

**ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

БІЛАШ Павло Миколайович

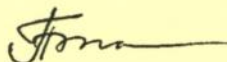
УДК 792.8(477)

**БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКЕ МИСТЕЦТВО І СТАНОВЛЕННЯ
УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ У КОНТЕКСТІ
РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ
10-30-х років ХХ століття**

17.00.01 – теорія та історія культури

АВТОРЕФЕРАТ

**дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**



Київ – 2004

3213 (248c)
008



00762259 (V)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України
Станішевський Юрій Олександрович,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України,
завідувач відділу театрознавства

Офіційні опоненти: доктор філософських наук, доцент
Онщенко Олена Ігорівна,
Київський державний університет театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого, професор
кафедри кінознавства

кандидат мистецтвознавства
Чепалов Олександр Іванович,
Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, докторант кафедри історії та теорії культури

Провідна установа: Київський національний університет культури і мистецтв, кафедра історії та теорії культури,
Міністерство культури і мистецтв України, м.Київ

Захист відбудеться 18 травня 2004 р. о 14 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.850.01 у Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв (01015, м.Київ, вул.Січневого повстання, 21, корп.15).

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (01015, м.Київ, вул.Січневого повстання, 21, корп.11).

Автореферат розіслано "15" квітня 2004 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради

Бігасєв В.А.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність дисертації. Сьогодні зростає потреба у наукових дослідженнях, що дають змогу цілісно побачити історію української культури та виокремити в її розвитку тенденції, котрі дозволяють аргументувати національну своєрідність шляхів, які вона проклала, аби вибороти право на свою самодостатність. Ці тенденції найбільш яскраво простежуються, коли мова йде про мистецтво, де традиційне і новаторське висвітлює не лише ознаки історичного часу, але й поступовість визрівання тих рис, у яких відтворює себе національна самосвідомість.

В аспекті виокремленої проблеми науковий наробок у галузі вітчизняного мистецтвознавства, зокрема театрознавства, не можна вважати таким, що дає вичерпну відповідь на всі питання, пов'язані з її розв'язанням. На такий висновок наводить, зокрема, аналіз наукових досліджень, присвячених вивченню українського хореографічного мистецтва. Серед них переважна більшість праць, у яких описано та систематизовано лексику народного танцю (В.Авраменко, К.Василенко, В.Верховинець, А.Гуменюк, А.Нагачевський, М.Степовий), узагальнено та проаналізовано практичний досвід видатних митців-хореографів сучасності та їх колективів (Г.Боримська, І.Книш, Г.Логайдук). Щодо професійного балету слід виокремити роботи, де розглядаються процеси, що відбувалися у європейському та російському мистецтві на зламі XIX-XX століть (Р.Захаров, Р.Косачова, В.Красовська, Ф.Лопухов, В.Светлов, І.Соллертинський, Ю.Слонімський, Є.Суриць та ін.). Зацікавленість викликає спроба П.Карпа виявити принципи, на яких ґрунтується хореографічна технологія в організації часово-просторових координат балетної вистави, а також дослідження вітчизняних науковців Ю.Станішевського, який проаналізував складні процеси розвитку української сценічної хореографії, та М.Загайкевич, яка дала ґрунтовну характеристику музичної драматургії, покладеної в основу українського балету.

Перелічені напрямки вивчення професійного балетного мистецтва свідчать про те, що інтереси науковців сфокусовані в основному на періоді "міжвоєнного двадцятиріччя" (1917-1939), коли в культурі зростає потреба у національній самоідентифікації духовного життя і, водночас, докорінно змінюються уявлення про засоби його художнього відтворення. Це період, коли відбуваються перегляд усталених класичних канонів, оновлення жанрових та стильових систем, розширення їхньої виражальної палітри

завдяки діяльності відомих реформаторів театральної сцени: В.Авраменка, В.Верховинця, П.Вірського, К.Голейзовського, М.Мордкіна, Б.Ніжинської та ін. Творчо опановуючи новітні ідеї, в яких проклала свій шлях історія європейської культури ХХ століття, кожен з них прагнув у своєму мистецтві зберегти найкращі здобутки вітчизняної школи танцю, про що свідчить варіативність процесів, з котрими пов'язані становлення балетмейстерського мистецтва та наявність у його характеристиках яскраво вираженого національного компонента.

Відсутність історико-теоретичних досліджень, які дозволяли б виокремити цей компонент у явищах української балетної практики у визначений період і зумовило вибір теми “Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х років ХХ століття”.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами й темами.

Дисертація виконана згідно з програмою та планами наукової проблематики відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України, протокол № 3 від 6 лютого 1994 року.

Мета дослідження – виявити особливості розвитку української сценічної хореографії у контексті світоглядних підходів до естетики танцю, актуальних для європейської художньої культури першої половини ХХ століття.

Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі завдання:

- розглянути характерні риси хореографічного танцювального мистецтва початку ХХ століття та охарактеризувати філософсько-естетичні течії і напрямки, які обумовили модернізацію у згаданий період традиційних танцювально-пластичних форм і засобів;

- виявити специфіку художнього світобачення українських хореографів у контексті ціннісно-сміслового змісту європейського балетмейстерського мистецтва модерн;

- охарактеризувати стильові форми втілення художнього змісту у балетних виставах і простежити в них історичну динаміку становлення європейської хореографічної культури другої половини ХІХ – початку ХХ століття;

- виокремити історичні закономірності формування танцювальної лексики і хореографічного твору та з'ясувати їхнє призначення у системі стилістичних кодів, з яких складається художня мова українського танцю 10-30-х років ХХ століття.

Об'єкт дослідження – європейське балетне мистецтво 10-30-х років XX століття.

Предмет дослідження – становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х років XX століття.

Для досягнення мети дисертантом використані такі **методи дослідження**: *аналітичний* – у визначенні загальноестетичних параметрів європейської художньої культури початку XX століття; *історичний* – для з'ясування тенденцій і закономірностей, які відтворюють логіку змін, що відбувалися у розвитку хореографічного мистецтва; *системний* – при розгляді стилістичних особливостей українського балету і для узагальнення сутнісних характеристик, в яких розкриваються типологічні риси українського танцю 10-30-х років XX століття.

Наукова новизна здобутих результатів полягає у тому, що:

- вперше еволюція балетмейстерського мистецтва у першій третині XX століття розглядається з точки зору становлення національних балетних шкіл, зокрема української;

- доведено, що цей процес відбувався не тільки в контексті поступу танцювального мистецтва першої третини XX століття, а й національних культурних традицій, у яких важливе місце посідають сценічні інтерпретації українського народного танцю;

- досліджено особливості відтворення у сценічному танцювальному мистецтві поетики імпресіонізму та експресіонізму, художніх течій, які визначали спрямованість танцювального мистецтва Європи на початку XX століття;

- уточнено категоріальний апарат, який дозволяє простежити динаміку змін, що відбуваються у розвитку балетної хореографії на концептуальному рівні. Використання категорій зображального та виражального як базових для порівняльного та історико-культурного аналізу створює широкі можливості стосовно уточнення типологічних характеристик танцювального мистецтва, а також виокремлення стилістичних особливостей, які відрізняють українську хореографічну традицію від інших;

- розглянуто специфіку використання хореографічної лексики, що склалася в межах класичного балету та народного танцювального досвіду в творчості видатних українських хореографів 10-30-х років XX століття;

У - простежено історичну динаміку становлення української хореографії у жанрових її різновидах: від характерного танцю як складової частини театральної, оперної, балетної вистави до народно-сценічного танцю як самостійної композиції.

Практичне значення дослідження. Здобуті дисертантом результати можуть бути використані для подальшого теоретичного осмислення загальних закономірностей розвитку балетмейстерського мистецтва, стати основою для подальших мистецтвознавчих та культурологічних розвідок, спрямованих на створення ґрунтовної історії сценічної хореографії.

Сформульовані в дослідженні теоретичні положення і висновки можуть бути використані при читанні лекційних курсів та спецкурсів, передбачених освітньо-професійними програмами підготовки фахівців на факультетах хореографії у вищих спеціальних навчальних закладах. Вони можуть бути корисними також для громадських організацій і товариств, що займаються проблемами відродження культурних традицій, культурно-освітніх закладів та музейних установ.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дослідження оприлюднені у формі наукових доповідей і виступів на п'яти міжнародних, всеукраїнських та регіональних науково-практичних конференціях: "Василь Авраменко та світова українська хореографічна культура" (1995 р.), "Культура і сучасність: проблеми, тенденції, трансформації" (2001 р.), "Дні науки КНУКіМ" (2003 р.), "Проблеми театральної освіти в Україні" (2003 р.), "Міфологічний простір і час у сучасній культурі" (2003 р.), а також наукових семінарах та "круглих столах" у Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв, Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України.

Публікації. Основні теоретичні положення і висновки дисертації відображені у 8 наукових статтях, 6 з яких - у виданнях, затверджених рішенням ВАК України як фахові з мистецтвознавства.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (212 найменувань). Загальний обсяг роботи – 169, з них 155 сторінок становить основний текст.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У Вступі обґрунтовано актуальність дослідженої проблеми; сформульовано його мету і завдання; визначено об'єкт і предмет дослідження; подано

відомості про зв'язок роботи з науковими програмами, планами й темами; охарактеризовано методи дослідницької роботи; розкрито наукову новизну, практичне значення та апробацію здобутих результатів; наведено публікації та висвітлено структуру роботи.

У першому розділі “Естетико-художні тенденції становлення та розвитку українського хореографічного мистецтва початку ХХ століття”, що складається з трьох підрозділів, розглянуто загальноестетичні засади, на яких ґрунтувалася художня культура Європи кінця ХІХ – початку ХХ століття, та світоглядні ідеї, які обумовили спрямованість творчих пошуків у сфері хореографічного мистецтва у цей період.

У розділі підкреслюється, що характерною рисою культури початку ХХ століття є кардинальна зміна світоглядних координат, що уможливило усвідомлення неспроможності старих форм відтворювати нову реальність. Особливо яскраво ці процеси простежуються у мистецтві, де виявляється “децентралізація” естетичних домінант, багатостильовість і боротьба протилежних за художнім змістом творчих напрямків. Загострений індивідуалізм філософсько-естетичних принципів, які демонструє художня культура початку ХХ століття, набуває значення провідної тенденції, акумулюючої у собі стан кризи людської суб'єктивності, зневіреної у здатності розуму осягнути увесь устрій універсуму та створити гармонію у людському світі.

Зростання уваги до внутрішнього життя особистості виявляє себе у мистецтві посиленням емоційної експресивності, інтелектуалізацією естетичного, розвінчанням традиційних цінностей. Докорінна перебудова образних структур у хореографії привела до виникнення танцю, що у подальшому одержав назву танець модерн (М.Вігман, А.Дункан, М.Фореггер, Л.Фуллер та ін). Перша спроба теоретично обґрунтувати нову теорію танцю належить Р.Лабану. Він розробляє універсальну концепцію танцювального жесту, яка узагальнила всі пластично-динамічні характеристики рухів, незалежно від їхніх національних, стильових та жанрових ознак. На його думку, така універсалізація сприятиме максимальному самовираженню танцюриста.

Відмову від традиційної техніки класичного балету пропагували у своїх сольних та групових постановках М.Вігман та М.Грехем, яких об'єднували прагнення до метафоричності танцювальної дії, тонкий психологізм і тяжіння

до образно-символічного відтворення загальнолюдських емоцій, захоплення танцювальною лексикою побутового-танцю різних фольклорних традицій.

Модерн-танець суттєво вплинув на класичний, інтерпретація якого у багатьох хореографів початку ХХ століття набуває рис пластичного танцю.

Народження нових підходів до мистецтва танцю значною мірою було стимульовано принципами “філософії життя” (А.Бергсон, Ф.Ніцше, А.Шопенгауер), що наснажували естетико-художні пошуки, зокрема, на теренах імпресіонізму та експресіонізму – провідних художніх напрямків другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Незважаючи на розбіжності у поглядах представників “філософії життя”, їхні теорії щодо художньої творчості мали багато спільного. Для них остання є найінтенсивнішою формою духовного життя людини, бо спирається на інтуїцію, яка дає відчуття світу в цілісності та неподільності на елементи. Багатшаровість цього життя та його драматизм виявляють екстатичну виразність художнього мислення митця, прагнення виокремити власну самодостатність порівняно з іншими, кинути виклик посередності через страждання.

Орієнтація свідомості художника на буття у хореографічному мистецтві привела до більш глибокого розуміння зв'язку між музикою і танцем. Тіло починає мислитись як “звучащий” музичний інструмент, символічні рухи якого відкривають потаємний світ почуттів, що виникають у процесі самоототожнення виконавця з образом, який він відтворює.

Призначення такої духовної самоізоляції – акумулювати сприйняття на позасвідомому, яке немає законів. Замість них – стихія, багатозначна, хитка без початку й кінця.

Отже, “філософія життя” значною мірою вплинула на розвиток танцю, зміст якого моделює і репрезентує воля митця-виконавця.

Ознаки імпресіонізму у танцювальному мистецтві пов'язують із творчістю американських танцівниць Лої Фуллер та Аїседори Дункан, які досконало володіли мистецтвом імпровізації, використовуючи музику як імпульс, котрий надавав руху уяві і почуттям. Таке ставлення до танцю не відповідало канонам класичної хореографії, однак було сприйняте аналогом ідей Ф.Дельсарта, Е.Жака-Далькроза, Р.Лабана, які обстоювали необхідність спиратися в побудові пластичної композиції на закономірності зовнішнього прояву почуттів. Довільний, підказаний емоційним станом, жест кращий за випадковий, бо він є відображенням внутрішнього душевного руху. Таким

чином втрата людиною відчуття природних ритмів вимагала від митця відродити його за допомогою танцю.

“Природний” танець А.Дункан не вимагав виснажливих екзерсисів класичної школи, а тому мав багато прихильників і послідовників. Серед них: М.Аллан, М.Грехем, К.Дерп, Р.Сен-Дені, В.Скоронель та ін.

Невичерпаним джерелом природних рухів представники цього напрямку вважали народне танцювальне мистецтво. Першим, хто з-поміж українців спробував опанувати його був В.Верховинець. Народна творчість правила для нього за ідеальний зразок втілення синтезу лірики, руху та найвищих людських почуттів, зматеріалізованих у відповідних мелодіях і танцювальних формулах. Здатність останніх відтворювати миттєвість змін, що відбуваються у навколишньому світі, і, водночас, зберігати в собі універсальні значення, відкриває широкі можливості їхнього використання у будь-якому сюжетному контексті.

Напередодні Першої світової війни у балетному мистецтві все більше відчувається експресіоністська забарвленість. Після “Весни священної” І.Стравинського (1913) у постановці В.Ніжинського балетмейстери прагнули до посилення жорсткості та пронизливості “звучання” рухів. На українському ґрунті ці риси яскраво ілюструє хореографія В.Авраменка, яка тяжіє до експресіоністичної виразності в інтерпретації тем, пов’язаних з героїчною минувшиною козацької доби. Його герої випромінюють джерело енергії, що живить навколишній світ.

У другому розділі “Стилістичні особливості розвитку національного хореографічного мистецтва у загальноєвропейському контексті”, що складається з двох підрозділів, уточнено зміст поняття “стиль” щодо балетної творчості та категоріальний апарат, який дозволяє простежити розвиток у її формах імпресіоністичних та експресіоністичних ідей.

Аналізуючи історію виникнення поняття “стилю”, автор доходить висновку, що його зміст припускає виділення як внутрішніх стилеутворюючих елементів, так і зовнішніх чинників розвитку. Такий підхід дозволяє розглядати стиль, з одного боку, як систему творчих прийомів, а з іншого, - своєрідною структурно-типологічною категорією, яка визначає у знаках-символах стилістичний код художньої діяльності в цілому.

Для балетного мистецтва наявність стилістичного коду з початку його існування завжди була обов’язковою умовою. Традиційні форми й правила балету тривалий час виконували роль певних матриць, що стримувало

розвиток балетмейстерської творчості.

Ситуація докорінно починає змінюватися у кінці XIX століття, коли з'являються стилі: імпресіонізм та експресіонізм. Осмисленню естетико-художніх принципів, які вони вводять у балетне мистецтво, сприятиме чітке дотримання термінологічної характеристики імпресіонізму та експресіонізму, які є рефлексією понять “зображальне” та “виражальне”.

Отже, ці категорії дозволяють зрозуміти динаміку змін, що відбуваються на рівні стильових характеристик з урахуванням їхньої багатоплановості.

У балетному мистецтві зображальне та виражальне реалізуються через співвідношення безперервного та переривистого, в яких виявляє себе дія законів, закладених в основу природи танцю. Взаємодія часів у ньому проходить у вигляді стійких та похідних ситуацій, тобто за принципом дивертисментності. Тому балетний підтекст прочитується як суть тексту, в якому мить зупиняється і набуває якості “іконічного” знака. Її тривалість не підлягає вимірам лінійного часу, а відчувається суб'єктом, що обумовлює існування зображального і виражального у нерозривній єдності.

На різних етапах розвитку балетмейстерського мистецтва простежується неоднакове ставлення до цих принципів організації танцювальної дії. До XIX століття у хореографії переважає орієнтація на “зображальне”, еталоном якого сприймалася віртуозна, майже акробатська техніка танцю. Зміщення акцентів із зовнішньої ефектності його виконання на виражальні можливості цієї техніки прослідковуються у творчості М.Петіпа, з іменем якого пов'язаний початок епохи “виразного” балету. Проте ця “виразність” не виходила за межі традиційних засобів балетного арсеналу, котрий традиційно використовувався у сценічних інтерпретаціях драматичної дії. Стильова заангажованість виражальних засобів, яка встановлюється у балетному мистецтві після М.Петіпа, стала підґрунтям для пошуку нової замість хореографічної технології, підпорядкованої емоціям та настроям музичного тексту.

Зображення музики пластикою тіла, започатковане творчістю А.Дункан, відкриває нову еру в історії балетного мистецтва. Широкі можливості, які надає варіативність використання танцювальних форм у створенні хореографічного образу, обумовили пошук нових засобів, здатних створювати характери за даних обставин. Саме у цьому ракурсі М.Фокін починає глумачити зображальне, заклавши основи естетики імпресіоністичного балету.

Такий підхід до використання танцювального жесту остаточно визначив ставлення до нього як самодостатнього засобу виразності, спроможного бути

своєрідним пластичним знаком – втіленням багатозначної та узагальненої образності.

Умовність хореографічного малюнка, його експресіоністична виразність – характерна риса балетмейстерських постановок В.Ніжинського, який своєю творчістю заклав “програму” подальшого розвитку усього балетного мистецтва ХХ століття.

Послідовником ідей М.Фокіна і В.Ніжинського в Україні був К.Голейзовський. Проте його тлумачення “зображального” та “виражального” вносить нові риси у балетну естетику імпресіонізму та експресіонізму. В них зростає вага філософсько-психологічного узагальнення. Відмовляючись від конкретного змісту К.Голейзовський створює симфонічний танець, мова якого є мовою відчуттів та емоцій. Для нього не має значення танцювальна лексика як така. Головне – асоціативний ряд, який вона містить у собі та його відповідність завданням, що ставить перед собою митець-хореограф. Тому знакова абстракція класичного танцю у К.Голейзовського – основа будь-якої хореографічної форми. Аналогічну роль виконують у його балетах і декорації. Це умовність, яка допомагає зосередити увагу на невпинному русі виконавців. Яскравим прикладом є постановка К.Голейзовським “Половецьких танців” у опері “Князь Ігор” на музику О.Бородіна на українській сцені у 20-ті роки. Вона абсолютно не схожа з аналогічною постановкою М.Фокіна. К.Голейзовський не прагне до зовнішньої ефектності. Дотримуючись історичної точності, він будує хореографічний малюнок за принципами, котрі закладені в основу автентичних танців Сходу, що дозволили йому створити експресивно виразний образ темпераментно-вогняної стихії, яка руйнує все на своєму шляху.

У третьому розділі “Система стилістичних кодів і типологія українського танцю”, що містить три підрозділи, розглядаються специфіка танцювальної лексики, її генеза та змістовне наповнення у системі виражальних засобів, з яких складається структура українського танцю 10-30-х років ХХ століття.

Порівняльний аналіз виражальних можливостей різних видів мистецтва доводить, що танець передає художній зміст через систему пластичних рухів, однак абстрагованих від їхнього безпосереднього життєвого призначення. Цю закономірність ілюструє розвиток класичної хореографії.

Її елементи набувають виразності завдяки балетмейстерові та виконавцю, які вносять до них смисловий контекст, відповідний до творчого задуму.

Інша річ народний танець. На відміну від класичного, його функції тісно пов'язані з позаестетичними. Система рухових компонентів, з яких він складається, прочитується тільки в сукупності з іншими - словесними, музичними тощо. Фольклорна танцювальна лексика також відрізняється від класичної своєю процесуальністю. Кожен акт її використання є одиничним моментом варіантів якому можлива безліч.

Аналізуючи виокремлені ознаки з точки зору зображальних і виражальних функцій, які виконує танець у народному побуті, автор доходить висновку, що їхнє призначення має подвійний смисл. З одного боку танець, формуючись, як складова частина обрядово-риуальної системи, через яку відбувався зв'язок людини з доквіллям за архаїчної доби, зберігає в собі її елементи як відповідні за змістом рухові архетипи ("вихилясник", "тинок", "бокова доріжка" тощо). З іншого, - таке наслідування, поступово виокремлюючись з ритуального тексту, набуває естетичного значення завдяки численним виконавським інтерпретаціям у різних побутових і сценічних контекстах. Посилення цього значення приводить, на думку автора, до виникнення на початку ХХ століття нового типу народного танцю - театральнo-сценічного, в якому фольклорна архітектоніка тлумачиться як виразний засіб балетмейстерського художнього мислення.

На українському ґрунті цей процес розпочинається у другій половині ХІХ століття. Перенесенням народного танцю на сцену займалися переважно театральні режисери, спираючись на досвід М.Щепкіна, який починає користуватися пісню і танцем як засобом характеристики народних образів ("Наталка-Полтавка" М.Лисенка). Постановка М.Щепкіним танцю Вибороного відрізнялася від традиційного для тих часів дивертисментного виконання, в якому хореографи дотримувались принципу стилізації. Отже, це була перша спроба поглибити виразність сценічної дії засобами "танцювального" образу.

Розвиток національного театру сприяв формуванню фольклорно-сценічної та народно-класичної знакових хореографічних систем використання у виставах народної танцювальної лексики.

Перша модель ґрунтувалася на використанні українського танцю у чистому вигляді. У театральний побут її впроваджує В.Верховинець, який, фіксуючи особливості фольклорного зразка відтворював їх у контексті музично-драматичних, оперних та опереткових вистав, які здійснювала трупа М.Садовського. Так, уперше на сцені з'являється гуцульський "Аркан", а згодом розгорнуті балетні сцени в опері М.Лисенка "Енеїда". Хореограф вдало

розкриває в них суттєві риси ліричних персонажів, підпорядковуючи “вірні копії” народних танців яскраво-комедійному і гостросатиричному режисерському рішенню. Проте, спроба побудувати повністю на цьому принципі балетну композицію виявилася невдалою. Так, публіка досить швидко втратила інтерес до “Пана Каньовського” М.Вериківського, прем’єра якого відбулася у Харкові (1931).

Друга модель, народно-класична, виникає як альтернатива “етнографічному” балетові. Свою першу апробацію вона теж пройшла під час роботи над хореографією “Пана Каньовського”. Крім Верховинця, над нею працював відомий в Україні балетмейстер В.Литвиненко, вихований на традиціях класичного танцю. Він був опонентом голого етнографізму, оскільки вважав, що це шлях до одноманітності та ілюстративності, а тому у відповідних за змістом сценах та епізодах (наприклад, “вишколу” кріпачок-балерин) використовував зображальні можливості па-де-де, варіацій та інших танцювальних формул класичного балету.

Театралізація танцювальної лексики мала своїх послідовників, зокрема, у творчості В.Авраменка, який, підпорядковуючи автентичний танець законам сцени, надає йому яскравій видовищності.

Проте для більшості інтерпретаторів народного танцю у 10-30-ті роки ХХ століття фольклорні зразки не завжди були доступними. Тому у танцювальному мистецтві означеного періоду переважає опосередкований підхід до їхнього сценічного втілення. Орієнтацію на стилізовані й трансформовані мовні засади народного танцю, на його вільну сценічну інтерпретацію можна вважати домінуючою тенденцією у розвитку української хореографії.

Дисертантом виокремлюються три різновиди української сценічної хореографії: характерна, народно-сценічна та академічна і простежується їхня еволюція.

Побудова характерного танцю спирається на використання етнографічних рухів, жестів, поз. Започаткований у балетах М.Петіца та М.Фокіна, цей танець у ХІХ столітті мав досить вузьку сферу застосування. Його концепція спиралась на принцип дивертисментності, що обмежувало його сценічне тлумачення завданнями посилення національної забарвленості сюжетної дії.

На початку ХХ століття характерний танець виходить за межі цих завдань. Сфера його впливу поширюється на драматичні колізії, що сприяло трансформації його стилістики в систему умовних виражальних засобів.

На українській сцені спроби створення національного балету на основі характерного танцю мали місце у постановках С.Лінецьського “Малоросійський балет” на музику українських пісень та “Жнива в Малоросії” (лірико-комедійний спектакль), музика Д.Пагані. Автори цих балетів прагнули поєднати лексику класичного танцю з елементами фольклорного. Хоча цей досвід був не зовсім вдалим, завдяки йому характерний танець поступово входить у творчий арсенал українських балетмейстерів, які, звертаючись до національної тематики, сприяли формуванню вивершеної системи хореографічної лексики, спроможної розкривати образний зміст художнього твору.

Проте, народження українського балету відбувається трохи пізніше, у 1940 році у виставі “Лілея” К.Данькевича, хореографія Г.Березової та М.Соболя. Глибоке розуміння характеру українського автентичного танцю дозволило їм побачити схожість його рухів з рухами класичного танцю.

Таке поєднання дозволило збагатити танцювальну палітру балету та вивести її за межі стильових кодів, традиційних для тогочасної балетмейстерської техніки.

Аналіз цього балету дозволив зробити автору ще кілька важливих висновків. Крім національного характерного танцю, у ньому вагоме місце посідає народно-сценічний, який збагачує хореографічну мову вистави.

Народно-сценічний танець як різновид характерного виник у перші десятиліття ХХ століття в ансамблях народного танцю. Проте, свою остаточну форму він набуває у творчості М.Соболя. Хореографічні композиції, які виконував його ансамбль, мали вигляд розгорнутих танцювальних сюїт (“Весілля на Україні”, “Картинки в горах Кавказу”, “Польський бал у пана Твардовського” та інші). Працюючи над ними, балетмейстер використовував класичний тренаж, вважаючи, що він допомагає розвинути здатність тіла до більш довершеного виконання народного танцю.

Іншу стратегію демонструють народно-сценічні постановки українського танцю В.Верховинця та Л.Жукова (“Лондонський гопак”). Спираючись на хореографічні рухи народного танцю, ці митці ускладнюють його виконавську структуру карколомною технікою, високими стрибками, обертами, мало не акробатичними трюками.

Крім позитивних моментів, такі тенденції мали й негативні наслідки. Захоплення ускладненими танцювальними жестами зводило нанівець естетичні

функції танцювальної образності, а захоплення зображальними елементами - знижувало виразність хореографічної композиції.

Новий етап сценічної інтерпретації народного танцю починається з приходом в українську хореографію П.Вірського. Він узагальнив творчий досвід своїх попередників (Г.Березової, В.Верховинця, М.Соболя), трансформувавши його в контекст ідей, які обстоювали у цей період реформатори класичного балету. Співпрацюючи з К.Голейзовським, майстром хореографічної мініатюри, П.Вірський створює новий різновид народно-сценічного танцю – академічний, в якому переважають графічна окресленість малюнків, скульптурність та вишуканість танцювальних рухів. Митець не відмовляється від знакової системи національного танцю, а лише доповнює її за допомогою хореографічних абстракцій класичного танцю новими пластичними образами, що дозволяє йому посилити виразність кожного елемента і спрямувати на відтворення ідейного змісту. Яскравий приклад – постановка П.Вірським танців у “Запорожці за Дунаєм” (1936) С.Гулака-Артемовського, в яких домінують чітке вивершення кожної музичної фрази, символічна багатозначність танцювальних комбінацій, їхня різноманітність, що сполучаються у драматургічно виважену, поліфонічно насичену смисловими акцентами танцювальну композицію.

У висновках дослідження автором зроблено такі підсумки:

1. Доведено, що процес оновлення танцювальної лексики в українському хореографічному мистецтві акумулює у собі тенденції, які не були надбанням окремих країн та поодиноких митців. У цих тенденціях знайшли своє віддзеркалення ідеї, які узагальнює у першій третині ХХ століття “філософія життя”. Вона зорієнтувала художню свідомість на пошуки неосяжних глибин ірраціонального.

2. Обґрунтовано, що ідеї оновлення художнього життя, на які орієнтувала філософська думка у визначений період, обумовили розмаїтість художніх течій і напрямків, строкатість художніх методів і стильових систем. Проте, незважаючи на таку варіативність, у них можна виокремити на теоретичному рівні світоглядні домінанти, що дозволяють концептуально узагальнити їхню спрямованість на прикладі двох яскравих художніх напрямів – імпресіонізму та експресіонізму.

3. Виявлено, що імпресіоністичні та експресіоністичні прояви у балетмейстерській творчості слід розглядати в контексті не тільки загальнокультурних традицій, які формували естетику класичного танцю, але й

національних. Ця закономірність простежується в усіх балетних школах першої третини ХХ століття, особливо у лексичних системах, що складаються у межах танцю-модерн.

4. Розглянуті стилеутворюючі принципи, в яких естетичні якості балетмейстерської майстерності виявляють себе на рівні типологічних характеристик, а саме: зображального та виражального. Їх використання дозволило простежити динаміку змін, з якими пов'язане формування стильових кодів класичного танцю і варіантів їхньої інтерпретації у стильовій системі українського народного танцю.

5. Узагальнено ознаки мовних засад у творчості відомих українських хореографів першої третини ХХ століття та охарактеризовано підходи, на яких ґрунтувалася естетика сценічного втілення народно-танцювальної лексики у балетних постановках; простежені особливості її використання на різних етапах розвитку української хореографії починаючи від театральної вистави до народження національного балету.

6. Розглянуто жанрові різновиди національного сценічного танцю та виокремлено закономірності, що обумовили своєрідність формування української хореографії. Останні полягають у тому, що її становлення проходило у тісному взаємозв'язку з національними традиціями, і зовнішні впливи відбивалися більше на рівні пластичних форм хореографічного втілення художнього образу, ніж його внутрішнього змісту. Даниною часу слід вважати широке звернення до мистецьких засобів, на яких ґрунтувався танець-модерн у різних його варіантах. Проте, їхнє тлумачення завжди підпорядковувалося завданням відродження системи духовних цінностей, на які орієнтувала фольклорна традиція. Остання сприймалася як головний чинник у творчих експериментах. Тому варіативність, яку відбивають спроби українських хореографів реформувати класичний танець відповідно до вимог часу, спирається на принцип наслідування тим стильовим кодам, що закладені в основу народного танцювального мистецтва. Це дозволяє також констатувати, що жанрові відмінності у формах сценічної хореографії зводяться до авторських інтерпретацій суттєвих характеристик фольклорних засобів створення танцювального образу шляхом прямого копіювання фольклорного танцю (В.Верховинець) або ж опосередкованого, підпорядкованого ідейно-художньому змісту відповідного сюжету (В.Авраменко, П.Вірський, М.Соболь).

Проблема дослідження етапів становлення української сценічної хореографії не вичерпується виокремленою темою. Вона може мати своє продовження у часових межах інших періодів історії українського мистецтва ХХ століття та на прикладах тих тенденцій і процесів, які прослідковуються сьогодні в українському та світовому балетах.

Праці, опубліковані автором за темою дисертації:

1. Білаш П.М. “Лілея” – нев’януча квітка // Музика. – К., 1994. – №2. – С.4–5.
2. Білаш П.М. Фрески, що оживають в балеті // Музика. – К., 1996. – №2. – С.8–10.
3. Білаш П.М. Лицар українського танцю // Музика. – К., 1997. – №6. – С.19–20.
4. Білаш П.М. Деякі особливості розвитку українського народно-сценічного танцю в 10–30-х роках ХХ століття // Збірник наукових статей аспірантів Київського державного інституту культури. – Вип. 2. – К., 1995. – С.90–100.
5. Білаш П.М. Окрилені танцем // Україна музична’98. – К.: ФАДА ЛТД, 1998. – С.59–60.
6. Білаш П.М. Становлення українського балетного модернізму // Вісник Міжнародного слов’янського університету. – Харків, 2000. – Т. III. – № 6. – С.20–22.
7. Білаш П.М. Імпресіонізм у європейському танцювальному мистецтві початку ХХ століття // Вісник Міжнародного слов’янського університету. – Харків, 2003. – Т. VI. – № 2. – С.25–28.
8. Білаш П.М. “Зображальне” та “виразне” як естетичні категорії балетного мистецтва (до постановки проблеми) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб.наук.пр. – Вип. XI. – Ч. 2 – К.: ДКККіМ, 2003. – С.110–118.

Білаш П.М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х років ХХ століття. - Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2004.

У роботі розглядаються проблеми розвитку балетмейстерського мистецтва й утвердження українського сценічного танцю у контексті поступу європейської художньої культури першої третини ХХ століття. Дослідження

складних процесів розвитку європейської хореографії і становлення українського танцювального мистецтва та балетного театру в естетико-філософському, культурологічному й історичному аспектах дає можливість відобразити вплив на них таких напрямків художньої культури пограниччя XIX-XX століть, як імпресіонізм та експресіонізм. Звернення до названих напрямків з погляду стилю як структурно-типологічної категорії мистецтва дозволило розглянути основні естетичні категорії хореографічного мистецтва – “зображальне” та “виражальне”, які зумовлювали розвиток не тільки світового хореографічного мистецтва, а й українського сценічного танцю даного періоду. Обґрунтування поняття “стиль”, а також поглиблений аналіз танцювальної структури творів українських балетмейстерів 10-30-х років XX століття сприяли виявленню внутрішніх стилеутворюючих елементів національного народного танцю – його систем знакових абстракцій.

Ключові слова. Балетмейстерське мистецтво, українська сценічна хореографія, європейська художня культура, XX століття.

Билаш П.Н. Балетмейстерское искусство и становление украинской сценической хореографии в контексте развития европейской художественной культуры 10-30-х годов XX столетия. - Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – теория и история культуры. Государственная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев, 2004.

В работе рассматриваются проблемы развития балетмейстерского искусства и утверждения украинского сценического танца в контексте развития европейской художественной культуры первой трети XX столетия.

Исследование сложных процессов развития европейской хореографии, становления украинского танцевального искусства и балетного театра в эстетико-философском, культурологическом и историческом аспектах дало возможность показать влияние на них таких направлений художественной культуры рубежа XIX-XX веков, как импрессионизм и экспрессионизм. Отмечено, что наиболее полно пересмотр взглядов, вызванный формированием неклассической парадигмы культуры, на теоретическом уровне отобразился в “философии жизни”. Концептуальные принципы ее представителей используются диссертантом в качестве общей философской методологии исследования заявленной проблематики. Именно в силу своей жизненно-бытийной направленности упомянутое философское течение способствовало

формированию импрессионистского и экспрессионистского мировосприятия как в искусстве вообще, так и в европейской хореографии и украинском сценическом танце, в частности, что нашло свое подтверждение в сравнительном анализе эстетики творчества ярких представителей балета Европы и украинских хореографов народного танца.

Ввиду того, что исследования украинской художественной культуры 10-30-х годов XX столетия в ее своеобразии и взаимосвязи с европейской (особенно хореографической) культурой не обрели надлежащую полноту, а также терминологическую определенность, анализ композиционных структур и выразительно-лексических средств национальной хореографии обуславливает необходимость обращения к стилю как структурно-типологической категории искусства. Это, в свою очередь, позволило рассмотреть основные эстетические категории искусства – изобразительное и выразительное, которые детерминировали развитие не только мировой хореографической культуры, но и украинского сценического танца указанного периода. Обоснование понятия “стиль”, а также углубленный анализ танцевальной структуры произведений украинских балетмейстеров 10-30-х годов XX столетия способствовали выявлению внутренних стилеобразующих элементов национального танца – его систем знаковых абстракций. Установлено, что системы абстракций или же стилистические коды – своеобразный инструмент, с помощью которого художник создает свои произведения. Таким инструментом в хореографии является движение. Поскольку танец принадлежит к невербальным видам искусства, движения приобретают для реципиента определенное содержание только после того, как балетмейстер введет их в определенный контекст, облечет в художественную форму.

В ходе развития лексики украинского народного танца произошла десемантизация его давней символики. Движение абстрагировалось до такой степени, что вне танца – как определенной формы – уже не имело никакого значения. В то же время архетипы пластической системы национального танца определяют двойственность стилистических кодов народной хореографии. Исследование процесса абстрагирования знаковой системы украинского танца на основе творчества крупнейших его представителей 10-30-х годов указало на развитие этого вида хореографии в нескольких направлениях.

В ходе анализа комплексный подход дал возможность удостовериться, что балетмейстерское искусство украинского танца первой трети XX столетия

развивалось в русле тех процессов, которые протекали в западноевропейском балетном театре и культуре вообще.

Подобная ситуация прослеживается и на уровне теоретического анализа художественно-эстетических тенденций эпохи, и на уровне исследования стилистических особенностей развития балетного театра, и на уровне формирования хореографической лексики.

Ключевые слова. Балетмейстерское искусство, украинская сценическая хореография, европейская художественная культура, XX столетие.

Bilash P. Balletmasters' art and the formation of the Ukrainian stage choreography in the context of the development of European art culture in the 10-30th of XX century. - Typescript.

Ph.D. thesis, speciality 17.00.01 – Theory and History of Culture. – The State Academy of Managing Personnel of Culture and Arts, Kyiv, 2004.

Work concentrates on the problems of the development of the balletmasters' art and confirmation of Ukrainian dance inside the context of the development of European art culture of the first one third of XX century. Research of the complex processes of the formation European choreography and of the development of Ukrainian dancing art and ballet theatre in the aethetical, philosophical, culturological and historical aspects makes it possible to show an influence of the impressionism and expressionism on them. Also a turn towards above mentioned art methods from the point of style as a category of structure and type of art made it possible to examine major aethetical categories of choreography: "portrayal" and "expressive", wich determined the development of world choreographical art and also Ukrainian theatrical dance of the above mentioned period. Substantiation of style and the deep analysis of the dance structure of Ukrainian balletmasters works allowed the creation of internal style formation element of national dance - the creation of its systems of sing abstractions.

Key words. Balletmasters' art, the Ukrainian stage choreography, European art culture, XX century.

Підписано до друку 9.04.2004. Формат 60×84/16
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 1,0 Тираж 100 прим.
Зам. 74

Друкарня Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

Адреса: 01015, Київ – 15, вул. Січневого повстання, 21

453881

АВ 58.926
Мист.

АВ 58.926

Мист

МЕРК