

ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Павлюк Тетяна Сергіївна

УДК 792.82

УКРАЇНСЬКЕ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКЕ МИСТЕЦТВО  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

17.00.01 — теорія та історія культури

А в т о р е ф е р а т  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства



Київ — 2005

Д 335, 420, 75

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00762233 (N)

Дисертацією є рукопис.  
Робота виконана у Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв.

008

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства, доцент  
**МИЛЕНЬКА Галина Дмитрівна,**  
Національний педагогічний університет  
імені М.П.Драгоманова,  
доцент кафедри культурології

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**СТАНШЕВСЬКИЙ Юрій Олександрович,**  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та  
етнології ім. М.Т.Рильського НАН України,  
завідувач відділу театрознавства

кандидат мистецтвознавства  
**ГРИНИШИНА Марина Олександрівна,**  
Інститут сучасних проблем мистецтва  
Академії мистецтв України,  
завідувач відділу театральної та музичної культури

**Провідна установа:** Національна музична академія України  
ім. П.І.Чайковського,  
кафедра теорії та історії культури,  
Міністерство культури і мистецтв, м. Київ.

Захист відбудеться 17 травня 2005 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 науковій бібліотеці Державної  
академії керівних кадрів культури і мистецтв (01015, м. Київ,  
вул. Січневого повстання, 21, корп. 11).

Автореферат розісланий 16 квітня 2005 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради

Овчарук О.В.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** Історія театру охоплює широкий спектр явищ, мистецтво балету з-поміж яких є найменш вивченим. Незважаючи на постійний інтерес до цього виду мистецтва критичної думки та позитивну динаміку, що простежується у його історичному розвитку, на відміну від інших різновидів театральної творчості, специфіка художнього процесу, з яким пов'язані існування складових хореографічної "мови", часова обумовленість танцювальних засобів та відсутність системи їхньої писемної фіксації — усе це тривалий час стримувало дослідницьку ініціативу. Накопичений у театрознавстві науковий багаж складається з праць, у яких розглядається широке коло проблем, сполучених із розвитком різних балетних шкіл (В.Красовська, Ю.Станішевський, Є.Суриць), виокремленням специфічних рис балетної драматургії (М.Загайкевич), систематизацією танцювальних рухів та комбінацій у народних українських танцях та їхніх сценічних інтерпретаціях (К.Василенко), характеристиками й аналізом творчої діяльності окремих колективів і митців світового балетного мистецтва (Г.Боримська, В.Ванслов, Л.Долохова, П.Карп, М.Смирнова, Т.Швачко та ін.)

Така багатовекторність наукових інтересів виключає наявність загального, для тих, хто досліджує балетне мистецтво, "сюжету" з головним героєм — балетмейстером. Унікальність цієї професії полягає у її функціях, подібних до режисера у драмі і, водночас, до художника — митця, що відтворює себе, користуючись різноманітними виразними засобами танцю, сценографії, музики, костюмів.

Тому всі дослідники констатують, що балетмейстерське мистецтво віддзеркалює найсуттєвіші художні тенденції і напрямки, стильові, жанрові й естетичні аспекти складного, часто внутрішньо суперечливого, поступу європейського і світового сценічного мистецтва. Разом з тим, узагальнюючих праць, присвячених вивченню процесів становлення та розвитку цього виду мистецтва, явно не вистачає. Відтворити цілісну картину не дозволяє також відсутність мистецтвознавчих розвідок, які висвітлюють особливості його функціонування у різних світоглядних та національних вимірах, у проекції на динаміку естетичних трансформацій, що відбувалися в системі міжкультурних та культурно-історичних зв'язків.

У визначеному ракурсі особливої актуальності набуває проблематика, яку віддзеркалює у собі поступ українського балетмейстерсь-

кого мистецтва другої половини ХХ століття, репрезентованого творчістю П.Вірського, В.Вронського, А.Шекери: майстрів, які зробили вагомий внесок не тільки в національну, а й у світову та європейську хореографію.

Перелічені аргументи й обумовили вибір теми дослідження “Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.”.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційна робота виконана згідно з програмою наукових досліджень та планом наукової роботи кафедри хореографії Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Мета і задачі дослідження** — виявити особливості розвитку українського балетмейстерського мистецтва у 50—90-ті роки ХХ століття в проекції на тенденції, які характеризують процеси становлення цього виду мистецтва у європейському та світовому балеті визначеного періоду.

Для досягнення мети потрібно було вирішити такі завдання:

– розглянути стан вивчення української балетмейстерської творчості мистецтвознавчою думкою;

– простежити еволюцію підходів та принципів, на які орієнтується українське балетмейстерське мистецтво в період 50—90-х років ХХ століття;

– охарактеризувати напрямки творчих пошуків хореографів, які репрезентують цей вид мистецтва у другій половині ХХ століття;

– проаналізувати процеси становлення нових засобів виразності у балетмейстерському мистецтві 70-х — першої половини 80-х років;

– виявити тенденції, які сприяли формуванню нової естетики балетмейстерської діяльності та обумовили активізацію цієї діяльності на українському ґрунті;

– виокремити стильові ознаки українського балетмейстерського мистецтва у контексті художніх досягнень різних балетних шкіл та напрямків;

– прослідкувати розвиток української балетмейстерської творчості на сучасному етапі та охарактеризувати її специфічні риси.

**Об'єкт дослідження** — українське балетмейстерське мистецтво.

**Предмет дослідження** — розвиток українського балетмейстерського мистецтва у другій половині ХХ століття.

**Методи дослідження.** Відповідно до поставлених завдань дисертантом використовувалися такі методи: *аналітичний* — у вивченні мистецтвознавчої літератури за відповідним напрямком; *історич-*

*ний* — для встановлення послідовності у становленні характерних для українського балетмейстерського мистецтва принципів хореографічного втілення ідейного задуму музичних творів; *системний* — у розкритті складових української балетмейстерської творчості; *культурологічний* — у виокремленні тенденцій та закономірностей її розвитку на різних етапах та в різних соціальних умовах функціонування балетного мистецтва; *біографічний* — при розгляді особливостей балетмейстерської діяльності за окремими персоналіями; *теоретичний* — у підведенні підсумків дослідження.

**Наукова новизна одержаних результатів дослідження** полягає у тому, що дисертантом **вперше** українське балетмейстерське мистецтво розглядається у проекції на ті тенденції, що обумовили становлення національної балетної школи:

- набули подальшого розвитку теоретичні положення, які дозволяють розглядати балетмейстерське мистецтво як специфічну галузь художньої діяльності;

- уточнено змістовні характеристики танцювальної стилістики, яка сприяла виокремленню українського балету серед інших видів мистецтв у другій половині ХХ століття;

- виявлено послідовність інноваційних змін, що відбувались в українському балетмейстерському мистецтві: від принципів хореодрами через творче опанування мистецького досвіду, накопиченого світовим балетом, до формування самобутнього, оригінального балетмейстерського стилю у творчості видатних представників українського балету: П.Вірського, А.Шекери та інших;

- охарактеризовано тенденції, які дозволяють простежити еволюцію балетмейстерських технологій на українському ґрунті. Це поступове оновлення засобів танцювальної виразності шляхом поєднання в них елементів різних стильових систем побутування: класичної, народної, сучасної поп-культури; прагнення до модернізації загальних принципів балетмейстерської діяльності шляхом синтезу різних видів мистецтв та опосередкованого використання запозичених у них засобів художнього відображення;

- введено у науковий обіг документальні та публіцистичні матеріали, що дають змогу поглибити уявлення про творчість чисельних представників балетмейстерського мистецтва, які працювали в різних українських театрах у 50—90-ті роки ХХ століття.

**Практичне значення** отриманих у процесі дослідження результатів полягає у виробленні дисертантом нових теоретичних поло-

жень, які поглиблюють уявлення про розвиток української культури і мистецтва ХХ століття.

Результати дослідження можуть бути використані у процесі викладання історії європейської й української художньої культури, курсів культурології та естетики, історії та теорії хореографічного мистецтва, а також при написанні підручників, навчальних посібників, енциклопедій з історії балетного театру, зокрема українського.

Теоретична частина дисертації розширює і предметне поле практичних занять студентів, які опановують професію балетмейстера на хореографічних факультетах, кафедрах та в спеціальних навчальних закладах.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та окремі аспекти дисертації оприлюднені дисертантом у доповідях та повідомленнях на семи конференціях, зокрема: “Дні науки КНУКіМ” (м. Київ, 2000, 2002 рр.); Всеукраїнських наукових конференціях: “Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів” (м. Київ, 2004 р.) та “Театр танцю і творчо-організаційні проблеми розвитку сучасної хореографічної культури” (м. Севастополь, 2004 р.); міжнародних наукових конференціях: “Міфологічний простір і час у сучасній культурі” (м. Київ, 2003 р.), “Серж Лифар і сучасна хореографічна культура” (м. Київ, 2004 р.) та “Людина — Світ — Культура” (м. Київ, 2004 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено в 5-ти одноосібних публікаціях, в т.ч. чотири з них надруковано у виданнях, затверджених ВАК України як фахові за напрямком “мистецтвознавство”.

**Структура дисертації** обумовлена метою та завданнями, визначеними дисертантом. Робота складається з вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаної літератури (299 найменувань). Загальний обсяг роботи становить 199 сторінок, в т.ч. основний текст викладено на 179 сторінках.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми, розкривається її зв'язок з науковими програмами і завданнями дослідження, визначаються об'єкт і предмет дисертаційної роботи, її наукова новизна та практичне значення, наводяться відомості про апробацію її основних положень, перелік публікацій та загальна структура.

У першому розділі “Українське балетмейстерське мистецтво 50—60-х років ХХ століття: у пошуках нових типів хореографічної драматургії”, який складається з 3-х підрозділів, аналізуються дослідження, що дозволяють з’ясувати зміст поняття балетмейстерське мистецтво, а також простежуються процеси, які відбувались в українському балеті у період “хрущовської відлиги”.

Виокремлення балетмейстерського мистецтва як специфічного виду художньої діяльності відбулося у ХVIII столітті (Ж.–Ж.Новерр). Проте наукового обґрунтування її специфіка та особливості не мають і досі. Водночас в енциклопедичних, наукових виданнях, в яких висвітлюються історія та окремі питання теорії балетного мистецтва, висловлюваннях його окремих представників–практиків наголошується, що саме балетмейстер є центральною постаттю балетного спектаклю, його автором–творцем (П.Вірський, П.Гусев, В.Красовська, С.Лифар).

Яскравим підтвердженням цієї тенденції є сучасне балетне мистецтво. Історія його розвитку представлена творчістю провідних балетмейстерів ХХ століття: М.Бежара, П.Вірського, В.Вронського, Ю.Григоровича, С.Лифаря та інших. Аналізуючи їхню діяльність, мистецтвознавча думка виокремлює суттєві ознаки балетмейстерських інтерпретацій (Л.Долохова, Ю.Станішевський), особливості підготовки до цієї професії (Р.Захаров), засоби втілення музичної драматургії за допомогою танцювальної лексики (В.Косачова), різні аспекти взаємодії драматичного і балетного театрів (П.Карп) тощо.

Характеризуючи мистецтвознавчі праці, у яких розглядаються питання балетмейстерського мистецтва, разом з тим, доходимо висновку, що у проєкції на український балет його досягнення вивчені недостатньо. Українська хореографічна творчість простежується або у контексті загальних процесів становлення національного балету (Ю.Станішевський), або на рівні окремих персоналій, вистав та діяльності провідних колективів, здебільшого у вигляді численних рецензій, газетних та журнальних публікацій, популярних есе тощо.

Автором також наголошується, що значна частина архівних матеріалів, протоколів та стенограм засідань художніх рад театрів, присвячених обговоренням балетних прем’єр, відеозаписів вистав 70—90-х років, фотоматеріалів, спогадів учасників прем’єрних вистав залишається ще й досі не опрацьованою.

Узагальнюючи характерні риси балетмейстерської творчості на Україні у 50–ті роки ХХ століття, пов’язані з тогочасними ідеологічними установками на естетичну уніфікацію та “механізацію” теат-

рального мистецтва, домінування на балетній сцені жанру побутової, пантомімічної хореографії, дослідники підкреслюють, що в її надрах поступово визріває нова естетична програма (В.Красовська, Ю.Станішевський), спрямована на повернення розгорнутих і різноманітних форм танцю. Однак її реалізація відбувається на тлі різного ставлення до співвідношення у виставах танцю і пантоміми.

Не менш суттєвою ознакою балетмейстерських пошуків у цей період театрознавці вважають повернення балетного театру до національних культурних традицій. В Україні цей процес проходить у двох напрямках. З одного боку, пантомімічний балет починає збагачуватися елементами народної танцювальної лексики. Взірцевими сприймаються танцювальні знахідки П.Вірського, який, відроджуючи зразки української танцювальної творчості, поповнює їх елементами класичної хореографії (балет “Сойчине крило” А.Кос–Анатольського, балетмейстер М.Трегубов, 1956 р.; “Лісова пісня” М.Скорульського, балетмейстер В.Вронський, 1958 р.). З іншого боку, з’явилася нова балетна музика українських композиторів, яка вимагала створення відповідних танцювальних образів–носіїв певних емоційних, а ширше, психологічних барв, які дозволяли б більш заглиблено передавати всі колізії вистави (“Тіні забутих предків” В.Кирейка, балетмейстер Т.Романова, 1960 р., м. Львів; “Лілея” К.Данькевича, балетмейстер А.Шекера, 1964 р.).

Наслідком цих процесів стало виникнення нової багатозначної танцювальної стилістики, що синтезувала в собі виразність класичного та народного українського танцю. Звертаючись до національної тематики, українські балетмейстери утверджують власний почерк у використанні традиційних танцювальних засобів, долаючи ілюстративність та поверховість естетики хореодрами. Паралельно з цим процесом здійснюються інтенсивні пошуки адекватних засобів виразності для втілення тематики, відповідної змінам, що відбувалися у духовному житті радянського суспільства. Ідеологія “хрущовської відлиги” вимагала оновлення балетного репертуару шляхом створення вистав на сучасну тему. Їхню відсутність частково компенсувала композиторська творчість. У 60–ті роки з’являється нова українська балетна музика Ю.Рожавської, Б.Буєвського, М.Сильванського, Б.Яровинського та інших, яка потребувала від хореографів нових підходів та оригінальних рішень.

Проте, перші спроби модернізації засобів, на яких трималася естетика хореодрами, виявилися невдалими (“Торжество кохання”, “Блакитна стрічка” — хореографія М.Трегубова).

Ситуація почала змінюватися лише після того, як була здійснена друга редакція балету “Чорне золото” В.Гомоляки, за хореографією П.Вірського, якому вдалося поєднати лексику класичного танцю з виражальними засобами ансамблевих танцювальних форм, які склалися в межах народного сценічного танцю. Цей напрямок продовжили львівські балетмейстери М.Заславський та А.Шекера у постановці балету “Орися” А.Кос–Анатольського.

Значну роль у оновленні українського балетмейстерського мистецтва 60–х років відіграли експериментальні знахідки І.Бельського, В.Васильова, О.Виноградова, Н.Касаткіної, які прагнули подолати антагонізм між танцем і пантомімою музичними засобами. Звертаючись до різножанрових музичних творів, балетмейстери–новатори прагнули відтворювати їхній зміст шляхом поєднання різних танцювальних прийомів з елементами пантоміми. “Обтанцьовували” різну за стилем музику П.Чайковського, С.Рахманінова, С.Прокоф’єва, Д.Шостаковича та інших. Її “одягали” у літературно–хореографічне вбрання і перетворювали у одноактні балети на українській сцені. Першими спробами створити нові хореографічні форми стали балети–новели “Слава космонавтам” Ю.Бірюкова (балетмейстер С.Дречин) і “Дзвін Вітчизни” А.Хачатуряна (балетмейстер О.Лапаурі).

Однак по–справжньому інноваційними слід вважати хореографічні композиції, здійснені А.Шекерою (“Досвітні огні” Л.Дичко), якому вдалося створити узагальнені пластичні образи, адекватні композиторському задуму. Водночас, автором наголошується, що таких вистав було небагато. Переважну більшість їх становила суміш пантомімічних прийомів — “драмбалету” та запозичень із розмаїтого танцювального словника постановок І.Бельського, В.Васильова, Ю.Григоровича, Н.Касаткіної. Як приклад подається аналіз хореографії М.Трегубова у балетах “Едельвейс” Г.Глазачова та “Згадки партизана” А.Штогаренка. Суттєві зрушення спостерігаються тільки наприкінці 60–х років, коли з’являються вистави “Жовтнева легенда” Л.Колодуба, створена П.Вірським у керованому ним Ансамблі танцю, та “Поема про Марину” Б.Яровинського, за хореографією В.Вронського.

Ці одноактні балети на сучасну тему стали знаменним етапом у становленні **самобутнього** українського хореографічного мистецтва. У них здійснена вдала спроба оновити тогочасну балетну стилістику через синтез різножанрових танцювальних елементів: танцю–модерн і народної хореографічної лексики (П.Вірський) та класичного і народних танців з ритмізованою пантомімою (В.Вронський).

У другому розділі “Досягнення українського балетмейстерського мистецтва 70—80-х років ХХ століття”, що складається з 3-х підрозділів, розглядаються провідні тенденції розвитку світової хореографії у проєкції на ті зміни, що відбуваються у підходах до класичного балету в творчості відомих українських хореографів, які працюють у Донецькому, Київському, Львівському, Одеському та Харківському театрах опери та балету.

Гастролі провідних балетних театрів світу: “Гранд-Опера” під керівництвом С.Лифаря, Англійського королівського балету, балетної трупи “Нью-Йорк сіті балле” сприяли формуванню принципово нових поглядів на естетику балету в цілому та роль у ньому балетмейстера.

Знаменним моментом стала постановка А.Алонсо “Кармен — сюїта”, яка продемонструвала якісно нові виражальні можливості поєднання класичних та модерністських танцювальних форм.

На українській сцені спроби відтворення балетмейстерської версії А.Алонсо стимулювали пошук сучасних засобів хореографічної виразності. Вони сприяли також входженню українського балетмейстерського мистецтва у європейський контекст нових ідей та баченню особливостей образного втілення музичного першоджерела.

Вперше балетмейстери почали орієнтуватися на акторські можливості та індивідуальні якості виконавців, що позначилося **варіативністю** здійснених постановок “Кармен — сюїти” у різних театрах. Зберігаючи загальні контури хореографії А.Алонсо, українські балетмейстери оновлюють їх відповідно до можливостей та темпераменту виконавців провідних партій.

Цей напрямок є провідним у діяльності українських балетних труп протягом 70—80-х років.

Аналізуючи досягнення української балетмейстерської творчості визначеного періоду, автор наголошує, що опанування зарубіжного досвіду на українській сцені відбувається опосередковано, через повтор-інтерпретацію новітніх постановок, які є досягненням радянського балетного театру в цілому. В них простежується прагнення розширити репертуарні обрії цього виду мистецтва та осучаснити класичну спадщину. Значну роль у цьому процесі відіграє композиторська творчість. Нові принципи побудови музичної форми, нові засоби музичної образності, які декларували балетні партитури С.Прокоф'єва, А.Хачатуряна, К.Караєва, А.Петрова, Р.Щедріна та ін., вимагали від хореографів переосмислення традиційних підходів до засобів побудови танцювального малюнка вистави.

Спроби їхнього осучаснення не завжди були вдалимими. Розбираючи їх на прикладі варіантів музично-сценічного втілення “Спартака” на різних сценах, у тому числі й українських, автор простежує процес поступової зміни традиційних пантомімічних засобів виразності у хореографії М.Корягіна, М.Трегубова, В.Вронського, молодого А.Шекери на інші, що по-різному відтворюють у танці провідні конфліктні лінії музичної драматургії. У розділі акцентується також увага на тих елементах хореографічної вистави, які прогнозують подальший розвиток українського балетмейстерського мистецтва. Це поліфонізація загального малюнка балетної вистави (постановки І.Чернишова та Л.Воскресенської в Одесі й Дніпропетровську), симфонізація побудови танцювальної драматургії у постановках А.Шекери (в Київському та Львівському театрах). Інтенсивне накопичення власного національного творчого досвіду у 70-ті роки сприяло оновленню жанрової палітри балетмейстерського мистецтва. З’являються балети — ліричні поеми (“Сім красунь” К.Караєва у постановці М.Трегубова), балети — психологічні драми (“Стежкою грому” К.Караєва, хореограф А.Шекера), балети баладного характеру (“Легенда про любов” А.Мелікова у постановці А.Шекери) та ін.

Найяскравіше балетмейстерське новаторство демонструють інтерпретації прокоф’євської музики. Прагнення розкрити суть музичного задуму спонукало балетмейстерів на пошуки шляхів оновлення класичної танцювальної лексики.

Оригінальність цих пошуків яскраво демонструє порівняльний аналіз хореографічних втілень музики балету “Попелюшка” С.Прокоф’єва. Це балет-поема у постановці Одеського театру (балетмейстер О.Виноградов), ліричний монолог-сповідь в інтерпретації М.Арнаудової (постановка Харківського театру опери і балету), філософська казка — у балетмейстерському рішенні А.Шекери (постановка у Львівському театрі).

У 70-ті роки тенденція до симфонізації хореографічної вистави набуває значення **провідної**. Як приклад наводяться варіанти балетмейстерських рішень на різних сценах “Кам’яної квітки” С.Прокоф’єва Ю.Григоровичем, О.Дадішкіліані (Харків), Р.Клявіним (Київ).

Вагомим досягненням балетмейстерської творчості у 70-ті роки є також спроба через мистецький синтез об’єднати всі елементи спектаклю навколо провідної ідеї. Саме так народжувалась київська та одеські постановки “Підпоручика Кіже”, “Ала і Лоллій” (“Скіфська сюїта”),

“Вальси”, одноактні балети на музику С.Прокоф’єва (балетмейстери О.Тарасова та О.Лапаурі).

Українське балетмейстерське мистецтво 70–х років демонструє не лише прагнення створити хореографію нового типу. Подем експериментальних пошуків стали й традиційні для тогочасного репертуару спектаклі. Серед них особливе місце належало балету “Ромео і Джульєтта” С.Прокоф’єва. Його перша сценічна редакція з’являється у 1940 році. Проте, кожен раз відтворюючи на різних сценах хореографію цього балету, її автор, балетмейстер Л.Лавровський, постійно оновлював засоби танцювальної виразності відповідно до виконавських можливостей балетної трупи.

Цей принцип знайшов подальший розвиток у творчості українських балетмейстерів: В.Вронського, О.Дадішкілані, М.Заславського, А.Пантикіна, А.Шекери, які прагнули, спираючись на хореографію Л.Лавровського, змінити її шляхом використання засобів виразності, що підказувала музична партитура балету. Узагальнююче виразне начало та психологічно-філософська багатогранність хореографічного втілення музики С.Прокоф’єва, яку продемонстрував у своєму постановочному рішенні цього балету В.Вронський, відкрили шлях для створення на українській сцені чисельних нових танцювальних інтерпретацій цього балету. Кожний балетмейстер прагнув до втілення власного відчуття прокоф’євської музики: як ліричної драми характерів — у харківській постановці А.Пантикіна, узагальненого образу — стилізації середньовічного способу життя — у тлумаченні львівського балетмейстера М.Заславського, філософської трагедії — у хореографічному баченні А.Шекери.

Незважаючи на варіативність підходів у хореографічному тлумаченні шекспірівських героїв українськими балетмейстерами, що представляють покоління 70–х, у них виокремлюється тенденція, яку можна вважати показовою для цього періоду — це прагнення до опосередкованого використання засобів виразності, запозичених із суміжних видів мистецтва — музики, театру, живопису, що підготувало підґрунтя для подальшого розвитку українського балетмейстерського мистецтва у 80—90–х роках.

У третьому розділі “Формування нової генерації української балетмейстерської еліти у другій половині 80—90–х років ХХ століття”, що складається з 2–х підрозділів, розглядаються здобутки українського балету в контексті нових течій світового хореографічного мистецтва та аналізуються тенденції, які обумовили розвиток українсь-

кої балетмейстерської творчості після проголошення незалежності Української держави.

Загальна характеристика розвитку балету в період “перебудови” дозволяє виокремити тенденції, які спрямовували творчість балетних колективів України. Це зміцнення зв’язків у створенні концепції балету між композиторами і лібретистами; прагнення утвердити власне мистецьке обличчя через неординарне тлумачення традиційних балетмейстерських технологій; тяжіння до експериментаторства, активне опанування досвіду сучасних різновидів танцю модерн, оновлення підходів до академічних версій класичного балету.

Проте, одним із головних напрямків у балетмейстерських пошуках другої половини 80-х — початку 90-х рр. ХХ століття автор вважає становлення нових підходів до синтезу класичних та модерністських виразових засобів, відкритих представниками сучасного балетмейстерського мистецтва М.Бежаром, Р.Петі, Дж.Ноймайєром, У.Кіліаном та іншими.

У досить короткий строк українське хореографічне мистецтво подолало одразу кілька етапів: освоєння зарубіжного досвіду, становлення власної системи та її інтенсивний розвиток. Все це відбувається на перехресті різних напрямків, не включених в жодну художню традицію.

Засвоєння естетики модерну та постмодерну відбувалось різними шляхами: цитування, варіювання—стилізації, діалог—компроміс різних хореографічно—стильових версій втілення ідейного задуму балету (“Світанкова поема” Г.Майорова, музика В.Косенка, “В ім’я життя” А.Шекери, музика Д.Шостаковича), запозичення принципів драматургії з суміжних видів мистецтв: музики, кіно, телебачення та стильових засобів різних, далеких від балету, танцювальних жанрів, народних і сучасних побутових.

Цей процес супроводжувався формуванням нового покоління балетмейстерів, які, продовжуючи традиції своїх попередників, В.Вронського, П.Вірського, А.Шекери, впевнено прокладали свій шлях у мистецтві.

Переважна більшість із них були випускниками факультетів балетної режисури Москви і Ленінграда. Щоб привернути увагу до проблеми виховання балетмейстерської зміни, в Україні організуються республіканські конкурси, на яких успішно демонструє свої здобутки творча молодь.

Проведення конкурсних акцій сприяло зростанню чисельності імен молодих постановників на афішах театрів республіки: у Донецько-

му театрі нові форми сучасної вистави представила глядачам балетмейстер І.Колюбакіна в опері-балеті “Незраджена любов” Л.Колодуба; у Харківському театрі з’являється опера-балет “Вічне ім’я твоє” Г.Жуковського, хореографія В.Шкілько; у Одеському театрі — музично-хореографічна містерія “Герніка” Я.Фрейдліна (балетмейстер А.Шевельова) та опера-балет В.Губаренка “Вій” (балетмейстер В.Смирнов-Голованов).

Усі ці творчі роботи народжувалися у співпраці режисерів, диригентів, художників-декораторів, що позитивно позначилося на хореографічно-сучасних рішеннях, які переконливо розкривали провідні ідеї та образи, що містила в собі музика.

До оновлення образно-хореографічної лексики спонукали також сучасні музичні твори-прочитання літературних аналогів. Так, у Львівському театрі глядачам та критиці запам’яталася вистава балету “Медея”, музика Р.Габічвадзе, у Дніпропетровському — балет “Материнське поле”, за мотивами повісті Ч.Айтматова і музикою К.Молдобасанова.

Яскравим перекладом на балетно-хореографічну мову стала постановка зонг-опери “Орфей та Евридіка” О.Журбіна на харківській сцені молодим хореографом-експериментатором М.Боярчиковим. Це був незвичайний танцювально-вокальний спектакль, у якому поєдналися сучасна екстравагантна пластика модерн і джаз-танцю, естрадний спів, віртуозний класичний танець під звучання електронних музичних інструментів, з елементами побутової класики та виконаними у постмодерновому стилі декораціями.

Молоді хореографи експериментували й у межах традиційно-репертуарних вистав (балет “Горбоконики” Р.Щедрина у постановці В.Литвинова на сцені Київського державного дитячого музичного театру).

Значно збагатили образно-виражальну палітру українського балетмейстерського мистецтва так звані “датські” балети 80-х років — балети, які ставилися театрами на державне замовлення. Незважаючи на те, що всі вони мали пропагандистський характер та неприховане ідеологічне спрямування, балетмейстерські рішення в них не обмежувалися традиційними засобами хореографічної лексики. Досить часто ці рішення надихалися аналогами образних втілень у суміжних видах мистецтва, скажімо, у кінематографі: опосередковано через одноіменний кіносценарій Є.Габриловича в балеті В.Губаренка “Комуніст” з хореографією В.Смирнова-Голованова (Одеський театр опери та балету), або безпосередньо за участю відомого кінорежисера Ю.Ільєнка у створенні мону-

ментального героїко–революційного спектаклю “Прометей” (музика Є.Станковича, балетмайстер А.Шекера).

Усі ці експериментальні вистави 80–х років стали для багатьох молодих балетмейстерів школою, що виховувала у них готовність до сприйняття різних хореографічних систем і танцювальних форм. Показовим прикладом сприймалася в цей період творчість А.Шекери, який прагнув урізноманітнити класичні структури українського балету через своєрідні інтерпретації класичної спадщини та використання нових прийомів, апробованих сучасною балетною практикою вітчизняних та зарубіжних хореографів.

Осучаснення прочитань репертуарних творів на основі глибокого синтезу хореографії, музики, сценографії, загального художнього оформлення спектаклю, активна співпраця з диригентами С.Турчаком, О.Рябовим, В.Кожухарем — напрямок, який репрезентує мистецтво А.Шекери, — не був єдиним у хореографічній палітрі українського балету. Новими кольорами її доповнює творчість Г.Майорова, зорієнтована на відчуття хореографічної драматургії у сучасних танцювальних ритмах (вистава “Чіпполіно” К.Хачатуряна), В.Ковтуна, який прагне відродити класику у первісному вигляді, декларує плуралізм у виборі варіантів та чистоту стильових рішень, В.Литвинова, що намагається шляхом поєднання елементів класичного танцю, фольклорного та модерн–танцю осучаснити хореографічну мову, надати їй виразності слова (балет “Ніч перед Різдом” Є.Станковича).

Після розпаду Радянського Союзу розвиток балетмейстерського мистецтва перебуває у кризовому стані, бо економічні негаразди найбільше торкнулися саме мистецької сфери. Залишили свої балетні колективи видатні хореографи Ю.Григорович та О.Виноградов.

Втім, децентралізація художнього життя у 90–ті роки мала й позитивні наслідки. Фінансові труднощі змушували театри виборювати своє право на автономію різними шляхами. В Україні поживається гастрольна діяльність та експериментаторство. Велику роль у цих процесах відігравав Міжнародний конкурс балету ім. Сержа Лифаря, започаткований у 1994 році (м. Київ), лауреати якого активно включились в процес змагання театрів за глядача.

На київській сцені з'являються нові цікаві балетмейстерські роботи лауреата першого Міжнародного конкурсу балету О.Ратманського (“Поцілунок феї” І.Стравинського) та В.Федотова (“Русалонька” О.Костіна).

Не менш суттєвою проблемою стала репертуарна. Новий за естетикою балет не завжди виявлявся прибутковим, так само він не викликав зацікавленості у закордонних імпресаріо, які здебільше орієнтувалися на класичний репертуар. Аби вижити в умовах незалежності, балетні колективи активно поновлюють старі постановки. Проте, якщо на початку процеси реставрації мали формальний характер, то з часом у них починає переважати нове ставлення до класики.

З одного боку, балетмейстери намагаються не порушувати і зберігати особливості жанру і стилю першоджерела (постановки “Дон Кіхота” на дніпропетровській сцені під керівництвом М.Ліпи, “Сплячої красуні” у Харкові та “Жизелі” у Києві перенесені з петербурзької сцени К.Сергєєвим та Н.Дудинською). З іншого, — з’являються й оригінальні версії, хоча й не усі вдалі, наприклад, “Лускунчика” та “Сплячої красуні” у вигляді розважального ревію з елементами цирку (балетмейстер — Г.Ковтун).

Новаторською у цьому контексті виявилася постановка “Лебединого озера” А.Шекерою 1995 р., яка була сприйнята критикою як романтична вистава, сучасна за своїм образним рішенням, де хореографічне дійство цілісно розкриває ідею твору.

Крім проблеми осучаснення класичного репертуару, перед українськими хореографами у 90–ті роки постала ще й інша. Відродження зацікавлення хореографічною інтерпретацією симфонічної музики спонукало багатьох із них до перегляду тих принципів, на яких ґрунтувалися такі вистави у радянські часи.

Перший крок на цьому шляху було зроблено А.Шекерою (“Фантастична симфонія” Г.Берліоза), якому вдалося шляхом синтезу музики, танцю, хорового співу та схвильованого слова у виконанні Б.Ступки досягти ефекту безперервності сценічної дії, наснаживши її великою емоційною силою.

Багатоманітність пошуків українських балетмейстерів у 90–ті роки декларує поява нових зразків сучасної танцювальної мови.

Це, зокрема, А.Рехвіашвілі, Театр танцю якої демонструє оригінальні балетмейстерські рішення переважно в жанрах хореографічної мініатюри та одноактного балету.

У **висновках** дисертантом узагальнюються основні результати дослідження.

1. Аналіз мистецтвознавчої літератури підтверджує актуальність дослідження українського балетмейстерського мистецтва другої половини ХХ століття і доводить необхідність уточнення цього поняття в

проекції на інтенсивність розвитку саме балетмейстерської творчості у виокремлюваний період.

2. Доведено, що 50—60-ті роки є тією межею, від якої розпочинається прискорений процес формування **національного** балетного театру, перерваний ідеологією сталінізму. Його наслідком стала нова танцювальна стилістика, що синтезувала в собі класичні й народні традиції та спрямовувала балетмейстерів покоління 60-х на подолання естетики хореодрами (П.Вірський, В.Вронський).

3. Обґрунтовано, що оновлення танцювальної стилістики відбувається внаслідок тих змін, що простежуються у репертуарній політиці часів “хрущовської відлиги”, коли актуальності набуває національно-історична та сучасна проблематика.

4. Виявлені провідні тенденції, що обумовили подальший розвиток українського балетмейстерського мистецтва у 70—80-ті роки ХХ століття та охарактеризована їхня специфіка у проекції на контекст тих ідей, що живлять у цей період світовий балет. Запозичення зарубіжного досвіду здійснювалося опосередковано, але у варіативних формах. Наслідкування оригінальних балетмейстерських версій, осучаснення класики й танцю модерн не було механічним і залежало від виконавських можливостей балетних труп, силами яких втілювалася вистава.

Значний вплив на оновлення балетмейстерських принципів у цей період мала музична творчість, зокрема К.Караєва, С.Прокоф'єва, А.Хачатуряна, яка сприяла поліфонізації та симфонізації танцювальної драматургії. Усе це привело до оновлення жанрової палітри балетмейстерського мистецтва та його переорієнтації на принципи мистецького синтезу у відтворенні провідної ідеї спектаклю.

5. Виокремлені особливості, які характеризують розвиток українського балетмейстерського мистецтва у період “перебудови” та після проголошення незалежності України. Це зростання ваги експерименталізму у тлумаченні традиційних постановочних технологій як класичних, так і модерністських, прагнення до їхнього поєднання на основі запозичених із суміжних видів мистецтв принципів драматургії, використання в якості засобів осучаснення балетної мови різножанрових танцювальних елементів, що належать до різних, іноді далеких історико-культурних традицій.

6. Зростання чисельності оригінальних постановочних варіантів у балетному репертуарі українських театрів свідчить також про формування національної балетмейстерської еліти, яку являють не тільки старше покоління (А.Шекера), але й молоде (Г.Майоров, О.Ратманський, В.Федотов, А.Рехвіашвілі та ін.).

7. Проаналізовані стильові, жанрові та структурні особливості постановок провідних українських балетмейстерів та виявлена свосідність художніх пошуків у кожного з них, що дало змогу стверджувати: протягом означеного періоду відбувався складний і багатогранний процес становлення національної школи балетмейстерського мистецтва, яка, опановуючи зарубіжний досвід і досягнення радянського балетного театру, поступово набуває значення самодостатнього напрямку у європейському та світовому хореографічному мистецтві.

Вивчення і розбір творчості українських балетмейстерів, які репрезентують хореографічне мистецтво другої половини ХХ століття, доводять, що його проблематика не вичерпується межами одного дослідження і вимагає подальших наукових розвідок.

**Основні положення дисертації автором викладено у таких публікаціях:**

1. Павлюк Т.С. Балетмейстерські інтерпретації зарубіжних балетів і проблеми розвитку української хореографічної культури 70—80-х років ХХ ст. // Питання культурології: Зб. наук. пр. — Вип. 19. — К.: Видавничий центр КНУКіМ, 2003. — С. 206–218.

2. Павлюк Т.С. Нові тенденції в розвитку українського балетмейстерського мистецтва другої половини 90-х років ХХ століття // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук. пр. — Вип. 12. — К.: Видавничий центр КНЛУ, 2003. — С. 175–181.

3. Павлюк Т.С. Проблеми співвідношення пантоміми і танцювальної образності в українському балетмейстерському мистецтві 50—60-х рр. ХХ століття // Вісник КНУКіМ: Зб. наук. пр. Серія: Мистецтвознавство. — Вип. 8. — К.: Видавничий центр КНУКіМ, 2003. — С. 91–101.

4. Павлюк Т.С. Балетмейстерські інтерпретації спадщини С.Прокоф'єва і проблеми утвердження танцювальної образності в українському балетному театрі // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. пр.: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. — Вип. 8. — Рівне: РДГУ, 2003. — С. 121–128.

5. Павлюк Т.С. Проблеми балетмейстерських інтерпретацій зарубіжних балетів й оновлення художньої палітри української хореографічної культури 70-х — першої половини 80-х років ХХ століття //

Матеріали міжнародної наукової конференції “Міфологічний простір і час у сучасній культурі”. — К.: ДАКККиМ, 2003. — С. 29–30.

### **Павлюк Т.С.**

Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. — 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, 2005.

У дисертації розглядаються проблеми розвитку українського балетмейстерського мистецтва у другій половині ХХ століття.

Протягом означеного періоду відбувався складний і багатогранний процес формування художніх принципів видатних майстрів і становлення обдарованих молодих хореографів, взаємодія традицій і новаторства, опанування театрами зарубіжного досвіду й успішного створення сучасного репертуару в співдружбі з українськими композиторами.

Комплексне вивчення шляхів і тенденцій розвитку балетмейстерського мистецтва в Україні 50—90-х років ХХ століття, в контексті поступу балетного театру і народно-сценічного хореографічного мистецтва, художніми вершинами якого були новаторські постановки П.Вірського в очолюваному ним Ансамблі танцю, та В.Вронського й А.Шекери в балетних колективах Києва, Львова, Одеси та Харкова, дає нове бачення послідовного розвитку національного балетмейстерського мистецтва. Історичне уявлення про основні етапи балетмейстерських тенденцій створюють також численні публікації у періодичних виданнях та рецензії, фрагменти яких наводяться дисертантом у дослідженні.

Балетмейстерська творчість розглядається в ракурсі змін, які відбивають художні підходи до інтерпретацій класичних і сучасних балетних партитур представниками різних поколінь українських балетмейстерів.

Розвиток українського балетмейстерського мистецтва аналізується не відокремлено від художніх течій і напрямків у західній хореографії та просторово-часових координатах певної історично-культурної епохи. Такий метод надав дисертантові можливість глибше осягнути і виявити сутність балетмейстерського мистецтва як історико-культурного феномена. Системний і структурно-функціональний методи сприяли розкриттю специфіки і виявленню сутності балетмейстерсь-

кої творчості як динамічної системи, допомогли простежити, як ці особливості виявлялися у різноманітних виставах балетних і хореографічних колективів України.

**Ключові слова:** балетмейстерське мистецтво, історія балетного театру, хореографічні форми, жанри, стилі, танцювальна лексика, балетмейстерська інтерпретація.

**Павлюк Т.С.**

Украинское балетмейстерское искусство второй половины XX ст. — 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, 2005.

Диссертационная работа посвящена изучению украинского балетмейстерского искусства 50—90-х годов XX столетия. В результате исследования истории становления и развития украинского балетмейстерского искусства второй половины XX столетия автором доказано, что именно балетмейстерское творчество определяет и воплощает поступательное движение, достижения и перспективы развития всех жанров и направлений национальной хореографической культуры и ее составляющей — балетного театра Украины, которые успешно интегрируют в европейский и мировой культурный процесс.

Изучение культурно-исторического контекста развития и обновления балетмейстерского творчества 50—80-х гг. свидетельствует о том, что балетный театр активно вбирал в себя, синтезировал, обобщал и преобразовывал опыт смежных видов искусств, в частности, новой симфонической музыки, кино, изобразительного искусства, литературы и драматургии, музыкально-драматической сцены, а также открыл для освоения, после снятия “железного занавеса”, многообразный опыт и достижения ведущих хореографов Европы и Америки.

Особое значение для развития балетмейстерского искусства как определяющей отрасли и движущей силы поступи и обновления хореографии имела плодотворная работа украинских хореографов по воплощению симфонических партитур композиторов-классиков XX века, в частности К.Караева, С.Прокофьева, А.Хачатуряна, которые обретали на сценах столичного и областных оперно-балетных театров неординарные и оригинальные трактовки, иногда упреждая по своему новаторству их решения на московской и ленинградской сценах.

Художественная культура, и прежде всего, балетмейстерское искусство обозначенного периода были едва ли не ярчайшими выразителями перемен, которые происходили в обществе, насыщенном надеждами времени “оттепели”, в сознании деятелей литературы и науки, мастеров искусств. Элементы модернизма, экспрессионизма, новые веяния различных направлений модерн-танца и джаза входили в пластические формы новых балетов, помогали расширению выразительной палитры, обогащали структурные формы и лексику танца.

Эти благотворные тенденции, претворенные и органично соединенные с национальными традициями, красноречиво проявились в новаторском модерн-балете П.Вирского “Октябрьская легенда”, музыка Л.Колодуба, а также в различных по жанрам и стилистическим особенностям балетных спектаклях А.Шекеры.

Достижения балетмейстеров в 70—90-е гг., когда поиски и эксперименты интенсивно проводились во всем европейском, и украинском в том числе, хореографическом искусстве, подготовили открытия и достижения балетмейстеров XXI столетия.

**Ключевые слова:** балетмейстерское искусство, история балетного театра, хореографические формы, жанры, стили, танцевальная лексика, балетмейстерская интерпретация.

### **Pavlyuk Tetyana S.**

Ukrainian ballet-master the second part of the XX<sup>th</sup> on century. — Manuscript.

Thesis on Competing the scientific degree of the Candidate of arts by speciality 17.00.01 — Theory and History of Culture. — State Academy of Managing Personnel of Culture and Art, Kyiv, 2005.

The problems of Ukrainian ballet-master art development in the second part of the XX<sup>th</sup> century are considered.

The difficult and detailed process in the formation of artistic principles of outstanding masters and gifted young choreographers, the interaction of traditions and innovation, the mastering foreign experience and successful creation of contemporary repertoire in cooperation with Ukrainian composers has taken place for mentioned period.

Complex research of ways and tendencies in choreographic art development and achievements of some Ukrainian ballet-master in context of elaboration of ballet theatre and folk and scenic choreographic art in 50-s—90-s considers the consecutive development of national choreographic art. The thesis examines the artistic height of P.Vyrsky's

innovative performances in the dance ensemble head by him and V.Vronsky's and A.Shekera's choreographic companies in Kyiv, Kharkiv, Lviv and Odessa. Historical view to the main stages of its development can be found in a number of publications in periodicals and the reviews given in the thesis.

Ballet-master creative work is considered fore shortened of changes reflecting artistic approach to interpretation of classic and modern ballet score by the representatives of different generations of Ukrainian ballet-masters.

The development of Ukrainian ballet-master art is analyzed together with artistic trends and directions in western choreography and space-time co-ordinates of historical and cultural epoch. Phenomenological method gave an opportunity to understand deeper and expose the essence of ballet-master art as historical and cultural phenomenon.

Systematic and structural and functional methods favoured revealing of specific character and exposing the essence of ballet-master art as the dynamic system, to observe how these peculiarities were reflected in various performances of ballet and choreographic companies of Ukraine.

**Key words:** ballet art, history of ballet theatre, choreographic forms, styles, genres, dancing lexicon, ballet interpretation.

Підп. до друку 12.04.05. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір др. апарат.  
Друк офсетний. Облік.-вид. арк. 1,0. Зам. 65. Тираж 100

---

Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
01015, Київ, вул. Січневого повстання, 21

602220

АВ 63.031

Мист.

Мист