

сучасності ближча. На прикладі власної постановки під пісню «Пливе човен» ДахиБрахи ми можемо помітити, як архаїчна пісня та її сенси актуальні навіть у XXI столітті. Ми проводимо паралелі між піснею «Пливе човен» з елементом переродження та процесом індивідуалізації, становлення повноцінної особистості, яка прийняла свою «Тінь». Тінь є одним з юнгівських архетипів, що є «резервуаром» нашої несвідомості, до якої потрапляє все, що ми намагаємось приховати чи забути. Так, у словах «Пливе човен, води повен, та й накритий листом...» ми можемо відзначити натяк на поховальний обряд, який асоціюємо з психічним станом людини, у межах якого вона відмовляється від всього, що не приймає суспільство, і ховає це у своїй несвідомості, тим самим підготовуючи своїх «демонів», рухаючись у прірву. Тобто людина одягає суспільну маску, «Персону», і тримає себе в загальноприйнятих рамках суспільства, а все, що вибивається за ці рамки, — одразу пригнічується, і людину намагаються повернути в систему — «сіру масу». Це нагадує перший фільм з трилогії «Матриця» від Вачовських, де Нео робив розлади в системі, через що агенти намагались повернути контроль над ним. Ми в цьому бачимо шлях до балансу в психіці, здобуття такого поняття, як душа. Це простежується в різних культурах, віруваннях, релігіях — «Інь-янь», «Шива і Шакті» тощо. Тобто обрана пісня є синтезом різних епох, у якій поєднались поховальний обряд, суспільна думка та рекрутські мотиви, які взагалі можна розглядати як заохочення людей до т. зв. «агентів». Тому ми відзначаємо в цьому водночас і відмову від колективного несвідомого, розглядаючи це як смерть, так й індивідуалізацію, народження нової — повноцінної особистості. Увесь цей процес можна назвати переродженням.

Таким чином, основою постановки хореографічної композиції за мотивами пісні «Пливе човен, води повен» можуть стати елементи описаних хороводів. Певного драматизму в екзальтації надає багатовекторний одиночний танець, що може відображати танець русалок з активними рухами рук, тіла у вигляді коливань та обертань. Такий танець стає схожим на танець дєрвішів, і це може підкреслити відображення драматизму невпинності життя.

Н. Семенова, Л. Шилова

ВПЛИВ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ

N. Semenova, L. Shylova

THE INFLUENCE OF EUROPEAN DANCE ART ON THE FORMATION OF UKRAINIAN BALLET

Витоки балетного мистецтва України сягають у народну творчість, з якої виникли фольклорні театралізовані обряди та музично-танцювальні інтермедії шкільного театру XVII–XVIII ст. Але становлення українського балету відбувалося у XVIII–XIX ст. під впливом традицій європейського танцювального мистецтва.

Перша згадка про українських професійних танцюристів, що демонстрували свою майстерність у Парижі, датується 1669–1671 рр. Це була труппа «Па-де-козак», репертуар якої складали народні танцювальні вистави. Українці презентували національну культуру за часів, коли у Франції в Королівській академії танцю, яку очолював П. Бошан, формувалася система класичного танцю. Це свідчить про

високий професійний розвиток вітчизняних танцівників, які, напевно, уже тоді використовували досвід європейців у своїй творчості.

Відомо, що перші балетні вистави були поставлені в 1780-х рр. у Харківському аматорському театрі саме європейськими балетмейстерами. У цей період балетна трупа театру в кількості 20 артистів під керівництвом танцівника та балетмейстера П. Іваницького демонструвала сюжетні дивертисменти з елементами українського народного танцю, який було вперше показано на балетній сцені. За свідченням драматурга, літературного критика Г. Квітки-Основ'яненка, солісткою харківської трупи була танцівниця Малярівна, яка дивувала глядачів легкістю, спритністю та віртуозністю виконання.

У 1801 р. в Києві була показана перша балетна вистава на зразок класичної — триактний балет «Венера й Адоніс» у постановці Ф. Мореллі, який, вірогідно, було створено за мотивами однойменного трагедійно-міфологічного спектаклю Ф. Гільфердінга та І. Гольцбауера. Київську постановку виконали артисти театральної трупи поміщика Д. Ширая, що була найчисельнішою і найкращою та активно гастролювала по різних містах. Ця трупа складалася вже з 40 артистів, які професійно володіли основними засобами класичного танцю того часу. Відомий письменник-сентименталіст, журналіст та видавець П. Шаліков порівнював трупу Д. Ширая зі схожими труппами Москви та Санкт-Петербургу й віддавав перевагу в професіоналізмі саме українським танцівникам, які демонстрували не тільки майстерність техніки танцю, а й мімічну виразність. Вони поряд з блискавичною вправністю танцю красномовно пояснювали події, розповідали про почуття. На думку П. Шалікова, українські танцівниці-кріпачки могли прикрасити будь-яку сцену.

Взагалі, для українських поміщиків було характерним утримувати кріпацькі трупи, репертуар яких складався з вистав європейських балетмейстерів, зокрема Ф. Гільфердінга («Повернення весни, або Перемога Флори над Боресем») і Г. Анджоліні («Покинута Дідона»). Танцівники цих труп були достатньо освіченими, опанували не тільки танці, а й навчалися співу, музиці, живопису, іноземним мовам. Вони були універсальними за майстерністю, оскільки брали участь у класичних балетах за міфологічними сюжетами («Амур і Психея») та в колоритних дивертисментах, що склалися з українських народних танців, завзято демонструючи дивовижні стрибки та віртуозні оберти.

Успіх українських танцівників був зумовлений їхньою обов'язковою ретельною підготовкою, яка попередньо здійснювалась у школі П. Іваницького, кріпацькому театрі Г. Потьомкіна, трупі Д. Ширая та ін. Досвід артистів збагачувався під час постановки й показу класичних балетних вистав та різноманітних дивертисментів, на основі українських народних танців. Це сприяло професіоналізації й удосконаленню їхньої сценічної культури. Українські танцівниці (К. Азаревичева, І. Харламова та ін.) перевершували в майстерності французенок та італійок і, згодом, поповнювали балетні трупи різних театрів.

На зміну кріпацьким труппам у першій половині XIX ст. приходять трупи, що з'явилися в новостворених публічних театрах Києва та Харкова. Їх очолюють європейські балетмейстери, колективи складаються з місцевих танцівників, які вдосконалюють свою майстерність, беручи участь у нових різноманітних балетах. Так, у Харкові в 1816 було створено професійну балетну трупу І. Штейна —

танцівника та балетмейстера, який був вихований на кращих балетах І. Вальберха, А. Глушковського і Ш. Дідло. Він адаптував для харківської трупи балет «Чарівна флейта» італійського балетмейстера Ф. Бернаделлі, а потім здійснив постановки різножанрових власних вистав «Принцеса Карарська», «Пігмаліон» і «Вітрогон, або Цигани у своїх шатрах». У своїх балетах І. Штейн приділяв увагу пантомімічно-танцювальній дії, використовуючи літературні сюжети, активно залучав елементи народних танців (українських, циганських), які прикрашали виставу, складаючи яскравий дивертисмент, були частиною загальної сценічної дії та розвивали сюжет.

У середині ХІХ ст. в Києві та Харкові гастролювали європейські балетні трупи різного рівня. Зокрема, учениця М. Тальоні, романтична граціозна балерина Адель, презентувала досягнення європейського балету, демонструючи легкість та прозорість класичного танцю. У 1850-тих рр. в Києві під керівництвом балетмейстера М. Піона працювала польська трупа, у склад якої входили й українські танцівники. М. Піон організував власну студію для підготовки майбутніх артистів та постійно проводив заняття з солістами й кордебалетом. У репертуар трупи балетмейстера входили різножанрові вистави комічного та героїчного спрямування. Особливою популярністю користувалися його власні балети на основі польських танців «Стах і Зоська» О. Жабчинського та «Весілля в Ойцуві» на музику К. Курпинського й Ю. Дамсе за мотивами водевілю «Краківці й горяни» Я. Стефані, у яких, поряд з краков'яком та мазуркою, виконувався український козачок.

Наприкінці 1860-х рр. київські глядачі мали можливість дивитися балетні вистави «Есмеральда», «Фауст» і «Катарина, донька розбійника» Ч. Пуньї, що базувалися на хореографії Ж. Перро, «Жізелі» А. Адана, «Чарівній флейті» Р. Дріго, які виконувала трупа віденського танцюриста А. Опфермана. Він згодом переніс на київську сцену вистави видатних балетмейстерів П. Тальоні, А. Сен-Леона, А. Бурнонвіля та створив балетну студію, у якій викладали класичний танець за передовими методиками французької й італійської шкіл. Обдаровані учні брали участь у балетних виставах не тільки в складі кордебалету, а й у невеликих сольних партіях. Так, юні кияни набували сценічного досвіду поряд з професійними австрійськими, польськими та іспанськими танцівниками.

Наприкінці ХІХ ст. на сценах Києва та Харкова балети майже не ставились, активно розвивалася опера, а балетні артисти продовжували брати участь у танцювальних сценах. Лише в 1893–1909 рр. настає деяка активізація в балетному мистецтві, що пов'язана з діяльністю польського балетмейстера, танцівника Варшавського театру С. Ленчевського. Він поставив «Копелію» Л. Деліба, «Корсар» А. Адана та створив нові одноактні дивертисменти «Приморське свято», «Малоросійський балет» і «Жнива в Малоросії», у яких використав елементи українських народних танців.

На початку ХХ ст. розвиток Київського театру знову став пов'язуватись з діяльністю іноземних балетмейстерів. Так, у 1910 р. його очолив польський балетмейстер К. Залевський, який поставив «Шопеніану» — зразок неоромантичного балету, що створив М. Фокін, а в 1914–1917 рр. — балетмейстер і педагог Б. Ніжинська та балетмейстер О. Кочетовський, які збагатили репертуар Київського театру здобутками «Російських сезонів» С. Дягілева в Парижі. Зокрема, Б. Ніжинська, донька відомого хореографа Х. Ніжинського і сестра легендарного танцівника В. Ніжинського, здійснила постановку вистав «Єгипетські ночі»

А. Аренського, «Карнавал» на музику Р. Шумана, «Петрушка» І. Стравінського, «Горбоконик» Ч. Пуньї. Крім того, вона керувала балетною студією при театрі.

Працюючи в українських театрах на межі XIX–XX ст., балетмейстери К. Залевський, С. Ленчевський, Х. Ніжинський, М. Піон, А. Романовський, представники Варшавського театру, у своїй творчості орієнтувалися на провідні європейські школи класичного танцю — італійську та французьку. Вони також намагалися використовувати у власних постановках український народний танець. Наприклад, у 1914 р. А. Романовський здійснив у Київському театрі постановку хореографічної картини в одноактній опері «Ноктюрн» М. Лисенка, у якій вишукану класику він винахідливо поєднав з елементами українських хоріводів, створивши оригінальні танцювальні візерунки.

Активний подальший розвиток українського балетного мистецтва почався з відкриттям театрів опери та балету в Харкові (1925), Києві та Одесі (1926). Крім вистав класичної спадщини, що були адаптовані до виконання молодих балетних труп, у цих театрах почали здійснюватися постановки балетів на основі українського фольклору. Першим національним балетом став «Пан Каньовський» М. Вериківського в постановці В. Верховинця та В. Литвиненка. У ньому автори не лише використали український народний танець, поєднавши його з класичним, вони вперше здійснили спробу розкрити фольклорну тематику за допомогою класичної балетної форми.

Необхідно зазначити, що українські балетні артисти постійно брали участь у танцювальних сценах оперних вистав за національною тематикою. Зокрема, на відкритті Харківського державного театру в 1925 р. в опері М. Мусорського «Сорочинський ярмарок» 50 артистів виконали запальний гопак, що став найвидовищнішим фрагментом вистави. У цьому гопаку солістом був шістнадцятирічний О. Соболев, який з легкістю міг виконати 20 піруетів. Саме розвиток техніки національного танцю, його сценічні інтерпретації, у подальшому, сприяли розвитку та формуванню українського народно-сценічного танцю та появи національних балетних вистав, у яких класичний танець гармонійно поєднувався з українським танцювальним мистецтвом.

Унаслідок розвитку українського народного танцю стало можливим створення національно спрямованого репертуару. Так з'явилися українські національні балетні вистави «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Тіні забутих предків» В. Кирейка та ін. Хоча європейське танцювальне мистецтво мало значний вплив на становлення українського балету, особливо в аспекті класичного танцю через опанування репертуару, передові балетмейстери паралельно розвивали і національне танцювальне мистецтво. Вони спочатку адаптували український народний танець для сценічного показу, увівши його в розважальні дивертисменти, а згодом він став використовуватися в балетних виставах як один з виражальних засобів поряд з класичним танцем. У цьому і полягає особливість українського балетного мистецтва.