УДК 792.82(477):94

Маркевич Л.А. – ***викладач кафедри хореографії РДГУ***

Еволюція українського класичного балету: від витоків до XXI століття

Становлення професійної хореографічної культури в Україні відбувалося протягом декількох століть. Культуротворчі процеси в країні, що змінювалися в ході подій політичного й економічного характеру, визначали тенденції у балетному мистецтві. Утім сьогодні сформувалися вузькопрофесійні ракурси розгляду проблем мистецької сфери. Тож дослідження хореографії, зокрема українського класичного танцю, потребують детального розгляду.

Опрацювання проблеми розвитку класичного балетного мистецтва в Україні відбувалося за окремими напрямами: історичним, теоретичним, фольклорним і методичним. Дослідники (Г.Боримська, М.Загайкевич, В.Купленник, Ю.Станішевський, В.Богданов-Березовський, А.Бурнонвіль, І.Вальберх, М.Ельяш, Ж.Новерр, Ю.Слонімський, М.Фокін) вивчали переважно історію вітчизняного та європейського танцю, аналізуючи взаємозв'язки лексик народного та класичного танців, послідовність трансформації окремих лексичних елементів, висвітлювали проблеми балетної драматургії у процесі становлення професійного хореографічного мистецтва України, питання жанрової приналежності українських балетних творів, взаємозв'язку розвитку українського народно-сценічного танцю та російської хореографічної школи, проблеми становлення класичного танцю в Україні, пов'язані з формуванням виконавської школи.

Балетне мистецтво у своїх первинних проявах на теренах України датується ще XI ст. у формі виступів скоморох. Артисти поєднували гру на музичних інструментах зі співом та жартівливими діалогами, веселе пантомімічне дійство з танцями. Письмові джерела (1068 р.) свідчать, що в Київській Русі відбувалися процеси виконання скоморохами світської розважальної музики, співу та забав при дворах князів й великих феодалів. Літописець докоряв християнам „захопленням трубами і скоморохами, і гуслями, і русаліями" [2; 69]. Підтвердженням того, що виразні засоби балетного мистецтва походять із виступів вуличних акторів-напівпрофесіоналів, є зображення на фресках акробатів та ряжених, музикантів і музичних інструментів. Продовжуючи розвиватись, танцювально-акробатичне мистецтво скоморохів зазнало чималих змін та набуло змісту згідно соціально-культурних вимог часу.

Традиції балетного мистецтва корелюються з музично-танцювальними інтермедіями шкільного театру XVII-XVIII століть. У розважальних виставах бурсаків відтворювались картини народного побуту та танцювальні образи за допомогою пластично-пантомімічних виражальних засобів і зразків фольклорних танців, підпорядковуючись змісту епізодів колоритних жанрових сценок в інтермедіях. Духовні драми і п'єси містили образно-виражальні компоненти танців і створювали окрасу інтермедій. Так, 1673 року в інтермедії „Драма про Олексія, чоловіка божого", весільний обряд був відтворений з танцями селян, що виконувались під супровід скрипок та цимбал [6; 30].

Одним із перших, хто розпочав процес еволюційного розвитку елементів українських народних танців у напрямі академізму та ввів їх у балетні вистави, був петербурзький танцівник П.Іваницький. Саме він разом із трупою у складі 20 осіб 1780 року у міському театрі м. Харкова показав уривки сюжетних дивертисментів (з частинами українських народних танців) у низці професійних балетних вистав [1; 528]. На харківській сцені також відбувалися вистави-дивертисменти з репертуару Петербурзького Маріїнського театру, у яких П.Іваницький у 60-70-х роках XVIII ст. особисто брав участь. Оскільки серед існуючих на той час трагедійно-героїчних, пасторальних, анакреонтичних пантомімічних балетних виставах чільне місце посідали комедійні характерні балети-дивертисменти, є підстави гадати, що вони стали підґрунтям для введення народного танцю у балетну форму, а також дали поштовх до еволюційного розвитку хореографічних виразних засобів і створення нових алгоритмів руху. Згадаємо й дивертисмент „Забава на святках" (1767 р.) Г.Анджоліні, створений балетмейстером на основі старовинних російських танців та російських пісенних мелодій. За свідченнями Я.Штеліна, „балет мав величезний успіх" [18; 35].

П.Іваницький, взявши за основу роботу Г.Анджоліні, створив в Україні свій варіант інтерпретації українського народного танцю в балетній виставі, близький за національно-демократичними тенденціями до вистав російського балетного театру. Смаки, продиктовані соціокультурними умовами української спільноти, а також запропонований П.Іваницьким модус класичного балету, мали вплив на розвиток хореографічної культури України. Базуючись на жанрово-комедійному, побутовому характері, елементи українського хореографічного фольклору підпорядковуючись російській класичній школі виконання, еволюціонували у формі та структурі реалізації. Танець як форма набув нормативного алгоритму, ускладнився, типізувався та сформувався у систему на основі елементів народних танців і танців різних епох. Така система дала можливість виокремити елементи рухів під назвою „класичний танець". Еволюція „класичної системи" танцю прийшла в Росію з Європи і вважається наслідком переосмислення засобів виразності у хореографічному мистецтві в боротьбі проти штучного й декоративного, позначивши чіткі тенденції до природності і простоти. Балетне мистецтво прагнуло донести глядачу людські почуття, переживання. Відомий російський дослідник В.Красовська описує прогрес класичного танцю в Росії (XVIII ст.) в контексті специфіки впливу соціокультурних поступів західноєвропейського балетного театру та виділяє балет в окремий жанр, детально розглядає жанри і форми класичного балету, як вид самостійного театрального видовища [7]. Проте класичний танець в українському балетному мистецтві з'являється не лише у міських театрах, але й у виставах кріпацьких труп. Такою рушійною силою в подальшому становленні перших зразків балетного мистецтва був театр Д.Ширая, зміст роботи якого зводився до комерційної справи. Театральна трупа налічувала 40 танцівників, а також оркестр. До артистів (для постановки балетних вистав та надання фахової освіти) запрошувалися відомі іноземні педагоги-хореографи, балетмейстера, художники-декоратори з імператорських театрів Москви та Санкт-Петербургу. Хореографічними здобутками артистів-кріпаків у сфері оволодіння виразними засобами класичного мистецтва став балет „Венера і Адоніс", показаний трупою Д.Ширая у Києві 1810 року. Іноземні хореографи в українських кріпацьких театрах відтворювали репертуар петербурзьких і московських театрів. Це були пантомімічні балетні вистави переважно міфологічного сюжету („Павел і Віргінія", „Амур і Психея" тощо). Кріпацькі театри у репертуар долучали класичні номери та характерні танці, зокрема й українські, що підпорядковувались сюжету дії, а іноді складали окремі дивертисменти.

Перша половина XIX століття відзначилась тенденцією у становленні балетного мистецтва в Україні. На зміну кріпацькому прийшов „вільний" театр. Театральні трупи І.Штейна, О.Ленкавського, Л.Млотковського працювали із класичними балетними виставами різних жанрів. Відомо, що у 1816 році трупа під керівництвом І.Штейна у Харькові ставила балети „Магічна флейта", „Принцеса Каррарська", „Пігмаліон", „Цигани" за поемою О.Пушкіна [1; 528].

У 1816-1830 рр. у Київському міському театрі грала трупа польських акторів під керуванням О.Ленкавського з різнохарактерним репертуаром. „Це не були справжні балетні вистави, а окремі виступи танцюристок під час антрактів між діями драматичних п'єс або балетні дивертисменти після закінчення вистави" [16; 9]. У цей же період, у перерві між роботою трупи О.Ленкавського (1821-1822 рр.) в київському театрі працював славнозвісний М.Щепкін із трупою російських і українських артистів, що представляли глядачу епізоди – „танці в образі".

Аналізуючи вище перераховані балетні вистави трупи І.Штейна за хореографією та тематикою, можемо зробити висновок, що вони близькі за репертуаром до балетів Західної Європи. Тоді ж у Західній Європі зароджується і успішно розвивається (протягом 200 років) напрям у балетному мистецтві, що мав назву „білий балет". За описом В.Гаєвського „білий балет" XIX століття – відкриття у хореографії. До його авторів зараховують Ф.Тальоні, частково Перро, М.Петіпа, Л.Іванова, М.Фокіна. Не базуючись на алогізмі, „білий балет", на думку В.Гаєвського, звільняв людину від „почуття провини, відкриваючи романтичний всесвіт арабесків, яскравих ліній, ритмів і поз" [5; 10; 12]. Ідея „білого балету" базується на відсутності негативного у мистецтві, збереженні світлого образу поезії і не спотвореної краси. Він виникає, на нашу думку, як результат протистояння „поетичних сил" щодо бездуховності і повсякденності побуту. Характерною ознакою цього напряму є звернення до так званого „місцевого колориту", національних звичаїв, зображення засобами хореографічного мистецтва яскравої характерності образів із використанням національних костюмів, танців різних народів і країн. Балетний театр використовував культуру малих європейських країн і віддалених їх регіонів. За зразок вважають балетні вистави „Сильфіда" (у шотландському), „Жизель" (у тюрингському стилі). За твердженням

В.Гаєвського, „білий балет" виник як необхідний художній контраст і як носій широкої гуманістичної ідеї [5; 125].

Одночасно із балетними виставами, пропагованими Петербургом та Москвою, на українській сцені з'являється національний народний танець (1818 р.) у „малоросійській опері" І.Котляревського „Наталка Полтавка". В подальшому розвиток українського балетного мистецтва пов'язаний із музично-драматичними та оперними постановками М.Кропивницького, М.Старицького, М.Садовського і ін. У 1907-1919 рр. у І стаціонарному українському театрі М.Садовського в Києві розвивався український сценічний танець. Музичні вистави, опери і оперети М.Лисенка і К.Стеценка, над якими працював хореограф-фольклорист В.Верховинець, були насичені запальними українськими танцями. Ним було створено декілька „вечорів української хореографії".

Із 20-х років XIX століття українські танцювальні дивертисменти та балетні вистави періодично показували у Харкові, Києві, Одесі театральні трупи приватних антреприз. Трупа І.Штейна 1829-1830 рр.змінює трупу О.Ленкавського і ставить опери „Дніпровська русалка", „Чарівний стрілець" К.Вебера, де використовують українські і народні танцювальні епізоди. Трупа Л.Млотковського 1837-1838 рр. змінює трупу І.Штейна, у складі яких був фаховий балет, що мав успіх у Києві. Антреприза Каратєєва у сезоні 1842-1843 рр. репрезентувала глядачам дивертисменти з виступами артистів Мадрідського королівського театру, дует Мануели та Лопеса і виконавця Коллінтруба в окремих „па-де-де" і „па-де-труа". Виконувались іспанські народні танці: болеро, качучу, гітану. Балетна трупа К.Богданова (1848 р.) складалася із родини Богданових із 5 осіб.

Перша згадка про постійну діяльність професійної балетної трупи у міському театрі м. Києва датується 1823 роком, де ставились класичні дивертисменти, а також відбулося введення українського танцю в оперу невідомого автора під назвою „Українка, або Чарівний замок".

Вагомий вплив на процес еволюції українського балетного мистецтва другої половини XIX ст. мали гастролі іноземних та російських майстрів балету: московські артисти на чолі з балериною Є.Андрієвою та балетмейстером П.Маловєрнєм репрезентували уривки із балетів московського театру; балетна трупа під керівництвом австралійського балетмейстера А.Опфермана (1863-1867 рр.) у Києві в театрі італійської опери представила балети „Есмеральда", „Жизель", „Чарівна флейта" на музику В.Моцарта, „Катарина, або Дочка розбійника" на музику Ч.Пуньі.

Виступи видатних виконавців російського і європейського балетів стимулювали професійний розвиток балетної трупи Київського театру, заснованого 27 жовтня 1867 р. Позитивною тенденцією в подальшому процесі становлення українського балету стала робота балетної трупи під керівництвом польських балетмейстерів С.Ленчевського (випускника Варшавської театральної школи) і М.Ланге, зусиллями котрих у сезоні 1893-1894 років поставлені одноактні дивертисментні вистави: „Малоросійський балет", „Приморське свято", „Жнива в Малоросії", в 1895 р. – „Розгул угорських циган" і „Космополітана", „Снігуронька" М.Римського-Корсакова. Керуючись принципами класичної школи, С.Ленчевський широко застосовував елементи українських танців в окремих епізодах дивертисментів. Таке видозмінення виконання українських рухів мало стилізований характер, проте виконувалось під національні пісні та мелодії. Завдяки співпраці балетмейстера із диригентом Д.Пагані у підборі музичного супроводу були створені вищезазначені вистави-дивертисменти. Збільшуючи балетну трупу, С.Ленчевський ввів до складу Київського балету двох солістів на чолі із примою-балериною М.Ланге та 8 пар кордебалету. Найкращою роботою балетмейстера вважають яскраві, темпераментні польські танці в опері М.Глінки „Життя за царя" („Іван Сусанін"), створені під орудою диригента І.Паліцина у 1901 році [12; 4].

Здатність подальшої еволюції української балетної культури XX століття значною мірою обумовлена соціально-політичним станом зазначеного періоду. Дипломатичні реалії суттєво змінили і розширили можливості потенціального розвитку українського балету. Українська соціал-робітнича партія, створена у 1900 році, включила в свою програму пункт про національну автономію України у складі Російської держави. Вже після подій 1917 року, наслідками яких стала економічна розруха та політична і військова боротьби, духовне піднесення українського народу знайшло своє втілення у численних жанрових формах, зокрема світоглядно-гуманістичний зміст культури розкривався виразними засобами хореографії.

Чинником, що виконав змістовну роль у розвитку українського балету, став представлений українській публіці високопрофесійний рівень підготовки російських артистів балету, а також

балетмейстерська діяльність низки видатних балетмейстерів, що почали співпрацю із балетними трупами українських театрів. Український танець академічної форми на професійній сцені відбувся завдяки феномену класичного танцю, що активно досліджувався в ХХ столітті у Росії та Україні.

Так, у 1910 р. у Києві гастролювала видатна московська балерина Є.Гельцер. Окреслюючи танець балерини, Ф.Лопухов писав: „Людина, що відкриває в своєму чарівному танці всю соборну Москву з її дзвонами, завзятими тройками й нескінченним святковим гомоном. Танцює класичний танець, а з нею і в ній залучається до нього і вся одвічна Росія. Сплески рук у Гельцер – чисто мочаловські, широко патетичні. Піруети вогняні і в своєму роді не повторні". Її виконання зачаровувало глядача пластичною виразністю, кожен жест та рух був наповнений змістом, емоцією. За висловом М.Габовича, „мистецтво Гельцер зрозуміле навіть не спокушеному у балеті" [7; 105-126].

Слідом за Катериною Гельцер, у травні 1911 року до України приїздить трупа на чолі з М.Обуховою та Є.Смірновою. Виконуючи зразки російських балетмейстерів Льва Іванова та Маріуса Петіпа, вони демонструють київським глядачам високу культуру російської школи класичного танцю. Дебютом на українській сцені були фрагменти з балету П.Чайковського „Лебедине озеро" й уривки з „Копелії" Л.Деліба, „Чарівної флейти" Р.Дріго, „Марної пересторо ги" Г.Гартеля та „Привала кавалерії" І.Армсгеймера.

У травні 1912 р. відбулися гастролі артистів петербурзького балету на чолі з Л.Єгоровою і С.Андріановим. Були представлені балетні вистави „Лебедине озеро" і „Спляча красуня" П.Чайковського й „Горбоконик" Ц.Пуні, а також балет „Привал кавалерії". У 1913 р. – гастролі Л.Жукова, 1914 р. – А.Балашова, М.Мордкін, М.Кшесінска, 1915 р. – трупа Великого театру на чолі з А.Балашовою та М.Мордкіним.

Балетмейстерські здобутки датуються наступним чином: 1910 року трупу Київського оперного театру очолює польський балетмейстер К.Залевський, у 1915-1917 рр. московський балетмейстер А.Кочетковський і петроградський балетмейстер Б.Ніжинська (дочка балетмейстера Хоми Ніжинського, який у 1880-1890-х рр. успішно працював у Харкові, Києві й Одесі, сестра славетного танцівника Вацлава Ніжинського), яка здійснила постановки балетів „Египетські ночі", „Карнавал", „Петрушка" (за хореографією М.Фокіна) і „Горбоконика". Балетні постановки М.Фокіна мали тріумфальний успіх під час „Російських сезонів" у Парижі.

Така діяльність російських майстрів балетного мистецтва започаткувала традицію ефективної співпраці і, на нашу думку, внаслідок вище зазначених дій, українське балетне мистецтво стало на шлях професійного розвитку.

Джерельні приписи

1. ***Балет*** // Сов. энциклопедия / Гл. ред. Ю.Григорович. – М., 1981. – 623 с.
2. ***Баран В.*** Історія України / В.Баран, Я.Грицак. – Л., 1991. – 471 с.
3. ***Бернадська Д.*** Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії.: автореф. дис…. канд. мист-ва, спец.: 17.00.01. – „Теорія та історія культури" / Д.Бернадська. – К.: КНУКіМ, 2005. – 20 с.
4. ***Бочарникова Е.*** Страна волшебная – балет / Е.Бочарникова. – М., 1974. – 163 с.
5. ***Гаевський В.*** Дивертисмент / В.Гаєвський. – М., 1981. – 383 с.
6. ***Горбатова Н.*** Становлення мистецтва класичного танцю в Україні у 20-30-ті роки ХХ ст. / Н.Горбатова: автореф. дис… канд. іст. наук. – К.: КНУКіМ, 2004.
7. ***Красовская В.*** Русский балетний театр начала ХХ века. Танцовщики / В. Красовская. – Л., 1972. – 455 с.
8. ***Красовская В.*** Западноевропейский балетный театр / В.Красовская // Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. – М., 1979. – 295 с.
9. ***Легка С.*** Українська народна хореографічна культура ХХ століття / С.Легка: автореф. дис… канд. іст. наук. – К.: КНУКіМ, 2003. – 20 с.
10. ***Музыка и хореография современного балета.*** Сб. ст. / Ред. И.Голубовский. – Л., 1974. – 294 с.
11. ***Павлюк Т.*** Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ століття / Т.Павлюк: автореф. дис…. канд. мист-ва, спец.: 17.00.01. – „Теорія та історія культури". – К.: ДАКККіМ, 2005. – 20 с.

12. ***Пантюхова Л.*** Ленинградское государственное училище / Л.Пантюхова. – Л., 1954. – 237 с.
13. ***Станішевський Ю.*** Український радянський балетний театр / Ю.Станішевський. – К., 1975. – 202 с.
14. ***Станішевський Ю.*** Національна опера України / Ю.Станішевський. – К., 2002. – 734 с.
15. ***Станішевський Ю.*** Український радянський балет / Ю.Станішевський. – К., 1963. – 177 с.
16. ***Стефанович М.*** Київський театр опери та балету / М.Стефанович. – К., 1968. – 258 с.
17. ***Фридеричиа А.*** Август Бурнонвыль / А.Фридеричиа. – М., 1983. – 272 с.
18. ***Штелин Я.*** Музыка и балет в России XVIII века / Я.Штелин. – Л., 1935. – 354 с.
19. ***Эльяш Н.*** Балет народов СССР / Н.Эльяш. – М., 1977. – 165 с.

Резюме

Розглядаються етапи формування та становлення балетного мистецтва в Україні. Досліджуються шляхи розвитку класичного танцю як підґрунтя для українського балету.

Ключові слова: балетне мистецтво, класичний танець, український танець.

Summary

The stages of forming and becoming of ballet art are examined in Ukraine. The ways of development of classic dance as subsoil are probed for Ukrainian ballet.

Key words: ballet art, classic dance, Ukrainian dance.