

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ

У статті розглянута сценічна історія балетів, створених за мотивами творів Т. Г. Шевченка, зокрема, балету «Лілея» на музику К. Данькевича. Авторка аналізує здійснення інтерпретацій Шевченкових сюжетів різними українськими балетмейстерами у різні історичні періоди і вплив на творче бачення балетмейстера виконавської майстерності та індивідуальності артистів.

Ключові слова: балет, хореографія, український балет, «Лілея», Т. Г. Шевченко, В. Вронський, В. Ковтун, Національна опера.

В статье рассматривается сценическая история балетов, созданных по мотивам произведений Т. Г. Шевченко, в частности, балета «Лилея» на музыку К. Данькевича. Автор анализирует интерпретации шевченковских сюжетов разными украинскими балетмейстерами в разные периоды истории и влияние на творческое видение балетмейстера исполнительского мастерства и индивидуальности артистов.

Ключевые слова: балет, хореография, украинский балет, «Лилея», Т. Г. Шевченко, В. Вронский, В. Ковтун, Национальная опера.

The report deals with the scenic history of ballets created to the motives of Taras Shevchenko's works. In particular the ballet «Lileya» by K. Dankevich is discussed. The author scrutinizes the peculiarities of Shevchenko's subjects' interpretation by several Ukrainian choreographers within different historic periods. It is shown as well the impact of performers' skills and their personalities on the choreographer's creative sight.

Key words: ballet, classic ballet, Ukrainian ballet, theatre, «Lileya», T. Shevchenko, V. Kovtun, V. Vronsky, National opera of Ukraine.

Багато дослідників творчості Т. Шевченка відзначають спорідненість його поезії з українською народною піснею. Саме у джерелах пісенної народної творчості черпав своє натхнення великий поет для створення незабутніх образів. Водночас танець не меншою мірою, ніж народна пісня, вплинув на формування особистості Т. Шевченка, а відтак знайшов відображення у його творчості, бо у танці, як і в пісні, розкривається душа українського народу, яку все своє життя оспівував великий поет.

У спогадах деяких сучасників можна знайти свідчення того, що Т. Г. Шевченко не лише любив українські народні танці, а й сам добре вмів танцювати. Друг поета, лікар А. О. Козачковський, писав: «Наскільки Шевченко міг захоплювати навіть незнайоме товариство, може свідчити випадок, про який розповіли мені двоє його знайомих: на самому початку приїзду Шевченка в Малоро-

сію один з його приятелів завіз його до генеральши Т. Г. Волховської. Здається, це був день її іменин, на який, крім місцевого товариства з кількох повітів, з'їжджалися знайомі з Петербурга й Москви – близько двохсот осіб. У це світське товариство Шевченко з'явився, майже нікому не відомий. Не минуло й години після його приїзду, як серед російської і французької мови чулася вже й українська, а через кілька годин припинилися танці, і господиня, поважна старенька, років за шістьдесят, захоплена майже загальним настроєм гостей, протанцювала з Шевченком народну українську метелицю»¹. Посилання на цей випадок є в працях сучасних дослідників творчості поета В. Куценника² та Б. Кокуленка³.

З театральним мистецтвом і, зокрема, з мистецтвом балету поет був знайомий ще з юнацьких років. Молодий Т. Шевченко бачив виступи Марії Тальйоні, яка гастролювала в Росії. В автобіо-

графічній повісті «Художник» поет описує спектакль за участю знаменитої балерини: «Работы в Большом театре были окончены, театр открыт, и очаровательница Тальони начала свои волшебные операции. Молодёжь из себя выходила, а старичьё просто бесновалось»⁴. І далі: «В заключение своего триумфа Тальони протанцевала качучу (в балете «Хитана»). В тот же вечер разлетелась качуча по всей нашей Пальмире. А на другой день она уже владычествовала и в палатах аристократа, и в скромном уголке коломенского чиновника. Везде качуча: и дома, и на улице, и за рабочим столом, и в трактире, и ... за обедом, и за ужином, – словом, всегда и везде качуча. Не говорю уже про вечера и вечеринки, где качуча сделалась необходимым делом»⁵. Т. Шевченко не лише констатував шалений успіх великої балерини, а й сам був прихильником її таланту – про це свідчить характер його опису: «Мало-помалу ураган [аплодисментів – Є. К.] начал стихать, и в десятый раз вызванная чаровница выпорхнула на сцену и после нескольких самых грациозных приседаний исчезла»⁶; «Тальони уже приехала в Петербург и начала свои волшебные полёты»⁷ (тут, напевне, йдеться про балет «Сильфіда» на музику Ж. Шнейцгофера, поставлений для М. Тальоні її батьком – відомим французьким танцівником і балетмейстером у 1832 р.).

Т. Шевченко відчував саму природу танцю, майстерно змальовуючи танцювальні сцени за допомогою виразних засобів слова. В. Купленник пише: «Т. Шевченко володів своєрідним стилем опису танцювальних сцен та самих танців. Змальовуючи їх, він не вдається до опису окремих рухів, не називає їх, не описує композиційної будови (малюнок) танцю. Метою автора є створення у читача відповідного настрою від зображених у творі танців – лірично-спокійного танцю дівчат, чи гостроемоційного парубків, або несамотивного і героїчного танцю козаків»⁸. Усе це визначає величезний хореографічний потенціал поетичних творів Великого Кобзаря для сучасних балетмейстерів у пошуку нових шляхів і засобів втілення творів Т. Шевченка мовою танцю.

Поетичні образи Т. Шевченка неодноразово втілювалися на балетній сцені. У 1940 р. у Київському театрі опери та балету було поставлено балет «Лілея» на музику К. Данькевича, лібрето до якого написав Вс. Чаговець, а постановником виступила Г. Березова. Це був перший балетний спектакль за творами великого поета. Героїко-романтичний балет «Лілея» мав велике значення для українського балетного театру: в ньому отримали

розвиток принципи хореодрами, а драматична виразність органічно поєдналася з суто хореографічними виражальними засобами.

Ю. Станішевський відзначав, що «Лілея» в постановці Г. Березової пройнята національним танцювальним фольклором. Це надало кожній хореографічній композиції своєрідні пластичні інтонації, збагачену палітру, неповторну самотність виконавського стилю. Постановниця використала досвід балетмейстера В. Литвиненка, фольклорні дослідження В. Верховинця, численні консультації відомого знавця народного танцю М. Соболя, новаторські відкриття П. Вірського, що і збагатило лексичний матеріал балету «Лілея»⁹. У спектаклі органічно поєдналися народні танці та пантомімні сцени зі справжніми класичними сюїтами – обов'язковим атрибутом старих дореволюційних балетів, з якими боролися деякі хореографи-експериментатори 10–20-х років ХХ ст. Балетна класика відроджувалась у виставах 1930-х років, набуваючи нових стильових ознак. Розширюється і жанрова палітра спектаклів: з'являється новий жанр балетного театру – хореодрама, що потребує від балетмейстера не лише хореографічного, а й режисерського мислення. Саме таким балетмейстером і була Г. Березова – випускниця Ленінградського хореографічного училища, учениця славної А. Я. Ваганової.

Ю. Станішевський дуже докладно описує хореографію Г. Березової, знаходячи в лібрето балету спорідненість не лише з однойменною баладою Т. Г. Шевченка, а й з іншими творами, такими як поеми «Причинна», «Русалка», «Катерина», «Відьма», «Сліпий», «Гайдамаки», «Варнак» та ін.¹⁰. Відомий український мистецтвознавець присвятив першій постановці балету «Лілея» в Київській опері цілий розділ своєї монографії «Балетний театр України» (глава VII «Національний балет, осяяний генієм великого Кобзаря», с. 112–138). Аналізуючи музичну партитуру К. Данькевича, Ю. Станішевський знаходить у ній мотиви народних пісень «Коло млина, коло броду два голуби пили воду», «Тихо, тихо Дунай воду несе», «Ой, зійди, зійди, зірнька та вечірняя» (лейтмотив головної героїні), «Туман ярот котиться» та багатьох інших¹¹. З детального опису хореографічної лексики та сюжету вистави, зробленого відомим мистецтвознавцем, можна зробити висновок, що Г. Березова у своїй постановці дотримувалась принципів дієвого танцю, що розкриває душевний стан героїв. У дуетах Лілея та Степан виступали як рівноправні партнери, розвиваючи кожен свою пластичну лейттему¹². Якщо у доре-

волюційних придворних балетах танцівник лише акомпанував балерині, у нових балетах-хореодрамах партнери вели танцювальний сценічний діалог. У першій постановці Лілеї в головних партіях виступили А. Васильєва (Лілея) та О. Соболю (Степан). А. Васильєва створила багатоплановий образ ніжної й витонченої української дівчини, яка, захищаючи свою любов, перетворюється на рішучу, мужню жінку, здатну на помсту. Деякі критики відзначали несхожість хореографічних характеристик Лілеї та Степана. «Вони взагалі різні, Степан і Лілея, манерою сценічного тлумачення. У О. Соболя – широкий жест, а у А. Васильєвої – надмірність дрібних рухів»¹³. Але це зауваження свідчить радше про обізнаність Г. Березової у стилістиці українського народного танцю, де чоловічі й жіночі танцювальні рухи мають різний характер та амплітуду.

До недоліків першої постановки критики відносять оформлення спектаклю. «Декораціям А. Бобровникова та М. Уманського не вистачало мальовничої поетичності», – відзначає Ю. Станішевський¹⁴. Але в цілому спектакль «Лілея» став етапним в історії українського балету. Під час війни спектакль не йшов, але навесні 1944 р. в Іркутську, де перебував під час евакуації об'єднаний колектив Київського й Харківського оперних театрів, Г. Березова здійснила постановку першої дії балету. Прем'єра мала великий успіх у іркутських глядачів¹⁵. Уже в 1945 р. Г. Березова поновила свій спектакль на сцені Київської опери, а в 1946 р. поставила «Лілею» в Харкові.

Успіх київської постановки надихнув балетмейстера В. Вронського на створення своїх сценічних редакцій в оперних театрах Одеси (1945) та Львова (1946). Виконавицями партії Лілеї були відомі артистки з. а. УРСР О. Риндіна (Одеса) та н. а. УРСР Н. Слободян (Львів), яким вдалося створити своє бачення шевченківської героїні. Збереглися кадри кінохроніки з прем'єри «Лілеї» на сцені Львівського театру опери та балету (1946 р.), де партію Лілеї танцює Н. Слободян. Навіть із цього короткого фрагмента можна скласти уявлення про унікальну техніку і надзвичайний драматичний талант цієї балерини, а також про особливості хореографічного стилю вистави¹⁶.

У 1956 р. В. Вронський поставив «Лілею» у Києві, а в 1958 р. за цією сценічною версією на кіностудії ім. О. Довженка було знято однойменний фільм-балет (реж. В. Вронський та В. Лапокниш). У своїй постановці балетмейстер порівняно з попередньою редакцією ще більше розширив його виражальні засоби з метою драматизації конфлік-

ту, покладеного в основу спектаклю. Ю. Станішевський відзначив «прагнення В. Вронського до поетично-узагальненої, пройнятої національним колоритом хореографічної образності»¹⁷, а також «створення поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам і пластичного контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси»¹⁸. Для спектаклю В. Вронського характерна кінематографічність, і цікавий він передусім чудовими акторськими роботами. У фільмі 1958 р. знялися такі майстри українського балету, як Є. Єршова (Лілея), Р. Візиренко-Клявін (Степан), О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик) та багато інших. Слід згадати про кінодебют уславленої балерини Валентини Калиновської, яка щойно закінчила Київське хореографічне училище – вона виконала партію богині Гери в картині «Суд Париса». У партії ж самого Париса виступив насправді унікальний за своїми пластичними даними танцівник Анатолій Белов, який у 1945–1964 роках був провідним солістом Київської опери і вважався одним із найкращих танцівників театру. Виконавець партії Степана Р. Клявін мав не одиничний кінематографічний досвід: він проявив себе не лише як балетний танцівник, а й як різноплановий драматичний актор¹⁹. Для творчості Р. Клявіна характерна драматизація балетних образів, глибинне проникнення у психологію персонажа. У балетах В. Вронського, які мають насамперед акторський потенціал, Р. Клявін зіграв свої найкращі ролі: хана Гірея в «Бахчисарайському фонтані», Батира в «Шурале» і, звісно ж, Степана в «Лілеї». Дуже яскраві характерні образи у фільмі «Лілея» створили О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик). Народні сцени побудовані з достовірністю, притаманною більше кінематографічному жанрові, ніж балетному театрові. У фільмі багато крупних планів, що визначає потребу природнішої акторської гри, ніж на великій сцені. Постановка В. Вронського мала дуже прогресивне значення для розвитку українського балетного театру.

У 60-х рр. ХХ ст. з'являється кілька балетів за творами Т. Шевченка: хореографічна поема «Причинна» А. Мірошника (1964), балети «Оксана» В. Гомоляки (1964), «Відьма» В. Кирейка (1967). Балет «Відьма» поставив у Львівському театрі опери та балету молодий балетмейстер Анатолій Шекера (1967). Ю. Станішевський пише про перші його спектаклі: «А. Шекера не відмовлявся від організованої музикою пантоміми, від використання постановочних принципів балету-драми, які в цей час оголошувалися застарілими й без-

плідними. В спектаклях українського хореографа, здійснених на львівській, харківській та київській сценах, виразно проступали риси нового напрямку в балетному театрі, що їх М. Габович визначив як «прагнення розвивати дію, думку, почуття, зміст, сюжет через танець, засобами танцю перекласти на нього драматургічні вузли вистави, виявити ще не використані резерви танцювальної виразності, збагатити лексику хореографії, наситити танець новими пластичними мотивами життя». Пантоміма ж не зникає. Пантоміма стає однією з форм існування танцю. Драматургія, причинний зв'язок подій наближаються до поетичного способу висловлення. Виникає також принцип наскрізного розвитку дії, хореографічного викладу, тобто те, що іноді називають симфонічною драматургією...»²⁰.

У 1976 р. А. Шекера поставив «Лілею» в Київському театрі опери та балету. На жаль, спектакль недовго тримався в репертуарі. Авторка не знайшла відеоматеріалів або критичних статей, які б дали можливість скласти чітке уявлення про сценічну інтерпретацію Шевченкового сюжету цим талановитим і самобутнім хореографом. За свідченням артистки балету Надії Маленко, якій довелося брати участь у спектаклі «Лілея» в постановці А. Шекери, масові сцени відзначалися своєю видовищністю. Кожний номер мав драматургію: експозицію, розвиток, кульмінацію, сюжетну основу. Наприклад, у сцені купальського свята, де дівчата шукають своїх коханих, балетмейстер виділяє одну дівчину і ставить для неї невелику балетну мініатюру з ефектними підтримками, яка символізує щасливу історію кохання (роль цієї дівчини виконувала сама Н. Маленко). У сцені русалок (сон Лілеї) А. Шекера відмовився від пуантової техніки і класичних виворотних позицій ніг і поставив танці в стилі вільної пластики. Дуже вдало були поставлені циганські танці (солістка – прекрасна характерна танцівниця Н. Уманова) У картині балу панянки у розкішних костюмах виконують класичний менует на пуантах. У кульмінації сцени показано, як пани знущаються з простого народу: вони проносяться по сцені на колісницях і з лютою ненавистю б'ють батогами селян. Цю жажливу фантазмагорію припиняють повстанці, які вриваються до панського маєтку (балет закінчувався сценою селянського повстання)²¹. В. Туркевич писав, що А. Шекера у своїй постановці «динамізував сюжетний розвиток вистави, надав їй більш романтизованої напруги, а героям – виразнішого психологічного мотивування своїх дій»²².

У 2004 р. балет «Лілея» повернувся на київську сцену в постановці Валерія Ковтуна. Балетмейстер переробив оригінальне лібрето Вс. Чаговця, зробивши центральною лірико-драматичну сюжетну лінію кохання головних героїв – Лілеї та Степана. Суттєвих змін зазнала і партитура К. Данькевича. В. Ковтун вилучив деякі номери (наприклад, сцену у циганському таборі, куди потрапляє Лілея, тікаючи від гайдуків Князя), натомість балетмейстер використав інші твори К. Данькевича: дві його симфонії, поему «Тарас Шевченко».

Оформлення вистави здійснили театральні художники В'ячеслав Окунев із Ленінграда та Ірина Пресс із Кишинєва, з якими В. Ковтун уже співпрацював, здійснюючи свою постановку «Баядерки» на київській сцені (1986). Яскраві й витончені костюми артистів, виготовлені з коштовних матеріалів (оксамит, шифон, шовк, поліестер), оздоблені вишивкою та ніжним мереживом, за стилістикою більше нагадують польські, ніж українські. Постановники керувалися передусім не автентичністю балетних костюмів, а загальною естетикою спектаклю. На питання кореспондента, чому в «Лілеї» кріпаки надто чистенькі та причепурені, В. Ковтун відповідав: «Що стосується кріпаків, то у нас ще існує соціалістичний світогляд, що вони повинні бути жебраками, брудними, нещасними, у драних хусточках. Чому? Кріпаки в Україні ніколи не були жебраками: завжди добре вдягнені – в натуральну вовну, шовк <...>. Я передивився всі картини самого Шевченка – жодного бідного там не побачив... У балеті все має бути красивим, а приземлювати й показувати, що красивих людей і красивого кохання не було <...>. Все це було і до нової ери – людська суть залишалася однаковою завжди»²³. В. Ковтун, який поставив свій спектакль в естетиці романтичного класичного балету, дуже негативно ставився до натуралізму і надмірної побутової деталізації на сцені. У лібрето балетмейстер зробив центральною сюжетною лінією кохання Лілеї та Степана: драматична лірика класичного балету з традиційними сценами снів та придворних балів витіснила драматичну героїку радянських балетів-хореодрам. «Ми прагнули створити романтичну легенду-баладу про те, що любов невмируща. Лілея, яка віддає своє життя за коханого, не вмирає – вона перетворюється на мільйони, мільярди квіток, які прикрашають землю...»²⁴.

Якщо спектакль В. Вронського запам'ятався глядачам головним чином завдяки прекрасній режисурі і яскравим акторським роботам Є. Єршової, Р. Візиренка-Клявіна, О. Сегалія, В. Ферро

(хоча хореографія балету теж була досить віртуозною), то В. Ковтун надає пріоритет хореографічній довершеності – класичній чистоті, академічності виконання, рівності ліній (сценічний малюнок масових сцен чіткий та симетричний – як у традиційних класичних балетах). Танці першої картини (купальське свято і заручини Лілеї та Степана) – стилізований український танець: кабріолі, сіссони, па-де-баски та балансе виконуються в академічній манері, а м'яке балетне взуття дає змогу артистам досягти легкості виконання і показати красиві стопи. У суто характерній лексиці поставлені лише варіація Шевчика та гумористичний танець батьків Лілеї та Степана з чарками. Найбільш вдалим є кульмінаційний ансамблевий номер першої картини – «Метелиця». В. Ковтун вимагав від танцівників не лише технічної довершеності та синхронності, а й емоційної наснаги, артистизму: «Мені потрібно, щоб очі горіли і спина була, як у артистів ансамблю Вірського. Вони, коли танцюють, дивляться прямо в зал. А чому ви соромитеся дивитися публіці в очі?»²⁵. Кульмінація номера – 32 фуєте Лілеї посеред кола танцюючих. «Метелиця» – один з найефектніших ансамблевих номерів спектаклю.

Для партії Лілеї В. Ковтун використав класичну хореографію, надавши їй українського національного стильового забарвлення за допомогою характерних положень рук, тулуба, голови і т. ін. Взагалі український народний танець дуже споріднений із балетною класикою: основна позиція ніг українського танцю – третя: ноги виворотні й напівсхрещені, багато рухів починаються з витягнутої стопи, навіть такий суто народний елемент, як присядку, неможливо опанувати, не володіючи класичною виворотністю ніг та поставою спини: присядка дуже подібна до класичного гранд-пліє. Танець Степана – це синтез класичного та українського сценічного танцю: основний пластичний лейтмотив його характеристики – широкі стрибки, стрімкі обертання.

В. Ковтун протягом своєї сценічної кар'єри був виконавцем майже всіх провідних партій чинного репертуару Київської опери. Балетна критика відзначала його не лише як віртуозного танцівника з академічною манерою виконання, а й як майстра дуетного танцю, наділеного рідкісним відчуттям партнерства. З В. Ковтуном танцювали всі відомі прима-балерини Київської опери – О. Потапова, В. Калиновська, Л. Сморгачова, а дует В. Ковтуна та його дружини Т. Таякіної уславився далеко за межами України та колишнього СРСР. Валерієві Ковтуну пощастило працювати й зі славетною

Майсю Плисецькою, згодом про це залишилися зйомки у фільмі «Зірки російського балету». В. Ковтун викладав дуетний танець у Київському державному хореографічному училищі, але цим його педагогічна діяльність не обмежувалася. Працюючи на посаді головного балетмейстера Київської опери, а згодом Київського ансамблю «Класичний балет», Київського державного музичного театру, він займався не лише постановницькою, а й репетиторською діяльністю – проводив класи, репетиції. Слід відзначити, що В. Ковтун тривалий час, а саме у 1983–1986 рр. та у 1992–2003 рр.²⁶ очолював кафедру сценічного руху (нині кафедра хореографії та пластичного виховання) у Київському національному університеті театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Особливо прискіпливо балетмейстер ставився до виконання своєї хореографії: він не просто показував хореографічний текст, а й підказував правильні прийоми виконання, допомагав артистам.

У балеті «Лілея» дуже складні дуети головних героїв: балетмейстер поставив для виконавців високу планку і жодного разу не пішов на компроміс. Упродовж усього репетиційного процесу можна було спостерігати, як артисти поступово долають усі технічні труднощі і їх виконання стає дедалі довершеним і натхненнішим. Порівнюючи сучасну постановку з вищезгаданими уривками кінохроніки²⁷, можна простежити еволюцію балетного виконавства. Спектаклі 50-х–60-х рр. характеризуються розвитком балетної техніки – нарощуванням кількості і темпу обертань, введенням нових елементів, іноді запозичених із гімнастики та акробатики. Н. Слободян у партії Лілеї вражає динамікою та експресивністю виконання: її піруети такі швидкі, що не можна навіть розгледіти силует балерини під час обертання. При повільному перегляді видно, як вона заводить ногу сильно вперед на тюр-бушон, щоб узяти форс для оберту, а під час самих піруетів перехрещує руки у першій позиції для зручності та швидкості обертань. Шалені обертання – виразні акцентовані зупинки – характерний контраст балетної хореографії 50-х–60-х рр., що додає їй драматичної виразності. Високі підтримки – кульмінація вираження почуттів героїв – теж стають засобом драматичної виразності (пригадаймо, що в дореволюційних балетах не було високих підтримок: партнер піднімав балерину лише до рівня своїх грудей). В. Ковтун у своїй постановці приділяє увагу не лише високим підтримкам, ефектним піруетам, а й численним переходам, прохідним сполучним

елементам. Наприклад, партнерка виконує піруети з закінченням у II арабеск, а партнер повинен зупинити її в цій позі, впіймавши за руку. Тут усе залежить від злагодженості танцівників: від того, як балерина розрахує силу обертання, і від вправності партнера, який має влучно та своєчасно подати їй руку. Для дуєтів характерна класична кантиленність. Балетмейстерові була близька не героїчна хореодрама, а витончена стихія «чистого» танцю, естетика безсюжетних балетів Дж. Баланчина з їх легким ліризмом, симетричною стрункістю сценічних фігур і радісною віртуозністю танцювальних композицій. (Останньою постановкою В. Ковтуна став неоромантичний балет «Сомнамбула» на музику «Серенади» П. І. Чайковського: і до цього сюжету і до цієї музики свого часу звертався Дж. Баланчин – видатний американський балетмейстер грузинського походження). Провідні солісти Національної опери України О. Філіп'єва, Н. Лазебникова, А. Гура, М. Чепик проявили високу майстерність і володіння школою класичного танцю у роботі над виставою і створили цікаві хореографічні образи.

Головний негативний образ спектаклю – образ лихого й розбещеного Князя – теж отримав розгорнуту й яскраву характеристику і став більш танцювальним, ніж у попередніх версіях. Балетмейстер наділив цей образ загостреними, вугластими рухами, широкими стрибками, швидкими обертаннями, характерною пластикою рук. Образ Князя показаний у розвитку: у другій дії він постає у вигляді античного героя Париса (сцена вистави кріпацького театру). Але ж у сцені погоні Князь знову виявляє свою лиху сутність: він готовий на найстрашніший злочин заради власної втіхи. Першим виконавцем партії Князя був М. Мотков, і, на думку авторки, ця роль стала його творчим успіхом. У репертуарі цього артиста багато як суто технічних партій, так і акторських, побудованих на пластичній виразності, тому образ Князя у виконанні М. Моткова став багатограним, об'ємним. Дуже цікаво виконував цю роль артист В. Засухін, який створив дуже переконливий образ, наголосивши негативний шарм та витончений аристократизм свого героя.

Картина «Суд Париса» у постановці В. Ковтуна стала танцювальною кульмінацією спектаклю. Це традиційний класичний дивертисмент, «театр у театрі», де Лілея повинна стати учасницею спектаклю, що відбувається в маєтку Князя, і виконати в ньому роль Єлени Прекрасної.

Відомий давньогрецький міф про Париса та Єлену – найкращий привід для демонстрації ефек-

тних класичних танців, і, крім того, сцена балетної вистави на античну тему відображає естетику кріпацьких театрів, котрі були дуже поширеним явищем у маєтках багатих панів у XVII – першій половині XVIII ст. Так, відомо, що на Чернігівщині кріпацький театр був у графа Завадовського, в с. Спиридонова Буда тримав кріпацький театр Дмитро Ширай, в с. Качанівці – Григорій Тарновський²⁸. Шевченко дає розгорнутий опис такого театру у своїй повісті «Музикант». Розбещений пан Арновський, який «учредил себе гарем на манер турецького султана»²⁹ з актрис свого театру, можливо, став для автора лібрето «Лілеї» прототипом Князя.

В. Ковтун дотримується стилістики розважального дивертисменту в античному стилі: німфи та напівоголені фавни, три богині – Гера, Афінна та Венера, які, виконуючи свої віртуозні, різні за характером варіації, наділяють Париса своїми дарами; карколомна варіація самого Париса, танець маленького Амура (учень або учениця молодших класів хореографічного училища), загальна енергійна кода – ось номерна структура цієї картини. Серед виконавиць партій богинь слід відзначити Яну Саленко, Наталю Мацак, Катерину Козаченко, Тетяну Льозову, Олесю Макаренко, а в партії Париса продемонстрували високий професіоналізм і культуру виконання солісти балету К. Пожарницький та Х. Сугано (Японія).

Кульмінація сцени – дуєт Князя та Лілеї, які продовжують грати свої ролі у виставі «Суд Париса». В адажію багато ефектних високих підтримок, красивих обводок та переходів. На думку авторки, балетмейстерові вдалося мовою класичної хореографії розкрити характер цього дуєту – відстороненість головної героїні, яка контрастує з пристрасністю Князя. Це адажію зовсім не схоже на дуєти Лілеї та Степана, сповнені кохання. О. Філіп'єва надає своєму образу рис царственості та статуарності, акцентуючи гідність простої селянської дівчини. Подальшому розвитку сюжету не вистачає динаміки, і причинами цьому можуть бути як мала кількість учасників сценічних подій, так і надмірна регламентація мізансцен, відсутність імпровізаційності, яка відрізняє, наприклад, масові сцени в балетах А. Шекери. Героїчні танці повстанців вражають чіткістю рухів і графічністю сценічних композицій, але балетмейстер не дає розгорнутого образу народу, не виокремлює індивідуальні постаті, а вдається до узагальнення: народ – це збірний образ. Вилучення з лібрето деяких сюжетних ходів як застарілих (що було зроблено постановниками з кращих міркувань) не

пішло на користь спектаклю. Наприклад, у балеті відсутня циганська картина з дуже ефектними танцями, які додають виставі колоритної різнобарвності.

Взагалі спектаклі 30-х, 40-х, та 50-х років відзначаються яскравими характерними танцями: пошук нових засобів виразності приводить вітчизняних балетмейстерів не до танцю модерн, а до фольклорних джерел – у цьому особливість тогочасних балетів-хореодрам. Достатньо згадати «Полум'я Парижа», де постановник не лише з етнографічною точністю показує фольклорні танці, а й вводить революційні пісні часів Великої французької революції, хореографічний лейтмотив темпераментної тарантели, який влітається в драматичні колізії «Ромео та Джульєтти», татарський мелос балету Ф. Ярулліна «Шурале», розгорнутий польський дивертисмент у «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва тощо. На жаль, недооцінка ролі народно-сценічного танцю як виражального засобу балетного театру стала тенденцією останніх років.

Натомість дуже органічною і вдалою за своїм хореографічним рішенням і яскравою за оформленням стала у спектаклі В. Ковтуна картина русалок. Це данина традиціям романтичного балету. Якщо в редакції Г. Березової образи русалок персоніфіковані (Ю. Станішевський згадує «трагічну русалку» Катерину з однойменної поеми, яка колисає букет лілей, немов дитину, маленьку русалоньку з «Причинної» та головну героїню поеми «Русалка», – всі вони розповідають Лілеї свої історії)³⁰, то В. Ковтун відійшов від такої образної деталізації. Танці русалок – це класична хореографічна сюїта, яка вражає своєю кантиленністю і ліричною витонченістю. Казкова сценографія надає картині феєричності: дія відбувається за прозорою інтермедійною завісою, завітчаною лілеями, очеретом, вербовим гіллям. Русалки, лежачи на планшеті сцени, вигинають спину і синхронно гойдаються, немов хвилі на озері або маленькі човники. Вони встають, утворюють інший малюнок, виконують пор-де-бра, немов розчісуючи свої довгі коси, розходяться півколом, підготовляючи появу Головної русалки. Танець Головної русалки, побудований на дрібних пуантових рухах і стрибках, асоціюється з блиском маленьких крапель роси. У варіації і особливо в кодї Лілеї поєдналися елементи класичного і українського народного танцю (наприклад, комбінація обертань зі стрибком у повороті на 360°). Серед русалок у своєму сні Лілея бачить Степана в образі витонченого ро-

мантичного юнака. Вся сцена поставлена у неоромантичному стилі й створює казкову атмосферу. Звичайно, балетмейстер має право на своє тлумачення лібрето і на своє хореографічне рішення, адже сценарій Вс. Чаговця лише умовно можна назвати літературним першоджерелом, бо з цієї поеми він узяв тільки метафоричний образ дівчини, яка померла молодою і перетворилася на прекрасну квітку. З цього приводу М. Загайкевич наводить репліку великої балерини Галини Уланової про те, що вона танцює не шекспірівську, а прокоф'євську Джульєтту. Якщо перефразувати слова Уланової, можна сказати, що ми танцюємо не «Лілею» К. Данькевича, а «Лілею» В. Ковтуна, в якій проявилася його творча індивідуальність. Цікаво інтерпретували образ головної героїні, показавши при цьому високий професіоналізм, О. Філіп'єва, Н. Лазебнікова, а згодом – К. Козаченко та О. Голиця; цей спектакль допоміг їм розкрити свій творчий потенціал. Щодо першої виконавиці партії Лілеї Олени Філіп'євої В. Ковтун казав в одному з інтерв'ю: «Це зірка світового рівня, зірка світового класу. Це геніальна балерина, дуже талановита людина <...> для якої можна ще ставити багато спектаклів»³¹. Взагалі весь акторський склад вистави – і солісти, і кордебалет – працювали з повною віддачею і впоралися зі складною хореографічною лексикою спектаклю.

В Одеському оперному театрі прем'єра «Лілеї» відбулася у 2002 р., за два роки до київської, і присвячувалася 11-й річниці Незалежності України. Автором її став головний балетмейстер Одеської опери В. Трощенко. Героєм свого спектаклю він робить самого поета й художника, і головні події з його біографії переплітаються з долями його односельців Лілеї та Степана, за якими він спостерігає. Як зазначено в одній із рецензій, «балет “Лілея, або Вернісаж Т. Г. Шевченка” на музику К. Ф. Данькевича було задумано як Вернісаж життєво важливих для Митця подій. У лібрето покладена загальнолюдська тема, вічна тема суперечності між особистістю митця та дійсністю, що його оточує. Балет не претендує на історичний показ подій, а, навпаки, дає можливість глядачеві співпереживати тому, що відбувається, і брати участь у подіях, що їх нам пропонує митець Тарас Шевченко через створені ним образи Лілеї та Степана»³².

Лібрето одеського спектаклю складається з багатьох сюжетних ліній, у ньому перетинаються реальні та вигадані події, різні епохи. Тарас Шевченко, який є стрижневою постаттю спекта-

клю, усією душею вболіває за долі своїх друзів, які стали героями його найкращих творів, весь час намагається допомогти Лілеї та Степанові, але, коли йому це не вдається, гине. «Своїм служінням ідеалам свободи поет вистраждав право, щоб його пом'янули у всі часи добрим словом!»³³. Для того щоб втілити такий задум, треба бути дуже талановитим хореографом і спиратися на яскраві творчі індивідуальності виконавців. Сам факт ще одного звернення колективу Одеської опери до твору української національної балетної класики, прагнення балетмейстера по-своєму переосмислити його, зробити співзвучним теперішньому часу, є дуже позитивним тим більше, що в спектаклі були зайняті такі відомі майстри сцени, як Ю. Карлін (Шевченко), О. Павлова та О. Рожевич (Лілея), Н. Барішева (мати Шевченка), С. Доценко (Степан) та ін.

У Львівській опері «Лілея» була поставлена В. Вронським у 1946 р., а зараз балет іде у сценічній редакції Г. Ісупова і користується великим успіхом. Судячи з відгуків, найбільш вражаючими виявилися саме драматичні моменти постановки: зустріч Лілеї та сліпого Степана, фінальна сцена, коли Степан, який нічого не бачить, «піднімає Лілею і не може зрозуміти, і не хоче відчутти, і відмовляється повірити», що вона померла. Саме такі режисерські знахідки варті любові глядачів, бо з них складається справжнє мистецтво.

З нагоди 200-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка у Національній опері України балет «Лілея», який уже кілька років не виставлявся на сцені, було відновлено. Прем'єрний показ вистави після поновлення відбувся 30 березня 2014. У головних партіях виступили Н. Лазебнікова (Лілея), С. Сидорський (Степан), М. Мотков (Князь), які продемонстрували не лише високий професіоналізм, а й емоційність виконання, були справжніми акторами на сцені. Спектакль пройшов на високому рівні, його тепло сприйняли глядачі, які співпереживали з героями вистави і, затамувавши подих, стежили за розвитком сценічної дії.

«Лілея» К. Данькевича, поставлена Г. Березовою в 1940 р., стала першим твором українського балетного театру за мотивами поезій Т. Г. Шевченка. Завдяки винятковій мелодійності, пісенності (М. Загайкевич визначила жанр «Лілеї» як «балет-пісня»³⁴) та хореографічній образності до цього спектаклю неодноразово зверталися українські балетмейстери. Якщо для перших сценічних редакцій характерна драматизація сюжету, використання надбань хореодра-

ми (постановки Г. Березової, В. Вронського), то в останні десятиліття балетмейстери намагаються інтерпретувати по-новому і сюжет спектаклю, і музичну партитуру К. Данькевича. Так, балетмейстер В. Ковтун, який поставив «Лілею» в Національній опері у 2004 р., зробив акцент на лірико-драматичній лінії кохання Лілеї та Степана і вирішив свій спектакль переважно у класичній лексичі, а автор одеської постановки «Лілея, або Вернісаж Шевченка» (2002 р.) зробив героєм балету самого поета і створив зовсім оригінальне лібрето, використавши цілу палітру хореографічних стилів (від класики до джаз-модерну). У роки Незалежності перед балетним театром, як і перед усіма видами мистецтва, постала проблема пошуку нових виражальних засобів і одночасного збереження кращих традицій. У зв'язку з цим дуже важливою стає проблема інтерпретації на балетній сцені творів української класики. Приклади інтерпретацій спектаклю К. Данькевича «Лілея» показують, як хореографи різних поколінь та хореографічних уподобань намагаються висловити своє розуміння творів Великого Кобзаря.

¹ А. О. Козачковський. Із спогадів про Т. Г. Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. – К. : Дніпро, 1982. – С. 76–80. – С. 78.

² Купленник В. Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 3. – С. 42–47. – С. 43.

³ Кокуленко Б. Мистецтво танцю у творчості Шевченка // Народна творчість та етнографія. 2008. – № 1. – С. 15–23. – С. 16.

⁴ Шевченко Т. Г. Художник / Т. Г. Шевченко. Повне зібрання творів у 12 томах. – К. : Наукова думка, 2003. – Т. 4. Повісті 1855–1858. – С. 127.

⁵ Там само.

⁶ Там само. – С. 130.

⁷ Там само. – С. 152.

⁸ Купленник В. Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво // Народна творчість та етнографія. – 2003. – № 3. – С. 42–47. – С. 47.

⁹ Станішевський Ю. Національна опера України / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – С. 364.

¹⁰ Там само. – С. 363, 367.

¹¹ Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років історії / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2003. – С. 119–120.

¹² Там само. – С. 125.

¹³ Там само. – С. 369.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Цей факт згадується у книзі Ю. Станішевського Балетний театр України. – С. 141.

¹⁶ Прем'єра «Лілеї» у Львівській опері // <http://www.youtube.com/watch?v=IktZOK6uYDo>

¹⁷ Станішевський Ю. Національна опера України / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – С. 399.

¹⁸ Там само. – С. 398.

¹⁹ Окрім «Лілеї», Р. Клявін знявся в фільмах «300 років тому» (1956) «Андрієш» (1954 ; перший фільм С. Параджанова), «Летючий корабель» (1960), «Театр і прихильники» (1967 ; у цьому фільмі, присвяченому Київському державному академічному театру опери та балету, Р. Клявін та Алла Гавриленко виконують уривок з балету «Княгиня Волконська») та ін.

²⁰ Станішевський Ю. Національна опера України / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – С. 414.

²¹ З розмови авторки з Н. Маленко.

²² Туркевич В. Про балет «Лілея» Костянтина Даникевича // http://www.opera.com.ua/files/38/Lileya_statia.pdf

²³ Ковтун В. Ещё столько не сделано, что всей моей жизни не хватит // Газ. «Сегодня». – 2003. – 10.11. – № 255 (1600). <http://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256dd900470ab0.html>

²⁴ Зорин А. Премьерой «Лилеи» в Национальной опере закрыли театральный сезон // <http://podrobnosti.ua/culture/theatre/2003/06/30/66085.html>

²⁵ Ковтун В. Ещё столько не сделано, что всей моей жизни не хватит // Газ. «Сегодня». – 2003. – 10.11. –

№ 255 (1600). <http://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256dd900470ab0.html>

²⁶ Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К. : ВВВ «Компас», 2004. – С. 206.

²⁷ Прем'єра «Лілеї» у Львівській опері // <http://www.youtube.com/watch?v=IktZOK6uYDo>

²⁸ Борщаговський О., Йосипенко М. Шевченко і театр / О. Борщаговський, М. Йосипенко. – К. : Мистецтво, 1941. – С. 13–14.

²⁹ Шевченко Т. Г. Музыкант / Т. Г. Шевченко. Повне зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 2002. – Т. 3. Драматичні твори, повісті. – С. 213.

³⁰ Станішевський Ю. Національна опера України / Юрій Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – С. 365.

³¹ Зорин А. Премьерой «Лилеи» в Национальной опере закрыли театральный сезон // <http://podrobnosti.ua/culture/theatre/2003/06/30/66085.html>

³² Лілея, или Вернисаж Т. Г. Шевченко // – <http://rockshop.te.net.ua/lileya/lileya.html>

³³ Там само.

³⁴ Загайкевич М. Українська балетна музика / М. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1969. – С. 92.