

GENESIS AND STAGES OF THE DIFFERENTIATION OF THE DANCING CULTURE ON THE WAY TO THE UKRAINIAN BALLET THEATER

Markevych Larysa – Candidate of Arts, Associate Professor of Choreography,
Rivne State Humanities University, Rivne

The history of origin and formation of professional dance has been traced, in particular the emphasis that it originates from craft. Performing dance culture in general and the development of professionalism in performing skills, which subsequently led to the emergence of the concept of «academicism», the criteria of the specificity of dance and plastic language. The historical way of theatricalization of dance, stages of differentiation of professional and folk dances are outlined.

Key words: dance, choreography, choreographic heritage, choreographic art, ballet art, dance culture, Ukrainian ballet theater.

UDC 429/37/29/1

GENESIS AND STAGES OF THE DIFFERENTIATION OF THE DANCING CULTURE ON THE WAY TO THE UKRAINIAN BALLET THEATER

Markevych Larysa – Candidate of Arts, Associate Professor of Choreography,
Rivne State Humanities University, Rivne

The aim: to investigate the genesis and stages of differentiation of dance culture, trace the history of origin and formation of professional dance.

Research methodology: historical – to establish the sequence of conditions in which the process of formation and development of dance culture, creation of movements and acquisition of professional skills by performers took place; analytical – in the study of art literature in the relevant direction, the analysis of the potential meaning of choreographic movements at the level of artistic language and genre formation; cultural – in the identification of trends and patterns that contributed to the transformation.

Results. In the early nineteenth century a brand new stage in Western European classical dance art has begun. In the 30-40's of the XIX century choreographic language begins to be regarded as a coherent system of poetic generalization, a special role in which the level of typing (conditional effectiveness) plays in each individual stage situation. In the middle of the century, there was a transition to an academic system of choreography, when much attention was paid to dance form. Choreographic practice and dance theory have proven that the meaning of form is embodied by expressive means that have their own specificity in each type of artistic language of stage choreography. Thus, the active and versatile use of European and Russian choreographic experience played a professional and guiding role in the rise of national ballet culture. The decline of the romantic traditions in the ballet art of France, Italy, England is connected with a radical change in the ideological coordinates of the late nineteenth – early twentieth centuries, the individualization of philosophical and aesthetic principles in the arts. The preserved and renewed traditions of ballet, as an independent stage genre in its classical forms, received a new breath in Russia due to the creativity of symphonist composers (O. Glazunov, P. Tchaikovsky) and classical ballet masters (L. Ivanov, M. Petipa), and subsequently – in Ukraine.

Novelty. The components of artistic language that have undergone modification in Ukrainian classical ballet under the influence of popular choreographic experience during a certain historical period (expressive means, choreographic technique, type of expression, sign meanings) are investigated.

The practical significance. Is the possibility of using its results in the preparation of general and special training courses provided by educational and professional programs of training specialists in the departments of choreography of higher specialized educational institutions, such as: «History of Ukrainian choreographic culture», «Theory and history of classical dance» and others.

Key words: dance, choreography, choreographic heritage, choreographic art, ballet art, dance culture, Ukrainian ballet theater.

Надійшла до редакції 5.07.2020 р.

УДК 792.82(477)

ЧОЛОВІЧИЙ ТАНЕЦЬ У БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ УКРАЇНИ 50–60-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Карандєєва Олена Ігорівна – заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський
національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
<http://orcid.org/0000-0002-1550-8996>
[DOI.org/10.35619/ucpmk.v34i34.332](http://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.332)
elena_ballerina@ukr.net

Проаналізовано чоловіче виконавство у балетному театрі України 1950–1960-х рр. – у період переходу від хореодрами до симфонічних балетних вистав. Зазначено, що в той період відбувалося оновлення

репертуару, зміна балетмейстерських та виконавських поколінь. Актуалізувався високотехнічний, але, водночас, образний, психологічно насичений, поетичний чоловічий танець. Танцівники впевнено почали крокувати до набуття віртуозності у виконанні складно-технічних рухів. З'явилась плеяда справжніх творчих індивідуальностей – майстрів чоловічого балетного виконавства. Одними із найяскравіших представників української школи чоловічого танцю, що працювали в той період у різних оперно-балетних театрах, були Р. Візиренко-Клявін (Київ), В. Денисенко (Харків), В. Парсегов (Київ), О. Поспелов (Донецьк, Львів).

Ключові слова: чоловічий танець, український балет, танець, хореографія, школа чоловічого виконавства.

Постановка проблеми. Вітчизняний балетний театр як унікальний феноменів мистецького простору України, своєрідний бренд нашої держави на світовій сцені, потребує уваги науковців. Важливим кроком на цьому шляху є відтворення цілісної панорами становлення та розвитку школи українського чоловічого балетного виконавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Різних аспектів розвитку чоловічого танцю в балетному театрі України 50 – 60-х років ХХ ст. торкався у своїх фундаментальних працях Ю. Станішевський [13; 14]. В останні роки поживалась наукова рефлексія щодо школи українського чоловічого балетного виконавства, про що свідчить ряд статей: С. Афанасьєва [1], Л. Вишотравки [5], О. Карандєєвої (до заміжжя – О. Горшунова) [6; 8] та ін. Однак комплексного дослідження чоловічого танцю в балетному театрі України зазначеного періоду як етапу розвитку школи чоловічого виконавства на шляху від хореодрами до симфонічних балетів проведено не було.

Мета статті – проаналізувати розвиток школи чоловічого балетного виконавства в Україні 1950–1960-х рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 30 – початку 50-х рр. ХХ ст. у балетному театрі України домінували хореодраматичні принципи створення вистав, зокрема, підпорядкування поетичної образності змістовному наповненню. «Звернення до поетичної балетної умовності і танцювальної образності кваліфікувалися часом як зрада реалістичним принципам, як хибне захоплення “символізмом” і навіть як формалістичні вправи», – зазначав Ю. Станішевський про ті роки [13; 120]. Ситуація поступово почала змінюватися, і до середини 1950-х рр. на українській сцені з'явився розвинений поетичний танець, спроможний розкрити характери героїв балетних творів. Поступово з балетної сцени зникли пантомімічно-побутові вистави, в яких провідну роль у розвитку дії відігравав не танець, а акторське мистецтво. Виникла потреба у майстерних танцівниках, не лише обдарованих фізично сильних акторах, що забезпечують складні жіночі підтримки, а й віртуозно виконують самостійні танцювальні партії. Було синтезовано, розвинуто і збагачено художній досвід попередніх майстрів українського балету, по-новому розв'язано актуальні проблеми балетної практики і теорії (новаторство і традиції, танцювальна образність і пантоміма, класична спадщина і сучасність, співвідношення виражального і зображального, творча взаємодія балетмейстера і виконавця тощо).

У складний період відходу від домінування принципів драмбалету та становлення симфонічної поетичної балетної вистави з надзвичайною повнотою і багатогранністю розкрилися несхожі виконавські індивідуальності майстрів чоловічого балетного виконавства: М. Апухтін, Ф. Баклан, Г. Баукін, А. Белов, В. Гудименко, Я. Додін, О. Зайцев, В. Каверзін, О. Ковальов, М. Новиков, В. Новицький, М. Панасюк, М. Печенюк, В. Рудчик, А. Середа, І. Тривога, П. Фомин, В. Хребтов, В. Шумейкін та ін.

Послугуючись визначенням мистецької школи як неформального творчого об'єднання декількох поколінь митців, характерними ознаками якого є, зокрема, наявність сталих традицій, сформованих у творчому середовищі, згуртованість навколо успішного вирішення професійно значущої творчої проблеми, «ефективність функціонування школи, свідчення чому – якість та кількість мистецьких проєктів та навчально-тренувальної діяльності, підготовлених митців, прилюдних виступів тощо. Основними функціями подібної школи є: мистецько-педагогічна; забезпечення творчої комунікації; продукування та розповсюдження мистецьких дій, інформації, знань; мистецько-освітня; збереження і примноження кращих традицій та ін., що надано А. Підлипською [12, 345–346], вважаємо, що в аналізований період відбулося утвердження української школи чоловічого виконавства. Одними із найяскравіших артистів балету, хто прислужився розвитку цієї школи у 50–60-і рр. ХХ ст., були Р. Візиренко-Клявін, В. Денисенко, В. Парсегов, О. Поспелов.

Славетний танцівник, педагог і хореограф, народний артист УРСР (1979 р.) Роберт Альбертович Візиренко (1929–2000 рр., сценічний псевдонім – Клявін) народився у м. Одеса в родині далекій від балетного мистецтва. У п'ятнадцять років, після переїзду сім'ї до Києва, Р. Візиренко почав займатися хореографією у гуртку художньої самодіяльності. Незважаючи на «пізній вік», чудові фізичні дані дозволили йому згодом вступити до хореографічної студії при Київському Державного академічного театру опери та балету (далі – ДАТОБ) ім. Т. Шевченка, який очолювала колишня прима-балерина театру

А. Васильєва. Серед педагогів, в оточення яких потрапив Р. Візиренко, були такі авторитетні фахівці як: І. Якимович, І. Тихомиров, Т. Мазикова, Б. Долідзе, С. Сергєєв.

По закінченні навчання у студії в 1947 р., Р. Візиренка як обдарованого учня направлено на дворічне стажування до Ленінградського державного хореографічного училища (далі – ДХУ) в клас відомого педагога В. Пономарьова. Повернувшись до Києва танцівник одразу був прийнятий до трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка [3].

Упродовж творчої кар'єри (понад два десятиліття сценічного життя) Р. Візиренком-Клявіним створено чимало яскравих танцювальних партій, серед них: Зігфрід, Дезіре, Жан де Брієн, Базиль, Еспада, Гірей, Художник, Абдерахман, Коршун, Меркуціо, Джузеппе, Ганс, Алі-Батир, Петро, Лукаш, Степан тощо [7].

Завдяки чудовому акторському обдаруванню Р. Візиренка-Клявіна неодноразово запрошували до зйомок у художніх кінофільмах (зокрема й балетних вистав, відзнятих на кіностудії ім. О. Довженка). Серед таких робіт назвемо: Чорний Вихор («Андрієш», 1954 р., реж. Я. Базелян і С. Параджанов; за мотивами однойменної казки Е. Букова), єпископ Леонтовський («Триста років тому», 1956 р., реж. В. Петров; сюжет фільму розгортався навколо повстання Б. Хмельницького), Степан («Лілея», 1959 р., реж. В. Вронський та В. Лапокниш), Змій («Летючий корабель», 1960 р., реж. А. Войтецький та М. Юферов; за мотивами української народної казки про пригоди Котигорошка), Актор («Театр і шанувальники», 1967 р., реж. І. Молостова), Лавров («Будні карного розшуку», 1973 р., реж. С. Цибульник).

Особливістю творчої долі Р. Візиренка-Клявіна стало те, що майже від початку танцювальної кар'єри (з 1951 р.) він став поєднувати сценічну діяльність із педагогічною роботою у Київському ДХУ, де на уроках дуєтного танцю, передавав власний партнерський досвід майбутнім танцівникам. Водночас почав реалізовувати себе як хореограф-постановник, створюючи оригінальні хореографічні композиції для провідних артистів Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, учнів ДХУ та аматорських хореографічних колективів. Серед таких постановок: «Вальс» (Й. Штраус), па-де-де з балету А. Адана «Корсар», «Утро», «Весна» (Е. Григ), «Гопак» (В. Рождественський), «Сюїта» (М. Лисенко), «Український етюд» (Я. Степовий), «Вальс», «Українські самоцвіти» (В. Гомоляка) тощо [15].

По закінченні танцювальної кар'єри Р. Візиренко-Клявін цілком присвятив себе балетмейстерській роботі. Однією з перших постановок став балет «Кіт у чоботях» (1963 р.) на музику В. Гомоляки. Згодом з'явилися інші вистави: «Кам'яна квітка» (1965 р.) С. Прокоф'єва, «Оксана» (1967 р.) В. Гомоляки, «Муха-Цокотуха» (1981 р.) Д. Салімана-Володимирова, «Чарівний сон» (1983 р.) на музику М. Лисенка.

Експресією, динамізмом і високою технічністю відрізнявся на сцені танець заслуженого артиста УРСР (1977 р.) Володимира Андрійовича Денисенка (нар. 1933 р.). Народився він у Москві в родині вихідців з України, що мешкали на території колишньої Слобожанщини – у Воронежській обл. Початок навчання у Московському ДХУ співпав із Другою світовою війною. Проте доленосною для танцівника стала зустріч із відомим балетним педагогом М. Тарасовим, у класі якого В. Денисенку пощастило навчатись.

Відомо, що в останніх класах училища В. Денисенко розвинув «широкий і легкий крок, високий і далекий стрибок, надзвичайну гнучкість і пластичність. Окрім цього його танцю були притаманними експресія, запальний темперамент, сміливість і бездоганність у виконанні найскладніших класичних рухів. Набуте дозволяло талановитому випускнику сподіватися, що його, як перспективного артиста запросять до балетної трупи московського Большого театру. На жаль, для розвитку успішної кар'єри на столичній сцені артисту завадив невеликий зріст. Молодого танцівника направлено до трупи Харківського ДАТОБ ім. М. Лисенка» [1; 144].

Поява на українській сцені професіонала з бездоганною хореографічною підготовкою стала знаковою подією для харківського театру. В. Денисенко одразу заявив про себе як талановитий виконавець. Проте проблема маленького зросту залишалася, і танцівникові пропонували виконувати переважно характерні ролі (Блазень у «Лебединому озері», Нуралі в «Бахчисарайському фонтані» тощо).

У харківський період життя розпочалася педагогічна діяльність В. Денисенка, яка згодом продовжилася в Києві у ДХУ (педагогічну школу В. Денисенка проаналізовано у статтях С. Афанасьєва [1] та О. Карандєєвої [8]).

Славетну сторінку в історію вітчизняного чоловічого виконавства вписав заслужений артист УРСР (1965 р.) Валерій Володимирович Парсєгов (1936–2008 р.). Народився він у Києві, в десятирічному віці вступив до Київського ДХУ до класу славетного прем'єра 1930-х рр. М. Апухтіна. Вже під час навчання В. Парсєгов привертав увагу педагогів прекрасними професійними даними та демонстрував високий технічний рівень виконання складних елементів класичного танцю (зокрема, дивовижний для його зросту стрибок).

По закінченні навчального осередку у 1955 р. молодого, перспективного танцівника запрошено до трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, де він одразу посів місце соліста [5, 124]. А вже наступного року артист отримав звання лауреата Всесоюзного конкурсу артистів балету у Москві. Подія не стала для В. Парсегова випадковою, адже, як слушно зауважила мистецтвознавець Л. Тарасенко, сумлінність артиста у роботі досить швидко сприяла набуттю ним високої технічної довершеності і рівня перших солістів театру, «а допитливість і бажання постійно вчитися сприяли внутрішньому наповненню і розвитку вміння розкривати у деталях кожен образ, чи то благородні і трохи неземні казкові принци або ніби вихоплені з самого життя герої, улюбленим з яких був Базиль із «Дон Кіхота»» [16, 4].

У будь-якій ролі артист намагався досконало підкреслити танцювальний малюнок, емоційно підсилити художній образ, створити його цілком гармонійним. Театрознавці Г. Десятник та О. Майорова зазначали, що артистична вишуканість завжди органічно гармонізувала в танцівника з осмисленням танцювальної дії, відкривала йому шлях не лише для виконання партії, а й для різнобічного розкриття духовного світу його героя [11].

До сценічних надбань В. Парсегова, насамперед, варто віднести партії з балетів академічного репертуару: Зігфрід, Принц-Лускунчик, Дезіре, Альберт, Франц, Актеон, Вакх, Вацлав, Принц («Попелюшка»), Ромео, Лукаш, Степан, Іван тощо. Як слушно наголошувала театрознавець Ю. Мазанік, танцівник не мав виграшного для артиста балету зросту, проте чудово володів технікою стрибка. «Його злеті над сценою, – писала вона, – завжди супроводжувалися оплесками залу. Кожний пірует, кожна підтримка виконувалися з максимальною точністю і чистотою, приваблювали пластичною красою. Його шляхетні, піднесені в своїх почуттях й елегантно-стримані в кожному жесті сценічні герої, здавалося, зійшли зі сторінок куртуазної літератури, але при всьому тому неодмінно мали свої особливості характеру» [10].

Всебічно здібності В. Парсегова-виконавця розкрилися у дуетній роботі з партнеркою по сцені І. Лукашовою. Привід для створення творчого союзу Парсегов-Лукашова був випадковим: Лукашова і Парсегов за ініціативи керівництва театру взяли участь у кількох оглядах творчої молоді. У Київському ДАТОБ дует помітили і запропонували артистам (які на той час вже станцювалися) взяти участь у IV Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві (1957 р.). Спроба дуетного виконання стала успішною: Лукашова і Парсегов отримали срібну і бронзову медалі.

Як слушно зазначала Л. Вишотравка, «Лукашова і Парсегов були на диво «співзвучні» і, зрештою, почали танцювати практично в усіх виставах столичного театру, зачаровуючи як вітчизняну, так і зарубіжну публіку під час численних гастролей балетної трупи» [5; 125]. Мистецтвознавець Л. Тарасенко, яка неодноразово спілкувалася з артистом, так відобразила його думки щодо духовної та технічної злагодженості в дуетному танці: «Парсегов танцював із багатьма провідними солістками театру і з вдячністю згадував кожну. Але є партнерство, а є дует – те, до чого прагне кожен танцівник, і це не кожному вдається віднайти. Народження дуету – чудо, дароване випадковістю... Дует – як явище особливо яскраве, воно неначе несе в собі певну місію – додати цьому світові свою дешицію прекрасного» [16].

Як свідчив Ю. Станішевський, дійсно, В. Парсегов та І. Лукашова в дуеті втілювали цілковиту красу образів своїх героїв – зовнішню вроду та внутрішню поезію [14; 410]. У 1964 р. танцівники вразили своєю високою технічною майстерністю та надзвичайним емоційним виконанням авторитетне журі II Міжнародного фестивалю танцю в Парижі, очолюване вихідцем з України, балетмейстером Паризької опери С. Лифарем. Добре обізнану з балетом паризьку публіку та театральних критиків насамперед вразило блискуче виконання дуетом па-де-де Діани й Актеона з балету «Есмеральда» (хореографія В. Вронського). Результатом змагання для українських артистів стали престижні для них премії – Гран-прі хореографічного конкурсу-фестивалю та нагороди на честь Г. Павлової та В. Ніжинського.

Віддавши Київському ДАТОБ ім. Т. Шевченка понад двадцять років сценічного життя, у 1976 р. В. Парсегов перейшов на педагогічну й репетиторську діяльність.

Унікальний виконавський стиль у вітчизняному чоловічому танці сформував заслужений артист УРСР (1953 р.) Олег Сергійович Поспелов (нар. 1927 р.). Хореографічну освіту він здобув у Свердловському ДХУ (тепер – Уральський хореографічний коледж), де викладачами талановитого хлопця стали авторитетні майстри балетної сцени першої половини XX ст. – В. Преображенський, С. Сергєєв, І. Смольцов В. Шелков, Л. Якобсон, які на той час перебували у Свердловську в евакуації. Ще під час навчання відбулися дебюти молодого танцівника на професійній сцені. Першими ролями стали Нікез у «Марній пересторозі» Ж. Доберваля, сольна мазурка в «Лебединому озері» П. Чайковського, Нуралі в «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва. 1942 р., не закінчивши навчання, О. Поспелов пішов на фронт добровольцем загальновійськового батальйону 70-ї гвардійської армії, з яким зустрів перемогу у Берліні.

По закінченні війни танцівник відновив професійну підготовку і повернувся на балетну сцену: працював у музичних театрах Свердловська, Пермі, Донецька, Львова. Останнє місто стало для танцівника знаковим: на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка він працював прем'єром сцени продовж 1954–1980 рр. За той час артисту вдалося створити чимало цікавих ролей, як з репертуару академічної спадщини, так і української національної класики: Зігфрід, Дезіре, Принц-Лускунчик, Базиль, Степан, Софрон, Вацлав, Спартак, Данило, Ферхад, Павка, Пер Гюнт, Олекса, Алі-Батир, Єнісей, Еріх, Рішельє, Ленні, Пан, батько Степана, Старший сват, Раджа тощо.

Справжню чоловічу наснагу О. Поспелов представив глядачеві у балетній виставі радянської класики «Красуна Ангара» Л. Кніпера та Б. Ямпілова, де створив образ нареченого Ангари – Єнісея. На думку мистецтвознавця В. Литовченко, артистові успішно вдалося створити танцювальну роль, в якій зовнішня привабливість героя цілком відповідала його духовному внутрішньому змісту, а віртуозність Поспелова-Єнісея захоплювала не лише високою технічністю, але й емоційністю і впевненістю виконання [9].

Нерідко у створенні сценічних образів танцівникові допомагали критичні зауваження критиків та колег по сцені. Наприклад, слушні зауваження щодо акторської гри та пластичної свободи було надано артисту театрознавцем Б. Бідненком, який радив танцівникові після перегляду балету «Дон Кіхот»: «Базиль у виконанні О. Поспелова наділений не лише рисами життєрадісної винахідливості, але й мужністю. Дальша робота актора над образом Базиля повинна вестись у напрямі підвищення танцювальної техніки, легкості і свободи виконання» [2]. І вже у наступному сезоні з відгуку на виставу мистецтвознавця Є. Шинкаренка можемо дізнатися про значні покращення акторських здібностей танцівника, які легко поєднувались з виконанням найскладніших рухів класичного танцю. Балетознавець зазначала: «Майстерно проводить він перший акт, де Кітрі просить батька благословити її і коханого. Багато гумору вкладає артист у сцену вдаваної смерті Базиля в третій дії. Прекрасним партнером є О. Поспелов у танці з Кітрі. Краса і ясність жесту роблять його танець гранично виразним» [17].

Цінні поради танцівник отримував й від авторитетних колег. Приміром, колишня солістка Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка А. Васильєва після перегляду прем'єри балету «Легенда про любов» на львівській сцені радила Поспелову-Ферхаду додати у роль більше героїчних відтінків, які певною мірою перекривалися темою особистої трагедії героя в коханні [4]. Критичні, але загалом позитивні відгуки отримала в О. Поспелова партія кардинала Рішельє з балету «Три мушкетери» В. Баснера. Мистецтвознавець О. Янківська зазначила, що танцівник «створив переконливий образ владного, підступного і кмітливого кардинала» [18].

Наприкінці сольної кар'єри О. Поспелов продовжував танцювати в балетних дивертисментах вітчизняних опер, які нерідко ставив сам: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Тихий Дон» І. Дзержинського тощо. З 1950 р. О. Поспелов поєднував виконавську, педагогічну й репетиторську діяльність, і працював одразу у двох театрах – Львівському та Донецькому, куди переніс оригінальні балетні твори відомих радянських (в тому числі й українських) балетмейстерів.

Висновки. Період домінування режисерських прийомів, підпорядкування поетичної образності змістовному наповненню в балетному театрі України 30–початку 50-х рр. ХХ ст. поступово почав змінюватися, і до середини 1950-х рр. на сцені з'явився розвинений поетичний танець, спроможний розкрити характери героїв балетних творів. Виникла потреба в танцівниках нового типу, адже попередній період вимагав від артистів-чоловіків переважно акторської та пантомімічної майстерності, а також допоміжної ролі у жіночих підтримках.

У 1950-х–60-х рр. у балетному театрі України відбувалося оновлення репертуару, зміна балетмейстерських та виконавських поколінь. Актуалізувався високотехнічний, але водночас образний, психологічно насичений, поетичний чоловічий танець. Саме в той період танцівники впевнено почали крокувати до набуття віртуозності у виконанні складнотехнічних рухів.

З'явилась плеяда справжніх творчих індивідуальностей – майстрів чоловічого балетного виконавства. Одними з найяскравіших представників української школи чоловічого танцю, що працювали в цей період в різних оперно-балетних театрах, були Р. Візиренко-Клявін (Київ), В. Денисенко (Харків), В. Парсегов (Київ), О. Поспелов (Донецьк, Львів).

Список використаної літератури

1. **Афанасьєв С.** Школа виконавської майстерності Володимира Андрійовича Денисенка: до історії вітчизняної хореографічної освіти (60–80-ті роки ХХ століття). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2012. № 1. С. 144–147.
2. **Бідненко Б.** Балет прочитано по-новому. *Ленінська молодь*. 1960. 3 квіт. С. 3.
3. **Валуєв Ю.** Актор щедрого обдарування. *Культура і життя*. 1969. 16 лист. С. 2.
4. **Васильєва А.** Легенда про подвиг і любов. *Радянська культура*. 1964. 16 січ. С. 3.

5. **Вишотравка Л.** До історії партнерської співпраці в балеті: Іраїда Лукашова та Валерій Парсегов. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 123–127.
6. **Горишунова О.** Майстри чоловічого танцю на українській балетній сцені у вітчизняному науковому доробку. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2, № 1. С. 39–48.
7. **Зубарева Н.** Роберт Клявин: «Мы открыли себя миру, а мир себе – мир!» *Зеркало недели*. 1995. 18 марта. С. 4.
8. **Карандеева О.** Педагогічна школа чоловічого балетного виконавства в Україні. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 145–151.
9. **Литовченко В.** Весняний подарунок. *Вільна Україна*. 1962. 9 черв. С. 4.
10. **Мазанік Ю.** Париж віддав йому свої симпатії. *Театрально-концертний Київ*. 1996. № 5. С. 9–10.
11. **Майорова О., Десятник Г.** Творець яскравих образів. *Культура і життя*. 1966. 4 серпня. С. 3.
12. **Підлипська А.** Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 30. С. 344–349.
13. **Станішевський Ю.** Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Муз. Україна, 1986. 237 с.
14. **Станішевський Ю.** Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 734 с.
15. **Тамарова М.** Мовою танцю. *Вечірній Київ*. 1957. 4 лют. С. 3.
16. **Тарасенко Л.** Учитель танцев. *День*. 2006. 1 июня. С. 4.
17. **Шинкаренко Є.** «Дон Кіхот». *Вільна Україна*. 1960. 24 квіт. С. 3.
18. **Янківська О.** «Три мушкетери» у Львові. *Культура і життя*. 1966. 10 лип. С. 3.
19. **Petryk O.** Contribution of Oleh Stalynskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre [Петрик О. Внесок Олега Сталінського у розвиток українського балетного театру]. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 232–235.

References

1. **Afanasiev S.** Shkola vykonavskoi maisternosti Volodymyra Andriiovycha Denysenka: do istorii vitchyznianoï khoreohrafichnoi osvity (60–80-ti roky KhKh stolittia). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2012. № 1. S. 144–147.
2. **Bidenko B.** Balet prochytano po-novomu. *Leninska molod*. 1960. 3 kvitnia. S. 3.
3. **Valuiiev Yu.** Aktor shchedroho obdaruvannia. *Kultura i zhyttia*. 1969. 16 lystopada. S. 2.
4. **Vasyliieva A.** Lehenda pro podvyh i liubov. *Radianska kultura*. 1964. 16 sichnia. S. 3.
5. **Vyshotravka L.** Do istorii partnerskoi spivpratsi v baleti: Iraida Lukashova ta Valerii Parsiehov. *Kultura i suchasnist*. 2018. № 2. S. 123–127.
6. **Horshunova O.** Maistry cholovichoho tantsiu na ukrainskii baletnii stseni u vitchyznianomu naukovomu dorobku. *Tantsiuvalni studii*. 2019. Tom 2, № 1. S. 39–48.
7. **Zubareva N.** Robert Kliavyn: «Мы открыли себя миру, а мир себе – мир!» *Zerkalo nedely*. 1995. 18 marta. S. 4.
8. **Karandieieva O.** Pedahohichna shkola cholovichoho baletnoho vykonavstva v Ukraini. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2020. № 3. S. 145–151.
9. **Lytovchenko V.** Vesnianyi podarunok. *Vilna Ukrana*. 1962. 9 chervnia. S. 4.
10. **Mazanik Yu.** Paryzh viddav yomu svoi sympatii. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*. 1996. № 5. S. 9–10.
11. **Maierova O., Desiatnyk H.** Tvorets yaskravvykh obraziv. *Kultura i zhyttia*. 1966. 4 serpnia. S. 3.
12. **Pidlipska A.** Rehionalni shkoly balnoho tantsiu v Ukraini. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*. 2013. Vyp. 30. S. 344–349.
13. **Stanishevskiy Yu.** Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy 1925–1985. Shliakhy i problemy rozvytku. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1986. 237 s.
14. **Stanishevskiy Yu.** Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist. Kyiv : Muzychna Ukraina, 2002. 734 s.
15. **Tamarova M.** Movoïu tantsiu. *Vechirniï Kyiv*. 1957. 4 liutoho. S. 3.
16. **Tarashenko L.** Uchytel tantsev. *Den*. 2006. 1 yiunia. S. 4.
17. **Shynkarenko Ye.** «Don Kikhot». *Vilna Ukraina*. 1960. 24 kvitnia. S. 3.
18. **Iankivska O.** «Try mushketery» u Lvovi. *Kultura i zhyttia*. 1966. 10 lypnia. S. 3.
19. **Petryk O.** Contribution of Oleh Stalynskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre [Petrik O. Vnesok Oleha Stalinskoho u rozvytok ukrainskoho baletnoho teatru]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2018. № 4. S. 232–235.

МУЖСКОЙ ТАНЕЦ В БАЛЕТНОМ ТЕАТРЕ УКРАИНЫ 50–60-х ГОДОВ XX ВЕКА

Карандеева Елена Игоревна – заслуженная артистка Украины,
доцент кафедры хореографического искусства, Киевский
национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Осуществлен анализ мужского исполнительства в балетном театре Украины 1950–1960-х гг. – в период перехода от хореодрамы до симфонических балетных спектаклей. Отмечено, что в тот период происходило

обновление репертуара, смена балетмейстерских и исполнительских поколений. Актуализировался высокотехнический, но одновременно образный, психологически насыщенный, поэтический мужской танец. Танцовщики уверенно начали шагать до обретения виртуозности в исполнении сложно-технических движений. Появилась плеяда настоящих творческих индивидуальностей – мастеров мужского балетного исполнительства. Одними из самых ярких представителей украинской школы мужского танца, работавших в тот период в различных оперно-балетных театрах, были Р. Визиренко-Клявин (Киев), В. Денисенко (Харьков), В. Парсегов (Киев), А. Поспелов (Донецк, Львов).

Ключевые слова: мужской танец, украинский балет, танец, хореография, школа мужского исполнительства.

MEN'S DANCE IN THE BALLET THEATER OF UKRAINE 50–60 S OF THE TWENTIETH CENTURY

Karandieva Olena – Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor of the Department of Choreographic Art,
Kiev National University of Culture and Arts,
Kiev

The article analyzes men's performance in the ballet theater of Ukraine in the 1950–1960 s. – during the transition from choreodrama to symphonic ballet performances. It is noted that during this period there was a renewal of the repertoire, a change in choreographer and performing generations. Highly technical, but at the same time figurative, psychologically rich, poetic men's dance was actualized. The dancers began to walk with confidence until they acquired virtuosity in performing complex technical movements. A galaxy of real creative individuals appeared – masters of men's ballet performance. R. Vizyrenko-Kliavin (Kyiv), V. Denysenko (Kharkiv), V. Parsiehov (Kyiv), O. Pospelov (Donetsk, Lviv) were among the most prominent representatives of the Ukrainian school of men's dance, who worked in various opera and ballet theaters during this period.

Key words: symbol, trademark, style, symbolism, stylistics.

UDC 792.82(477)

MEN'S DANCE IN THE BALLET THEATER OF UKRAINE 50–60 S OF THE TWENTIETH CENTURY

Karandieva Olena – Honored Artist of Ukraine,
Associate Professor of the Department of Choreographic Art,
Kiev National University of Culture and Arts,
Kiev

The aim of the article is to analysis of the development of the school of ballet in Ukraine in the 1950 s and 1960 s.

Research methodology. The study uses methods of analysis and synthesis, chronological and biographical methods for determining the characteristics of the performing school through the prism of biographies of individual dancers.

Results. The period of dominance of director's techniques, subordination of poetic imagery to content in the ballet theater of Ukraine in the 30-early 50 s. XX century gradually began to change, and by the mid-1950 s. a developed poetic dance appeared on the stage, capable of revealing the characters of the heroes of ballet works. A need arose for dancers of a new type, because the previous period of development required from male artists mainly acting and pantomime skills, as well as an auxiliary role in female supports.

In the 1950-1960 s. in the ballet theater of Ukraine there was a renewal of the repertoire, a change in the choreographer and performing generations. Highly technical, but at the same time figurative, psychologically rich, poetic male dance was actualized. It was during this period that dancers confidently began to walk until they acquired virtuosity in performing complex technical movements. A galaxy of real creative individuals appeared - masters of men's ballet performance. R. Vizyrenko-Kliavin (Kyiv), V. Denysenko (Kharkiv), V. Parsiehov (Kyiv), O. Pospelov (Donetsk, Lviv) were among the most prominent representatives of the Ukrainian school of men's dance, who worked in various opera and ballet theaters during this period.

Novelty. For the first time, the analysis of men's dance in the ballet theater of Ukraine in the 50–60 s of the twentieth century as a stage in the development of the school of men's performing on the way from choreodrama to symphonic ballets.

The practical significance. The materials and results of the research can be used for further development of the problems of the ballet theater of Ukraine, in particular, the school of men's ballet performance.

Key words: men's dance, Ukrainian ballet, dance, choreography, men's dance school.

Надійшла до редакції 25.10.2020 р.