

безперечно, нагодилася б при сценічній реалізації психологічно багаті драми Е. Олбі, цього разу залишилася без уваги постановника.

За великим рахунком, зазначені спектаклі російського та українського театрів оприлюднюють кілька сумних істин. По-перше, тоді як в європейському та американському художніх просторах драматургія Е. Олбі наприкінці минулого століття перейшла у «класичний» розряд, що означало вдумливе та шанобливе ставлення до неї, у пострадянському театрі її у будь-якому разі боялися, тому або наводили хрестоматійний глянець, або, ховаючи переляк, як-то кажуть, «ламали об коліно». По-друге, її поява на тому чи іншому кону була не принциповою, а випадковою, тобто постановка п'єси Е. Олбі вирішувала не далекоглядні, а щохвилині художні потреби трупи.

1. Albee E. Interview // *Academy of Achievement*. — New-York, 2005. — June.

2. Зарецкая Ж. Актерская работа против режиссерских эффектов // Афиша. — 2006. — Декабрь.

3. Филатова Л. Игры и забавы: Игра первая. «Хочу ребенка!» // *Петербургский театральный журнал*. — 2006. — № 4 (46).

4. Липківська А. Світ у дзеркалі драми. — К.: Київ, 2007. — С. 313.

Єва КОВАЛЕНКО
мистецтвознавець

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТ. У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Є. Коваленко. Український балет початку ХХ ст.

У статті розповідається про розвиток хореографічного мистецтва в Україні на початку ХХ ст., формування перших національних театрів та балетних шкіл. Процес становлення українського балетного театру показано в контексті драматичних політичних подій (I світова війна, Жовтнева революція та громадянська війна). Авторка розглядає діяльність відомих польських і російських балетмейстерів, які працювали на Україні в перші 2 десятиліття ХХ ст. (С. Ленчевський, Х. Ніжинський, Б. Ніжинська, М. Мордкін та ін.), їх вплив на розвиток українського балету, а також постановки українських балетмейстерів (Р. Баланотті, П. Йоркіна, М. Дисковського). Розповідається про діяльність Музичної драми — першого національного оперно-балетного театру (1919 р.)

Ключові слова: український балет, український театр, Б. Ніжинська, М. Мордкін, Л. Курбас.

Е. Коваленко. Украинский балет начала ХХ века.

В статье рассказывается о развитии хореографического искусства на Украине в первые 2 десятилетия ХХ века, формировании первых национальных театров и балетных школ. Процесс становления украинского балетного театра показан в контексте драматических политических событий. Автор рассматривает деятельность известных польских и русских балетмейстеров, работавших на Украине в первые 2 десятилетия ХХ века, их влияние на развитие украинского балета, а также постановки украинских балетмейстеров (Р. Баланотти, П. Йоркина, М. Дисковского). Рассказывается о деятельности Музыкальной драмы — первого украинского национального оперно-балетного театра (1919).

Ключевые слова: украинский балет, украинский театр, Б. Нижинская, М. Мордкин, Л. Курбас.

Ye. Kovalenko. On the pre-history of the Ukrainian ballet.

The author discusses the development of choreographical art in the Ukraine in the early 20th century as well as the establishment of the first National ballet schools and folklore choreographical companies. The making of the Ukrainian ballet theatre is shown in the context of the known dramatic events. The author analyses the activity of well-known Polish and Russian masters working in the

Ukraine during the first two decades of the 20th century, their impact on the development of Ukrainian ballet as well as the activity of Ukrainian ballet masters (R. Balanotti, P. Yorkin, M. Diskovsky).

Keywords: Ukrainian ballet, Ukrainian theatre, B. Nizhynska, M. Mordkin, L. Kurbas.

Формування академічного балетного мистецтва в Україні на початку ХХ ст. відзначається низкою особливостей, що істотно позначилися на його майбутній долі та своєрідності його творчого профілю. По-перше, виникнення професійних балетних шкіл припадає на час, коли повсюдно в світі реформується і ревізується хореографічна спадщина минулого. Стає очевидним, що усталені традиції класичного балету потребують змін. А. Луначарський, відзначаючи високий рівень розвитку цього виду мистецтва в Росії, зауважує: «Поєднання танцю, красу та значущість якого ніхто не заперечує, з сюжетом, що надзвичайно умовно виражається через міміку та жести, стилізовані хореографічною стихією, багатьом здавалися та здаються неприйнятними» [1, с.14].

Реформатори з'являються як у галузі балетної хореографії, так і в театральному мистецтві в цілому: М. Фокін намагається повернути балетному спектаклю дієвість, образність, А. Дункан прагне створити «танець майбутнього», заперечуючи закони класичного балету та черпаючи натхнення в античних малюнках та скульптурах, Ж. Еміль-Далькроз розробляє «сольфеджіо для тіла» — систему ритмічної гімнастики, де висувається мета «створити новий стиль життя» [4, с. 101]. У драматичному мистецтві К. Станіславський створює свою систему вдосконалення акторської техніки («метод переживання»), яку постійно перевіряє та доопрацьовує, і відкриває Московський художній театр, де актори грають саме за цим методом; один з його найкращих учнів В. Мейєрхольд, спираючись на досвід режисера-експериментатора Гордона Крега з його концепцією актора-маріонетки в руках всемогутнього режисера, цю систему заперечує, протиставляючи їй свою («метод удавання»), та пропонує своїм акторам тренуватися за допомогою біомеханічних вправ. Поширюються дискусії, темою яких стає: яку роль відіграє театр у бурхливому суспільному житті. З'являється багато різноманітних модерністських мистецьких течій, які впливають і на розвиток хореографічного мистецтва.

По-друге, поставала проблема взаємин класичного балету з фольклорними хореографічними традиціями, репрезентованими раніше, зокрема, в драматичному театрі. Майже всі спектаклі українських драматичних театрів (деякі з них навіть мали таку назву — музично-драматичні) супроводжувалися піснями й танцями, а балетмейстерами й виконавцями цих сцен часто були танцівники високого рівня, як, наприклад, Хома Ніжинський, який у своїх постановках не тільки демонстрував віртуозну техніку українського народного танцю, але й намагався органічно поєднати цей танець зі змістом п'єси: провідні актори ставали танцівниками, а танцівники — акторами. Ця проблема оберталася завданнями обґрунтування та утвердження артистизму танцювального мистецтва як особливої художньої якості. Вагомість цих завдань для взаємин академізму та фольклорної традиції випливала з того, що, як відзначив О. Кривцун, «в артистизмі як особливій виражальній якості виявляються найважливіші антиномії творчості», оскільки саме артистизм «робить світ мистецтва полем переживання інтенсивнішим, ніж саме життя» [3, с. 142, 144]. Така максимальна «інтенсивність переживання», подана в танці, можлива за умов високого професійного рівня мистецтва, де спеціально висуваються вимоги вдосконалення майстерності та культивується віртуозність. Перед класичним балетом поставало завдання сценічної репрезентації фольклорної хореографії, а відтак синтезу народної та класичної хореографії в контексті академічної театральної вистави. Звичайно, на початку 1900-х рр. такого синтезу ще не існувало.

Нарешті, по-третє, становлення українського академічного балету збігається в часі з багатьма цікавими спробами теоретичної рефлексії над хореографією як специфічним видом мистецтва. З'являються роботи М. Фокіна, Б. Ніжинської, С. Волконського, А. Дункан, А. Волинського, присвячені питанням хореографічного мистецтва. Відбувається самоусвідомлення балету як специфічного виконавського мистецтва, що стає предметом спеціальної теорії виконавства — інтерпретології. Формуються суто інструктивні програми в деяких балетних школах, навчальні рекомендації на основі узагальнення педагогічного досвіду, хоча єдиного державного закладу для навчання класичного балету ще не існує. Зі свого боку, саме хореографія створювала особливо вдячний ґрунт для розробки концептуальної бази інтерпретології, а суспільний запит визначався самою ситуацією епохи, наповненою історичними катаклізмами. Професор О. Кривцун, цитата з якого була наведена вище, влучно відзначив такий зв'язок обставин: «В періоди, коли світ зазнає почуття нестачі власної долі,

тріумф припадає на мистецтво виконання... Найбільш містким алегоричним еквівалентом поетичного акту стає фігура акробата, танцівника, гімнаста як узагальнений образ артиста-виконавця» [3, с. 127].

Ці вимоги виявляли гостру суперечність до тогочасного стану: на початку ХХ ст. класичного балету в Україні як цілісного культурно-мистецького явища ще не існувало, оскільки окремі антрепризи не могли здійснювати постановок великих класичних спектаклів. У Києві ще 1867 р. було відкрито Миський театр, основу репертуару якого становили оперні спектаклі. До складу трупи входило кілька пар артистів балету, які виконували танці в операх та концертні номери. Але Київський театр був тоді відомий насамперед завдяки опері, а не балету. П. Чайковський у листі до свого брата після прем'єри «Пікової дами» у Київській опері писав: «Особливо мізерною вийшла інтермедія «Цирість пастушки», але цього й слід було чекати. Адже балет у Києві всього з чотирьох пар» [5, с. 414]. Місцевий уряд фінансував тоді лише оперні постановки, вважаючи балет легковажним мистецтвом.

Станіслав Ленчевський, хореограф і танцівник польського походження, працюючи балетмейстером Київської опери (1892–1909 рр.), намагався розширити склад балетної трупи та її репертуар: в сезоні 1893/94 були показані вистави «Приморське свято», «Малоросійський балет» і «Жнива в Малоросії»; в 1895 р. С. Ленчевський поставив одноактні спектаклі «Свято угорських циган» та «Космополітана». Київський балет також прикрашав оперні вистави (польський акт в «Житті за царя», «Вальпургієва ніч» у «Фаусті», циганські танці в «Алеко»). В 1901 р. трупа складалася вже з 9(!) пар кордебалету і прима-балерини М. Ланге. В 1909 р. С. Ленчевський разом з М. Ланге здійснили постановку однієї дії балету Ц. Пуні «Катаріна, дочка розбійника». В 1910 р. київський балет очолив К. Залевський, який поставив одну дію вистави «Роберт і Бертрам» Г. Острембінгера, одноактний балет «Шопеніана» за мотивами хореографії Фокіна та дивертисмент. Серед вдалих постановок київського балету слід відзначити балетну картину в фантастичній опері М. Лисенка «Ноктюрн» (1914) — «Танок рожевих і золотих снів». Балетмейстер А. Романовський використав у своїй постановці імпресіоністичні тенденції балетів Фокіна, зокрема його романтичної «Шопеніани». Класична хореографія була поєднана з елементами українського фольклору. За характеристикою Ю. Станішевського, «Танцівниці в рожевих і золотих туніках з легкими прозорими шарфами в руках під замріяно-ніжні звуки музики, що нагадувала баркаролу, повільно й натхненно кружляли в якомусь фантастично-неоромантичному танці» [6, с. 75]. Критика схвально відзначила вишукану постановку А. Романовського та «елегантний танок балерин», що «зачаровував легкістю, ліризмом та поетичністю» [6, с. 109].

В останні роки перед спалахом Першої світової війни відбувалися численні гастролі провідних російських артистів. Навесні 1910 та 1911 років Київ відвідала Єкатерина Гельцер. Її виступи були дуже успішними. Згодом до Києва приїжджають такі відомі артисти Маріїнського та Великого театрів, як О. Смирнова, М. Обухов, Л. Єгорова, С. Андріанов, М. Кшесинська, О. Балашова, М. Мордкін. Вони знайомлять киян із кращими зразками класичної хореографії. У репертуарі гастролерів — сцени з балетів «Лебедине озеро», «Спляча красуня» П. Чайковського, «Пахіта» Л. Мінкуса й Е. Дельдевеза, «Коппелія» Л. Деліба, «Горбоконики» Ц. Пуні. У «Марній пересторозі» П. Гертеля в постановці О. Горського особливий успіх мав М. Мордкін у партії Колена. Він також показав свою власну постановку — балет на музику Мошковського «Квіти Гранади».

Таким чином, до початку Першої світової війни 1914 р. українські глядачі познайомилися з шедеврами класичної хореографії у виконанні найкращих тогочасних артистів, які представляли дві різні школи: петербурзький був притаманний академізм, чистота виконання, московській — шалена віртуозність та драматичне наповнення танцю. Згодом українська балетна школа синтезуватиме у собі ці найкращі традиції, але її формування поставало перед проблемою адаптації набутого досвіду та інтегрування до складу цілісної національної культури, в якій ще належало визначити місце академічного балету як окремого виду виконавського мистецтва. Складність таких завдань посилювалася тим, що в балеті найбільшою мірою виявляється специфічна уразливість виконавства, його залежність від унікальних, глибоко особистісних шляхів передавання традицій, оскільки неповторність жесту, неможливість його відтворення поза особистим спілкуванням майстрів з учнями ставить особливі умови для існування хореографічної культури. Питання артистизму та віртуозності за таких умов стають невіддільними від цього органічного процесу відтворення традиції,

оскільки саме ними визначається покликання виконавства.

Такий період відтворення найкращих балетних традицій у поєднанні з новаторськими експериментами почався в 1915 р., коли балетну трупу Київської опери очолили Олександр Кочетовський та Броніслава Ніжинська. Батьки Броніслави — Томаш (Хома) та Елеонора Ніжинські довгий час працювали в різних містах України, в тому числі і в Києві, де народився її брат Вацлав, який згодом став знаменитим танцівником і балетмейстером. Сама Броніслава Ніжинська була віртуозною класичною танцівницею: вона закінчила петербурзьке балетне училище і танцювала сольні партії в Маріїнському театрі. Але вона, як і її брат, шукала нових шляхів у мистецтві, (зокрема, вона допомогла йому в створенні його першого балету «Фавн»). У Київській опері Ніжинська й Кочетовський почали свою роботу з перенесення постановок М. Фокіна — «Клеопатра» («Єгипетські ночі») А. Аренського, «Бал у кринолінах» («Карнавал») Р. Шумана, картина «В Арапа» з балету «Петрушка» І. Стравінського, виконуючи провідні партії в цих балетах (Таор і Амун у «Клеопатрі», Балерина та Арап у «Петрушці»). Варто відзначити також виставу балету Ц. Пуні «Горбоконик» у сценічній редакції О. Горського (1916–17 рр., О. Кочетовський) замість запланованого «Петрушки»: Б. Ніжинська виконувала партію Цар-дівичі (в оригінальному варіанті), де одним з найяскравіших номерів є варіація на музику «Солов'я» Аляб'єва. Не припинялися також гастролі відомих виконавців: у 1916 р. на київській сцені виступали М. Кшесинська та П. Владимиров, група артистів Великого театру на чолі з М. Мордкіним і О. Балашовою, які показали «Жізель», «Марну пересторогу», «Квіти Гранаді», «Мрії» на музику Ф. Шопена та «Азіаде» І. Гютеля — новий екзотичний спектакль у постановці М. Мордкіна. А в 1917 р. Тамара Карсавіна виступила в ролі Цар-дівичі у вищезгаданій новій постановці «Горбоконика».

Тогочасне становище в Україні не сприяло розвитку балетного мистецтва, яке потребує дисципліни та стабільності, і Броніслава Ніжинська це дуже добре розуміла. Тому одразу після Жовтневого перевороту вона на деякий час переїхала до Москви, де разом з чоловіком заробляла на прожиток у кабаре «Яр». У середині жовтня 1918 р. Ніжинська з Кочетовським повернулася до Києва, а на початку 1919 р. відкривається її «Школа руху» — театрально-балетна студія для виховання танцівників-акторів. Спираючись на власний досвід, вона розробила методіку навчання. Студійці вивчали класичну хореографію, вираження в рухах (міміку тіла), стиль у рухах, характерні танці, теорію музики, запис рухів за допомогою нотної системи. Відбираючи учнів для своєї студії, Ніжинська надавала перевагу тим, хто не мав попередньої хореографічної підготовки. Вона прагнула працювати з «чистим матеріалом», не зіпсованим жодними штампами. Студію відвідували юнаки та дівчата віком від 16 до 20 років. Окрім студії Ніжинської, в Києві працювали також студії М. Мордкіна, А. Романовського, Л. Ланге, І. Чистякова і О. Гаврилової, але саме в «Школі руху» танцівників готували до вимог сучасної хореографії.

Броніслава Ніжинська розуміла, що новий час вимагає і нових засобів танцювальної виразності, і навіть класичний танець не може залишатися незмінним — він повинен невинно розвиватися й оновлюватися. Ніжинська вважала основою танцю рух, а не позу: «Здається безглуздом, коли тіло танцівника рухається лише для того, щоб дивувати тією чи іншою позою. Незалежно від виразності задуму, такі форми не вразять нас, якщо вони не будуть створені рухом і рухом, який живе у них» [6, с. 13]. Говорячи про рух, Ніжинська мала на увазі новий спосіб танцю, який показали Фокін, Павлова і звичайно ж Вацлав Ніжинський. «Згадайте, як Павлова вставала в арабеск. Ось як треба навчатися руху. Або Ніжинський: згадайте, скільки переходів, скільки нюансів було в траєкторії його стрибка. Всі ці нюанси й переходи створювали ілюзію, начебто він танцює, не торкаючись землі. Згадайте, як Павлова наближалась до виконання своїх па. Саме це наближення, ці підходи і є справжній рух. Вся чарівність Павлової була в тому, як вона вставала в атитюд, арабеск чи іншу позу» [7, с. 15].

Що мала на увазі Б. Ніжинська, говорячи про А. Павлову? Сучасники великої балерини, яким пощастило бачити її на сцені, згадують, як вона навіть у статичній позі створювала ілюзію польоту. Художник В. Серов відобразив цю легкість і тендітність Павлової на малюнку, що став афішею «Російських сезонів» Дягілева. Балерина стоїть на кінчиках пальців у позі арабеска, але центр її тяжіння зміщений трохи вперед, плечі розкриті й відкинуті, що додає всій постаті рівноваги, гармонії. Ця поза нестійка, Павлова немов відпочиває, зачепившись за якусь невидиму хмаринку, готова будь-якої миті злетіти вгору. Артистка вміла фіксувати такі

моменти «нестійкої рівноваги» максимально довго, вражаючи глядачів своєю ефемерністю. Цей арабеск — «неправильний», «неакадемічний», але саме у цій «помилці» і проявляється індивідуальність Павлової, її геніальність.

Така манера виконання була характерною для перших балерин доби романтизму — М. Тальоні, К. Грізі, Л. Гран, але її витіснив переможний академічний стиль Петіпа з його апломбом, упевненістю, стабільністю. В «епоху Петіпа» класичний танець досяг свого найвищого розвитку, вдосконалилась його техніка, з'явилися найскладніші за своєю побудовою форми танцю (па-де-де, па-д'аксьон), співпраця славетного балетмейстера з П. Чайковським та О. Глазуновим привела до створення балету-симфонії — нового жанру танцювального мистецтва. Але згодом драматургія в балетному спектаклі стає другорядною, поступаючись місцем розважальності, видовищності, демонстрації технічної довершеності виконання. Російський балет виводить із кризи Михайло Фокін, який повертає танцю його дієвість, застосовуючи для цього досвід романтичного («тальонівського») балету, «орієнтальних» та античних танців.

Броніслава Ніжинська була знайома і з академізмом Петіпа, і з імпресіонізмом Фокіна (вона багато працювала з ним і була однією з учасниць славетних «Російських сезонів»), і з новими модерністськими течіями у балеті, тому і своїм учням вона викладала і класичний танець, і характерний, і модерн, і багато інших його форм і стилів. Звичайно, вона розуміла, що не можна вимагати від 16-річних студійців професійного рівня Павлової та Ніжинського, які з раннього дитинства навчалися у найкращій балетній школі того часу — Петербурзькому імператорському театральному училищі, але її уроки багатьом із них на все життя прищепили любов до танцю й пластички.

Свої творчі принципи Ніжинська реалізувала в постановках, що були показані на сцені міського театру. Це «Етюди» і «Мефісто-вальс» на музику Ф. Ліста, «Ноктюрн» і «Прелюдія» Ф. Шопена (1919), «Дванадцята рапсодія» і «Мефісто» Ф. Ліста, «Демони» М. Черепніна (1920) та ін. Виконавцями були її учні. На той час Ніжинська захоплювалась ритмікою Далькроза та ідеями конструктивізму, що наклало певний відбиток на її творчість. Режисер Марко Терещенко, який часто відвідував вистави Ніжинської, так охарактеризував одну з них: «У віці впадала чіткість ліній зовнішнього малюнка спектаклів, організованість і злагодженість ансамблю, технічна вправність тіла, рухів. Але... у злагодженості малюнка я не бачив живої людської індивідуальності. Виконавці ансамблю знеособлювалися» [8, с. 12]. Вже наставав час «танців машин», індивідуальне підпорядковувалося масовому, у танці, так само як і в житті, панував чіткий, жорсткий ритм, і ці нові тенденції не залишилися поза увагою хореографа.

Паралельно з діяльністю у своїй студії Броніслава Ніжинська працювала в Київській консерваторії, в Центральній балетній студії, в драматичній студії Єврейського культурного центру, в Молодому театрі, заснованому Лесем Курбасом, а пізніше і в Українській школі драми. Б. Ніжинській були близькими творчі принципи цього талановитого режисера, який надавав великого значення пластичній виразності актора. Її педагогічний досвід у вихованні саме драматичних акторів є дуже цікавим і потребує додаткового вивчення. Ю. Волхонич наводить ще одне свідчення однієї з колишніх учениць Ніжинської, яка «згадує, як під час занять у студії хореограф, навчаючи мистецтву жесту, показала, як можна без слів, користуючись лише виразною пластикою рук, «прочитати» монолог Ніни з лермонтовського «Маскараду» [8, с. 11].

Про те, наскільки стійкими і життєздатними виявилися подібні дидактичні прийоми, свідчить педагогічний метод відомого сучасного хореографа Алли Рубіної, яка давала завдання своїм учням — студентам Театрального інституту імені І. Карпенка-Карого скласти хореографічний номер і виконати його, супроводжуючи власною декламацією заданого поетичного твору. Пластичне «перекодування» словесності в жесті не лише слугує розвиткові уяви танцівника та своєрідним тренінгом з імпровізації: воно виявляє саме суть виконавства як мистецтва перевтілення сенсу в миттєвості швидкоплинного жесту. Слово, увічнене літературою, перевтілюється та переосмислюється тут ефемерним людським рухом, його зміст подається через миттєве переживання. Яскравою ілюстрацією такого органічного поєднання талановитої й оригінальної хореографії, прекрасної музики та безсмертної поезії М. Лермонтова став балет відомого балетмейстера Георгія Ковтуна «Демон», поставлений у Київському дитячому музичному театрі та показаний на сцені Національної опери. У цьому спектаклі, який мав великий успіх, брали участь провідні солісти балету Євгенія Костильова,

Сергій Бондур та молодий ще тоді актор театру імені Івана Франка Анатолій Хостікоєв, натхненна й темпераментна гра якого надавала виставі найвищого градусу емоційності ... Отже, сучасні хореографічні шукання нових засобів виразності дуже тісно пов'язані з епохою становлення українського балетного театру, що відбувалось у далекі 20-ті рр. минулого століття.

Новий уряд доручив Ніжинській очолити балетну трупу в новоствореній Українській районній опері, але в 1921 р. у зв'язку з тяжкою хворобою брата вона виїхала до Відня: її подальше життя було пов'язане з «Російським балетом» Дягілева, де вона поставила свої кращі балети («Весіллячко» І. Стравінського, «Лані» Ф. Пуленка, «Голубий потяг» Д. Мійо), а потім з багатьма трупами Лондона, Парижа, Берліна, Буенос-Айреса та США. Ніжинській належить перша сценічна інтерпретація «Болеро» Равеля, Моріс Бежар зізнався, що у своїй постановці він використав саме її ідею. У Броніслави Ніжинської в різний час навчалися: Антон Долін, Ірина Баронова, Тамара Туманова, Марія і Марджорі Толчіф. А видатний французький балетмейстер і наш співвітчизник Сергій Лифар почав свій шлях до світу балету саме в київській студії Броніслави Ніжинської: у 1923 р. він у групі її найкращих учнів виїхав до Парижа, де став працювати в трупі С. Дягілева, який розкрив повною мірою його талант танцівника і балетмейстера.

У січні 1919 р. Київську міську оперу було націоналізовано й перейменовано в Державний оперний театр імені Карла Лібкнехта. Його балетну трупу очолили солісти Великого театру М. Фроман і М. Мордкін, які поставили «Жізель» та «Вальпургієву ніч». Це рішення не було випадковим: партія графа Альберта була однією з кращих у репертуарі М. Мордкіна. Він не тільки створював оригінальний драматично насичений образ, а добивався цього від своїх партнерів, працював з ансамблем спектаклю. Артист приділяв увагу таким подробицям, як оформлення спектаклю, костюми, реквізит, освітлення сцени. Наприклад, коли Мордкін у ролі Альберта приходив на могилу Жізелі у II дії вистави, він одягав довгий плащ, який шлейфом ефектно тягнувся за ним. «Це не тільки плащ, це «реквієм», скорботна процесія, обряд, що відбувається в душі Альберта. Довгий плащ, що важко тягнеться за мною, вірніше, зі мною, допомагає донести до публіки мій настрій» [15, с. 47]. Однією з вимог Мордкіна до декораторів був величезний хрест на могилі Жізелі. «Мені потрібен саме такий хрест, — говорив артист, — це мій сценічний декоративний партнер, я без нього не можу, він повинен бути дуже великим, на його фоні моя постать повинна здаватися маленькою, розчавленою цим хрестом. Ви скажете, що на самотній могилі Жізелі не може бути такого хреста, але театр не повинен дотримуватися тільки правдоподібності, він потребує перебільшення» [15, с. 47]

Наведені цитати характеризують М. Мордкіна не тільки і не стільки як прекрасного танцівника, скільки як мислячого актора, який уболівав за спектакль у цілому, за його драматургію, а не тільки за свою роль у ньому. Артист навіть відмовився від виграшної варіації у другому акті, вважаючи, що вона порушує загальний ліричний настрій «білого акту». Дуєт Мордкіна та Маргарити Фроман у «Жізелі» зачарував київських глядачів.

Дуже закономірно, що творчі долі цих чудових артистів перетнулися з талановитим українським драматичним режисером, який прагнув до всебічного оновлення театру, Лесем Курбасом. М. Мордкін працював у студії Молодого театру, допомагав режисеру в постановці пластичних сцен у спектаклі «Цар Едіп». С. Бондарчук, один з учасників тієї історичної постановки, згадує: «Робота з Мордкіним захоплювала своєю оригінальністю, темпераментом і граціозністю пластичних форм. Вправи не були шаблоном класичним станком (ми його знали і раніше), як не були й звичайними академічними танцями. Скоріше їх можна було назвати творчими етюдами. Своім прекрасним тілом Мордкін «співав під музику», а ми й собі намагалися відтворювати це... Ці вправи давали нам не лише фізичну стрункість та вміння, а й підносили внутрішньо: після них легше дихалось, відчувалось і думалось» [13, с. 143].

У травні 1919 р. було створено перший в історії української культури **національний** оперно-балетний театр — Державну українську музичну драму (згадаймо, що в Міському театрі не було вистав українською мовою). Її роботою керувала художня комісія, до якої входили режисер Л. Курбас, художник А. Петрицький, композитор Я. Степовий, українська співачка М. Литвиненко-Вольгемут, солісти Великого театру співак Л. Собінов і танцівник М. Мордкін (він був головним балетмейстером театру), диригент М. Багриновський. Знаменитий танцівник Великого театру Михайло Мордкін паралельно з роботою в Державному оперному театрі та в Українській музичній драмі займався педагогічною діяльністю у своїй студії та в студії

«Молодого театру». Балетна труппа Музичної драми налічувала понад 40 артистів, серед її солістів були відомі М. Фроман та Б. Пожицька. Режисер театру Леся Курбас прагнув створити сучасний національний музичний театр, в якому «режисери й актори будуть утверджувати принципи образної реалістичності, що має привести, безумовно, до оздоровлення самої системи постановки опер» [6, с. 122]. Прем'єрою Державної української музичної драми (28 липня 1919 р.) стала опера М. Лисенка «Утоплена». Постановку здійснив режисер М. Бонч-Томашевський, балетмейстером вистави був М. Мордкін. Київська критика схвально сприйняла новий спектакль. Наступною прем'єрою була балетна програма, що складалася з балету «Азіаде» («Арабські ночі») на музику І. Гютеля і дивертисменту, докладний опис якої подав Ю. Станішевський. Він відзначив вступну промову Леся Курбаса про естетичне значення балетного мистецтва та його експресивне виконання ролі Шейха в спектаклі «Азіаде». А М. Мордкін, за словами відомого мистецтвознавця, «продемонстрував різноманітні концертні номери, в яких багатогранно розкрився його самобутній талант танцівника і балетмейстера. Найбільший успіх мали «Вакханалія» на музику О. Глазунова, яку М. Мордкін і М. Фроман виконували з великою експресією, відомий мордкінський «Танок з луком і стрілою» з балету «Саламбо» А. Арендса, мазурка з «Життя за царя» М. Глінки, що її блискуче виконували Б. Пожицька і М. Фроман разом з М. Мордкіним, і «Мрії» на музику Ф. Шопена» [6, с. 123].

Готувалася прем'єра опери С. Монюшка «Галька» у постановці Леся Курбаса, балетмейстером якої теж був М. Мордкін. 28 і 29 серпня 1919 р. вже навіть відбулися генеральні репетиції вистави при переповненій залі, але прем'єра так і не відбулася. Київ знову опинився в центрі подій громадянської війни. За свідченнями С. Лифаря, «Київ за два роки вісімнадцяти разів міняв господарів — то червоних, то білих. Улітку 1919 р. запанував найчорніший терор... підпалювали будинки, вбивали заложників, знівечені трупи кидали на вантажівки, мов забиту худобу» [2, с. 19]. Театр було зруйновано, декорації і костюми знищено, тому Українська музична драма більше не відновила своєї роботи.

Але незважаючи на важкі обставини, Київ жив бурхливим творчим життям: як влучно висловила Н. Корнієнко, «культура починала «очищувати» духовний простір від суєтного й другорядного, хоча, задля справедливості, слід визнати: інтенсифікувалася й культура «масова» [9, с. 80]. Відомі діячі культури шукали коштів на створення нових театрів, вистав, витворів мистецтва й поліпшення умов праці акторів, музикантів, танцівників, вдаючись до своєрідної театралізованої реклами. Ось оголошення з журналу «Барикади театру», очолюваного Лесем Курбасом, за 1923 рік: «Новий спосіб реклами. Реклама зі сцени! Приймаються найрізномірніші тексти реклами, що будуть проголошуватись зі сцени під час дії персонажами нової постановки Т. М. «Березіль» № 2 «Пошилиш у дурні». Тексти майстерно вплітаються в дію як складова частина спектаклю. Умови і передплата в конт. «Березія» ул. Воровського, 29. Колосальний поспіх! Величезне вражіння!» [10, с. 21].

В опері й балеті ситуація була найважча. Проводилися навіть диспути про доцільність їх існування. Наприклад, неодноразово ставилося питання про закриття Великого театру в Москві. А. Месерер згадує доповідь одного товариша на засіданні Раднаркому, який казав, що «на даному етапі» Великий та Малий театри не потрібні робітничо-селянській Республіці, тому що «в їхньому репертуарі ті ж самі буржуазні п'єси й опери як-то «Травіата», «Кармен» та «Євгеній Онєгін», і що «не слід кидати дорогоцінне паливо до ненажерливих печей московських театрів» [11, с. 71]. Така ж дискусія виникла і з приводу Київської опери. Одним із прибічників та захисників класичного мистецтва був А. Луначарський. Зокрема, балету він відводив велику роль у формуванні культури нового суспільства. «Його (балету. — *Є. К.*) стихія неймовірно запалює маси і... спроможна дати вираження всякому почуттю. Злагожденість, точність балетних рухів, повнота влади його артистів над своїм тілом, повнота влади балетмейстера над рухливою масою, ось запорука тієї величезної ролі, яку балет може мати в організації... спектаклів» [1, с. 26]. Визнання «організаційної» цінності балету в цій цитаті фактично засвідчує значення віртуозності («влада над своїм тілом») як способу осмислення реальності виконавцем: сама постать артиста-віртуоза стає тим взірцем, який надає спрямування переживанням глядачів, захоплює почуття аудиторії, веде її за собою.

Коллектив Київської опери пережив скрутні часи. Балетмейстером труппи в 1922 р. став Р. Баланотті, який відзначився експериментальними постановками «літаючого балету». Вистави-феєрії «Чари сну» і «Подорож на повітряній кулі» вражали глядачів видовищними яскравими ефектами. Треба зазначити, що ефекти польотів застосовувалися і раніше — сцена

Київської опери мала для цього усі необхідні технічні можливості. Відомий танцівник, прем'єр львівської опери О. Сталінський у своїх мемуарах описує свої враження від такої вистави, що відбулася на сцені Київського оперного театру ще 1913 р.: «Якось наша мама повела мене й брата на дитячий ранковий спектакль, на так званий «літаючий балет». Як зараз пам'ятаю сцену Київського оперного театру, що була заповнена чарівними істотами в коротких, пишних різнокольорових спідничках і в капелюшках у формі квітів: троянд, тюльпанів, маків... І понад цими живими клумбами, що увесь час у танці змінювали свої узори, пурхали величезні метелики... — теж артисти балету» [14, с. 337].

Того ж року А. Романовський здійснив постановки балетів «Чарівна флейта», «Привал кавалерії» та «Фея ляльок». 1 лютого 1923 р. київські глядачі вперше побачили балет «Шехеразада» («ілюстрацію танцями симфонічної поеми Римського-Корсакова») в постановці А. Романовського з Елеонорою Добецькою у головній ролі. Спектакль мав великий успіх, і балетмейстер повторив свою постановку на сцені Харківського оперного театру в сезоні 1924–25 рр. У Київській опері в цьому ж сезоні (1924–25 рр.) І. Чистяков поставив «Горбоконику» Ц. Пуні, де в партії Цар-дівичі виступила О. Гаврилова, а наступний сезон запам'ятався експериментальними постановками М. Дисковського, який у своїх спектаклях намагався «дати сучасне життєве видовище» замість сценічної романтичної ілюзії. Та коли в «Ночі на Лисій горі». М. Мусоргського це ще можна було виправдати, то постановка «Лебединого озера» провалилася.

Власне, ця сценічна версія «Лебединого озера» стала «каменем спотикання» в розвитку українського класичного балету. Про причини неприйняття київським глядачем новаторської інтерпретації спектаклю можна здогадатися на підставі реконструкції вистави, здійсненої Ю. Станішевським: «Балетмейстер-експериментатор, який досить поверхово знав класичну хореографію і захоплювався ритмізованою пантомімою й акробатикою, часом поєднував у своїх еклектичних виставах зовні ефектні формальні трюки з відвертим натуралізмом. Хибність постановочних принципів М. Дисковського переконливо виявилася у його київській інтерпретації «Лебединого озера» П. Чайковського. Вважаючи хореографічне рішення Л. Іванова й М. Петіпа застарілим і «нереалістичним», балетмейстер спробував «оновити» його, перетворивши спектакль на достовірне «життєве видовище». Для цього М. Дисковський відмовився від традиційних білих пачок і одягнув «лебедів» у коротенькі білі штанці з фестонами й білі капелюшки з червоними дзьобами, взув їх у черевички та червоні гольфи. Значно спростивши хореографію «лебединих» картин, які втратили свою поетичність, балетмейстер залишив майже незмінною партію Одетти-Оділії, яку виконувала Віра Мерхасіна. Зберіг постановник і па-де-труа в першій дії балету (В. Мерхасіна, Р. Савицька й О. Сталінський). Усі характерні танці на балу (III дія) перетворилися на театралізовані виходи гральних карт. «Лебедине озеро» М. Дисковського швидко зійшло зі сцени» [12, с. 43–44].

Очевидно, режисерська концепція хореографа, що була побудована на максимальному наближенні до реальності, побутовізму, виступила дисонансом до співучої мелодійності симфонічної музики П. Чайковського, і глядачі інстинктивно відчувли фальшивість такої примітивізації шедевр. Доречним буде згадати, що перша постановка «Лебединого озера» в московському Великому театрі теж не мала успіху, глядачі навіть не сприйняли прекрасну музику П. Чайковського, визнавши її нудною. До костюмів танцівниць-лебедів були навіть прилаштовані крила, але вони не допомогли «злетіти» ні їм, ні спектаклю в цілому.

І тільки коли петербургський балетмейстер Лев Іванов знайшов пластичний лейтмотив образу Лебедя, відбулося повне єднання музики й танцю. Л. Іванову для «правдоподібності» не були потрібні штучні крила — вони навіть заважали б йому у створенні пластичного образу, бо ця деталь могла б порушити справжню гармонію «лебединих» поз та танцювальних рухів. Балетмейстер «розкодував» музику Чайковського, яка за своєю суттю є глибоко російською, хоча спектакль створений за німецькою легендою. І «лебедина» пластика рук, вивільнених від традиційних закруглених класичних позицій, і сам малюнок танцю лебедів, що нагадує хоровод, — усе це запозичено у російського танцю. У «Лебединому озері» руки, на відміну від французьких балетів, де вони підкреслюють красу та витонченість пози, — це душа балерини, виразовий засіб, за допомогою якого можна висловити найтонші нюанси почуттів. Танці лебедів у II акті «Лебединого озера» у постановці Л. Іванова — це шедевр класичної балетної хореографії, який упродовж багатьох років залишається незмінним майже у всіх подальших сценічних редакціях цього спектаклю.

На відміну від київської вистави, постановка «Лебединого озера» в Одеському оперному театрі (1923 р.), отримала схвальні рецензії критики та сподобалась публіці. Обдарований балетмейстер, учень Е. Чекетті Роберт Баланотті в своїй хореографічній редакції додержувався класичних традицій Л. Іванова і М. Петіпа. Позитивне враження справили виконавці головних партій К. Пушкіна — Одетта-Оділія, Р. Баланотті — Ротбар, молодий соліст П. Павлов-Ківко — принц Зіґфрід та темпераментна Д. Алідорт — виконавиця іспанського танцю. В ансамблевих сценах брали участь вихованці хореографічної школи К. Пушкіної та балетної студії М. Ремиславського. Сам той факт, що Одеський оперний театр, балетну трупу якого ще донедавна вважали малопрофесійною, спромігся на постановку цього складного, еталонного класичного спектаклю, свідчить про те, що виконавська майстерність артистів досягла значно вищого рівня завдяки роботі досвідчених педагогів та головного балетмейстера Р. Баланотті, який мав чудову петербурзьку школу. Після «Лебединого озера» він здійснив постановки «Корсара», «Горбоконики» і «Коппелії», після чого вдався до експерименту — балету-дивертисменту «Вечір синтезу», де класична хореографія перепліталася з уривками зі спектаклів Фокіна, вільною пластикою в стилі Айседори Дункан, вокально-танцювальними композиціями та декламацією.

Нарешті, варто згадати також П. Йоркіна, який став балетмейстером створеної 1920 р. в Харкові Державної російської опери. Він поставив балети «Горбоконики», «Коппелія», «Марна пересторога» і «Арлекінада». Трупа складалася з вихованців хореографічної студії Н. Тальорі-Дудинської (матері видатної петербурзької балерини Н. Дудинської). Крім класичних спектаклів, у репертуарі з'явився балет-дивертисмент «Червона зірка», де П. Йоркін, за характеристикою Ю. Станішевського, «спробував освітати дружбу народів, широко використавши різні національні танці (зокрема, російські, українські, білоруські, грузинські, вірменські й азербайджанські), об'єднавши їх у хореографічну сюїту» [12, с. 42]. У трупі харківського театру почалася сценічна кар'єра відомої української балерини Валентини Дуленко, яка дебютувала в «Половецьких танцях» з опери «Князь Ігор».

У розглянутих аспектах хореографічної творчості Київського, Харківського та Одеського оперних театрів можна знайти спільні тенденції. Це з одного боку — прагнення балетмейстерів до різних експериментів, як справді цікавих, так і відверто дилетантських, хибних, а з іншого — постановки класичних спектаклів. На відміну від драматичного театру, де революційні шукання режисерів-експериментаторів подобалися масам, у балеті глядач хотів бачити більш традиційну класичну хореографію. Почали розширюватись балетні трупи, активізувалася робота хореографічних студій і приватних балетних шкіл. Але Україні був потрібен свій **національний** оперно-балетний театр. І такий театр було створено в столиці України Харкові спеціальним рішенням від 24 квітня 1925 р., а першою балетною виставою Державної української опери стало вже згадане «Лебедине озеро» П. Чайковського в класичній постановці Р. Баланотті. Так розпочався новий етап в історії українського балету.

Отже, якщо на початку 1900-х рр. балетна трупа Київської опери складалася лише з 4 пар артистів і глядачам доводилося милуватися тільки виступами гастролерів (які, на щастя, були частими і відіграли неабияку роль у формуванні гарного смаку у київської публіки), то на початку 20-х рр. в Україні вже існувало кілька високопрофесійних балетних колективів, до репертуару яких входили такі шедеври класичної хореографії, як «Лебедине озеро» та «Корсар». Українська хореографічна школа не виникла сама по собі: на її становлення та розвиток значною мірою вплинули польські танцівники та балетмейстери, які працювали в Україні у дореволюційний період (С. Ленчевський, А. Романовський, Х. Ніжинський), а також відомі російські митці — Броніслава Ніжинська, М. Мордкін, М. Фроман, Р. Баланотті та інші, які внаслідок драматичних історичних подій опинились у Києві та плідно працювали, незважаючи на складні умови. Однак досвід усіх цих різноманітних шкіл повинен був синтезуватися, витворивши нову якість, що стала специфічною для українського балету.

Прикметним стало те, що, пройшовши всі етапи експериментаторства та увібравши в себе найкращі риси різних хореографічних шкіл, український балетний театр у середині 20-х рр. вже сформувався як професійне культурно-мистецьке явище і врешті-решт повернувся до академічної класики як надійного показника професійного рівня виконавства. Саме виконавська майстерність українських артистів балету, складовими якої є технічна досконалість, так звана «школа», органічно поєднувалася з артистизмом, натхненним виконанням, притаманним самій природі, характеру українського народу. Досвід перших років

виявився досить життєздатним і універсальним, а прийоми живого передавання досвіду від майстра до учня набув особливої актуальності в епоху всезагальної інформатизації. У цьому досвіді яскраво віддзеркалилася проблематика виконавського мистецтва, покликаного перевтілювати миттєві невлімові переживання засобами, підвладними артистові. Балет з його мовою неповторних жестів у особливо наочному вигляді подає цю проблематику, дозволяючи висвітлити загальні питання теорії виконавства.

1. Луначарский А. В. Почему мы сохраняем Большой театр / Большой театр 1825–1925. — М.: Издание управления государственных академических театров, 1925. — 238 с.
2. Лифар С. Спогади Ікара. — К.: Пульсари, 2007. — 188 с.
3. Кривцун О. Творческое сознание художника. — М.: Памятники исторической мысли, 2008. — 360 с.
4. Чепалов О. І. Ритмопластичні теорії нової доби та їх зв'язок з хореографією // Метро ритм. 2. — К., 2005. — С. 100–104.
5. Чайковский П. И. Письмо к М. И. Чайковскому 13.12.1890 / Чайковский М. Жизнь П. И. Чайковского. — Лейпциг, 1896. — Т. III.
6. Станішевський Ю. Національна опера України. — К.: Музична Україна, 2002. — 736 с.
7. Ратанова М. Бронислава Нижинская в тени легенды о брате // Нижинская Б. Ранние воспоминания. — М.: Арт, 1999. — 350 с.
8. Волхонич Ю. Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас // Український театр. — К., 1997. — № 1. — С. 10–13.
9. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. — К.: Факт, 1998. — 470 с.
10. Клековкін О. Система // Український театр. — К., 1997. — № 1. — С. 18–21.
11. Мессерер А. Танец. Мысль. Время. — М.: Искусство, 1990. — 265 с.
12. Станішевський Ю. Балетний театр України. — К.: Музична Україна, 2003. — 440 с.
13. Бондарчук С. К. «Молодий театр». Чому я взявся за перо? (Трошки історії) / Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи. — К.: Мистецтво, 1991. — С. 103–166.
14. Сталинский О. Из воспоминаний очевидца киевских гастролей Айседоры Дункан / Айседора Дункан: сборник. — К.: «Муза» Лтд, 1994. — 349 с.: ил. — С. 337–342.
15. Львов-Анохин Б. Мордкин в «пересказе» Качарова // Советский балет. — 1991. — № 3 (57). V–VI. — С. 44–47.

Анатолій СОЛОВ'ЯНЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНО–ТЕАТРАЛЬНА ПРАКТИКА ПІВДЕННОГО РЕГІОНУ ЯК СУБКУЛЬТУРНЕ УТВОРЕННЯ

А. Солов'яненко. Українська музично-театральна практика південного регіону як субкультурне утворення.

У статті розглядається процес становлення музично-театральних традицій у південному регіоні (Одеса) як субкультурного утворення.

Ключові слова: Одеса, музично-театральна практика, субкультурні форми.

А. Соловьяненко. Украинская музыкально-театральная практика южного региона как субкультурное образование.

В статье рассматривается процесс становления музыкально-театральных традиций в южном регионе (Одесса) как субкультурное образования.

Ключевые слова: Одесса, музыкально-театральная практика, субкультурные формы.

A. Solovyanyenko. Ukrainian musical and theatrical practice of Southern Region as subcultural formation.

The article studies the process of formation of musical and theatrical traditions in the Southern Region (Odessa) as a subcultural formation.

Keywords: Odessa, musical and theatrical practice, subculture forms.