи подальшого розвитку класичної спадщини в репертуарі та в цілому класичної основи балету СРСР

Щодо інтерпретації (редукції, реконструкції) класичної балетної спадщини у радянському балеті, що стосувалося в першу чергу балетів Чайковського, можна виокремити дві стратегії – автентичне відтворення авторської редакції (реставрація) й інтерпретація балетної вистави згідно з ідеологічними приписами партійних інстанцій.

Ф. Лопухов, який на початку 20-х рр. XX ст. відстоював автентичне відтворення авторської редакції й захищав старий репертуар, одним із перших радянських хореографів здійснив у 1923–1924 рр. на сцені Маріїнського театру реставрацію «Лускунчика» і «Сплячої красуні». Але ця робота

викликала суперечливі відгуки: «Голейзовський звинувачував мене у пресі, що я, як керівник, тягну балет Маріїнського театру назад, до “давно минулих часів”», – згадував Лопухов [9; 231].

У 1923 р. (прем'єра 7 грудня) відомий балетмейстер Р. Баланотті поставив у межах першої стратегії в Одесі «Лебедине озеро» П. Чайковського. Сам Баланотті виконав партію принца Зіґфірда, а Одетту-Одилію танцювала К. Пушкіна, випускниця петербурзької хореографічної школи. Протягом наступних двох років одеським глядачам представили класичні вистави «Коник-Горбоконик», «Коппелія» і балет «Корсар» в оригінальній інтерпретації [16; 29]. 25 жовтня 1925 р. колектив Державної української опери (Харків) втілює «Лебедине озеро» П. Чайковського у постановці Р. Баланотті, що «прагнув якомога точніше зберегти хореографію Л. Лавровського та М. Петіпа» [16; 32]. Вистава стала випробуванням на професіоналізм нової балетної трупи молодого театру. У 1926 р. шедевром балетної класики «Баядерка» Л. Мінкуса відкрився сезон Київської державної академічної опери як складової (поряд із Харковом і Одесою) Об'єднання державних українських оперних театрів, очолюване режисером Й. Лапицьким. Постановку вистави, яка на той час вважалася архаїчним видовищем й еталоном «імператорської гранд-вистави», здійснили балетмейстер Л. Жуков (відтворено спадщину М. Петіпа). Згодом відбулися прем'єри «Лебединого озера» (за О. Горським та Л. Івановим) й «Жизелі» (за О. Горським), у постановці Л. Жукова [16; 41].

Як не дивно, але «старий» балет новій публіці сподобався. За висловом Ю. Яковлевої, «публіка зовсім не хотіла бачити замість принцеси Аврори Зарю Революції, незважаючи на всі гарячкові пропозиції пролеткультівців» [21; 158].

Середина 1920-х рр. – це час, коли ще продовжують домінувати пролеткультівські установки стосовно спадщини, але з огляду на зовнішні і внутрішні соціально-політичні чинники вони поступово втрачають вплив. Так, стає цілком очевидним, що світова революція, в очікуванні якої пройшла перша половина 1920-х рр., не відбудеться у найближчій часовій перспективі. Усвідомлення цього факту обумовлює появу теорії побудови соціалізму в одній країні, що висувається у 1925 р. на XIV з'їзді ВКП(б). Це, у свою чергу, породжує потребу збереження та відновлення традиційних норм і цінностей, з одного боку, а з іншого, стверджується теза, що мистецтво – не універсальне, вічне і загальнолюдське явище, а дієвий структурний елемент суспільно-політичного ландшафту, до того ще й розщепленого боротьбою класів. Звідси випливає принцип сталінської політики про загострення класової боротьби, проголошений згодом.

У 1925 р. для розробки єдиної культурної політики створюється журнал «Радянське мистецтво», головний редактор якого вже у першу числі констатує: «Старі принципи [буржуазної естетики] зруйновані, нові не створені... теорії немає, і жалюгідною була б наша революція без теоретичного фундаменту наукового соціалізму» [13; 10].

Період експериментів у хореографічному мистецтві завершується закриттям ряду танцювальних студій і театрів, а в пресі розпочинаються кампанії за повернення до радянської культури і мистецтва традицій попереднього століття, що стосується в першу чергу реалізму, набуває обертів рух «вчитися у класиків». В другій пол. 1920-х рр. у контексті суперечок про оновлення реалізму в нових умовах відбувається й пошук визначення його нової якості: «монументальний реалізм» (О. Толстой), «соціальний реалізм» (А. Луначарський), «новий реалізм», в основі якого здатність митця проникати у внутрішній світ героя (А. Воронський), «діалектичний реалізм» (А. Лежнев), «романтичний реалізм» (В. Полонський), «синтетичний реалізм» (Д. Горбов) тощо [17]. Такий діапазон розгляду реалізму пояснюється тим, що ще не був знищений аналітичний метод дослідження художніх форм і проектний підхід, що домінували на той час у науковому і мистецькому середовищі. Питання стосовно того, що майбутнє мистецтво повинно бути реалістичним, не ставилося під сумнів як представниками цих різних дискурсів, так і правлячою елітою.

Відповідаючи на питання чи припустима з точки зору марксизму переробка класичного репертуару, відомий філософ та критик мистецтва М. Ліфшиць у 1926 р. зауважував: «наразі необхідно практикувати переробку речей старого репертуару. Хоча у майбутньому поява нових речей, які відповідають новим потребам і підвищенню масового культурного рівня в нашій країні, зробить можливим постановку класичних творів у незміненому вигляді» [7].

Але при переробці, на думку М. Ліфшиця, необхідно враховувати дві обставини. Перша пов'язана з тим, що істинно-класичні твори, в яких відображений конкретний період розвитку людства, потребують переробки не тому, що вони застаріли, а тому, що їх потрібно зробити доступними глядачам, що, у свою чергу, ставить завдання їх популяризації. При цьому М. Ліфшиць застерігав, що «необхідно пам'ятати яка непомітна грань відокремлює популяризацію від вульгаризації і наскільки помітні бувають її найменші порушення». По-друге, на думку критика, «переробка класичного твору повинна бути його транскрипцією» [8]. Оскільки не можна змінювати суттєвого, історичного змісту твору, не порушивши його художніх достоїнств, а зміни можливі, якщо вони сприяють розкриттю його змісту. Але це, на думку М. Ліфшиця, не означає, що перевага віддається пізнавальній стороні мистецтва порівняно з дієвою, на

якій наполягатиме Луначарський. На підкріплення своєї тези Ліфшиць звертається до Маркса, який «вмів так зрозуміти класичні твори, що вони з джерела пізнання життя стали для нього підґрунтям у великій боротьбі за соціальні зміни» [8]. І тому завдання сучасного театру, як їх формулює один із фундаторів марксистсько-ленінської естетики, полягає в тому, щоб за допомогою відповідних змін полегшити пересічному глядачеві справжнє марксистське розуміння класичного мистецтва; не захоплюватися поверховою революційністю; дуже обережно застосовувати матеріалістичне трактування класичної спадщини, зберігаючи справжній зміст твору. Йдеться і про соціально-політичні розширені ідеї класики, вільні від обмежень «вульгарної соціології» і формалістичного дискурсу.

Таким чином, у цих двох статтях, написаних у 1926 р., міститься алгоритм марксистської переробки класичної спадщини, яку М. Ліфшиць вважав ключовою проблемою епохи і початком тієї філософсько-естетичної і соціально-політичної програми «великого відновлення» (*Restauratio Magna*) буття, яка створюється М. Ліфшицем і Д. Лукачем та колом їх прибічників уже у 1930-ті рр.

Відомий театральний критик І. Соллертинським на тлі безпрецедентних соціокультурних трансформацій прагнув зберегти великі досягнення класичного балету, розуміючи його унікальну художню цінність. І тому, достатньою мірою оволодівши політичною риторикою, брав участь у пропаганді нових цінностей, нового способу життя, ідеалів революції і комуністичного майбутнього країни. Так, осмислюючи п'ятнадцятирічний шлях розвитку балетно-оперного театру в «Історії радянського театру», що вийшла у 1933 р., коли реконструкція (редукція чи советизація, інтерпретація) була на часі, центральною проблемою епохи воєнного комунізму вважав «освоєння оперно-балетної спадщини, яка залишилася від Росії самодержавної, Росії поміщицької і капіталістичної». І хоч оперний і балетний театри «живуть класиками і спадщиною», зауважує критик, але їх докорінно відрізняє від попередніх років орієнтація «на нового багатомільйонного пролетарського глядача» [15]. Таким чином і у І. Соллертинського, як і у М. Ліфшиця мова йде про наближення класичних балетів до глядача.

Наприкінці 1920 – поч. 1930-х рр. радянська влада вже не прагне позбавитися класичної спадщини, а, навпаки, використати її «велику естетичну силу» як «потужну зброю» (Луначарський) [10] у своїх цілях. На рубежі цих десятиліть змінює своє ставлення до постановки класичних балетів і Ф. Лопухов, беручи участь у створенні вистав «дибом». З цього приводу у своїй роботі «Шістдесят років у балеті» він пише: «Я “перекроїв” “Лускунчика” в театрі ім. С. М. Кірова... Ваганова виконала таку ж операцію з “Лебединим озером”... В ту пору всі ми хворіли прагненням наблизити інсценування класиків до літературного оригіналу... Я мріяв повернути балет “Лускунчик” до гофманівського першоджерела... Мені, та й не мені одному, здавалося тоді, що новий балет буде синтетичною виставою, що включає і спів, і слово, що сучасна сцена вимагає нових прийомів рішення танцювальних образів і оформлення вистави... Наміри, можливо, добрі, але їх не вдалося здійснити... Прийоми сценічного рішення – а вони були конструктивістськими у постановника і художника «Лускунчика» 1929 року – прийшли у повне протиріччя з музикою Чайковського» [9; 232–233].

Стосовно постановки «Лебединого озера» А. Вагановою у 1933 р. Б. Асаф'єв зауважував, що хоча у виставі представлена не політична боротьба, а ліричний протест особистості «такої вибухової сили і такої емоційної напруженості, що, навіть, будучи поданий у нейтралізуючій його феєричній оправі і в блискучому віртуозному хореографічному оформленні, він так схвилював публіку...» [4; 13]. Тобто, органічне поєднання хореографічної змістовності з музикою не лише актуалізувало класичну виставу, наповнивши її, за всіма вимогами влади, глибоким ідейним смислом, а й певною мірою означило перспективи десакралізації класичних балетів. Попри руйнівні дії А. Ваганової стосовно хореографічного тексту першоджерела, саме до неї, на нашу думку, повною мірою підходять критерії класичності, що подає у своєму есеї «Що таке класик» нобелівський лауреат Т. Еліот, за якими можна охарактеризувати митця, а у нашому випадку балетмейстера-постановника: зрілість мислення (в т.ч. і хореографічного), історичність свідомості, високий рівень мови (хореографічної), довершеність стилю, високоморальний зміст [20].

«Аналогічно переосмислювались, – писав згодом критик Ю. Слонимський, – і інші балети Чайковського. Саме те, що раніше залишалося в тіні або у забутті – ідейність, правда реальної дійсності, «життя людського духу», – стало тепер самим важливим» [14; 284–285].

Складність і трагічність процесу становлення радянського балету, а відтак і балетної критики, де чільне місце посідають інтерпретації класичних балетів, обумовлена пошуками особливого шляху розвитку балетного жанру в умовах зростання ролі держави у художньому процесі, її прагненні здійснювати контроль над перебігом останнього. Розпочинається й поширюється процес, для означення якого використовуємо поняття німецького літературознавця Х. Гюнтера «одержавлення» [22], яке він уперше ввів стосовно літератури, а в нашому випадку можна застосувати щодо балету, а ширше – «одержавлення танцювального мистецтва».

Інтерпретація класики, в тому числі і балетної, належить до проблем, які відносять до «вічних», чим і пояснюється їх гострота й актуальність у період соціокультурних трансформацій 20 – першої пол. 30-х рр. XX ст. в СРСР, коли класика підходила до періоду набуття ознак атрибуту тоталітарної естетики. Однак класична балетна спадщина, як втілення «істинного буття» і можливість засобами класичного танцю візуально репрезентувати повноту його екзистенціалів, здатна, «випромінюючи все нові і нові художні та моральні імпульси» (М. Чехов) [19, 456] протистояти духовному і політичному нігілізму, терору і насильству. Так, Л. Тютніна, згадуючи танець «Тіней» Дудинської у балеті «Баядерка», пише: «Це була не тільки демонстрація доведеної до межі віртуозної техніки, але справжнє художнє одкровення балерини, яка творила диво мистецтва. Здавалося, що вона гордо і недосяжно витала не тільки над Солором, царством тіней, сценою, залом для глядачів, але над усім світом, над Всесвітом, стверджуючи неминущу красу і велич мистецтва. Це було те справді велике, що підносить художника до істинних вершин мистецтва і робить його володарем дум і думок цілого покоління» [18; 272].

Висновки. Складність процесу становлення радянського балету та балетної критики обумовлена пошуками особливого шляху розвитку балетного жанру в умовах зростання ролі держави у художньому процесі, її прагненні здійснювати контроль над перебігом останнього.

У середині 1920-х рр. продовжують домінувати пролеткультівські установки стосовно спадщини (повне викорінення), але з огляду на зовнішні і внутрішні соціально-політичні чинники вони поступово втрачають вплив.

Інтенція на оволодіння формою (А. Луначарський), формотворчість й створення нової реальності розмиває межі між мистецтвом і політикою, соціальним і художнім, що обумовлює появу в класичній спадщині, крім художньо-естетичного дискурсу, ще і політичного, класового, партійно-ідеологічного й соціального дискурсів.

Можна виокремити дві стратегії щодо інтерпретації класичної балетної спадщини у радянському балеті – автентичне відтворення авторської редакції (реставрація) й інтерпретація балетної вистави згідно з ідеологічними приписами партійних інстанцій.

Використання класичної спадщини у владних цілях, наповнення її ідейним змістом, паритетність пізнавальної та дієвої функцій мистецтва у процесі інтерпретації спадщини, наближення балетів минулого до нового глядача, орієнтація на його інтереси (А. Луначарський, М. Ліфшиць, І. Соллертинський) – ці ракурси цілком відповідали реалістичним тенденціям у мистецтві, не заперечувалися як представниками різних дискурсів, так і правлячою елітою.

Список використаної літератури

1. **Абушкин П. Г.** Революция с точки зрения философии и политики: теория события А. Бадью. *Общество: философия, история, культура*. 2014. № 2. С. 20–24.
2. **Волков С.** Большой театр. Культура и политика. Новая история. Москва : Издательство АСТ : редакция Елені Шубиной, 2018. 560 с.
3. **Гендова М. Ю.** «Время, вперед!». К проблеме социокультурного контекста советских балетов 1930-х. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2015. № 4(39). С. 122–134.
4. **Глебов Игорь** [Асафьев Б.]. К постановке балета Чайковского «Лебединое озеро». *Чайковский П. И. Лебединое озеро : балет в 3 д., 4 карт. Муз. П. И. Чайковского*. Ленинград : Бюро обслуживания рабочего зрителя при Упр. Ленингр. гос. театров, 1933. С. 10–40.
5. **Голомисток И.** Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994. 296 с.
6. **Гройс Б.** Утопия и обмен (Стиль Сталин. О новом. Статьи). Москва : Знак, 1993. 374 с.
7. **Лифшиц М.** Допустимы ли с точки зрения марксистской эстетики переделки вещей классического репертуара? *Программы государственных академических театров*. 1926. № 55. С. 4. URL : <http://www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/zper.htm>
8. **Лифшиц М.** Какого рода переделки вещей классического репертуара в настоящее время допустимы и желательны? *Программы государственных академических театров*. 1926. № 59. С. 6. URL : <http://www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/zperv.htm>
9. **Лопухов Ф.** Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера. Москва : Искусство, 1966. 367 с.
10. **Луначарский А.** Новые пути оперы и балета. *Луначарский А. В. В мире музыки*. Москва, 1958. С. 399–417. URL : <http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/-novye-puti-opery-i-baleta/>
11. **Морозов А. И.** Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. Москва : Галарт, 1995. 224 с.
12. **Напреенко Г., Новоженнова А.** Эпизоды модернизма: от истоков до кризиса. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 192 с.
13. **Пельше Р.** О единой художественной политике (к постановке вопроса). *Советское искусство*. 1925. № 1. С. 10–12.
14. **Слонимский Ю. П. И.** Чайковский и балетный театр его времени. Москва : Музгиз, 1956. 335 с.

15. **Соллертинский И.** Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма. Гл. 1. Общая постановка проблемы. *История советского театра: Очерки развития / гл. ред. В. Е. Рафалович, ред. изд-ва Е. М. Кузнецов. Ленинград, 1933. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма: 1917–1921.* 403 с. URL : http://teatr-lib.ru/Library/Historia_T_1/History/#_Toc133490224
16. **Станішевський Ю.** Балетний театр Радянської України: 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку. Київ : музична Україна, 1986. 240 с.
17. **Трифонов Н. А.** Луначарский и советская литература. Ч. IV : В обстановке великой битвы за социализм. Москва : Художественная литература, 1974. С. 395–547. URL : <http://lunacharsky.newgod.su/issledovania/lunacharskij-i-sovetskaya-literatura/iv-v-obstanovke-velikoj-bitvy-za-socializm/>
18. **Тюнтин Л.** Она всегда священнодействует. *Наталья Дудинская: Жизнь в искусстве. Воспоминания, статьи.* Санкт-Петербург, 1999. С. 269–283.
19. **Чехов М.** Интерпретация классиков и новый спектакль Н. Ф. Балиева (Театр Мадлэн в Париже). Новая газета. Париж, 1931. № 1. 1 марта. *Вопросы театра. Proscaenium.* 2018. № 1–2. С. 456–457.
20. **Элиот Т.** Что такое классик. *Элиот Т. Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе.* Киев : AirLand, 1996. URL : <http://noblit.ru/node/1196>
21. **Яковлева Ю.** Создатели и зрители. Русские балеты эпохи шедевров. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 196 с.
22. **Gunther H.** Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart, 1984. 245 s.

References

1. **Abushkin P. G.** Revoljucija s točki zrenija filosofii i politiki: teorija sobytija A. Bad'ju. *Obshchestvo: filosofija, istorija, kul'tura.* 2014. № 2. S. 20–24.
2. **Vol'kov S.** Bol'shoj teatr. Kul'tura i politika. Novaja istorija. Moskva : Izdatel'stvo AST : redakcija Eleni Shubinoj, 2018. 560 s.
3. **Gendova M. Ju.** «Vremja, vpered!». K probleme sociokul'turnogo konteksta sovetskih baletov 1930-h. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj.* 2015. № 4(39). S. 122–134.
4. **Glebov Igor'** [Asaf'ev B.]. K postanovke baleta Chajkovskogo «Lebedinoe ozero». *Chajkovskij P. I. Lebedinoe ozero : balet v 3 d., 4 kart. Muz. P. I. Chajkovskogo.* Leningrad : Bjuro obsluzhivanija rabochego zritelja pri Upr. Leningr. gos. teatrov, 1933. S. 10–40.
5. **Golomshtok I.** Totalitarnoe iskusstvo. Moskva : Galart, 1994. 296 s.
6. **Grojs B.** Utopija i obmen (Stil' Stalin. O novom. Stat'i). Moskva : Znak, 1993. 374 s.
7. **Lifshic M.** Dopustimy li s točki zrenija marksistskoj jestetiki peredelki veshhej klassicheskogo repertuara? *Programmy gosudarstvennyh akademicheskij teatrov.* 1926. № 55. S. 4. URL : <http://www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/zper.htm>
8. **Lifshic M.** Kakogo roda peredelki veshhej klassicheskogo repertuara v nastojashhee vremja dopustimy i zhelatel'ny? *Programmy gosudarstvennyh akademicheskij teatrov.* 1926. № 59. S. 6. URL : <http://www.gutov.ru/lifshitz/mesotes/zperv.htm>
9. **Lopuhov F.** Shest'desjat let v balete. Vospominanija i zapiski baletmejstera. Moskva : Iskusstvo, 1966. 367 s.
10. **Lunacharskij A.** Novye puti opery i baleta. *Lunacharskij A. V. V mire muzyki.* Moskva, 1958. S. 399–417. URL : <http://lunacharsky.newgod.su/lib/v-mire-muzyki/-novye-puti-opery-i-baleta/>
11. **Morozov A. I.** Konec utopii: Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-h godov. Moskva : Galart, 1995. 224 s.
12. **Napreenko G., Novozhenova A.** Jepizody modernizma: ot istokov do krizisa. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2018. 192 s.
13. **Pel'she R.** O edinoj hudozhestvennoj politike (k postanovke voprosa). *Sovetskoe iskusstvo.* 1925. № 1. S. 10–12.
14. **Slonimskij Ju. P. I.** Chajkovskij i baletnyj teatr ego vremeni. Moskva : Muzgiz, 1956. 335 s.
15. **Sollertinskij I.** Muzykal'nyj teatr na poroge Oktjabrja i problema operno-baletnogo nasledija v jepohu voennogo kommunizma. Gl. 1. Obshhaja postanovka problemy. *Istorija sovetskogo teatra: Ocherki razvitija / gl. red. V. E. Rafalovich, red. izd-va E. M. Kuznecov. Leningrad, 1933. Т. 1. Petrogradskie teatry na poroge Oktjabrja i v jepohu voennogo kommunizma: 1917 – 1921.* 403 s. URL : http://teatr-lib.ru/Library/Historia_T_1/History/#_Toc133490224
16. **Stanishevskij Yu.** Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy: 1925–1985: Shliakhy i problemy rozvytku. Kyiv : muzychna Ukraina, 1986. 240 s.
17. **Trifonov N. A.** Lunacharskij i sovetskaja literatura. Ch. IV : V obstanovke velikoj bitvy za socializm. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1974. S. 395–547. URL : <http://lunacharsky.newgod.su/issledovania/lunacharskij-i-sovetskaya-literatura/iv-v-obstanovke-velikoj-bitvy-za-socializm/>
18. **Tjuntina L.** Она всегда свjашhennodejstvuet. *Natalija Dudinskaja: Zhizn' v iskusstve. Vospominanija, stat'i.* Sankt-Peterburg, 1999. S. 269–283.
19. **Ch'ehov M.** Interpretacija klassikov i novyj spektakl' N. F. Balieva (Teatr Madljen v Parizhe). Novaja gazeta. Parizh, 1931. № 1. 1 marta. *Voprosy teatra. Proscaenium.* 2018. № 1–2. S. 456–457.
20. **Jeliot T.** Chto takoe klassik. *Jeliot T. Sternz. Naznachenie poezii. Stat'i o literature.* Kiev : AirLand, 1996. URL : <http://noblit.ru/node/1196>
21. **Jakovleva Ju.** Sozdateli i zriteli. Russkie balety jepohi shedevrov. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. 196 s.

22. **Gunther H.** Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart, 1984. 245 s.

КРИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТНОЙ КЛАССИКИ ВТОРОЙ ПОЛ. 1920 – ПЕРВОЙ ПОЛ. 1930-х ГОДОВ

Пидлыпская Алина Николаевна –

кандидат искусствоведения, профессор кафедры
хореографического искусства, Киевский национальный
университет культуры и искусств, г. Киев

Выясняется роль критического дискурса в формировании явления «советский классический балет». Замечена возможность выделить две стратегии по отношению к интерпретации классического балетного наследия в советском балете – аутентичное воспроизведение авторской редакции (реставрация) и интерпретация балетного спектакля согласно идеологическим предписаниям партийных инстанций. Использование классического наследия во властных целях, наполнение его идейным содержанием, паритетность познавательной и действенной функций искусства в процессе интерпретации наследия, приближение балетов прошлого к новому зрителю, ориентация на его интересы (А. Луначарский, М. Лифшиц, И. Соллертинский) – эти дискурсивные ракурсы полностью соответствовали реалистичным тенденциям в искусстве, а не отрицались как представителями разных дискурсов, так и правящей элитой.

Ключевые слова: балет, балетное классическое наследие, советский классический балет, критика балета, критический дискурс, хореография.

CRITICAL DISCOURSE OF INTERPRETATION OF BALLET CLASSICS OF THE SECOND HALF OF THE 1920 – THE FIRST HALF OF THE 1930 s

Pidlypska Alina – Candidate of Art History (PhD in art history)

Professor of the Department of Choreographic Art,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article clarifies the role of critical discourse in the formation of the phenomenon of «Soviet classical ballet». An opportunity was noted to distinguish two strategies in relation to the interpretation of classical ballet heritage in Soviet ballet - an authentic reproduction of the author's edition (restoration) and interpretation of a ballet performance in accordance with the ideological prescriptions of party instances. Using the classical heritage for power purposes, filling it with ideological content, the parity of the cognitive and effective functions of art in the process of interpreting the heritage, bringing the ballets of the past closer to the new audience, focusing on his interests (A. Lunacharsky, M. Lifshits, I. Sollertinsky) are discursive the perspectives were fully consistent with realistic trends in art, and were not denied by representatives of various discourses, as well as by the ruling elite.

Key words: ballet, classical ballet heritage, Soviet classical ballet, criticism of ballet, critical discourse, choreography.

UDC 792.82:7.072.3

CRITICAL DISCOURSE OF INTERPRETATION OF BALLET CLASSICS OF THE SECOND HALF OF THE 1920 - THE FIRST HALF OF THE 1930 s

Pidlypska Alina – Candidate of Art History (PhD in art history)

Professor of the Department of Choreographic Art,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to clarify the role of critical interpretative discourse in the formation of the phenomenon of «Soviet classical ballet».

Research methodology. Analysis and systematization of scientific research, the use of the historical-chronological method, the discovery and comparison of the main approaches of critical discourse to the interpretation of the classical heritage made it possible to conduct an objective study.

Results. The complexity of the process of formation of Soviet ballet and ballet criticism is due to the search for a special way of development of the ballet genre in the conditions of increasing the role of the state in the artistic process, its desire to control the flow of the latter. In the mid-1920 s, the proletkultivist attitudes toward inheritance (complete eradication) continued to dominate, but due to external and internal socio-political factors, they gradually lost influence. Intention to master form (A. Lunacharsky), form-making and creation of a new reality blurs the boundaries between art and politics, social and artistic, which causes appearance in the classical heritage, in addition to artistic and aesthetic discourse, but also political, class, party-ideological and social discourses. Two strategies can be distinguished for the interpretation of classical ballet heritage in Soviet ballet - the authentic reproduction of the author's version (restoration) and the interpretation of the ballet performance according to the ideological prescriptions of party instances. Use of classical heritage for power purposes, filling it with ideological content, parity of cognitive and effective functions of art in the process of interpretation of heritage, approaching the ballets of the past to a new viewer, orientation to his interests (A. Lunacharsky, M. Lifshits, I. Solerturinsky) - they were completely in line with realistic tendencies in art, not denied by representatives of different discourses, as well as by the ruling elite.

Novelty. The scientific novelty is to find out the basic features of the critical discourse of interpretation of ballet classics of the second half of the 1920 s - the first half of the 1930 s.

The practical significance. The materials and results of the article can be used for further research on the history of choreographic art, in the educational process of training choreographers.

Key words: ballet, classical ballet heritage, Soviet classical ballet, criticism of ballet, critical discourse, choreography.

Надійшла до редакції 10.11.2019 р.

УДК 792.82

РЕСТАВРАЦІЯ БАЛЕТІВ XIX СТОЛІТТЯ ЯК ТРЕНД

Перова Ганна Олексіївна – заслужена артистка України, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, mukoseeva@ukr.net
orcid.org/0000-0003-0722-9775

Гладка Людмила Володимирівна – провідний концертмейстер кафедри хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, orcid.org/0000-0001-6932-1855
doi.org/10.35619/ucpmk.vi30.187
glvsk@ukr.net

Реставрація балетів XIX століття – один із трендів балетного театру кінця XX – початку XXI ст. Серед сучасних теоретиків та практиків балету сформувалися полярні думки щодо користі та перспективності реставрацій й рівня балетмейстерського креативу реставраторів. Провідні балетмейстери-реставратори кінця XX – початку XXI ст. – М. Ходсон, С. Вихарев, О. Ратманський, Ю. Бурлака. Основними проблемами виявилися: складність відтворення танцювальної стилістики балету XIX ст., що пов'язано з примусом артистів, особливо солістів, відмовитись від попереднього виконавського досвіду; невідповідність пантомімічних елементів сучасному лексичному темпоритму; масштабність сценографічного оформлення, що було природним для XIX ст., відволікає увагу безпосередньо від танцю. Основні набутки реконструкцій – відновлення втрачених рухів класичного танцю, відкриття купюр.

Ключові слова: балет, реставрація балету, балетна класична спадщина, танець, хореографія.

Постановка проблеми. Дослідження тенденцій розвитку балетного театру на кожному з історичних етапів його існування є важливим для розуміння еволюціонування хореографічного мистецтва. Особливої складності набуває виявлення основних векторів діяльності балету сучасності. Серед важливих аспектів творчості балетних театрів сьогодення є реставрація вистав XIX ст., що в останні два десятиліття оформилося в стійку тенденцію. Зважаючи на те, що «еволюція балетного мистецтва являє собою не абсолютну заміну старих форм новими, паралельно продовжують існувати твори різних хореографічних напрямів, стилів, і ширше – різних епох, що унаочнюється у репертуарі провідних балетних театрів» [12; 257], означена проблема потребує мистецтвознавчого аналізу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наукові дослідження, присвячені розвитку балетного театру сучасності, торкаються аспектів формування репертуару, зокрема, й проблем реставрації балетної спадщини (Н. Аловорт [2], Ю. Бурлака [4], М. Коростельова [8], Н. Чуміна [15]). Важливим джерелом інформації з проблеми є рецензії та інші аналітичні публікації в періодичній пресі (Л. Абизова [1], П. Гершензон [5], В. Красовська [9], Т. Кузнецова [10], О. Розанова [14], Ю. Яковлева [16]). Однак комплексного дослідження, присвяченого проблемам реставрації балетних вистав XIX ст. наприкінці XX – початку XXI ст. виявлено не було.

Мета статті – виявити основні проблеми, що виникають при реставрації балетних вистав XIX ст. у сучасному театрі.

Виклад основного матеріалу дослідження. В останні два десятиліття балетмейстери все частіше звертаються до балетів «класичної спадщини», до яких традиційно відносять постановки XIX ст. Тальоні, Петіпа, Іванова тощо, не лише з метою редакції (адаптації вистав до сучасних техніко-естетичних вимог, можливостей тієї чи іншої трупі, сценічного майданчика тощо) чи інтерпретації (зазвичай, в естетиці постмодерну, що стало однією з провідних тенденцій розвитку балетного театру сучасності), а й реставрації. Реставрацію балетів сьогодні розуміють як максимальне наближення до першопостановки, з відтворенням хореографічної стилістики.

У середині 70-х рр. XX ст. у світі активізувався інтерес до реставрації балетів XIX ст. завдяки французькому балетмейстеру П. Лакоту, який відновив за архівними джерелами низку вистав.

Всесвітньої популярності набула його реставрація балету «Сильфіда» Ж. Шнейцгоффера, вперше поставлений 1832 р у Паризькій опері Ф. Тальоні для своєї дочки М. Тальоні. 1972 р. цю ресстрацію