

відмінність кожної балетмейстерської редакції цього балету, є загальні риси, що виявляються перш за все в синтезі класичного та українського народного танцю.

У 1959 р. кіностудія О. Довженка зняла кольоровий фільм «Лілея» з балетною трупю та оркестром Київського театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка (балетмейстерська робота В. Вронського). Цю стрічку з цікавістю дивилися глядачі в різних країнах світу.

Перша постановка цього балету (1940 р., балетмейстер Г. Березова) була виконана за законами хореодрами (або драматичного балету) — виду балетної вистави, що була основною в хореографічному мистецтві 30-40-х рр. ХХ ст. Балети-хореодрами — багатоактні, зазвичай основані на сюжетах відомих літературних творів, при чому саме сюжет обов'язково виходить на перший план і розкривається за допомогою дійового танцю й пантоміми. Драмбалети вимагали від виконавців акторської майстерності та емоційної виразності на дуже високому рівні.

Оригінальною була хореографічна версія балету «Лілея, або вернісаж Т. Г. Шевченка», створена в Одеському театрі опери та балету у 2002 р. балетмейстером В. Трощенко. Цікаво, що в основі лібрето до цього балету — розповідь про життя та творчість Т. Г. Шевченка. Уперше у балеті поет співіснує на сцені разом зі своїми героями. Трагічна доля Т. Шевченка переплітається із життям створених ним персонажів. Через кріпаків Степана та Лілею показані мрії простих людей про свободу.

У 2003 р. в Національній опері України була поставлена оновлена редакція балету «Лілея», балетмейстер — В. Ковтун. У цій версії до партитури балету були додані фрагменти з інших творів композитора Данькевича. Інтерпретація балету на київській сцені значно відрізняється від усіх попередніх не тільки в розкритті музичної драматургії, але і в сценічному розвитку подій.

Приклади різних редакцій українського національного балету «Лілея» демонструють як балетмейстери різних поколінь, кожен по-своєму, розкривали основну ідею вистави — боротьба за вільне життя, трактуючи образи відповідно до вимог стильових характеристик певного історичного періоду та використовуючи нові надбання техніки класичного, народного й сучасного танців.

І кожна нова редакція балету — це пошук нових виражальних засобів та художніх прийомів з одночасним збереженням кращих традицій національної балетної класики.

«Лілея» була першим прикладом втілення української літературної класики в балетне мистецтво та стала важливим кроком у розвитку українського національного балету, оскільки вона надала поштовх до створення нових хореографічних творів на основі національної тематики.

*Н. Семенова*

## **ВИТОКИ ШКОЛИ ЧОЛОВІЧОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ**

*N. Semenova*

## **THE ORIGINS OF THE SCHOOL OF MALE PERFORMANCE IN UKRAINIAN BALLET ART**

Балет — найвитонченіший з пластичних мистецтв. Традиційно класична хореографія асоціюється із жіночими образами — Жизель, Одета та Оділія,

Аврора, Кітрі та ін. Це пов'язано з первісною ідеєю зображення ідеального світу, фантастичної та неземної істоти, яка демонструє красу та завершеність. Історично до класичного танцю були відібрані такі рухи, що підкреслювали досконалість та гармонію тіла людини. Але події XX ст. кардинально змінюють естетику академічного танцю. Популярності набуває вільна пластика, яка згодом оформлюється в систему танцю модерн, що спочатку зовсім відмовився від танцю класичного. Реагуючи на зміни, передові фахівці балетного мистецтва замислюються, як подолати кризу виражальних засобів, щоб воно залишалось актуальним.

У процесі розвитку класичної хореографії танцівник — це результат щоденної роботи над собою під керівництвом педагога в класі та інтерпретація ідей балетмейстера на сцені. Тому еволюцію чоловічого танцю необхідно розглядати в системі взаємодій викладача, артиста та хореоавтора. Крім того, деякі видатні танцівники після завершення виконавської кар'єри, проявили себе в ролі талановитих балетмейстерів і досвідчених педагогів.

Уже на початку XX ст. у київській школі Б. Ніжинської, яка на той період вже була відомим у Європі хореографом та сестрою всесвітньовідомої зірки балету В. Ніжинського, стала змінюватись естетика класичного танцю. Він набував вільного рушення, більшої амплітуди рухів, політності стрибків, енергійності обертів. Саме в цій школі починав свій хореографічний шлях провідний, згодом, танцівник та балетмейстер С. Лифар, який заснував у Парижі Академію танцю при «Гранд-Опера» та став ректором Інституту хореографії та Університету танцю Парижа. Він започаткував новий напрям у балетному мистецтві — неокласицизм, який зумовив подальший розвиток класичного танцю у світовій хореографії.

Необхідно зазначити, що неабиякий вплив на танцівників та педагогів початку XX ст. здійснив італійським викладачем Е. Чекетті. Його педагогічний метод підготовки артистів міститься в максимальному розвитку танцювальної техніки з обов'язковим врахуванням особистих даних, за умови збереження чистоти стилю класичного танцю. Він продумував уроки та дотримував правил домінування одного руху в уроці, який пізніше буде названо методом одного па (лейтруху, розвитку хореографічних тем).

Для українського балетного мистецтва, яке у короткий термін, у першій третині сформувалося та активно розвивалося у середині XX ст., було обов'язковим збереження традицій класичного танцю. Технічна досконалість та завершеність рухів, розвиток завдяки внутрішнім резервам (збільшення амплітуди, швидкості рушення, кількості рухів та нові їх комбінування) поєднувались з використанням нових елементів вільної пластики, гімнастики, акробатики, сучасного та народного танців. У цьому процесі головним поставала необхідність розвитку особистості танцівника за умови дотримання академічної строгості класичного танцю та експерименти, імпровізації в хореографічних класах та на сценічних майданчиках.

Серед основних чинників, що сприяли активному розвитку чоловічого танцю у XX ст. як у світовому, так і українському балетному мистецтві, можна назвати такі.

По-перше, це безперервний процес навчання, від простого до складного, та гармонійне поєднання традицій і новацій. Обов'язкова наявність професійних викладачів, які були гарними танцівниками, мали яскраву особистість та змогли переосмислити власний виконавський досвід і поділитися ним з вихованцями.

По-друге, зміни в суміжних мистецтвах, зокрема музиці, яка у балеті багато визначає під час створення хореографічних образів. Спочатку не було великої різниці

у характеристиці ліричних жіночих та чоловічих тем-образів. З середини XIX ст. чоловічу тему грає струнна група з соло віолончелі, а вже наприкінці XIX — початку XX ст. — чоловічі теми (переважно негативних персонажів) виконують мідно-духові інструменти. У XX ст. розведення жіночих та чоловічих тем відбувається завдяки майстерним оркестровим інтерпретаціям талановитими композиторами.

По-третє, зміна естетики художнього оформлення, особливо костюма, також вплинула на розвиток чоловічого танцю. Спочатку в ньому поступово зникають елементи побутовості, а пізніше тіло ще більше «звільняється», костюм стає мінімальним, без зайвих прикрас, та не заважає можливостям танцівника донести найдрібніші відтінки руху. Костюм-образ, костюм-характер перетворюється в костюм-тіло, що дозволяє яскравіше демонструвати пластичний рисунок образу героїв.

У витоків українського балетного мистецтва були відомі балетмейстери, які часто самі виконували головні партії у своїх балетах. Серед найвідоміших Р. Баланотті — хранитель класичної спадщини, що дбайливо адаптував академічні зразки до можливостей молодих балетних труп Харкова, Києва та Одеси. Також В. Литвиненко — хореограф першого українського національного балету М. Вериківського «Пан Каньовський» і М. Фореггер — експериментатор, створювач нової естетики танцю, нових форм та виражальних засобів на балетній сцені.

Таким чином, на початку XX ст. відбувався процес збагачення чоловічого танцю як новими рухами та їх незвичними комбінуваннями, так і новими засобами, запозиченими з народного та сучасного танців. У чоловічому виконавстві активно поширювались швидкі темпи, різкі зміни ритму, бравурність обертів та стрибків. Знайомі образи класичної спадщини набули більшої мужності, рішучості та енергійності. Віртуозна техніка набувала рис завзятості та напору, що сприяло, згодом, появі нових справжніх чоловічих героїв Спартак, Хуліган, Адам, Дон Жуан та ін. з волелюбними сильними характерами.

*Б. Колногузенко*

## **ТАНЦІ ДІЄВИЙ ТА ДИВЕРТИСМЕНТНИЙ**

*В. Колногузенко*

## **EFFECTIVE AND ENTERTAINING DANCES**

Танці дієвий та дивертисментний не є окремими видами хореографічного мистецтва. Вони лише є характеристикою, розподілом на функції танців, різних видів танцювального мистецтва, які входять до структури театральної вистави та в першу чергу балетної.

Балет можна назвати найвищою по суті та найбільшою за розміром формою хореографічного мистецтва або навіть видом музично-театрального мистецтва, зміст якого відображається в хореографічних образах.

У структурі балетної вистави від бажання зробити розподіл балету на змістовну та незмістовну сфери з'явилися поняття: танець *дієвий* (з фр. *pas d'action*), танець *дивертисментний* (з фр. *divertissement* — веселощі).

*Дієвим* називають танець, у якому розкривається зміст вистави та образи її героїв, дивертисментним — танець, який дає характеристику середовищу й місцю дії. Так зазначав відомий практик і теоретик балетного мистецтва Р. Захаров.

На перших етапах виникнення та розвитку балету танець у ньому був «чистий».