

О.А. МЕРЛЯНОВА

кандидат мистецтвознавства
доцент кафедри хореографії
ВП «МФ КНУКіМ»
м. Миколаїв

ВПЛИВ НАРОДНОГО ТАНЦЮ НА РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОГО БАЛЕТУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Проникнення народних танцювально-лексичних елементів на оперно-балетну сцену мало місце вже в ХІХ ст. – на них базувались характерні танці, вставні жанрово-побутові епізоди; подекуди фольклорними хореографічними інтонаціями забарвлювалися партії головних дійових осіб. Однак у першій половині ХІХ ст. український танок з'являвся лише в дивертисментах, що само по собі мало б стати позитивним, оскільки танцювальний дивертисмент (загальна танцювальна сцена, побудована з нанизаних один за одним танцювальних номерів) є однією з найхарактерніших структурних форм оперно-балетного театру. Загалом не можна трактувати дивертисмент як суто декоративний елемент спектаклю, у справжніх мистецьких творах вони багато важать у створенні тієї чи іншої емоційної атмосфери, настроєвому забарвленні образів. Однак перші, так звані, українські дивертисменти набували відверто штучного, розважального характеру. Так, навесні 1823 року театральною трупю О. Ленкавського в Києві була поставлена опера "Українка, або Чарівний замок", до якої входив розгорнутий український танцювальний дивертисмент, що складався зі стилізованих дівочих хорів [4; 24].

Говорити про формування самостійної національної хореографічної мови в межах українського оперного театру (стаціонарну оперу було відкрито в Києві 1867 року), що базувалась на народному танцювальному мистецтві, безпідставно. Хоча, деякі елементи фольклорного танцю потрапляли до вистав. Наприклад, у сезоні 1893 – 1894 рр. С. Ленчевський поставив одноактні дивертисменти "Малоросійський балет" та "Жнива в Малоросії", де використав елементи українських танців, що виглядали дещо стилізовано та виконувались під українські пісенні й танцювальні мелодії [4; 28]. Також слід згадати оперу "Різдвяна ніч" М. Лисенка, поставлену М. Старицьким 1903 року, де у фіналі розгортався невеличкий танцювальний епізод, поставлений М. Старицьким разом із В. Верховинцем, що мав чіткі паралелі з народними танцювальними зразками [4; 32].

30-40-і рр. ХХ століття в радянському балеті позначилась інтенсивним розвитком національних балетних шкіл та могутньою фольклорною стихією, що увірвалась в балетне мистецтво та проявилась у використанні в професійній хореографії ритмоформул найрізноманітніших національних танців. Е. Шумілова досить критично оцінює перші спроби втілення балетів на національні теми, що, зазвичай, створювалися на основі національного епосу, народних казок чи

легенд, творів класиків національної літератури: "На шляху до синтезу виразних засобів (класичний та народний танець – О. М.) виникали етапи проміжні, коли в хореографії вистав механічно поєднувались основи балетного академізму з аплікаціями народних рухів. У таких випадках частіше за все у виконанні превалював "класичний" танець, а в положеннях рук та голови було щось від національної пластики (наприклад, руки в третій позиції над головою, але одна чи обидві долоні розгорнуті догори, як у татарському чи узбецькому танці; руки схрещені на грудях чи поставлені на стегна, як у російському чи українському і т.д., і т.п.).

Іншим варіантом цього, нетворчого, за сутністю, метода роботи, був розподіл виразних засобів між героями та масою. Перші ставились на "чистій класиці", другі виконували народні танці" [6; 19]. Подібні тенденції спостерігались й в українському балеті, однак вони, не витримавши випробування часом, зникли з репертуару.

Розмірковуючи над національними особливостями "Пана Каньовського", М. Ельяш дивувався поетичності деяких епізодів цієї вистави: "Весняне свято. Від плавних, ліричних просвітлених веснянок, ажурних за малюнком, віє повіддям, ароматом полів, раннім багатозвіттям. Танцівниці плетуть вигадливі узорі, що кінець кінцем зливаються в коло-вінок, у центрі якого – всезагальна улюблениця Любина. Але тут обривається лірична нота, обривається природно, як у житті. Починається весела гра-танець у зайчика" [7; 23].

Взагалі українському народному танцю не властиве виконання на пальцях, проте в балетному спектаклі конче необхідно було поставити дівчину на пальці, щоб наблизити лексику народного танцю до класичної і в той же час показати високу культуру української хореографії, яка ніяк не нижча за російську, французьку чи англійську.

Разом з тим танцювати на пальцях необхідно було ще й тому, щоб перший український балет зміг увійти в класику.

Своєрідна національна танцювальна лексика допомогла В. Дуленко створити вражаючу постать мужньої й цнотливої Бондарівни. "Танець балерини, пройнятий струменем фольклорних джерел, хвилював своєрідною щирістю й задушевністю, а руки талановитої артистки, легкі й наче прозорі, у наспівній пластиці яких бриніла замріяність українських хороводів, "співали" задумливо й піднесено", - зазначає Ю. Станішевський, акцентуючи увагу на зв'язку поезики танцю головної героїні балету з народними жіночими хороводами [4; 83].

"Верховинець вимагав, - за словами О. Соболя, - щоб у виставі не було значних відхилень від фольклору, щоб всюди зберігався національний колорит, бо інакше не здійсниться українська постановка...

Верховинець домагався, щоб костюми були якомога ближчими до оригіналу, бо від них залежить вірне виконання танцювальних рухів.

В українському вбранні, з його важкою шерстяною плахтою дівчина не може високо піднімати ноги. Костюм їй не дозволить цього робити. Але ж від класики теж нікуди не подінешся – без виконання арабесок в ній не обійтись!

Тому пішли на компроміс: пошили для солісток костюми традиційного крою, але вкрай полегшеної фактури. В таких костюмах жінки робили арабески, але не дуже високо, не на 90° як звичайно, а на 45°, зберігаючи при цьому головні вимоги до українського фольклору щодо положення рук, корпусу та відношення одне до одного" [2; 29 - 30]. В. Верховинець, розуміючи специфіку балетного мистецтва, виступав за максимальне наближення в манері виконання до фольклорних першоджерел.

Як у музиці, так і в хореографії художньою домінантою балету стали дивертисментні сцени, засновані на українських народних танцювальних мотивах. У третій картині "Весною грім" творчо переосмислено виражальні можливості українських веснянок. Балетмейстер у хореографічному трактуванні сцени вийшов за межі веснянкових дівочих хороводів і створив танці різного змісту й складу: ліричні, жартівливі ("Гра в зайчика"), використав окремі частини ("Зелений шум", "Молода") як основу дуетів Любини і Яроша.

Отже, незважаючи на прямі музичні цитування дівочих фольклорних творів (веснянок-танків), балетмейстер не ввів до хореографічної палітри "Пана Каньовського" дівочі хороводи.

Жіночі танці, безумовно, не є основними в балеті, чий жанр визначається як "героїчний", оскільки тогочасні тенденції втілення хореографічними засобами розгорнутих панорам народної боротьби, повстань, революцій, вимагали від балетмейстерів акцентування саме на масових дієвих сценах.

Після великого успіху "Пана Каньовського", який мав би викликати появу нових національних балетних вистав, чимало років театри не поповнювали репертуар українськими балетами. Проте народний танець у різноманітних формах проникав на сцену в оперних виставах, зокрема, у "Запорожці за Дунаєм", "Наталці Полтавці", "Тарасі Бульбі".

26 серпня 1940 року в Києві відбулася прем'єра балету "Лілея", створеного за мотивами поезій Т. Шевченка сценаристом В. Чаговцем, композитором К. Данькевичем та балетмейстером Г. Березовою. Зміст сценарної основи склали образно-сюжетні мотиви цілого ряду творів Т. Шевченка, таких, як "Марина", "Княжна", "Причинна", "Відьма". "Невольник" ("Сліпий"), "Русалка" та інші. Поезія "Лілея", де зображено невинну дівчину-дитину, яка після своєї загибелі, спричиненої знущанням пана, перетворилась на чудову квітку, наклала відбиток не стільки на фабулу, як на загальну емоційну атмосферу спектаклю. Балет "Лілея" ніби відтворює еволюцію жіночого образу у творчості Т. Шевченка – від покірних Катерини ("Катерина") та Ганни ("Наймичка") до бунтівних, рішучих Оксани ("Слепая") та Марини ("Марина").

Хореографічну лексику балету побудовано на синтезі класичних та фольклорних елементів, що якнайкраще відповідало стилеві музичної партитури та дало можливість відтворити специфіку поезики Т. Шевченка.

Уже до лібрето ввійшли замальовки народних купальських ігор, фантастичних хороводів русалок. Г. Березова ввела в сценічне вирішення "Лілеї" не тільки лексичні, а й структурно-композиційні прийоми українського народного хореографічного мистецтва. Поставивши українські дівочі хороводи

на пуанти, синтезувавши їх з елементами класичної хореографії, балетмейстер Г. Березова створила масштабну поліфонічну картину й різноманітні своїми ритмічними й емоційними барвами танці русалок. Ряд номерів танцювальної сюїти русалок побудовано на тих самих темах, що й купальські хороводи з першої частини [3; 142]. Отже, дівочі хороводи святкової купальської ночі стали основою для створення хореографічної палітри танцю русалок.

Елементи народного танцю неначе пройняли всю хореографію вистави, надали класичним композиціям своєрідних пластичних інтонацій. У хореографії "Лілеї" сам синтез народного й класичного танцю став більш органічним і глибинним, ніж у "Пані Каньовському", форми й особливості класичних варіацій, дуетів та ансамблів гармонійно злилися з композиційними ознаками й стилістикою сольного, парного й масового українського народного танцю.

"Лілея" стала своєрідним прикладом наслідування для багатьох наступних авторів, що намагались в подібній образній системі вирішити інші твори.

Отже, можна говорити про створення в першій половині ХХ століття своєрідного феномену українського балетного театру – жіночого танцю в балетах на національні теми, зі своєрідною лексикою, принципами композиційної побудови як окремих жіночих партій, так і масових номерів та сцен.

Список використаних джерел:

1. Верховинець, В. М. Теорія українського народного танцю [Текст] / Василь Миколайович Верховинець. – К.: Музична Україна, 1990. – 152 с.
2. Верховинець, Я. В. М. Верховинець: Нарис про життя і творчість [Текст] / Ярослав Верховинець // Верховинець В. Теорія українського народного танцю. – К.: Музична Україна, 1990. – С. 13 – 35.
3. Загайкевич, М. П. Драматургія балету [Текст] / Марія Петрівна Загайкевич. – К.: Наукова думка, 1978. – 258 с.
4. Станішевський, Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії [Текст] / Юрій Олександрович Станішевський. – К., 2003. – 438 с.
5. Станішевський, Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність [Текст] / Юрій Олександрович Станішевський. – К.: Музична Україна, 2002. – 736 с.
6. Шумилова, Э. Национальное своеобразие балета [Текст] / Э. Шумилова. – М.: Знание, 1976. – 47 с.
7. Эльяш, Н. Балет народов СССР [Текст] / Николай Эльяш. – М.: Знание, 1977. – 167 с.