

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КОРОЛЬ АНАСТАСІЯ МИКОЛАЇВНА

УДК 792.82(477)

ДИСЕРТАЦІЯ

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТАХ

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ А. М. Король

Науковий керівник – Гутник Ірина Миколаївна, кандидат педагогічних наук, доцент

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Король А. М. Жіночі образи в українських балетах. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Київський національний університет культури і мистецтв Міністерства культури України, Київ, 2019.

У дисертації проведено комплексний аналіз жіночих образів в українському балеті, окреслено аспекти впливу балету «Лілея» К. Данькевича - Г. Березової на подальші втілення жіночих образів в українських балетах, з'ясовано особливості балетмейстерських трактувань жіночих образів в українських балетних виставах 50–80-х рр. ХХ ст., виявлено сутність оновлення підходів до трактування жіночих образів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

У Вступі обґрунтовано вибір теми дисертації, подано відомості про зв'язок роботи з науковими програмами, планами й темами, визначено мету, завдання, об'єкт і предмет дослідження, охарактеризовано методи його проведення, розкрито наукову новизну і практичне значення отриманих результатів, наведено дані про їх апробацію, зазначено особистий внесок здобувача, висвітлено структуру й обсяг роботи.

У першому розділі проаналізовано стан наукової розробленості теми, систематизовано джерела, зазначені концептуальні основи дослідження.

Зазначено, що попри значну кількість наукових праць, присвячених різним аспектам жіночої образності в українському балеті, комплексного дослідження з теми проведено не було. Досить умовно

історіографію проблеми розділено за групами: фундаментальні дослідження із загальних аспектів розвитку українського балетного театру, де приділено увагу жіночим образам (М. Загайкевич, Ю. Станішевський); публікації, безпосередньо присвячені балетмейстерському інтерпретуванню жіночих образів у балетних виставах національної тематики (В. Захарова, О. Мерлянова та ін.), серед яких численною є група праць щодо трактування «Лілеї» К. Данькевича (Д. Дегтяр, Є. Коваленко, О. Плахотнюк та ін.); важливу групу складають монографічні дослідження, присвячені провідним балеринам та місцю національних балетів в їхньому репертуарі (В. Захарова, А. Кравець, Ю. Тодорюк та ін.).

Риси ментальності українського народу відбилися на формуванні лексики та стилістики не лише українського народного жіночого танцю, а й синтезованої лексики жіночого танцю в балетах, у загальній структурі жіночих художніх образів балетів української тематики.

Методологічною основою дослідження стали філософські, культурологічні, історичні, мистецтвознавчі праці, присвячені гендерним проблемам, проявам національного в культурі і мистецтві. Важливими виявились праці з особливостей жіночої художньої образності в контексті хореографічного мистецтва, зі способів відображення національної специфіки у балетному мистецтві.

Поняття «український балет» можна трактувати як сукупність усіх балетних вистав, створених в Україні; як діяльність вітчизняних творців балетного мистецтва в усій сукупності її проявів; вужче – стосовно балетних вистав української тематики створених вітчизняними композиторами, де проявляються світоглядні, етичні, естетичні, психологічні тощо особливості українців. У представленому дослідженні використано останній підхід.

Екстраполюючи загальноживане визначення «мистецтва» на «художній образ» можна стверджувати, що це – специфічне

відображення дійсності, своєрідний тип реальності, що має символічно знакову природу; це створене засобами мистецтва зображення людини чи узагальнене уявлення про когось або про щось (С. Безклубенко). Художня специфіка образу у мистецтві полягає не лише у тому, що він відображує та осмислює дійсність, – він унікальний у своїй здатності створювати новий, вигаданий світ. Саме такі «світи» створюють жіночі образи українських балетних вистав.

Вихідним для мистецтвознавчого аналізу балетних вистав за літературними творами, яких переважна більшість серед балетів української тематики, стало положення щодо неможливості досягнення документальної достовірності при перекладі твору одного виду мистецтва на інший (у даному випадку літератури та хореографії). Фактично пластичний аналог літературного тексту є його творчої інтерпретацією балетмейстером та артистом балету.

У другому розділі приділено увагу жіночим образам першого українського балету «Пан Каньовський», балетів за творами Т. Шевченка.

Зазначено, що відлік історії українських балетних вистав на національну тему прийнято вести з моменту прем'єри «Пана Каньовського» М. Вериківського - В. Литвиненка (Харків, 1931), хоча поодинокі випадки залучення елементів українського народного жіночого танцю в трансформованому вигляді до оперно-балетних вистав траплялись й раніше.

В основі лібрето «Пана Каньовського» – народна балада про трагічну долю української жінки – красуні Бондарівни, смерть якої викликала хвилю народного гніву. Відтворенню розвитку образу головної героїні, змужніння її характеру сприяло використання динамічного танцю на пуантах в трактуванні В. Дуленка. Виявленню земних рис центрального жіночого образу, переконливому відтворенню близькості до народного життя послужило танцювання у чобітках

Г. Лерхе. Піднесеність високих ідей Любини, силу духу, що не здолати земним тяжінням, уособлювало трактування О. Гаврилової з легким високим стрибком, ніжною пластикою рук. У різних підходах до виконання головної жіночої партії унаочнилась роль індивідуальності митця у розкритті нюансів художнього образу, а також, формування різних виконавських стилів українського жіночого танцювання – лірико-героїчного (В. Дуленко) та романтично-піднесеного (О. Гаврилова).

Встановлено, що образ Любини став першим в галереї центральних жіночих образів українських балетних вистав, у подальшому тенденція детальної драматургічної та лексичної розробки головної жіночої партії набула ознак однієї з провідних в українському балеті.

Важливою віхою в історії українського балетного театру стала постановка 1940 р. у Києві героїко-романтичного балету К. Данькевича «Лілея» балетмейстером Г. Березовою за творами Т. Шевченка, де центральний жіночий образ уособлює багатьох шевченківських героїнь, виступає в якості своєрідного відтворення еволюції жіночого образу в творчості Шевченка (від простої української дівчинки гіркої долі до героїчної постаті).

У 60-х рр. ХХ ст. в Україні поставлено балети, де яскраві жіночі образи посідали провідне місце та відігравали роль рушійної сили драматичної дії. Переважна частина цих балетів була створена під впливом «Лілеї» К. Данькевича - Г. Березової, що став етапним балетним твором української тематики, першим масштабним полотном, де органічно злилися класична хореографія та елементи українського народного танцю, що призвело до створення нової лексичної мови «українського національного балету».

Серед балетів, що наслідують принципи «Лілеї», помітне місце посіли балети «Оксана» В. Гомоляки - Р. Клявіна (Донецьк, 1964), «Відьма» В. Кирейка - А. Шекери (Львів, 1967).

У розділі 3 простежено тяглість традицій у трактуванні жіночих образів за творами української літератури, розширення жанрово-тематичного діапазону в історичних та комедійних балетах.

Звернено увагу на центральні жіночі образи у балетній виставі Ю. Русінова - В. Вронського «Олеся» (Київ, 1947), що продовжили ряд жіночих портретів, створених у перших українських балетах. Образ Олесі став основним у розгортанні дії балету, однак він не піднявся до рівня поетичного узагальнення, хоча яскраві, емоційно та хореографічно насичені епізоди з Олесею (танець з подругами, боротьба з німецьким офіцером) були одними з найяскравіших у балеті.

Балет «Олеся» став своєрідним майданчиком для відпрацювання прийомів втілення воєнної тематики, що мало масштабний розвиток у «Поємі про Марину» Б. Яровинського - В. Вронського (Київ, 1967). Образ Марини домінує в усіх епізодах, навколо неї розгортається дія, що дає можливість увиразнити ліричні та героїчні риси дівчини.

Образ Марусі балету А. Свєчникова - С. Сергєєва «Маруся Богуславка» (Москва, Київ, 1951) віддзеркалює спрямування на зображення особистих переживань у тісному зв'язку з розкриттям ідей визвольної боротьби, що було актуальною темою в радянському театрі середини ХХ ст.

Помітними, але не основними були жіночі образи у балеті «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського - М. Трегубова (Львів, 1951), де увага акцентується на Дзвінці, коханій Довбуша, хоча центральною є партія народного месника Довбуша.

У балеті ж А. Кос-Анатольського - М. Трегубова «Сойчине крило», (Львів, 1956) центральне місце посідає образ Манусі. Балетмейстер намагався наскрізно провести через балетну дію танцювальну характеристику героїні, проте образ не набув істотного розвитку. Партія Манусі була поставлена спеціально для акторські обдарованої Наталії Слободян, що володіла високим рівнем академічного танцювання.

Образ Манусі став етапним у розробці галереї жіночих ролей українського балетного театру. Увібравши традиції втілення жіночих партій попередніх національних балетів, хореографічне вирішення Манусі відіграло роль містка до наступних образів вітчизняного балетного театру, зокрема, Мавки з «Лісової пісні», у розробленні лексичних та образно-драматургічних аспектів. Інтерпретацію образу Манусі можна розглядати як одну зі спроб втілення засобами балетного театру складних філософських аспектів літератури доби модерну, де відчутний вплив естетико-філософських та психологічних теорій початку ХХ ст.

Зазначено, що вагому роль у розробці жіночих образів українських балетів відіграла «Лісова пісня» М. Скорульського в постановці С. Сергєєва (Київ, 1946), В. Вронського (Київ, 1958). Через взаємодію Лукаша з Мавкою, Килиною, матір'ю вибудовано концепцію душевного збіднення головного героя. В аспекті втілення жіночих образів балет став вершиною українського театру, залишається візитівкою вітчизняного балетного театру, зберігаючись у репертуарі вітчизняних балетних труп. Широкий образно-емоційний діапазон ролі Мавки дозволив балеринам різного драматичного спрямування (О. Потапова, Є. Єршова, А. Гавриленко, І. Лукашова, І. Задаянна, О. Филип'єва, Н. Мацак тощо) своєрідно трактувати партію.

Звернення балетного театру до історичної тематики у 80-90-х рр. ХХ ст. вивело на балетну сцену масштабні жіночі образи, зокрема, княгині Ольги в однойменному балеті Є. Станковича - А. Шекери (Київ, 1982), поставленому з епічним розмахом. Головний жіночий образ поданий в драматургічному та лексичному розвитку. У балетах «Вікінги» Є. Станковича - В. Литвинова (Київ, 1999, образ Єлизавети), «Володар Борисфену» Є. Станковича - В. Яременка (Київ, 2010, образ Зореслави) вектор драматичного навантаження зміщений на чоловічі партії, але присутні жіночі партії свідчать про розширення

психоемоційного та лексико-архітектонічного діапазону жіночого танцю в українському балеті.

Прикметним для кінця ХХ – початку ХХІ ст. стало створення яскравих комічних балетних героїнь, що розширило жанрову та образно-емоційну палітру жіночих образів українського балету: Солоха у балеті «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича - В. Литвинова (Київ, 1993), Проня – «За двома зайцями» Ю. Шевченка - В. Литвинова (Київ, 2017). Гостра характерність партій підсилена «мікстовою» танцювальною лексикою, що увібрала елементи класичного та українського народного танцю, вільної пластики, акробатики, надмірно натуралістичні побутові рухи, укрупнену карикатурну міміку тощо.

Підсумовано, що паралельне існування традиційних та новітніх підходів до балетмейстерського та виконавського трактування жіночих партій сьогодні стає визначальним для розвитку українського балету, розширення його жанрово-тематичного діапазону.

Ключові слова: жіночий образ, український балет, художній образ, балетний театр, балет, хореографія, танець.

SUMMARY

Korol A. M. Female images in the Ukrainian ballets. – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Thesis for a Candidate degree in Art Criticism, speciality 26.00.01 “Theory and History of Culture”. – Kyiv National University of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The thesis contains a comprehensive analysis of female images in the Ukrainian ballet, features aspects K. Dankevych - H. Berezova ballet “Lileia” influence on the further embodiment of female images in Ukrainian ballets, as well as ballet master interpretations of female images in Ukrainian ballet performances 50–80s the XXts century, outlines the essence of updating approaches to the interpretation of female images of the late XX – early XXIIts century.

The Introduction substantiates the choice of the topic of the dissertation, provides information on the relationship of work with scientific programs, plans and themes, defines the purpose, task, object and subject of research, describes the methods of its conduct, reveals the scientific novelty and the practical significance of the results obtained, gives data about their approbation, the personal contribution of the applicant is indicated, the structure and scope of work are highlighted.

The first section analyzes the state of scientific development of the theme, systematized sources, specified conceptual foundations of the study.

It is noted that despite a significant number of scientific works devoted to various aspects of female imagery in the Ukrainian ballet, there was no comprehensive study on the topic. Quite conditionally, the

historiography of the problem is divided into groups: fundamental research on general aspects of the development of the Ukrainian ballet theater, where attention is focused on women's images (M. Zahaikevych, Yu. Stanishevskiy); publications directly devoted to ballet master interpretation of female images in ballet performances of national subjects (V. Zakharova, O. Merlianova, etc.), among them a large group of works on the interpretation of “Lileia” by K. Dankevych (D. Dehtiar, Ye. Kovalenko, O. Plakhotniuk, etc.); An important group consists of monographic studies devoted to leading ballerinas and the place of national ballets in their repertoire (V. Zakharova, A. Kravets, Yu. Todoriuk).

The features of the mentality of the Ukrainian people were reflected in the formation of vocabulary and stylistics not only of Ukrainian folk dance, but also of the synthesized vocabulary of female dance in ballets, in the general structure of female artistic images of ballets of Ukrainian subjects.

The methodological basis of the research was the philosophical, cultural, historical, art studies devoted to gender issues, manifestations of national culture and art. Important were the works on the peculiarities of feminine artistic imagery in the context of choreographic art, on ways of displaying national specificities in ballet art.

The term “Ukrainian ballet can be interpreted as a collection of all ballet performances created in Ukraine; as the activity of domestic creators of ballet art in all its manifestations; more narrowly – in relation to ballet performances of Ukrainian themes created by domestic composers, which reveal the ideological, ethical, aesthetic, psychological, etc. peculiarities of Ukrainians. The present study uses the latest approach.

Extrapolating the universally applicable definition of “art” to “artistic image” it can be argued that this is a specific reflection of reality, a peculiar type of reality that has a symbolically symbolic nature; it is created by

means of art of a person's image or a generalized idea of someone or something (S. Bezklubenko). The artistic specificity of an image in art is not only that it reflects and comprehends reality, it is unique in its ability to create a new, fictional world. It is these “worlds” that create the female images of Ukrainian ballet performances.

The starting point for the art critic analysis of ballet performances for literary works, which the overwhelming majority of the ballets of Ukrainian subjects, was the position regarding the impossibility of achieving documentary authenticity in the translation of a work of one type of art into another (in this case, literature and choreography). In fact, the plastic analogue of the literary text is his artistic interpretation of the choreographer and ballet actor.

The second section focuses on the female images of the first Ukrainian ballet “Pan Kanovskyi”, ballets for the works of T. Shevchenko.

It is noted that the counting of the history of Ukrainian ballet performances on the national theme has been accepted since the premiere of “Pan Kanovskyi” by M. Verykivskyi - V. Lytvynenko (Kharkiv, 1931), although isolated cases involving the elements of Ukrainian folk dance in the transformed form into opera- ballet performances happened earlier.

At the heart of the libretto “Pan Kanovskyi” – folk ballad about the tragic fate of a Ukrainian woman – the beauty of Bondarivna, whose death caused a wave of popular anger. The restoration of the development of the image of the main character, the maturation of her character contributed to the use of dynamic dance on points in the treatment of V. Dulenko. Detection of earthly features of the central women's image, convincing reproduction of proximity to folk life served as a dance in the boots of H. Lerkhe. The rise of the high ideas of love, the strength of the spirit, which does not overcome the earthly gravitation, embodied the interpretation of O. Havrylova with a slight, high jump, gentle plaster of hands. In different

approaches to the performance of the main female party, the role of the artist's individuality in revealing the nuances of the artistic image, as well as the formation of various performing styles of Ukrainian female dance – the lyric heroic (V. Dulenko) and romantically sublime (O. Havrylova) – was revealed.

It is established that the image of Liubyna became the first in the gallery of the central female images of Ukrainian ballet performances; in the future, the trend of detailed dramatic and lexical development of the main female party has become one of the leading in the Ukrainian ballet.

An important milestone in the history of the Ukrainian ballet theater was the staging of Kyiv's heroic-romantic ballet by K. Dankevych “Lileia” by choreographer H. Berezova on the works of T. Shevchenko in Kyiv in 1940, where the central female image represents many Shevchenko heroines, acts as a peculiar reproduction of the evolution of the female an insult in the work of Shevchenko (from the simple Ukrainian girl of bitter fate to heroic figure).

In the 60's of the twentieth century. ballets were staged in Ukraine, where bright women's images occupied a leading place and played the role of a driving force of dramatic action. The overwhelming part of these ballets was created under the influence of K. Dankevych's “Lileia” - H. Berezova, which became the stage ballet piece of Ukrainian subjects, the first large-scale canvas where the classical choreography and elements of Ukrainian folk dance organically merged, which led to the creation of a new lexical language “Ukrainian National Ballet”.

Among the ballets that follow the principles of “Lileia”, “Oksana” ballets by V. Homoliaka - R. Kliavin (Donetsk, 1964), “Witches” by V. Kyreiko - A. Shekero (Lviv, 1967) occupied a prominent position.

Section 3 traces the continuity of traditions in the interpretation of female images in the works of Ukrainian literature, the expansion of the genre and thematic range in historical and comedy ballets.

The attention was paid to the central female images in the ballet performance of Yu. Rusynov - V. Vronskyi "Olesia" (Kyiv, 1947), which continued the series of women portraits created in the first Ukrainian ballets. The image of Olesia became main in deployment of the ballet, but he did not rise to the level of poetic synthesis, although bright, emotionally and choreographically saturated episodes with Olesia (dancing with friends, fighting with a German officer) were among the brightest in the ballet.

The ballet "Olesia" became a peculiar platform for the development of techniques for the implementation of military topics, which had a large-scale development in the "Poem about Marina" by B. Yarovytskyi - V. Vronskyi (Kyiv, 1967). Marina's image dominates in all episodes, an action unfolding around her, which makes it possible to reveal the lyrical and heroic features of the girl.

The image of the Marusian ballet by A. Sviechnykov - S. Serhieiea "Marusia Bohuslavka" (Moscow, Kiev, 1951) reflects the orientation of the image of personal experiences in close connection with the disclosure of the ideas of the liberation struggle, which was an actual topic in the Soviet theater in the middle of the twentieth century.

Notable, but not the main ones were the female images in the ballet "Khustka Dovbusha" by A. Kos-Anatolskyi - M. Trehubov (Lviv, 1951), where attention is focused on Dzvinka, Dovbush's lover, although the party is a party of the avenger of the Dovbush.

In the ballet A. Kos-Anatolskyi - M. Trehubov "Soichyne krylo" (Lviv, 1956), the image of Manusia is central. The ballet dancer tried to make a dance characterization of the heroine through the ballet performance, but the image did not develop significantly. Manusia's party

was put up specially for the gifted actress Nataliia Slobodian, who had a high level of academic dance.

The image of Manusia became a milestone in the development of the Ukrainian women's ballet theater. Having embraced the traditions of the embodiment of women's parties of previous national ballets, Manusia's choreographic decision played the role of a bridge to the following images of the national ballet theater, in particular, Mavka from the "Forest Song", in the development of lexical and figurative and dramatic aspects. Interpretation of Manusia's image can be regarded as one of the attempts to implement the complex philosophical aspects of the modern era literature, which has a significant influence on the aesthetic-philosophical and psychological theories of the early twentieth century, as a means of ballet theater.

It is noted that M. Skorulskyi's "Forest Song" played a significant role in the development of female images of Ukrainian ballets in the production of S. Serhieiev (Kyiv, 1946), V. Vronskyi (Kyiv, 1958). Through interaction Lukash with Mavka, Kylyna, mother built the concept of mental impoverishment of the protagonist. In the aspect of the embodiment of female images, the ballet became the top of the Ukrainian theater, remains the hallmark of the national ballet theater, while remaining in the repertoire of domestic ballet troupes. The wide imaginative-emotional range of the role of Mavka allowed ballerinas of a different dramatic direction (O. Potapova, Ye. Yershova, A. Havrylenko, I. Lukashova, I. Zadaiana, O. Fylypieva, N. Matsak, etc.) to treat the party in a peculiar way.

Appeal of the ballet theater to the historical themes in the 80's and 90's of the twentieth century. brought to the ballet scene massive female images, in particular, Kniahynia Olha in the ballet of the same name by Ye. Stankovych - A. Shekera (Kiev, 1982), staged with an epic dimension.

The main female image is presented in dramatic and lexical development. Ye. Stankovych - V. Yaremenko (Kiev, 2010, image of Zoreslava), the vector of dramatic load is shifted to male parties, but present in the “Vikings” ballets by Ye. Stankovych - V. Lytvynov (Kiev, 1999, the image of Yelyzaveta), “The Lord of Borisfen” by Ye. Stankovych - V. Yaremenko women's parties testify to the expansion of the psychoemotional and lexical-architectonic range of female dance in the Ukrainian ballet.

Significant for the end of the XX - beginning of the XXI century. was the creation of bright comic ballet heroines, which expanded the genre and figurative and emotional palette of female images of the Ukrainian ballet: Solokha in the ballet “Night Before Christmas” by Ye. Stankovych - V. Lytvynov (Kiev, 1993), Pronia - “For Two Hares” Yu. Shevchenko - V. Lytvynov . (Kyiv, 2017). The acute character of the parties is reinforced by the “mix” dance vocabulary, which absorbed elements of classical and Ukrainian folk dance, free plastic, acrobatics, overly naturalistic domestic movements, enlarged caricature facial expressions, etc.

It is concluded that the parallel existence of traditional and new approaches to ballet master and performance interpretation of women's parties today becomes a decisive factor for the development of the Ukrainian ballet, expansion of its genre and thematic range.

Key words: female image, Ukrainian ballet, artistic image, ballet theater, ballet, choreography, dance.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Король А. М. Образ Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 265–269.

2. Король А. М. Жіночі образи в балетних виставах української тематики: історіографія питання. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 311–318.

3. Король А. М. Художня образність та символічність жіночих партій у балетах української тематики середини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 314–320.

4. Король А. М. Жіночі образи в оригінальних балетах В. Вронського «Олеся» та «Поема про Марину». *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 4. С. 351–354.

Стаття у виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз

5. Король А. М. Вплив «Лілеї» К. Данькевича - Г. Березової на подальші балетні інтерпретації літературних творів української тематики. *Молодий вчений*. 2017. № 48. С. 48–51.

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Рогульчик А. М. Жіночі образи національних балетів в Україні як предмет наукового дослідження. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Херсон, 2015 р. Херсон : Херсонський державний університет, 2015. С. 218–222.

7. Рогульчик А. М. Жіночі образи в першому українському балеті «Пан Каньовський». *Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конференції, м. Київ, 17–18 квітня 2015 р. Київ : КНУКіМ, 2015. С. 79–82.

8. Рогульчик А. М. Жіночі образи в балеті А. Свечнікова «Маруся Богуславка. *Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 15–16 квітня 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 144–146.

9. Рогульчик А. М. Жіночі образи у балетах української національної тематики 50-60-х років ХХ століття. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матеріалів I Міжнародної наук.-практич. конф., м. Київ, 19 травня 2016 р. Київ : НАКККіМ, 2016. С. 89–92.

10. Король А. М. Символізм жіночих образів в українській народно-сценічній хореографії. *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21–22 квітня 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 43–45.

11. Король А. М. Реалізація феміністичних мотивів творів Т. Шевченка у жіночих балетних образах. *Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21 квітня 2018 р. Київ : КНУКіМ, 2018. С. 86–89.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. Жіночі образи в українському балеті як предмет наукового дослідження.....	24
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження.....	24
1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження.....	33
Висновки до розділу 1.....	52
РОЗДІЛ 2. Балетмейстерські та виконавські трактування жіночих образів в українських виставах: перший український балет, балетна шевченкіана.....	56
2.1. Балетмейстерські та виконавські інтерпретації жіночих образів у виставі «Пан Каньовський».....	56
2.2. Жіночі образи балетної шевченкіани.....	66
Висновки до розділу 2.....	89
РОЗДІЛ 3. Традиції та новації жанрово-тематичної палітри жіночих образів в українських балетах середини ХХ ст. – початку ХХІ ст.....	92
3.1. Балети за творами української літератури крізь призму жіночої образності (40-70-і рр. ХХ ст.).....	92
3.2. Історичні та комедійні балети крізь призму жіночої образності.....	134
Висновки до розділу 3.....	149
ВИСНОВКИ.....	152
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	156
ДОДАТОК.....	177

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Втілення образу жінки у вітчизняному мистецтві є однією з провідних тем новітніх досліджень, що зумовлено не лише соціокультурними гендерними проблемами, потребою в перегляді з сучасних позицій архаїчних уявлень про жінок як носіїв сакрального знання, а й необхідністю осмислення специфіки відображення гендерних аспектів художніми засобами.

Сучасне світове хореографічне мистецтво не стоїть осторонь процесів глобалізації, що захлиснули всі сфери життя людства, особливо культуру. Лише збереження надбань національної хореографічної школи, плекання танцювальних традицій, дбайливе відношення до балетної спадщини може стати спасінням від розчинення українського балетного театру у загальносвітовому «хореографічному потоці». Вагомим засобом самоідентифікації вітчизняного хореографічного мистецтва є балети національної тематики, створені українськими композиторами та балетмейстерами. Сьогодні саме вони частіше за все вирізняють балетний театр України з поміж інших країн, саме вони можуть стати джерелом змістовного, образного, стилістичного, лексичного збагачення репертуару вітчизняного балету. В таких умовах особливої актуальності набувають дослідження, присвячені різним аспектам розвитку вітчизняного балетного мистецтва, серед яких малорозробленою є проблема трактування жіночих образів балетмейстерами та виконавицями в українських балетних виставах.

Корисними для розуміння місця та ролі жіночих образів в українських балетах є праці, присвячені розвитку вітчизняного балетного театру П. Білаша, Н. Горбатової, М. Загайкевич, Т. Павлюк, Ю. Станішевського та ін., що не залишають поза увагою творчість артисток балету у виставах національної тематики. Також останнім часом до кола наукової рефлексії все частіше потрапляє проблема трактування жіночих образів (О. Бойко, О. Мерлянова та ін.), однак не відтворено цілісної панорами балетмейстерських та виконавських трактувань жіночих образів в українських балетах.

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

Дисертацію виконано відповідно до теми наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Мистецтво як предмет комплексного дослідження: теорія, історія, практика» (номер державної реєстрації 0118U100122), планів наукової роботи кафедри хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Мета дослідження – виявити особливості балетмейстерських та виконавських трактувань жіночих образів в українських балетах.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання**:

- проаналізувати літературу з теми та джерельну базу дослідження;
- визначити теоретико-методологічні засади дослідження;
- виявити аспекти впливу балету «Лілея» К. Данькевича - Г. Березової на подальші втілення жіночих образів в українських балетах;
- з'ясувати особливості балетмейстерських трактувань жіночих образів в українських балетних виставах 30–80-х рр. ХХ ст.;
- виявити сутність оновлення підходів до трактування жіночих образів кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Об'єкт дослідження – український балетний театр.

Предмет дослідження – специфіка жіночої образності в українських балетах.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від постановки першого балету української тематики на музику українського композитора («Пан Каньовський» М. Вериківського, Харків, 1931 р.) до сьогодення.

Методи дослідження. У роботі застосовано комплекс загальних та спеціальних методів, зокрема, аналітичний – для вивчення літератури та джерел з теми, проведення мистецтвознавчого аналізу балетних вистав; хронологічний – для розгляду подій в хронологічній послідовності; порівняльний – для співставлення трактувань жіночих образів різними виконавицями, балетмейстерами; типологічний – для впорядкування літератури та джерельної бази, підходів до інтерпретації жіночих образів постановниками та артистками балету.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше*:

– проведено комплексний аналіз жіночих образів в українському балеті;

– виявлено аспекти впливу балету «Лілея» К. Данькевича - Г. Березової на подальші втілення жіночих образів в українських балетах;

– з'ясовано сутність оновлення підходів до трактування жіночих образів в українських балетах кінця ХХ – початку ХХІ ст.;

удосконалено:

– підходи до тлумачення поняття «жіночий образ» в балеті;

– типологію українських балетів крізь призму жіночих образів;

набули подальшого розвитку:

– уявлення про балетмейстерські та виконавські трактування жіночих образів в українських балетних виставах.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших теоретичних розробленнях, присвячених українському балетному театру; у працях з теорії та історії хореографічного мистецтва; у підготовці спецкурсів, методичних посібників і підручників для студентів закладів вищої освіти відповідного профілю; у практиці фахівців-хореографів із балетмейстерської та викладацької діяльності.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаною науковою роботою, в якій проведено комплексний аналіз жіночої образності в українських балетах. Усі наукові положення та висновки належать дисертантові. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробація матеріалів дисертації здійснювалася на I Міжнародній науково-практичній конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі» (Київ, 2016) та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва» (Херсон, 2015), «Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)» (Київ, 2015), «Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал» (Київ, 2016), «Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій» (Київ, 2017), «Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу» (Київ, 2018), «Взаємодія аматорського та професійного хореографічного мистецтва» (Київ, 2019).

Публікації. Основні положення, результати та висновки дослідження висвітлені в 11 одноосібних роботах, 4 із яких опубліковано у фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз, 6 – праці апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (197 найменувань), додатку. Загальний обсяг дисертації – 193 сторінки, із яких 162 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Останнім часом проблема втілення жіночих образів на балетній сцені, зокрема в українських національних балетах, активно розробляється науковцями. Сплеск публікацій з проблем жіночого танцю в балеті, який можна спостерігати в останнє десятиліття, спричинений як зовнішніми факторами (демократизація суспільства, поширення феміністичних ідей, активізація гендерних досліджень та ін.), так і внутрішніми (підвищення технічних та змістовно-акторських вимог до жіночого виконання та ін.) [83].

Упродовж всієї історії балетного театру України жіночі партії посідали провідне місце у багатьох виставах, однак ці процеси не завжди знаходили відображення у працях науковців.

Окремі аспекти проблеми висвітлено в доробку провідного балетознавця країни Ю. Станішевського, що упродовж понад п'ятидесяти років активної наукової діяльності створив чимало праць, присвячених вітчизняному балетному театру: «Розквіт українського балету» (1961) [155], «Український радянський балет» (1963) [158], «Танцювальне мистецтво Радянської України» (1967) [157], «Хореографічне мистецтво України» (1969) [160], «Український радянський балетний театр: нариси історії. 1925–1975» (1975) [159], «Балетний театр Радянської України: 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку» (1986) [150], «Національний академічний театр опери та

балету імені Тараса Шевченка: історія і сучасність» (2002) [154], «Балетний театр України. 225 років історії» (2003) [151], «Украинский балетный театр. История и современность» (2008) [148], «Національна опера України 2001–2011» (2012) [153] та ін.

Своєрідним узагальненням та розвитком багатолітніх наукових досліджень у галузі теорії й історії вітчизняної професійної хореографічної культури в світовому мистецькому контексті стала його праця «Балетний театр України. 225 років історії» [151]. Чимало сторінок тут присвячено як аспекту природи жіночих образів у балетах національної тематики, так і виконавським особливостям їхнього трактування.

Однією з перших книжок Ю. Станішевського була монографічна праця, присвячена Антоніні Васильєвій – видатній балерині, що прислужилась розвитку українського балету [149]. На особливу увагу заслуговує брошура Ю. Станішевського «Лебеді чарівного озера» [152], де автор аналізує творчу діяльність справжніх «зірок» українського балету Олени Потапової, Валентини Калиновської, Али Гавриленко, Ірини Лукашової, Наталлі Руденко. Інтерес автора привернули інтерпретації жіночих партій у балетах класичної спадщини та національної тематики «Лісова пісня», «Лілея», «Тіні забутих предків», що відрізнялись органічним поєднанням лексики класичного та трансформованих елементів народного танців.

Глибиною мистецтвознавчого аналізу вирізняється монографія М. Загайкевич [46], де значну увагу приділено становленню жанрів та драматургічних форм українського балету. Докладно зупиняючись на балетних виставах «Пан Каньовський», «Лілея», «Лісова пісня», «Маруся Богуславка», «Марина», «Тіні забутих предків», дослідниця аналізує природу оригінальної національної танцювальної лексики, з-поміж інших проблем приділяючи увагу й жіночим образам.

Попри значущість названих праць у них не було відтворено цілісної картини генези власне жіночого танцю у національних балетних виставах, що є важливим для розуміння його місця та ролі у загальному хореографічному контексті.

В українській діаспорі вийшла книга М. Пастернакової «Українська жінка в хореографії» (Вінніпег, Едмонтон, 1963) [115] – одна з небагатьох праць, що накреслює проблему жіночого танцю в хореографічному мистецтві. Значна частина дослідження присвячена провідним українським виконавицям модерної та класичної хореографії, переважно за межами України. Побіжно згадується виконання номерів, створених на основі українського народного танцю, що за сутністю були синтезом класичного та трансформованого народного танцю.

Слід зауважити, що аналіз балетних вистав під кутом зору жіночих партій проведено досить тенденційно, зі сторінок відверто проглядається негативне ставлення до всього, що було створено в Україні за радянської влади. Така позиція цілком виправдовується ідеологічним протистоянням Схід-Захід, у розпал якого й було написано працю. Попри недоліки книга М. Пастернакової є унікальним дослідженням, що спрямоване на виявлення генетичних зв'язків хореографічного мистецтва українців, що опинились на різних територіях з географічної та ідеологічної точок зору.

Праця М. Пастернакової стимулювала дослідження жіночого танцю в Україні в пострадянський період. Деякі відомості щодо розвитку жіночого танцю знаходимо в В. Пастух [116; 117], низку праць, присвячених О. Гердан-Заклинській випустив Р. Яців [196; 197], поєднання універсальної ритмопластичної структури з національною образністю крізь призму жіночого танцювання українок розглянула О. Шабаліна [181].

Певні методологічні основи з дослідження жіночої образності в українській хореографії заклала О. Мерлянова [104], виявивши

специфіку втілення деяких головних образів балетів національної тематики. Але жіночі образи цих вистав не були спеціальним предметом дослідження О. Мерлянової, увага була сконцентрована на трансформації лексики українського народного танцю в умовах сцени в балетах національної тематики, хоча авторка накреслила вектори подальших розробок. У дисертації та низці статей О. Мерлянової піднімається проблема взаємозв'язку жіночих українських фольклорних танців та жіночих партій у балетах національної тематики. У статті «Українські жіночі танці на оперно-балетній сцені» [103] авторка зробила спробу відтворити панораму втілення жіночих образів у балетних виставах від «Лілеї» К. Данькевича - Г. Березової (1940) до «Вікінгів» Є. Станковича - В. Литвинова (1999), також зупинилась на фольк-опері-балеті «Цвіт папороті» Є. Станковича у постановці А. Рубіної, що 2003 року увійшов до репертуару Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки. У статті «Жіночі поетичні образи Шевченка на балетній сцені» О. Мерлянова лише побіжно торкається проблеми взаємозв'язку першого балету за творами Т. Шевченка «Лілея» та подальших двох вистав «шевченкіани» – «Оксана» та «Відьма» [102].

На концептуалізацію проблеми на теоретичному рівні претендують публікації В. Захарової, присвячені артистичній індивідуальності українських балерин як суб'єктів творчої діяльності [53], жіночим образам в балеті як формі художнього мислення [55] та ін., яким почасти не вистачає наукової стрункості та висвітлення хореографічної специфіки предмету.

Важливою віхою в історії українського балетного театру стала постановка 1940 р. у Києві героїко-романтичного балету К. Данькевича «Лілея» балетмейстером Г. Березовою за творами Т. Шевченка. Примітним є те, що центральним образом у знаковій для вітчизняного балету виставі був жіночий образ – уособлення багатьох шевченківських

героїнь, своєрідне відтворення еволюції жіночого образу в творчості Шевченка (від простої української дівчинки гіркої долі до героїчної постаті). І не дивно, що серед всіх балетів, де центральними є образи жінок, найбільша кількість публікацій присвячена саме «Лілеї». У них детально аналізують різні аспекти сценічного втілення балету, у тому числі і подальші інтерпретації аж до початку XXI ст.

Стаття Є. Коваленко «Балет «Лілея» К. Данькевича як взірць хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості» [68] відтворює панораму постановок «Лілеї» на сцені Київського театру опери та балету (нині – Національна опера України ім. Т.Г. Шевченка), робить спробу прослідкувати динаміку змін балетмейстерської, сценографічної, виконавської творчості від першої постановки до сучасної. Позитивно, що авторка аналізує втілення «Лілеї» у контексті загального поступу балетного театру, демонструючи відображення деяких аспектів його розвитку на постановці обраного балету.

До ретроспективного аналізу редакцій героїко-романтичного балету «Лілея» К. Данькевича, створених упродовж XX–XXI ст. українськими балетмейстерами вдається і Л. Вишотравка [23]. Позитивно, що авторка не обмежується вже відомими постановками Г. Березової, В. Вронського, А. Шекери, а виявляє особливості хореографічних редакцій балету «Лілея», здійснених на початку 2000-х рр. В. Трощенком та В. Ковтуном.

Більш детально дослідити відображення основних тенденцій розвитку радянського балетного театру 1930-х – початку 1940-х років у втіленні «Лілеї» Г. Березової вдалося Д. Дегтяр [39]. Авторка статті зазначає, що балетмейстер «спиралась на міцні традиції класичної хореографії задля вирішення нових постановочних завдань, поставила балет у жанрі хореодрами, звернулася до національної теми та створила оригінальну мову українського балету, де органічно злилися елементи класичного та народного танців. Таким чином, “Лілея” Г. Березової може

бути конкретним прикладом того, як спільні для радянського балету естетичні принципи “проектувалися” на національну балетну творчість» [39, 58–59].

Глибиною проникнення у проблему відрізняється стаття Д. Дегтяр «Балет “Лілея” Галини Березової 1940 року у світлі тогочасної преси» [38]. Авторка не обмежилась у своїх наукових пошуках лише загальновідомими працями теоретиків та практиків балетного театру (М. Загайкевич, Т. Пасютинська, Ю. Слонімський, Ю. Станішевський та ін.), залучила публікації А. та М. Гозенпудів, В. Потапова та ін. задля об’єктивного відтворення оцінного дискурсу в культурному контексті 1940 року.

На відміну від Є. Коваленко, О. Щербакова у статті «“Нев’януца квітка” українського балету “Лілея”: Шевченкові смисли образів і сценічна доля вистав» (назва апелює до відомої публікації П. Білаша у журналі «Музика» 1994 року «“Лілея” – нев’януца квітка» – оспівування поетичності балету [11]) осмислила інтерпретації в історичній ретроспекції та представила географію постановок балету: «Ми привернули увагу поціновувачів образно-символічної репрезентації українськості у спадщині Тараса Шевченка до одного з унікальних музично-сценічних шедеврів національної культури. Поява першого музично-сценічного твору “Лілея” (музика Костянтина Данькевича, лібретто Всеволода Чаговця, хореографія Галини Березової) ознаменувала народження першого національного балету і стала утіленням поетичних шевченкових – передусім жіночих – образів на провідних балетних сценах (Києва, Донецька, Львова, Одеси та Харкова)» [188, 92].

Не могла оминати балет «Лілея» і В. Володько, присвячуючи статтю Г. Березовій. Авторка зосереджується на співпраці балетмейстера та виконавців у процесі створення хореографічних образів балету,

акцентує увагу на залучення народних хореографічних форм до тканини класичного балетного твору [28].

Стаття О. Плахотнюка «Творчість Тараса Шевченка на балетній сцені» [125] також присвячена не лише інтерпретаціям «Лілеї», а й торкається «Оксани» В. Гомоляки та «Відьми» В. Кирейка. Слід зазначити, що автор, на відміну від більшості дослідників, приділяє увагу не лише київським інтерпретаціям, а докладно зупиняється на львівських.

Можна констатувати відсутність значної уваги з боку дослідників до інших балетів, де жіночі образи посіли провідні позиції («Оксана» В. Гомоляки - Р. Клявіна, «Відьма» В. Кирейка - А. Шекери та ін.).

Окрему групу складають праці монографічного плану, присвячені артисткам балету. В контексті розгляду виконавських особливостей інтерпретацій жіночих партій різножанрових балетних вистав автори торкаються і специфіки трактувань національних образів. До таких праць належать публікації О. Білаш «Роль сценічної діяльності Елеонори Стебляк у розвитку вітчизняного балетного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть» [10], Л. Вишотравки «Значення творчої діяльності Євгенії Єршової для розвитку мистецьких процесів на українській балетній сцені 1940–1960 х років» [24] та «Сценічний доробок Т. Боровик у контексті розвитку українського балетного театру останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття» [25], В. Захарової «Артистична індивідуальність українських балерин як суб'єктів творчої діяльності» [53], А. Кравець «Творча діяльність Антоніни Васильєвої в контексті розвитку вітчизняного балетного мистецтва першої половини ХХ століття» [84], Ю. Тодорюк «Виконавська творчість Тетяни Таякіної в українському балеті 1970–1980-х років» [167] та ін.

Періодична преса найбільш оперативно відгукується на події мистецького життя, містить важливі свідчення не лише в аспекті фіксації

фактів, а й як певна консервація поглядів сучасників, що дозволяє осягнути критично-оцінний дискурс, об'єктивно відтворити панораму подій не лише з сучасних науково-методичних підходів, а й з урахуванням тогочасного історико-культурного, політико-ідеологічного, естетико-філософського тощо контексту. Задля відтворення палітри жіночих образів в українському балеті від першого національного балету до сьогодення, розуміння підходів сучасників до оцінки виконавських інтерпретацій тих чи інших партій вітчизняними артистками балету було опрацьовано значний масив газетно-журнальних публікацій, присвячених прем'єрним показам вистав, гастрольним виступам, бенефісам, ювілеям тощо. Серед таких видань республіканські (виходили в УРСР за часів СРСР) та центральні газети «Радянське мистецтво», «Комуніст», «Вільна Україна», «Пролетарська правда», «Советская Украина», «Советское искусство» (з 1953 р. – «Советская культура»), «Правда», журнал «Театрально-концертний Київ» тощо.

У фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України зберігаються матеріали щодо діяльності Національної опери України 1915–2001 рр. (Ф. №573), балетмейстерів Сергія Сергєєва (Ф. №105) та Вахтанга Вронського (Ф. №563), артиста балету Олега Сталінського (Ф. №415) тощо. Значущими для розуміння творчого методу А. Вронського в процесі реалізації балетів «Лілея» та «Лісова пісня» виявились «Довідка про творчу діяльність народного артиста СРСР В. Вронського до 60-річчя» (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. №573. Оп. 1. Спр. №517) [42], рукопис балетмейстера «Режиссерские и постановочные разработки. “Лилея”» (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. №573. Оп. 1. Спр. №5. С. 19) [132].

Окрім матеріалів архівів джерельну базу дослідження складають афіші, фото-, кіно- та відео-матеріали; власне балетні вистави в сценічному виконанні.

Зважаючи на відсутність комплексного дослідження з означеної проблеми, важливість її розробки для розуміння поступу вітчизняного балетного театру, а також специфіки українського балету, важливим є проведення спеціального дослідження з виявлення особливостей балетмейстерських та виконавських трактувань жіночих образів національних балетів в Україні.

Досить умовно історіографію проблеми можна розділити за групами: фундаментальні дослідження із загальних аспектів розвитку українського балетного театру, де приділено увагу жіночим образам (М. Загайкевич, Ю. Станішевський); публікації, безпосередньо присвячені втіленню жіночих образів у балетних виставах національної тематики (В. Захарова, О. Мерлянова та ін.), серед яких досить численною є група праць щодо трактування «Лілеї» К. Данькевича (Л. Вишотравка, Д. Дегтяр, Є. Коваленко, О. Плахотнюк та ін.); важливу групу складають монографічні дослідження, присвячені провідним балеринам та місцю національних балетів в їхньому репертуарі (О. Білаш, Л. Вишотравка, В. Захарова, А. Кравець, Ю. Тодорюк) [78].

1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження

Жіночі образи є центральними у великій кількості національних вистав, що пов'язано з традицією українського фольклору та літератури (більшість балетів ґрунтується на творах Т. Шевченка, Л. Українки, І. Франка, М. Гоголя, М. Старицького та ін.). Адже у самій ментальності українського народу образ жінки піднесений на значний рівень. О. Луценко зазначає, що менталітет найбільш виразно проявляється у світосприйнятті та типовій поведінці представників певної культури, тому важливо з'ясувати, як відображене «жіноче начало» в ментальності українського народу. Саме це, на думку авторки, «є визначальним чинником дієвості та поведінки жінки в суспільстві, а також певних уявлень суспільства про її роль та статус, як в історичній ретроспективі, так і в сучасних умовах» [96, 10]. Риси ментальності українського народу відбилися на тематиці мистецьких творів, зокрема, формуванні лексики та стилістики українського жіночого танцю, що вплинули й на трактування жіночих образів у національних балетних виставах.

Екстраполюючи загальноживане визначення «мистецтва» на «художній образ» можна стверджувати, що це – специфічне відображення дійсності, специфічний тип реальності, що має символічно знакову природу. Художній образ за С. Безклубенком – «це створене засобами мистецтва зображення людини чи узагальнене уявлення про когось або про щось» [7, 76].

Хореографічний образ у балетних виставах української тематики є своєрідним виявом національного художнього мислення, природно що він змінюється разом із зміною цього мислення. «Модифікація художньо-образного мислення, – як зазначає О. Бойко, – детермінується, в свою чергу, рядом факторів: зміною історичних, економічних,

культурних умов життя і взаємозв'язків з іншими народами, трансформацією соціального змісту і національного характеру [14, 54].

Специфікою хореографічного мистецтва як самостійного виду мистецтва є те, що художній образ створюється за допомогою рухів, пластики людського тіла, міміки, ритмічно організованих чи аритмічних, зазвичай, у різнорівневій взаємодії з музикою. На думку О. Бойко, «виражальні засоби танцювального мистецтва регламентовані руховими можливостями людського тіла», а також специфікою конкретного різновиду хореографії [14, 60]. Хоча сьогодні межі володіння тілом постійно розширюються, а різновиди хореографії інтегруються.

Можна також говорити про зовнішні та внутрішні компоненти хореографічного художнього образу. До зовнішніх відносимо рухи, положення тіла, міміку, жести, пози тощо, до внутрішніх – емоційність, чуттєвість сприйняття подій, думки, почуття. «Хореографічний образ – категорія естетична, під якою розуміємо конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером за допомогою вигадки, асоціативного бачення і т. ін., які мають певну естетичну цінність. Це конгломерат типових рис, у яких найбільш точно і яскраво відображене певне життєве явище.... хореографічний образ з'явиться тільки тоді, як у танцюриста внутрішній монолог зіллється із зовнішнім його еквівалентом і буде вироблено своєрідну єдину кінетичну схему почуттів, і пластика стане не самоціллю, а засобом для створення хореографічного образу», – наполягає К. Василенко [19, 131–132].

Аксіоматичним є положення про наявність художнього образу в мистецькому творі, адже художність є провідною рисою мистецького твору, без неї він перестає бути твором мистецтва.

Художня специфіка образу у мистецтві полягає не лише у тому, що він відображує та осмислює дійсність, – він унікальний у своїй здатності створювати новий, вигаданий світ. Саме такі «світи» формують жіночі образи балетних вистав української тематики [83].

Попри усталеність у балетознавчій літературі (М. Ельяш, В. Уральська, Е. Шумілова та ін.) підходів до трактування поняття «національна балетна вистава» (вистава, насичена елементами національної ідентифікації, а саме: світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо; партитура з елементами народного мелосу; хореографія побудована на поєднанні класичного танцю та українського танцювального фольклору), не вщухають суперечки щодо правомірності його застосування.

Проблема відображення національного у мистецтві цікавить філософів істориків, культурологів мистецтвознавців та фахівців інших галузей гуманітарного знання протягом багатьох років. Відштовхуючись від дефініцій «нація», «національне», можна з'ясувати різні аспекти прояву власне «національного» у мистецтві, зокрема, хореографічному. Е. Д. Сміт диференціює поняття «нація», що притаманне західному та «незахідному» суспільствам: «Незахідну модель можна назвати «етнічною» концепцією нації. Її визначальною рисою є наголос на спільності походження й рідної культури» [144, 20]. Націю можна визначити як сукупність людей, що має власну назву, свою історичну територію, спільні міфи та історичну пам'ять, спільну масову, громадську культуру, спільну економіку і єдині юридичні права та обов'язки для всіх членів.

Хореографічні твори, що відбивають національну тематику, використовують народні танцювальні традиції, є одним із засобів збереження національної ідентичності. Національне має прояв у тематиці та проблематиці творчості, у впливі на мистецтво клімату та географічного середовища, характеру та поведінки людей того чи іншого народу, а також у художній мові (лексиці танцю), тобто проявляється як у змісті, так і у формі художніх творів.

Безумовно, національне найбільш повно виражено у народній художній творчості. Але воно існує в будь-яких жанрах та формах

мистецтва, хоча нерідко виражається непрямыми, опосередкованими способами. Зв'язки з народною творчістю є одним з джерел посилення національного у мистецтві [193, 226–227].

Проблеми національного та загальнолюдського втілення в музиці цікавили Станіслава Людкевича. У статті «Музичний націоналізм» він піднімає питання становлення національного напрямку в українській музиці. Твори мистецтва він вважає «втіленням духовності народу, нації, до якої належить митець. Проте, плекаючи самобутність національного, він постійно акцентував на необхідності активної взаємодії із західноєвропейськими музичними системами» [122].

Існують і інші, ширші, погляди на поняття «національного» у мистецтві, і, в цілому, «національного мистецтва». Б. І. Антонич у праці «Труїзми про національне мистецтво» зазначає: «Слід пригадати відому, не один раз висловлювану, проте ще не признану й не поширену правду, а саме, що національний характер не творить у мистецтві народна або історична тематика чи наслідування народних або наших давніх способів оформлення мистецького твору. Аж соромно повторювати такі труїзми, але годі. Мистецтво само про себе є суспільною вартістю, а нація – це, очевидно, суспільство; отже, мистецтво саме про себе є також і національною вартістю. Митець є тоді національним, коли признає свою приналежність до даної нації та відчуває співзвучність своєї психіки зі збірною психікою свого народу. Якщо це відчуття справді щире, воно, напевно, знайде вислів – навіть мимохить – у творах митця» [2]. Наслідуючи Б. Антонича, можна говорити, що всі балетні твори, поставлені митцями, що вважають себе українцями та відображають це у творах, є національними. Однак, у балетознавстві прийнято досить умовно виокремлювати твори, так званої, «національної тематики», що містять певні (лексичні, стилістичні, тематичні тощо) ознаки приналежності до тієї чи іншої нації.

Особливості національного характеру світосприйняття відбиваються на виборі теми, предмету відображення та способу узагальнення та, безумовно, манері, стилі художника, навіть на його жанрових уподобаннях. «Головним критерієм національної своєрідності мистецтва є вираження митцем загальних рис і властивостей національного характеру, яскравого національного колориту, незалежно від тематичної та структурної специфіки художнього твору», – зазначає М. Шелест [184].

Найбільш стійкі риси національного характеру впливають на розвиток художнього мислення, образного сприйняття дійсності та визначають колективні художні нахили нації в цілому. «Привертає увагу спільна для українських митців у музиці, живопису, літературі схильність до піднесеної романтики та лірики», – зазначає Емілія Шумілова [187, 13].

У перші роки існування балетних театрів у національних республіках після створення СРСР переважав вплив свого народного танцю. Частіше за все у виставах, створених на основі національного епосу, народних казок чи легенд, майже без обробок цитувалися фольклорні танцювальні джерела. В процесі оволодіння академічною школою з'явилась потреба поєднання її з національною пластикою у танці. На шляху до синтезу цих засобів виразності виникали проміжні етапи, коли у хореографії вистав поєднувалися основи балетного академізму та аплікація національних рухів. У таких випадках частіше за все у виконанні переважав «класичний» танець, а у положеннях рук та голови було щось від національної пластики (руки схрещені на грудях чи поставлені на стегна, як в українських народних танцях). Іншим варіантом подібного методу був розподіл виразних засобів між героями та масою. Партії перших будувались на «чистій класиці», другі виконували народні танці.

Е. Шумілова стверджує, що для кращих зразків балетів національної тематики характерним є «новий тип зв'язків з фольклором. Це не імітація та просте запозичення готових фольклорних форм. Звертаючись до народної творчості, хореографи прагнуть проникнути у глибинні шари психіки народу, відбирають у фольклорі найцінніше та на основі образних асоціацій шукають пластичні інтонації для найточнішого відтворення особливостей національного характеру» [187, 20]. Нові принципи образності у балетній виставі не дозволяють роздільне існування танцю академічного та характерного. Прикладом подібного балетного твору є «Лілея» К. Данькевича у постановці Г. Березової (1940).

Напрямок руху балетного театру в опануванні національних тем еволюціонував від захоплення зовнішньою екзотикою національних традицій (достовірність побутових прикмет національного у звичаях, ритуалах, костюмах, начинні тощо) до збагнення глибини національного характеру світосприйняття, прагнення передати його особливості в тематиці та образах.

Факт появи за незначний проміжок часу (друга половина 30-х рр. в СРСР) низки балетів, позначених яскравою національною своєрідністю, не може не сприйматися як результат певної, чітко визначеної тенденції розвитку радянського хореографічного мистецтва, пов'язаною із національною політикою держави.

Можна стверджувати, що балет будь-якої країни у період свого становлення шукає можливості зробити щось своє, національне. Наприклад, у період становлення російського балетного театру можна спостерігати спроби створення національного балету: «Руслан і Людмила» (1821), «Кавказький бранець, чи тінь нареченої» (1823), «Чорна шаль, чи покарана невірність» (1831), через більш ніж сорок років «Коник-Горбоконики» (1864), після тривалої перерви, «Жар-Птиця»

(1910), «Петрушка» (1911), потім «Кам'яна квітка» (1954), «Іван Грозний» (1975).

Подібну тенденцію появи балетів на національний сюжет можна прослідкувати і у балеті кожної країни: у Франції – «Собор Паризької Богоматері» (постановка Ролана Петі), у Німеччині – «Лебедине озеро», синтезоване з історією Людвіга Баварського (постановка Джона Ноймайера), в Англії – «Майерлінг».

У радянський період на балетній сцені в Україні з'явилося чимало постановок національної тематики, які не затрималися у репертуарі (окрім «Лілеї» та «Лісової пісні»). Набуття незалежності 1991 року спричинило загальний сплеск національно-патріотичних настроїв, однак, зважаючи на соціально-економічну ситуацію, а також консервативність балетного театру, не стимулювало масову появу балетів національної тематики. У першій половині 90-х рр. ХХ ст. з'явилися «Ніч перед Різдом» та «Гетьман», кінець ХХ – початок ХХІ століття приніс на українську сцену балети на історичні сюжети («Вікінги», «Володар Борисфену» та ін.).

У кожному національному балетному театрі, окрім традиційного балетного репертуару та експериментів у сфері сучасної хореографії, завжди є прагнення створити щось своє, національне. Практика доводить, що такі постановки є обов'язковою умовою успішного розвитку національного балету.

При розгляді проблем національного в мистецтві природно постає аспект прояву «національної ідеї», що є дискусійним поняттям. Сергій Безклубенко розтлумачує поняття «національна ідея» як «осмислене уявлення нації про самобутність своєї культури і свою роль у регіональній, загальноєвропейській чи й світовій історії», наполягаючи на ірраціональності феномену на відміну від державної доктрин, що має чітко виражений раціональний характер [8, 195].

Національна свідомість – це усвідомлення себе часткою українського народу, носієм національних цінностей, що склалися в процесі тривалого історичного розвитку українців як нації, своєї близькості й спорідненості зі своїми співвітчизниками. Національна свідомість складається протягом століть у процесі історичного становлення нації, яка виборює свою політичну й культурну незалежність. Балети національної тематики, на нашу думку, сприяють формуванню та збереженню національної свідомості.

Свідомість українського народу тривалий час залишалася явищем проблематичним. Українська спільнота самоідентифікувалася через спільну історичну долю, мову, культуру, вікові вірування. Проте довготривала бездержавність, втрата національної школи, освіти, заборона рідної мови, відлучення поколінь від духовних надбань народу, перекручене тлумачення історичних подій, які відбувалися в Україні протягом багатьох століть приглушили національну свідомість.

«З набуттям Україною незалежності проблеми формування національної свідомості та самосвідомості не були остаточно вирішені. Ці феномени стали сприймати як щось буденне, таке, що розуміється само собою. Фактично на державному рівні була відсутня чітко розроблена програма національного виховання, хоча певні кроки у цьому напрямку робилися (долучаючись до позиції С. Безклубенка, стримано ставимося до «національної ідеї», активне, а подекуди й агресивне просування якої може призвести до трагічних наслідків; наполягаємо саме на національному вихованні в контексті гуманістичної парадигми, що призводить до формування національної свідомості та самосвідомості)», – висловлює свою позицію А. Підлипська [124, 50]. Вважаємо, що усвідомлення себе як частини великого організму нації може формуватися різними засобами, одним з яких є прилучення до національної балетної скарбниці. Саме балети української тематики сприяють формуванню духовного світу особистості, національного

характеру й темпераменту, народної моралі й етики, естетики, національної свідомості. «Бережімо все своє рідне, бережи, щоб не винародовитися, щоб не забути народу, з якого ти вийшов. Бережіть свою віру, звичаї, свою мову, і тим збережете національну істоту свою», – закликав відомий українській науковець Іван Огієнко [111, 125].

Балети національної тематики стали своєрідним втіленням етнічної специфіки у балеті, деякі з них («Лілея», «Лісова пісня») піднялися до рівня символу вітчизняного театру. Ю. Бромлей стверджує, що в якості етнічних символів можуть виступати елементи духовної культури та відігравати етнодиференціюючу функцію, відрізняючи один народ від іншого [16, 127]. Екстраполюючи це положення у площину балетного театру можемо говорити про маркуючу, диференціюючу роль для вітчизняного театру балетів української національної тематики у світовій хореографічній палітрі.

Значна частина балетів, проаналізованих з метою виявлення ролі жіночих образів, створені на засадах хореодрами – жанру, що став провідним в балетному театрі СРСР (до якого належала Україна в якості союзною республіки УРСР до 1991 року) у 30-50-х рр., хоча не припинив свого існування і в подальшому.

Хореодрама, за висловом Є. Суриць, – це «тип вистави пов'язаний, з одного боку, з традиціями монументального сюжетного балету XIX століття, а, з іншого – його відродження обумовлюється прагненням наблизити мистецтво балету до життя, наповнити глибоким змістом, підвищити його значення. Ці завдання вимагали всебічного удосконалення балетної вистави, обдуманого наскрізної дії та чітко окреслених характерів дійових осіб; завдання полягало в створенні образів героїв, близьких за світосприйняттям сучасникам та співвітчизникам. Відбувалося зближення балетної драми з літературною, складались принципи реалістичної балетної драматургії – сценарної, музичної, хореографічної» [162, 81].

Балетмейстерське мистецтво в драматичному балеті зазнало тісної взаємодії з режисерським. Саме звідси походять такі риси «драмбалетів», як цілісність, наявність дії, що логічно розвивається, яскраві сценічні кульмінації, вражаючі масові сцени. Одночасно пантоміма стає одним з виразних засобів, що використовує балетмейстер, нерідко вона витісняє танець.

Найуспішнішими балетмейстерами, що працювали в жанрі «драмбалету», вважають Ростислава Захарова та Леоніда Лавровського. Вершиною радянської «хореодрами» став балет «Ромео та Джульєтта» Л. Лавровського (1940).

Теоретик хореодрами Р. Захаров вважав, що «в центрі вистави повинен стояти не розважальний дивертисмент, до якого ми так звикли, а людина у конкретних обставинах її побутування, де вона думає, вчиняє дії, творить. На цьому заснована драматургія усього сценічного твору, без цього не може бути і балетної вистави» [51, 41–42].

Для нашого дослідження важливий акторський аспект хореодрам, оскільки драматичний балет висунув нові завдання перед виконавцями: образи персонажів розкривалися в дії, демонструвались у розвитку, насичувались багатобарвністю почуттів. Саме тоді з'явилося поняття «танець в образі».

Визнано, що саме в період панування хореодрами у мистецтві склався новий тип танцівника-актора, що вміє втілювати глибокий драматичний і психологічний зміст в складній танцювальній партії. У його мистецтві танцювальна і акторська майстерність нерозривні. «Але часом в балет прямолінійно, без урахування його специфіки стали переносити систему К. С. Станіславського, яка розумілася не як загальне вчення про природу театрального мистецтва, а як метод постановочної і виконавської майстерності, ідентичний нібито і в драмі, і в опері, і в балеті», – зазначає В. Ванслов [17, 23]. В однобічно драматизованих балетах-п'єсах досить часто відбувався розподіл танцювальних епізодів

та акторської гри гра здійснювалася головним чином в пантомімних сценах, а танець – в розважальних епізодах, що заважала цілісному сприйняттю художніх образів і балету в цілому.

В цілому ж, збагачення балету прийомами драматичного театру позитивно відбилося на розвитку акторської складової балету, але воно є плідним лише до тих пір, поки драматичне начало не пригнічує і не підміняє собою хореографію.

В. Пасютинська називає «драмбалети» «хореографічними поемами», зазначаючи, що «балетмейстри в лірико-драматичних виставах по-новому ставили проблему дієвого танцю. Він став у них засобом характеристики героїв, передачі їх почуттів та настроїв, засобом створення нових хореографічних композицій... Найвдалішими балетами лірико-драматичного жанру були вистави романтичного характеру. Сміливе введення прийомів системи К. С. Станіславського до рішення романтичних образів трансформувало їх. Створення хореографічної поеми, де панував ліричний елемент, а трагічна кінцівка підкреслювала драматичність ситуації, стало новим кроком в опануванні лірико-драматичного жанру» [118, 165].

У 40-х – на початку 50-х рр. ХХ ст. драматичні балети в СРСР було проголошено чи не єдино можливим жанром, що часто призводило до ототожнення літературного та танцювального образу, а отже, до невизнання специфіки балетного мистецтва.

Поступово, зі зростанням активності пошуків, спрямованих на збагачення виражальних засобів та тематики балетного мистецтва, набули розвитку танцювальні симфонії, хореографічні поеми, різні форми одноактних балетів. Балетний театр звільнявся від надмірної ілюстративності, витіснення танцю пантомімою, що призводило до збіднення хореографічної мови.

Однак для 30-х рр. ХХ ст. «балет-драма був явищем, безперечно, прогресивним, бо означав рішучий крок до реалістичного балетного

спектаклю, – пише В. Красовська. – Людина з її психологією та вчинками дістала досить чітку пластичну характеристику саме у виставах такого типу. Жест конкретизувався, став своєрідним аналогом конкретного слова, обумовлюючи лаконізм танцювальних фраз» [151, 93].

Хореодрамами, в основному, ставали інтерпретації літературних творів. І тут слід торкнутися проблеми взаємодії різних видів мистецтва (літературного та хореографічного) у процесі створення балетної вистави.

Вплив літератури на розвиток балету був плідним. Створення балетних вистав на основі видатних творів літератури збагатило балетний театр і став одним з його найважливіших досягнень. Але втілення літературного твору не може йти без спирання на танцювальну специфіку балету, не повинно руйнувати природу цього мистецтва.

Обмеженість можливостей балету в прямому зображенні подій пов'язана насамперед з відсутністю в ньому слова. Але, на думку В. Ванслова, «разом з тим, відсутність слова в балеті не тільки недолік, а в рівній мірі – достоїнство. Завдяки відсутності слова пластична виразність рухів людського тіла розвивається в специфічну танцювально-хореографічну мову. Ця мова здатна втілювати важкодоступні або недоступні зовсім стани» [17, 18].

Балету не все доступно в сенсі прямого втілення літературного сюжету або того конкретного змісту, що укладена в словесному тексті. Неможливо передати в танці конкретне словесне зміст монологів Гамлета, втілити соціально-економічну проблематику «Анни Кареніної», «укласти» все багатство сюжетних ліній «Братів Карамазових» і т.д.

Засобами балетного театру можна втілити будь-яку літературну ідею, що стосується сутності та сенсу життя. За виразом В. Ванслова, літературні ідеї «в принципі можуть запліднити балет. Таке запліднення відбувається, однак, лише в тих випадках, коли балет, зберігаючи

основний образний конфлікт, разом з тим, не переказує літературний сюжет і не прагне підмінити собою слово, а виходить з ідейного сенсу і суті образного конфлікту, вирішуючи його самостійними засобами. В цьому плані будь-який... літературний твір може стати стимулом, надихнути на створення балетної вистави» [17, 18]

Починаючи з 30-х років ХХ ст. література українського балету стала джерелом образів, допомогла вивести на сцену раніше не відомих героїв, виразити думки, почуття, вчинки, які раніше здавалися не доступними для балетного театру.

Деякі мотиви драматичних п'єс були успішно інтерпретовані в балетному театрі, і значній частині балетмейстерів, режисерів здалося, що реалістичний балет – це та сама п'єса, в якій залишається тільки замінити слова рухами тіла і пантомімними сценами (хибність цих думок було усвідомлено не одразу).

Література, драматичний театр, опера мають багатий предметно-образний зміст. Хореографія має лише арсенал засобів пластики і музики. Безпосередньо зображення людей, ситуацій, предметів, природи являється самою сутністю літератури, драматичного театру, кіномистецтва. Хореографія і музика спроможні на це лише в мінімальному ступені. Література спроможна вимальовувати людські характери з великою точністю, балет може давати лише приблизні обриси характеру. Література чудово розмірковує, хореографія до цього зовсім не здатна. Література може наділити свої твори багатьма дійовими особами – важливих учасників дійства, які розгорнуті в різних планах; хореографія володіє зовсім не великою здатністю створювати в межах вистави різноманітні плани дії і з великим зусиллям терпіти велику кількість дійових осіб.

«Кожний вид мистецтва має свої специфічні закони відображення життя, свої особливі форми, виразні методи і свій матеріал. Письменник пише роман, повість, поему, п'єсу, користуючись словом; композитор у

своїй творчості користується музичними звуками; художник – фарбами; скульптор – пластичними матеріалами (глина, гіпс, мрамор). Хореограф працює над виразною пластикою тіла, рухами, мімікою і жестами. Але всі види мистецтва об'єднує одна мета – винахід краси засобами мистецтва, яка рівнозначна добру, душевній і фізичній досконалості людини.

Балетмейстер шукає найкращі рішення для втілення художньої ідеї, розробляє перед артистами такі завдання, при вирішенні яких, образи дійових осіб розкривались би найбільш повно і яскраво. Лінія поведінки героя допомагає розкриттю образу та розкриттю сюжету і ідеї твору.

Літературний сценарій визначає тему балетного твору. Характерною рисою сценарної драматургії балетів від 30-х рр. ХХ ст. є широке використання творів літератури. Тим-то для практики балетного театру велике значення має проблема взаємозв'язків хореографічного мистецтва з художньою літературою, питання відповідності балетних сценаріїв літературним першоджерелам. Причому йдеться не тільки про точне перенесення на балетну сцену сюжетних колізій відомих повістей і романів, а й про правомірність образних коректур, зумовлених відмінною природою літератури й балетного мистецтва, спрямування їх на розкриття найсуттєвішого – провідної поетичної ідеї і змісту авторського задуму.

У літературних балетах не можна й, очевидно, не варто шукати повної передачі всіх філософських ідейно-сміслових аспектів їх класичних першоджерел. При перекладі літературного твору на мову іншого мистецького виду завжди дещо змінюється, а переважно – звужується його образна сфера, відбувається переакцентування виразально-впливових засобів» [48, 16]. М. Загайкевич з цього приводу зазначає: «Балет “Лісова пісня” М. Скорульського, написаний за мотивами однойменного твору Лесі Українки, не розкриває (і не

претендує на розкриття) всіх фабульних перипетій і глибоких філософських думок поетеси, однак тонко збережена в ньому піднесена, поетична емоційна атмосфера драми-феєрії, виразно накреслена її основна ідея – необхідність боротьби за духовну красу проти обмеженості буття – дають право вважати цю музично-хореографічну інтерпретацію “Лісової пісні” співзвучною задумові й поетичній концепції Лесі Українки» [48, 17].

Необхідність переосмислення образної форми твору і, водночас, збереження його провідної думки ставить перед балетним сценарієм на літературну тематику особливі вимоги. Балетне тлумачення повісті чи роману великою мірою засновується на перекладі «інтелектуального» на «емоційне»: «балет говорить передусім мовою почуттів, і уможливі роздуми, так само як і приземлено-прозаїчні мотиви, важко вкладаються в його образну систему» [48, 17].

Розмірковуючи про специфіку балетного мистецтва, М. Загайкевич стверджує: «Балетові, як всякому іншому жанру мистецтва, властива певна умовність відтворення життєвих явищ. Характер її, закладений у художній природі музики і хореографії, виявляється, зокрема, у плані домінуючої ролі виражального чинника над зображальним, підкреслено емоційного тлумачення подій, людських переживань. З цього погляду стосовно до трьох основних видів класичної поезики (лірики, епосу, драми) балет посідає проміжне місце. Залишаючись у своїй основі драматичним мистецтвом, він значною мірою охоплює і сферу лірики. Подібно до поезії чи музики балет здатний передати емоційні порухи, які важко піддаються зовнішньому описові. Мистецький світ балету – насамперед світ почуттів.

Найважливішою рисою, яка відрізняє балет від інших видів драматичного мистецтва, є відсутність словесного тексту. Цей факт помітно важливий у визначенні драматургічних особливостей балетного твору, посилює умовність його художньої мови. Пластична образність,

щоправда, певною мірою конкретизує широко узагальнену форму музичного вислову, але не з такою понятійно-предметною точністю, як це може зробити слово» [48, 20].

Література за своєю природою є більш мобільною, авангардною з історичної точки зору, здатною швидко реагувати на проблеми в соціумі, відображаючи їх у художніх образах засобом слова, можна стверджувати, що література диктує діячам хореографії сучасний рівень мислення при створенні постановки, її мови, виразних засобів, характерів героїв, конфліктів.

Жіночі образи в українських балетах національної тематики тісно пов'язані не лише з українською літературою, а й обрядово-побутовою культурою, переважно фольклором, яким притаманна складна система символів. Жіночі образи у балетах національної тематики («Пан Каньовський», «Лілея», «Маруся Богуславка», «Відьма» та ін.) транслиують систему цих символів. Балетмейстери, переосмислюючи першоджерела, традиційно намагаються зберегти глибинне символічне ядро твору.

Символ (від грецького означувати, відзначати, вказувати, показувати, оголошувати, подавати знак, запечатувати тощо). У мистецтві, мистецтвознавстві цим терміном характеризується художній образ з точки зору його значення (що він виражає, на що натякає). С. Безклубенко зазначає: «Цю особливість людської свідомості не лише помічати прямий і безпосередній зміст та смисл подій, фактів, дій, їх особливих характеристик та прикмет (зовнішнього вигляду, форми, світла, та тіні, кольору, звучання і т. д.), а й розкривати їх ніби приховане значення широко використовується у мистецтві для створення художнього образу й посилення його впливу. При цьому роль символу можуть виконувати і змістовні зображення, і засоби зображення, такі, зокрема, як світло, колір, звук тощо» [7, 140]. Символи залежно від

задуму автора, його ставлення до зображуваних подій можуть бути і трагічними, і героїчними, й іронічними, і комічними.

Зважаючи на шлях синтезування лексики класичного та українського народного танцю, яким пішов український балет в реалізації національної теми, а також природну трансляцію елементів обрядово-побутової культури та глибинних світоглядних основ українців через образи національних балетів правомірно говорити про паралельність формування методики втілення жіночих образів народно-сценічної хореографії та балетів національної тематики. Особливо помітним для балетів національної тематики став вплив балетмейстерської творчості П. Вірського у Державному ансамблі танцю УРСР, що створив унікальну мову академічного українського народно-сценічного танцю, зберігши глибинний зв'язок із всім комплексом фольклорно-танцювальної культури України.

Жіночі образи в українській народно-сценічній хореографії тісно пов'язані з обрядово-побутовою культурою, якій притаманна складна система символів. Балетмейстери народно-сценічної хореографії, обробляючи фольклорні першоджерела, традиційно намагалися та намагаються зберегти глибинне символічне ядро твору. Найчисельніша група подібних творів, що транслюють семантичну систему обрядових танців, – хороводи та хороводні танці [82].

У більшості авторських творів, де за відсутності конкретних фольклорних танцювальних першоджерел хореографія гранично наближена за стилем до народної, опоетизований образ жінки сприймається як символ України. Яскравим прикладом такого твору є лірико-психологічна хореографічна поема «Про що верба плаче» у постановці П. Вірського. Балетмейстер у розгорнутих танцювальних монологів головної героїні майстерно передає душевні переживання і страждання, виражає глибинну сутність української дівчини: чистоту, сором'язливу ніжність, глибоку відданість коханому. У сцені проводів

козака в далекий похід дівчина подає йому шапку та шаблю, що практично є відображенням традиції жіночого благословення перед військовим походом [82, 44].

У хореографічній поемі «Подільночка», створеній П. Вірським за мотивами подільського фольклору, жіночий образ уособлює типові риси української дівчини: цнотливість і пристрасність, гідність і самовідданість [82, 44].

У постановці «Рукодільниці» П. Вірський оспівує красу жіночої праці, опоетизовує традиційні для українок ремесла (килимарство) [15, 80].

Весняні образи природи втілено П. Вірським у мереживному танці дівчат-квіток у мініатюрі «Плескач».

Однією з вершин жіночого українського народно-сценічного танцю стала хореографічна картина «Вербиченька», поставлена О. Сегалем на музику М. Лисенка в аранжуванні А. Мухи, що зберігається у репертуарі ансамблю танцю ім. П. Вірського. Попри граничну простоту танцювальної лексики, втілено надзвичайно поетичний образ верби – символ весни, пробудження природи, адже верба з давніх-давен уособлює священне дерево. Номер пов'язаний зі всією системою народної культури українців, навіяний українськими традиціями та символікою, – дівчата створюють вербу як уособлення України [82, 44].

У хореографічній композиції «Веснянки», що входить до репертуару Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина», балетмейстер В. Дебелий хореографічними засобами відтворив закликання весни, що у своїй прадавній основі є магічним обрядом. Хореограф уникає однотипної пластичної характеристики виконавиць, що дає можливість різноманітного трактування дівочих образів: вони є й дівчатами у весняному танку, вони подібні й до перших птахів, які сповіщають про прихід весни, одночасно втілюють і

різнокольорові весняні квіти як символ пробудження природи тощо [82, 44].

До репертуару Ансамблю народного танцю «Київ» кафедри народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв входить хореографічна сюїта «Калинова Україна», де дівчата з калиновими гілками уособлюють красу, добробут, Україну. «Без верби й калини нема України» – одне з найвідоміших українських прислів'їв, що підтверджує символічність жіночих образів у танцях, пов'язаних з цими рослинами.

Отже, ряд жіночих образів українських народно-сценічних танців відображають глибинний смисл усієї міфологічно-обрядової системи українського народу, найчастіше символізують образ України – дівчини, неньки, охоронниці [82, 45].

У свою чергу балетмейстери національних балетів транслують систему символів, пов'язаних з образом жінки у фольклорі. Балетмейстери у розгорнутих танцювальних варіаціях головних героїнь майстерно передають душевні переживання і страждання, виражають глибинну сутність української дівчини, жінки: чистоту, сором'язливу ніжність, глибоку відданість коханому, стійкість, силу духа [83].

Висновки до розділу 1

У фундаментальних дослідженнях М. Загайкевич «Драматургія балетного театру» (Київ, 1978), Ю. Станішевського, серед яких найповнішим є «Балетний театр України. 225 років історії» (Київ, 2003), ретроспективно проаналізовано становлення та розвиток балетного театру України, приділено значну увагу реалізації жіночих партій, але не створено цілісної картини генези власне жіночої образності у балетних виставах національної тематики.

Напрямок дослідження персонального плану українських балерин започаткував Ю. Станішевський, одні з перших праць якого були присвячені А. Васильєвій. На особливу увагу заслуговує брошура Ю. Станішевського «Лебеді чарівного озера» (Київ, 1966), де автор аналізує творчу діяльність провідних артисток українського балету О. Потапової, В. Калиновської, А. Гавриленко, І. Лукашової, Н. Руденко, зокрема, трактування ними партій у балетах «Лілея», «Лісова пісня», «Тіні забутих предків».

В українській діаспорі створено працю М. Пастернакової «Українська жінка в хореографії» (Вінніпег, 1964) – одне з небагатьох фундаментальних досліджень, що накреслює проблему жіночого танцю в хореографічному мистецтві, значна частина якого присвячена провідним українським виконавицям модерної та класичної хореографії, переважно за межами України.

Останнім часом з'явилося чимало наукових публікацій, присвячених різним аспектам жіночої образності в українських балетах, зокрема й специфіці виконавських інтерпретацій (Л. Вишотравка, В. Захарова, Є. Коваленко, А. Кравець, Ю. Тодорюк та ін.).

Певні методологічні основи з дослідження жіночої образності заклала у вітчизняному мистецтвознавстві праця «Жіночі танці в

українській народній хореографії» О. Мерлянової (Київ, 2009), де значну увагу приділено народним та народно-сценічним жіночим танцям, проникненню народних танцювально-лексичних елементів на балетну сцену.

Жіночим поетичним образам Шевченка на балетній сцені присвячено публікації О. Мерлянової, О. Плахотнюка; безпосередньо до аналізу партії Лілеї в однойменному балеті зверталися П. Білаш, В. Володько, Д. Дегтяр, Є. Коваленко, О. Щербакова.

Джерельну базу дослідження складають матеріали архівів, зокрема Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України; афіші, фото-, кіно- та відео-матеріали; власне балетні вистави в сценічному виконанні.

Попри значну кількість наукових праць, присвячених різним аспектам жіночої образності в українському балеті, комплексного дослідження з теми проведено не було.

Значний вплив на формування суспільних поглядів стосовно ролі жінки в соціумі, а також самоусвідомлення жінки як суб'єкту суспільного життя відіграє ментальність народу – глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, що формувалась протягом століть під впливом різних аспектів: економічних, політичних, ідеологічних та ін. Відображення «жіночого начала» в ментальності українців є визначальним чинником дієвості та поведінки жінки в суспільстві, а також певних уявлень суспільства про її роль та статус, як в історичній ретроспективі, так і в сучасних умовах (О. Луценко, О. Кісь тощо). Риси ментальності українського народу відбилися на формуванні лексики та стилістики не лише українського народного жіночого танцю, а й синтезованої лексики жіночого танцю в балетах, у загальній структурі жіночих художніх образів балетів української тематики.

Методологічною основою дослідження стали філософські, культурологічні, історичні, мистецтвознавчі праці, присвячені гендерним проблемам, проявам національного в культурі і мистецтві А. Банфі, С. Безклубенка, Ю. Бромля, В. Гусева, С. Людкевича, І. Огієнка, Н. Шахназарової, В. Уральської тощо.

Важливими для з'ясування особливостей жіночої художньої образності в контексті хореографічного мистецтва виявились праці Л. Блок, О. Бойко, Н. Горбатової, К. Голейзовського, К. Кіндер, С. Легкої, Т. Павлюк тощо. Стали у нагоді дослідження щодо відображення національної специфіки у балетному мистецтві А. Бочарової, Е. Корольової, Ю. Чурко, Е. Шумілової тощо.

Поняття «український балет» можна трактувати як сукупність усіх балетних вистав, створених в Україні; як діяльність вітчизняних творців балетного мистецтва в усій сукупності її проявів; вужче – стосовно балетних вистав української тематики створених вітчизняними композиторами, де проявляються світоглядні, етичні, естетичні, психологічні тощо особливості українців. У представленому дослідженні використано останній підхід.

Екстраполюючи загальноживане визначення «мистецтва» на «художній образ» можна стверджувати, що це – специфічне відображення дійсності, своєрідний тип реальності, що має символічно знакову природу; це створене засобами мистецтва зображення людини чи узагальнене уявлення про когось або про щось (С. Безклубенко). Художня специфіка образу у мистецтві полягає не лише у тому, що він відображує та осмислює дійсність, – він унікальний у своїй здатності створювати новий, вигаданий світ. Саме такі «світи» створюють жіночі образи українських балетних вистав.

Вихідним для мистецтвознавчого аналізу балетних вистав за літературними творами, яких переважна більшість серед балетів української тематики, стало положення щодо неможливості досягнення

документальної достовірності при перекладі твору одного виду мистецтва на інший (у даному випадку літератури та хореографії). Фактично пластичний аналог літературного тексту є його творчої інтерпретацією балетмейстером та артистом балету (В. Ванслов, М. Загайкевич, В. Красовська тощо).

РОЗІДЛ 2

БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ТРАКТУВАННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКИХ ВИСТАВАХ: ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ БАЛЕТ, БАЛЕТНА ШЕВЧЕНКІАНА

2.1. Балетмейстерські та виконавські інтерпретації жіночих образів у виставі «Пан Каньовський»

Балетний театр в Україні як самостійний мистецький феномен було сформовано на основі європейського та російського досвіду. Від середини 20-х рр. ХХ ст. він у своїх інституційованих формах знаходився під впливом вітчизняних музично-театральних традицій, також існував досвід втілення танцювальних сцен в операх, введення елементів хореографії у драматичних виставах тощо. 1925 р. відбулося відкриття Харківського театру опери та балету, що упродовж тривалого часу позиціонували як початок відліку історії балетного театру України (за висловом Ю. Станішевського, 25 жовтня 1925 року «український балетний театр розпочав своє самостійне мистецьке життя» [151, 46]), хоча балетні трупи при оперних театрах існували в Харкові, Львові, Києві, Одесі з другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Відлік історії українських балетних вистав на національну тему прийнято вести з моменту постановки «Пана Каньовського» М. Вериківського - В. Литвиненка, В. Верховинця, прем'єра якого відбулася 19 квітня 1931 р. у Харкові, хоча поодинокі випадки залучення елементів українського народного танцю в трансформованому вигляді до оперно-балетних вистав траплялись й раніше.

Однією з провідних тенденцій 30–40-х рр. ХХ ст. для балетного театру СРСР стала поява національних балетів, де більшою чи меншою мірою відбувалося поєднання класичного танцю з елементами народної хореографії: грузинської «Мзечабуки» («Юнак-сонце») композитора А. Баланчівадзе – балетмейстера В. Чабукіані (1936), що став відомим у другій редакції під назвою «Серце гір» (1938); білоруської «Соловей» М. Крошнера – О. Єрмолаєва, Ф. Лопухова (1939), армянської «Щастя» А. Хачатуряна (1939), азербайджанської «Гиз галаси» («Дівоча вежа») А. Бадалбейлі – С. Кеворкова, В. Вронського (1940), таджикської «Дугуль» («Дві рози») О. Ленського – К. Голейзовського, Г. Валмат-заде та ін. (1941), киргизької «Чол пон» («Ранішня зірка») М. Раухвергера – Л. Крамаревський (1944) тощо. У такий спосіб, на думку Г. Іноземцевої, «закладався фундамент хореографічного театру братських республік, формувалися традиції, складалася структура національної балетної вистави, визначалося коло її тем і сюжетів, методи їхнього втілення» [61, 12].

Природно, що всі ці твори були різними за рівнем композиторського, балетмейстерського, виконавського, сценографічного рішення, не всі стали широко відомими, зберігалися у репертуарі. В кожній з цих вистав поєднання класичної та елементів народної хореографії було різним за кількісним та якісним показниками. «Вони різнилися також мірою проникнення в глибинні сфери народного життя, характером опрацювання фольклорних мотивів. Але сам факт появи за незначний проміжок часу низки балетів, позначених яскравою національною своєрідністю, не може не сприйматися як результат певної, чітко визначеної тенденції розвитку радянського хореографічного мистецтва, що стала в ці роки особливо відчутною», – зазначає М. Загайкевич [48, 135].

У 30-і рр. ХХ ст. балетні театри республік СРСР почали реалізовувати партійні настанови щодо «національного за формою,

соціалістичного за змістом» мистецтва, що бачилось запорукою збереження єдності багатонаціональної країни. І в цьому прагненні реалізувати партійні завдання народжувалися національно обарвлені музичні та хореографічні твори. Попри ідеологічну заангажованість оцінок художньої цінності балетів національної тематики можна говорити про вектор розширення лексико-стилістичного та образно-змістовного діапазону вистав балетного театру, що знайшов розвиток у подальші десятиліття.

М. Пастернакова з приводу перших балетів українських композиторів досить чітко зауважує: «В Україні тільки в 1930 р. поставлено в Харкові балет українського композитора Б. Яновського «Ференджі» («Вогонь над Гангом»), в якому однак не було нічого українського. У 1931 р. балетмейстер В. Литвиненко поставив в Києві перший балет на українську тему «Пан Каньовський» М. Вериківського, включаючи елементи українського народного танцю» [115, 74]. Авторка припускається помилки щодо першої постановки балету в Києві, адже саме в Харкові відбулося перше сценічне втілення «Пана Каньовського». Однак стосовно початку відліку історії українського балету з цієї вистави пристаємо на позицію М. Пастернакової, хоча до того й були створені балети українськими композиторами, але вони не пов'язані з українською тематикою.

Балет «Пан Каньовський» присвячений боротьбі українського народу проти панів у другій половині XVIII ст. – у добу гайдамаччини на Правобережжі. У газеті «Пролетарська правда» від 24 жовтня 1931 р. зазначалося: «Автори не ставили собі завдання “зробити революцію в балеті”. Вони намагалися зробити першу спробу збудувати на українській тематиці балет класичної форми, використавши матеріали, що відбивали б соціальну боротьбу в історичній минувщині на Україні... Балет цей, маючи в основі сюжету класову боротьбу на Україні XVIII віку, підпорядкувавши цьому елементові всі інші грані сюжету (і навіть

романтичний елемент), вигідно цим відрізняється серед інших балетів з їх еротикою, фантастикою тощо» [194] (слід зауважити, що при наведенні цієї цитати Ю. Станішевський припустився помилки, даючи посилання на газету «Пролетарська правда» від 24 жовтня 1924 р. [151, 85; 150, 70]). Попри позиціонування теми соціальної боротьби як головної, трагедія дівчини Любини, яка зазнала переслідувань старого хтивого пана Каньовського (прізвисько магната Миколи Потоцького), в балеті є провідною. Світле кохання Любини й кріпосного парубка Яроша зруйновне втручанням жорстокого пана. Гине Любина, але Ярош і його товариші знищують магната, втілюючи мрію і віру в перемогу справедливості.

Фабулу балету лібретист Ю. Ткаченко і постановники будували, орієнтуючись, переважно, на українську побутову драму, де присутні її основні колізії: трагічне кохання звичайних людей з народу, Бондарівни та Яроша; керуючий, що виконує всі накази пана; пан, що мріє покарати норовисту кріпосну [190, 25].

М. Загайкевич за загальними ознаками драматургічної структури відносить «Пана Каньовського» до балетної п'єси «з певними особливостями хореографічної драми. На це вказує наявність гострої драматичної колізії, введення картин описово-побутового характеру» [48, 114]. Головна героїня в балеті – Любина Бондарівна, героїчна жінка, прославлена у відомій історичній пісні-баладі «Про Бондарівну». На той час в українському мистецтві вже був досвід художнього опрацювання цього твору: історична драма Ф. Заревича «Бондарівна» (1872), музична обробка пісні М. Лисенка, драма І. Карпенка-Карого «Бондарівна» (1884).

У першій картині балету відбувається знайомство з основними дійовими особами – Любина Бондарівна та Ярош вступають у конфлікт з керуючим; дієвим центром картини стає дует Любини та Яроша, де розкриваються взаємні почуття та хвилювання Любини за коханого. За

всіма законами драматургії перша картина відіграла експозиційну роль, була вирішена у романтико-поетичній тональності.

Друга картина демонструвала взаємини керуючого з селянами, вирішувалася пантомімно.

Третя картина була однією з найпоетичніших у виставі, саме тут відбувалося драматичне зіткнення Бондарівни з паном. Вихор молодіжних народних забав змінювала сцена своєрідного трикутника, де Любина палко цілувала Яроша. Розгніваний пан підступно насильно цілував Любину, скривджена давала Каньовському ляпаса. Ярошу вдалося вирватися, а Бондарівна залишилася у пана.

В останній картині повстанці вирішили напасти на замок пана Каньовського, визволити Любину, розправитися з ненависним паном. Народні месники ворвалися до замку, Любина побігла до них, але впала, уражена пострілом пана. Це призвело до розправи над паном, підпалу маєтку. До масового танцю приєднувалися все нові і нові виконавці, що символізувало наростання народного гніву, перспективу подальшої боротьби, нескореність [190, 22–24].

Попри гостросоціальну тему, сучасність звучання балет не був позбавлений традиційних балетних штампів, зокрема, сцен, що не сприяли руху дії, відігравали ілюстративно-декоративну роль, наприклад, сон Любини.

Доля української жінки – одна з провідних тем у вітчизняному народному мистецтві, що вплинуло на сценічну культуру, у тому числі і балетний театр. У центрі «Пана Каньовського» – героїчний образ українки, яка не скорилася польському панові і мужньо прийняла смерть, що стало поштовхом до народного гніву і спричинило хвилю народної помсти. Назва балету не співвідноситься з головним, драматургічно навантаженим образом вистави – Любиною Бондарівною, тому виглядає дещо штучною.

«Пан Каньовський» став першим в історії українського театру балетом, в якому було зроблено спробу гармонійно поєднати класичний та український народний танці. Зважаючи на практичну відсутність такого досвіду в балетному театрі (за винятком деяких танців в оперних виставах, поставлених на основі українських народних), можна стверджувати, що окремі розгорнуті танцювальні сцени стали першими зразками своєрідної хореографічної лексики українського балету, про яку згодом фахівці будуть говорити як про сформовану систему балетного театру. Досить яскраво ці пошуки синтезованої танцювальної лексики проявились у партії головної героїні: «перший танцювальний дует Любини й Яроша, в якому тендітна і ніжна дівчина горнулася до ставного красеня-парубка, то повільно кружляючи навколо нього, то завмираючи на мить у своєрідно переінтованих класичних позах, був оригінальним поєднанням елементів традиційного па де де із структурними особливостями народного парного танцю. У барвистій хореографічній картині селянського свята, на тлі якого відбувається зіткнення Любини з нахабним паном, який прилюдно одержав від неї ляпас, балетмейстер широко вводив у ліричні дівочі веснянки класичні рухи, а піднесено-романтичні дуети героїв зігрівав інтонаціями українського танцю» [151, 82–83].

Більш стримано щодо народження нового методу поєднання класичної хореографії з народною у «Пані Каньовському» висловлюється М. Загайкевич, вважаючи, що ця проблема тут була лише поставлена, а не розв'язана, «впровадження народних танцювальних мотивів нагадувало більше аплікацію, ніж органічне втілення в хореографічну тканину». І далі, не називаючи прізвищ, висловлюється щодо прихильників нетрансформованого перенесення фольклору на сцену: «...в той час в Україні було чимало прихильників “етнографічного” балету, які допускали в сценічному перетворенні лише якнай докладніше копіювання побутових форм» [48, 119]. Саме таких

поглядів дотримувався В. Верховинець, що тривалий час мріяв про створення на снові народної хореографії українського національного балету. У другому виданні «Теорії українського народного танцю» (Полтава, 1920) він писав: «Дуже помиляється той, хто думає, ніби український балет вже де-небудь є, що хто-небудь його вже створив, де-небудь його бачив або чув про нього. Українського балету ще не було і нема: він ще в народі як матеріал... Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитись, мусить бути народним, своєрідним, а таким стане він тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широко, нічим не обмеженою фантазією думок і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя. Отже, щоб у майбутньому побачити такі балети, треба, перш за все, спільними силами збирати відповідний танцювальний матеріал так само пильно, обережно і з любов'ю, як пісні, музику, ігри, байки, казки, оповідання, тобто, як кожную цінну старовину, як всяке мистецтво й творчість нашого народу» [20, 124–125].

Працюючи консультантом при постановці «Пана Каньовського», митець широко застосовував у спектаклі народні танцювальні комбінації (зальотний, присування, коливання, підскок, доріжка, схрещування, вихилясник та ін.), художні прийоми, які властиві українському народному мистецтву, прагнув передати засобами хореографії дух і характер справжнього народного життя [40, 125].

За спогадами В. Дуленко, для якої була створена головна партія Любини в балеті «Пан Каньовський», Литвиненко та Верховинець поставили для неї танець на пуантах. «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. Правда, мій дублер – характерна балерина Галина Лерхе танцювала в червоних чобітках і на повній ступні. Вона створила образ Бондарівни по-своєму і спектакль за її участю виглядав також інтересно й переконливо» [21, 28–29]. Динамічний танець на пуантах В. Дуленко акцентував увагу на загартуванні характеру головної героїні. У той час як танцювання у чобітках Г. Лерхе сприяло виявленню земних рис центрального жіночого образу, переконливому відтворенню близькості до народного життя.

В балеті змальовано образ мужньої і цнотливої, духовно багатой дівчини палкої вдачі. Ю. Станішевський відмічав поєднання земних та романтичних рис в образі Любини: «Танець балерини, пройнятий чистим струменем фольклорних джерел, хвилював своєю щирістю й задушевністю, а руки талановитої артистки, легкі й наче прозорі, у наспівній пластиці яких бриніла замріяність українських хороводів, “співали” задумливо і піднесено, її Любина була земною, глибокоправдивою. Тонкими психологічними нюансами, промовистою пантомімою і поетичним танцем відтворила В. Дуленко розвиток характеру і внутрішнє змушнення героїні, її протест проти панських залицянь» [151, 83].

Перша виконавиця партії Бондарівни В. Дуленко, за висловом М. Ельяша, «створила чарівний ліричний образ, але у той самий час у характері її героїні були риси сміливості, гордості» [190, 25].

Інші жіночі образи в балеті не є яскраво персоніфікованими: це й учасниці народних сцен під час виконання веснянок, гопаків, козачків, і танцюристки-кріпачки, яких жорстоко муштрують у панському маєтку тощо.

18 жовтня 1931 року «Пан Каньовський» був поставлений В. Литвиненком на київській сцені. Партія Любини набула нових

іднесених рис, оскільки її виконувала обдарована класична балерина з тонкими подовженими лініями, легким стрибком, наділена невимовним проникливо-зворушливим смутком О. Гаврилова. «Романтичний ореол, набуваючи то піднесено героїчного, то ліричного, то трагедійного відтінків, осявав хореографічний образ Бондарівни, а філігранно відточений класичний танець київської балерини, зігритий народними пластичними інтонаціями, переконливо розкривав щирі почуття героїні балету», – зазначає Ю. Станішевський [151, 85]. Піднесеність високих ідей Любини, силу духу, що не здолати земним тяжінням, уособлювало трактування О. Гаврилової з легким високим стрибком, ніжною пластикою рук.

На відміну від харківської постановки, в Києві запам'яталися й інші жіночі образи: балерина кріпосної трупи пана Каньовського Софія у виконанні К. Васіної, балерина-кріпачка Марина у виконанні О. Веселової, В. Бакалейникової [161, 114].

Виконавиці головних партій харківської та київської вистав були представницями різних мистецьких стилів українського балету, що формувався саме у 30-ті рр. ХХ ст. В. Дуленко стала засновницею лірико-героїчного напрямку, що яскраво проявилось саме в образі Любини Бондарівни. Романтично-піднесений виконавський стиль започаткувала О. Гаврилова, що дало їй змогу своєрідно трактувати образ Любини, не наслідуючи харківську версію.

У лірико-героїчній стилістиці трактувала образ Бондарівни Н. Виноградова навесні 1932 року в дніпропетровській інтерпретації «Пана Каньовського» (балетмейстер П. Йоркін за участю В. Верховинця) [151, 85].

Образ Любини став першим у галереї центральних жіночих образів українських національних балетних вистав. У подальшому тенденція детальної драматургічної та лексичної розробки головної жіночої партії

стала провідною в українському балеті, з'явився ряд більш чи менш вдалих балетів, де жіноча тема була основною [135].

2.2. Жіночі образи балетної шевченкіани

В українській літературно-поетичній традиції XIX ст. про жінку писали як про матір, цнотливу дівчину, вона була символом чистоти, кохання, беззахисності. Саме до таких творів відносимо низку поезій Т. Шевченка, за мотивами яких було створено балетні вистави з центральними жіночими партіями. Сильні почуття призводять романтичних героїнь Т. Шевченка до відчуження і, як наслідок, божевілля або загибелі. Т. Гундорова, на підтримку багатьох дослідників творчості поета, стверджує: «Ідеї, психологія та художня уява поставили жінку в центрі художнього світу Шевченка» [35].

І. Франко високо цінував ставлення митця до жінки: «Я не знаю у всесвітній літературі жодного поета, котрий би так витривало, так гаряче й цілком свідомо виступав оборонцем жіночих прав, захисником права жінки на повне, чисто людське життя. Жертвування власної людської індивідуальності на справу милосердя, нехтування власними стражданнями, забуття власного безправ'я і посвята всіх сил на службу єдиній високій і благородній ідеї, добра загалу і всієї людськості – ось ідеал жінки, який залишив нам Шевченко як свою найдорожчу спадщину» [173, 254].

Серед балетів за мотивами творів Т. Шевченка найвідомішими є «Лілея», «Сліпа», «Відьма» [81].

Тема дівочої долі представлена в творчості Т. Шевченка в дуже багатій різноманітності ситуацій та настроїв, які успішно можуть бути виражені засобами хореографічного мистецтва. У розробленні цього сюжету поет розкрив усю могутню силу своєї майстерності – від ніжних ліричних балад, овіяних ароматом національної української романтики, і до гнівних революційних поем, в центрі яких стоїть його улюблена

героїня, що горить помстою за розбите життя, проти панського насильства.

Але для того, щоб відобразити в хореографічному спектаклі за мотивами творів Т. Шевченка цю тему В. Чаговцю, автору лібрето балету «Лілея», недостатньо було обмежитись одним твором. Автори зупинилися на синтетичному образі «Лілеї», в якому немов зливаються всі мотиви про дівчину-страдницю у всій їх різноманітності. Бо «лілеями», які зберігають свою лілейну чистоту і духовну красу, поет не раз називає своїх героїнь, які пройшли тернистий шлях життя в боротьбі за радість і щастя.

В. Чаговець використовував в своєму сценарії, крім «Лілеї», «Відьму», «Марину», «Княжну», «Катерину» і ще ряд творів великого поета.

У баладі «Лілея», написаній 1846 року, «майстерно використавши народнопоетичні уявлення про перетворення людини, зокрема дівчини, в квітку, Шевченко відобразив соціальні суперечності кріпосницької дійсності» висловив палкий протест проти нелюдських страждань жінки-кріпачки.

У балеті Лілея – не просто головна дійова особа однойменної балади, а збірний образ багатьох шевченківських героїнь, життя яких калічила феодально-кріпосницька дійсність. Дівчина-сирота з романтичної балади «Причинна», яка марно виглядає свого милого, обдурена покритка Катерина (поема «Катерина»), котра кинулась в ополонку, страждаюча наймичка Ганна (поема «Наймичка»), яка лише перед смертю відкрила синові, що вона його мати, – мотиви цих образів об'єдналися у характеристиці героїні балету.

Та всі ці шевченківські персонажі ще пасивні й тільки проливають гіркі сльози безсилля. На протипагу їм Лілея протестує проти насильства. Отже, в її постаті знайшли втілення і риси жінок-страдниць, і тих, які готові до помсти, боротьби проти гнобителів. Такі образи були створені

поетом пізніше. Це, насамперед, Оксана з поеми «Слепая» та Марина з однойменного твору.

Оксана – це вже не покірنا Катерина. Вона виступає проти панського безчинства, вбиває пана й підпалює його маєток. Образ Марини більш реалістичний. Прямо з весілля забирає пан цю дівчину-красуню до себе в палати, віддавши в солдати її нареченого. Не витримавши знущань, Марина вбиває пана, але не може перенести всіх потрясінь і втрачає розум.

Багато спільного з Оксаною й особливо з Мариною мала тяжка доля балетної Лілеї. Мотиви цих поетичних образів превалювали у драматургічній характеристиці героїні, і лібретист переконливо показав поступове змушнення дівчини, її протест проти гноблення.

В образ героїні балету вплелися також риси Ярини з поеми «Сліпий», її наречений козак Степан повертається з турецької неволі сліпим кобзарем. Але Ярина не відрікається від коханого і стає йому вірною дружиною. Ця чистота й благородство властиві й Лілеї, яка теж не зреклася свого судженого, покаліченого в турецькому полоні.

На думку Ю. Станішевського, балет «Лілея» «ніби відтворює еволюцію жіночого образу в творчості Шевченка. Постать простої української дівчини, над гіркою долею якої не одну сльозу пролив великий поет, поступово набуває героїчного звучання» [151, 116].

За висловом М. Гозенпуда, «сюжетна лінія балету розлита зі смаком і знанням справи – у всьому творі відчувається аромат поезії Т. Шевченка, не видно швів і переходів від різних шматків, що становлять стрижень твору. До мінусів лібрето слід віднести деяку статичність його розвитку; іноді хотілося б більшої динамічності, прискорення темпів розгортання сюжетної лінії. Цими недоліками грішить перша частина балету; навпаки, дія всієї другої половини стрімко розгортається і драматичне напруження тут досягає свого апогею, своєї кульмінації» [31].

Провідним методом інтерпретації поетичних творів Т. Шевченка засобами іншого виду мистецтва – хореографічного, став не переказ подій, змальованих у творах, а передача ідейно-емоційного змісту і характеру творчості поета. «Лілея» на початку наближається і по своєму ліричному силуету і по сюжетній ситуації до героїні поеми «Невольник» – Ярини; далі вона йде по шляху Марини – героїні епохи вищого розвитку шевченківської музи, коли, здійснюючи свою давню мрію, поет Т. Шевченко проводить улюблену героїню дорогою гніву і помсти.

«На основі такої текстової і музикальної композиції ми створюємо хореографічний спектакль, у якому, за нашим задумом, насамперед, був би з найбільшою повнотою використаний матеріал народних танців, обрядових ігрищ, – з тим, щоб елементи класичного балету, переломлені крізь призму танцю національного, знайшли не тільки своє виправдання, але і необхідність, щоб вони не були відірвані від сюжетної лінії», – зазначають автори вистави [95].

Попри схвальне ставлення до музичної партитури балету К. Данькевича більшості критиків, дехто висловлював і зауваження: «музика балету рясніє довготами і нескінченними повторами, часом їй явно не вистачає чітко намічених і сміливо розвинених музичних тем і лейтмотивів, елементи ілюстративності є і у використанні автором цитат з пісенного фольклору» [190, 30].

Ю. Станішевський загалом позитивно оцінює музичну драматургію балету, яка, на його думку, не тільки повністю розкриває драматургію сценарію, але й поглиблює та емоційно збагачує образні характеристики персонажів. Однак зауважує, що «втілюючи у музиці дух і настрої поезії Шевченка, широко вводячи у партитуру народні мелодії, Данькевич надто перевантажив окремі сцени піснями, багато з яких так і не дістали належного симфонічного розвитку» [151, 121]. Композитора критикували також за деяке захоплення мелодраматичними прийомами й

ефектами, прагнення інтенсивною звучністю подолати недостатню драматичну напруженість окремих сторінок партитури балету.

26 серпня 1940 р. на київській сцені відбулася прем'єра балету «Лілея». Лілея вперше з'являється на сцені у розпал бурхливого і веселого свята сільської молоді – ночі Івана Купала. У вируюче море вогненної та темпераментної музики дзвінким струмом вливається музична тема героїні. Пісенні лейтобрази стали основою музичної драматургії балету. Партитура балету насичена популярними українськими народними різножанровими мелодіями, що викликають усталені емоційні реакції, асоціюються з певними настроями, картинами. Зміст певної сцени чи образно-емоційний стан персонажу передано через аналогію з відомою мелодією. Лейтмотивом Лілеї стала пісня «Ой зійди, зійди, ти, зіронько та вечірняя», що проходить через увесь балет. За ствердженням М. Загайкевич, «це була одна з найулюбленіших пісень Т. Шевченка, тим-то її використання для характеристики героїні балету несе додаткове смислове навантаження: виразно підкреслює шевченківський характер даного поетичного образу» [48, 140].

Берегом сонної річки задумливо і несміливо пливе тендітна дівчина. Вітер надуває рукава вишитої блузки, розвіває вишиту плахту, довга русява коса прикрашена стрічкою, на голові віночок з білих лілей. Сьогодні ніжна Лілея вперше бере участь у дівочих іграх, сьогодні вона назавжди попрощалася з дитинством і прийшла на луг, тремтлива і радісна, сповнена нового, незнаного почуття. Рухи її танцю ще нерішучі й незграбні, вона наближається до дівчат якимось несміливо, ледь торкаючись землі кінчиками пальців. Дівчина з цікавістю вдивляється в новий, невідомий їй раніше світ молодіжної веселості.

Навколо Лілеї у танцювальному вихорі проносяться спритні парубки. Але даремні їхні старання. Серце чекає іншого. А ось і він. Наче сокіл пролітає над купальським вогнищем стрункий чорнобровий

Степан. Так починається танцювальна повість про кохання і страждання дівчини-кріпачки [152, 78].

А далі відбуваються наступні події: пан розлучає закоханих Лілею та Степана, дівчина потрапляє в панський будинок і стає танцюристкою в кріпосному театрі, юнак біжить в Запорізьку Січ, де в одному з боїв втрачає зір і стає кобзарем. Під час балу, коли поміщик розважає своїх гостей виступами кріпаків артистів, в замок вриваються з косами, киями і серпами повсталі проти гнобителів селяни. Разом з повстанцями – Степан. У сутичці гине Лілея. Повсталі піднімають її на руки і несуть як прапор, як символ безсмертя любові, як символ незгасимої прагнення до волі. У лібрето М. Ельяш вбачає істотні недоліки, зазначаючи, що «не всі сюжетні колізії можна було втілити мовою танцю, в результаті в спектаклі багато сцен вирішувалися засобами пантоміми, у другій частині твору образ народу не мав розгорнутої танцювальної характеристики, але тим не менше не можна закреслювати головних достоїнств сценарію – точно прокресленою ідеї, його глибокий соціальний зміст» [190, 30].

Одночасно із репрезентацією народного стилю балетної творчості, «Лілея» була наповнена і загострено-соціальним змістом, класовим характером драматичного конфлікту, пропагувала ідеї революційно-визвольного руху. В ній знайшов відображення і характерний для радянського театру процес героїзації балетного жанру, новаторського осмислення образу народних мас. У фундаментальній праці «Радянський балет» Ю. Слонімський, торкаючись проблеми розвитку національних стилів радянського хореографічного мистецтва, писав: «Згадаймо, наприклад, три балети на подібну тему – грузинське “Серце гір”, українську “Лілею”, білоруського “Солов’я”. Всюди любов простих, чистих і гарячих сердець руйнується внаслідок забаганки феодалів-поміщиків. І всюди на шляху до щастя селян стають звірині умови кріпацького ладу. Навіть час дії приблизно збігається: весною

зустрічаються вперше герої названих спектаклів. Люди одного віку, одного соціального становища, в одній, приблизно, обстановці, вони ведуть себе все ж таки по-різному: кожний по-своєму виражає ставлення до любові, до подій, що проходять, розгортаються і т. ін. Своєрідність національної форми цих балетів полягає не лише у відмінностях національних пейзажів, костюмів і народних танців. У манері спілкуватися один з одним, в іграх, у ставленні до природи, в реакції на сумні і радісні події – у всьому буквально проявляються національні риси, що складають законну гордість народу, його невід’ємну властивість» [142, 352].

Першим постановником «Лілеї» була Г. Березова – учениця Агрипини Яківни Ваганової, артистка Ленінградського театру опери та балету імені Кірова, яка пов’язала свою творчу долю з українською хореографією. Вона принесла в цей спектакль високу культуру класичного танцю, строгість, продуманість режисерської партитури, психологічно виправдану побудову дуетів, ретельно розроблений так званий другий план. Обрядовим і жанровим сценам вона намагалася надати поетичного забарвлення.

Ю. Станішевський вважає, що Г. Березова підійшла до втілення «Лілеї», опановуючи досягнення балету-драми, використовуючи різноманітні форми класичного танцю, своєрідно переінтоновуючи їх відповідно до традицій українського хореографічного мистецтва. На балетмейстера, за думкою дослідника, мали вплив записи В. Верховинця, безпосередня допомога М. Соболя, новаторська творчість П. Вірського [151, 113].

Спектакль вийшов стилістично цілісним, але, на думку М. Ельяша, «Березовій не вдалося подолати пантомімних довгот, прагнення до “виправданості” деяких танців – ці прорахунки визначили недоліки сценарію і партитури, складеної композитором. Березова детально вивчила український народний танець і, як того вимагала музична

драматургія, широко вводила його елементи в тканину вистави. Національні мотиви пронизували всі танцювальні форми і композиції балету, надавали своєрідне пластичне звучання партіям головних і епізодичних персонажів» [190, 31].

Іншої думки дотримується В. Потапов, вважаючи, що класичний та український народний танець не досягли органічної єдності: «У “Лілеї” іноді здається, що немає нагальної необхідності в класиці, а беруть її від нестачі свого, “місцевого”. І композитор не знаходить кріпкого співчуття і підтримки в танцях, ось чому в ліриці він відбувається загальними місцями, його тягне до вальсу. На прикладі ленінградського “Серця гір” видно, як класика збагачує народний танець, а сама отримує нові забарвлення. У “Лілеї” вони ще нейтральні. І народні танці тут дано, як в натурі. Словом, суміш, а не синтез» [128]. Вважаємо таку позицію досить категоричною, оскільки в умовах відсутності достатнього досвіду українського балетного театру в справі синтезування класичного та народного танцю, знаходження народно-сценічного танцю лише на початковому етапі формування академізованого стилю, що лише згодом розквітне у творчості П. Вірського (1937 р. було створено Державний ансамбль танцю УРСР під керівництвом П. Вірського та М. Болотова) значним кроком стало створення балету, де класичний танець часом сусідив, а часом по-справжньому був поєднаний з елементами українського народного.

Балет «Лілея» став важливим для українського балету ще й в аспекті оригінальності (створений всередині республіки, вперше поставлений саме на українській сцені). І це, попри всі скептичні висловлювання, визнає і В. Потапов: «Кияни схвалили “Лілею” і тим самим підтримали ініціативу театру і балетмейстера Г. Березової, ініціативу створення власного українського репертуару. До сих пір київський балет жив “привізними” спектаклями. “Кавказького бранця” взяли на ДАВТ (в першоджерелі російська аббревіатура ГАБТ –

Государственный академический Большой театр – А.К.) “Лебедине озеро” і “Лауренсію” перейняли у лєнінградців. Списали декорації, повторили танці, зробили старанні копії. “Лілея” народилася в Київському театрі, і в ньому вона буде рости, щоб вистава стала оригінальною не лише за темою, а й за її танцювальним втіленням. У театру є всі підстави говорити своїми і новими словами – рухами...» [128].

Першою виконавицею партії Лілеї була А. Васильєва. «Лілея – А. Васильєва створює теплий і привабливий образ; артистка тонко відчуває всі переживання тендітної Лілеї, і її малюнок ролі переконливий і до кінця правдивий. Легкість, грація і безпосередність супроводжують цей образ в першій частині балету. Трагічна самотність, відчай і, нарешті, раптова рішучість звільнитися від влади пана-насильника, у другій частині – все це передано Васильєвою яскраво, чітко і технічно закінчено», – відгукується М. Гозенпуд [31].

За думкою В. Потапова, у виконанні партії Лілеї А. Васильєвої можна спостерігати надлишок дрібних рухів. «Вона піддалася пошесті, – зазначає критик. – Хіба мало у нас балетних артисток, які вважають найвищою похвалою для себе оцінку – “грала, як драматична”. Коли шукають виразних засобів поза свого мистецтва, страждає перш за все техніка. Але у Васильєвої вона не знає відмови. І якби не метушливість міміки, танці Лілеї знайшли б вичерпну відповідь у всьому її вигляді. Васильєва зворушливо передає терзання і смуток, скаргу і трагічне самотність, хоча часом здається, що у неї не тіло, а “душа божевільна”» [128].

Попри таку неоднозначну оцінку виконавської майстерності А. Васильєвої, слід визнати важливу роль виконавиці у справі ствердження українського жіночого танцю національних балетів. Звинувачення у надлишку дрібних рухів можна висувати лише тоді, коли не розумієш природи українського старовинного дівочого танцю,

сповненого поетичної задумливості і задушевного ліризму, який в основному, будується на плавних і заокруглених рухах, на різноманітних дрібних переборах ніг, близьких за характером до класичного па де буре.

Використавши пластичну своєрідність народного дівочого танцю, балетмейстер і танцюристка гармонійно поєднали його елементи з класикою, створили якісно новий жіночий танець українського класичного балету, обарвлений неповторним національним колоритом. Звичні класичні хореографічні па й пози збагатилися від органічного злиття з народним танцем. І справа, звичайно, не тільки в тому, що різноманітні, вільні положення рук в українському танці значно розширили виражальні можливості класичного пор де бра (рухи рук), а насамперед це дало можливість глибше розкрити почуття героїні [151, 128].

Юна Лілея уособлювала чистоту й цнотливість, красу й добро – все найсвітліше в народі. Але страшне життя поставило дівчину в такі умови, що у ній спалахнув гарячий протест проти несправедливості й наруги, і вона встромила кинджал у груди свого напасника. У сцені вбивства князя у четвертій дії балету А. Васильєва, за думкою Ю. Станішевського, «піднялася до справжнього трагізму: її гра глибоко хвилювала правдивістю психологічних деталей і великою емоційною наснагою. Кожний танцювальний рух дістав виразне мімічне обарвлення, а кожний жест – чіткий хореографічний малюнок. Акторська майстерність допомогла балерині дотриматись художньої міри, в пошуках життєвої достовірності пластичного образу. Вона створила яскравий національний характер шевченківської героїні, поетичний і піднесений, що залишився в пам'яті глядачів. Пластика Васильєвої була доведена до такої художньої досконалості, що кожний рух про щось розповідав, а танець передавав гіркі думки, почуття й настрої героїні» [151, 131].

Балет «Лілея» – явище важливе для української хореографії 30–40-х рр. Він намітив контури героїко-романтичного національного балетного спектаклю, в якому елементи народного мистецтва – не просто етнографічна рамка дії, а невід’ємний компонент драматургії балету, що перетворив рухи і форми хореографії, який визначив внутрішню самотність образів.

В. Вронському, що також ставив «Лілею» (Одеса, 1945; Львів, 1946; Київ, 1956), вдалося органічне поєднання балетної класики з яскравими елементами національного танцю. Українські танці мають у нього особливий стиль, широту, поетичну узагальненість.

Для розуміння творчої лабораторії балетмейстера по створенню «Лілеї», кристалізації підходів до вирішення образу головної героїні важливими стали матеріали фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва, де у Фонді №573 (опис 1, справа №5, с. 19) виявлено документ «Режисерські і постановочні розробки. “Лілея”». Тут наведено міркування щодо ідейності балету: «Вистава “Лілея” має високе ідейне звучання. У ній висвітлено історію України, її минуле, страждання українського народу, його боротьба з турецько-татарськими загарбниками, які катували Україну, поневолювали її синів і дочок, калічили, засліплювали її воїнів-захисників, сміливих і безстрашних запорожців.

Показується в “Лілеї” і польський феодал – поневолювач українського народу, страшний рабовласник, від примхи і забаганки якого залежала людська доля.

Поляк, який захопив чужу землю, не знає скільки він на ній зможе протриматися і тому намагається взяти, що можливо. Його переслідує ненависть народу, яка переростає в протест і нарешті в поки ще стихійне повстання.

Образно і правдиво відображено в “Лілеї” зростання свідомості народу, що поступово переходить від глухого протесту до відкритої боротьби.

І Степан, і Лілея починають усвідомлювати, хто винуватець народних страждань, і ці прості люди виростають в героїв - протестантів. Слабкі фізично проти збройного феодала, вони сильніші від нього духовно і перемагають у нерівній боротьбі. Нехай загинули Лілея і Степан, але їх загибель породила в серцях людей гнів, протест і волю до боротьби. Святе почуття помсти за народні страждання надихає і подесятерєє сили поневолених людей» [132].

Також В. Вронський занотував і «форму рішення» балету: «Вистава “Лілея”, безумовно, романтична. У ній багато лірики, красивих почуттів і переживань. Але це романтика реалістична. Образи героїв реалістичні, але вони напоєні натхненною благородною романтикою, внутрішньою чистотою і піднесеністю. Поступово лірика в спектаклі переростає в гострі, сильні переживаннями, а пізніше “Лілея” набуває чисто героїчного звучання.

За такої лінії наростання і потрібно вести роботу. Тому перед виконавцями дуже складне завдання створення образів в плані тонкого, обережного і природного переходу від лірики до героїки через зростання свідомості. Все це потрібно зробити переконливо, не у вигляді різкого перелому, а поступового наростання.

Саме тому, якщо перший дует Лілеї і Степана носить характер духовної цнотливості і безтурботності, тільки зароджується почуття, і дівоча скромність Лілеї не дозволяє їй відкрито зізнатися коханому в своїх почуттях, то в другому дуеті перед князем вона відкрито шукає захисту в Степана, передчуваючи недобрі наміри князя» [132].

Деякі зміни були внесені до сюжету задля посилення драматичного конфлікту, загострення кульмінаційних ситуацій вистави. Особливої гостроти набув трагічний епізод смерті Лілеї, коли вона, обороняючись

від зазіхань князя, ранила його і гинула від його пострілу. У такий спосіб В. Вронський значно активізував роль головної героїні, збільшив акцент на героїзації її дій.

Але Вронському не вдалося подолати аморфності багатьох сторінок партитури, уникнути пантомімно-побутових епізодів, ілюстративного викладу теми. Він, як і Березова, ясно накреслив соціальні мотиви вистави, висував на перший план все те, що пов'язано з образом народу.

Яскравий національний образ Лілеї у львівській постановці створила Наталія Слободян. Особлива виразність притаманна балерині у сольних адажіо та сценах зі Степаном (О. Сталінський). «Добре володіючи технікою класичного танцю, балерина майстерно вводила у пластичне вирішення партії елементи народної танцювальності. Вільні, заокруглені рухи, характерні пози (руки плавно розкриваються в сторони, кулачок підпирає підборіддя, дрібні перебори ніг) сприяли створенню реалістично-вірогідного образу Шевченкової героїні», – захоплено описує танець Н. Слободян та А. Терещенко [166, 19].

У київській постановці В. Вронського партію Лілеї втілили О. Потапова та Є. Єршова, Степана – М. Апухтін та Р. Клявін. Балетмейстер трактував Лілею та Степана як найяскравіших представників народу. У виставі багато масових сцен. Мальовничі, сповнені народних рухів танці дівчат і парубків у ніч під Івана Купала, темпераментні танки вільних циган, динамічно дійовим танком і добре спланованими мізансценами зроблена батальна сутичка в князівському палаці.

Кожний дует Лілеї і Степана має своє емоційне забарвлення. У першій дії їхній танок побудований на ніжних поривах закоханих назустріч одне одному. В елегійному сні Лілеї, коли вона бачить русалок, Степана і картини щастя з ним, їх побачення переходить у пластичний діалог. Балетмейстер тут так тонко розробляє рухи, що в них передається

і радість кохання, і відчуття тривоги за майбутнє юної пари. Закохані то розбігаються в різні боки, немовби прислухаючись, чи не насувається знову та грізна сила, яка може їх розлучити, то зливаються в обіймах. Для дівчини Вронський створив трепетний, польотний танець [43, 27].

І немовби римуючись з цим, відбувається наступна сцена «реального» дуету юнака і дівчини, коли Лілея зустрічає в лісі сліпого Степана, який повертається з турецького полону. Тут ще яскравіше показано і радість зустрічі, і сум, і побоювання, що лихі люди стануть на перешкоді їхньому щастю. Дуже добре вирішив постановник наростаючий фінал вистави, коли під гучну мелодію маршу, в якій чуються звуки «Заповіту» Шевченка, народ, піднятий Степаном на боротьбу, запалює палац. Гине Лілея, і на фоні палаючої заграви люди підіймають її тіло, наче прапор боротьби за народну волю.

М. Варзацька, аналізуючи творчість О. Потапової, наголошує, особливому успіху балерини у ролі «Лілеї», зазначає, що «танець Олени Потапової критики називали сонячним. І справді – він начебто іскрився мажорним, радісним промінням. Академічно строгий, віртуозний і, водночас, емоційний, темпераментний, він утверджував на сцені ту вогненно-святкову стихію, котра змушує зал в єдиному пориві вибухати захопленим громом оплесків... Виконавство Олени Потапової відзначалося двома важливими рисами – блискучою технічною віртуозністю й багатством та виразністю пластичних барв, які допомагали глибоко і яскраво передавати характери балетних героїнь. Артистка органічно почувала себе у найрізноманітніших ролях класичного і сучасного репертуару, мала успіх у національних балетах, особливо в “Лілеї” К. Данькевича» [18, 4– 5]

Балетна вистава Київського театру опери та балету «Лілея» у постановці В. Вронського була взята за основу для створення однойменного першого українського фільму-балету 1958 року на Київській кіностудії ім. О. П. Довженка. Разом із кінорежисером

В. Лапокнишем Вронський був режисером-постановником картини. Було вирішено не просто екранізувати виставу, а створити оригінальний художній фільм. Тому сценарій значно розширив багато епізодів вистави. Значну кількість їх винесено на натурні зйомки серед чудової української природи. На думку В. Долохової, «внаслідок цього у фільмі не завжди відчувалась відповідність між натурними кадрами й умовністю класичного танцю чи ілюзорністю павільйонних декорацій, та натомість режисер-балетмейстер міг використати такі виразні можливості, як крупні плани, зміни ракурсів, швидке чергування різноманітних епізодів тощо, а головне – тут була змога глибше показати у цій розповіді роль народу» [43, 29].

Партію Лілеї у фільмі-балеті виконала Євгенія Єршова балерина широкого творчого діапазону, яка поряд із партіями лірико-романтичного плану створила низку героїчних жіночих образів [171, 78]. Серед партій національного репертуару – ролі Лілеї в однойменному балеті та Мавки з «Лісової пісні».

Несхвально щодо балету «Лілея» Г. Березової, а, судячи з контексту праці, спираючись на перегляд однойменного фільму-балету, висловлювалась М. Пастернакова, звинувачуюючи балет в надмірній заідеологізованості, тенденційності та неприродності хореографічної лексики: «Балет цей висвітлювали на фільмових екранах у Західній Європі, Америці і Канаді. В ньому соціальне питання часів кріпаччини зображене грубо, перебільшено, думки, втілені в поемі Шевченка, тенденційно викривлені, позбавлені тепла і поезії. Солісти і кор-де-бале вилискують віртуозною технікою, що не має зв'язку з глибинною ідеєю твору, балет перевантажений деталями і штучно насадженими нещирими побутовими сценами. Цілість справляє враження хаотичності і як всі “мистецькі твори” в ССРСР є пропагандивним засобом більшовицької ідеології. Балет цей не належить до вдалих і не підносить рівня українського балетного репертуару» [115, 134–135].

До «Лілеї» двічі звертався А. Шекеро (Львів, 196; Київ, 1976), продовживши традицію органічного поєднання класичної хореографії та народно-танцювальних форм, прагнув досягнути синтезу цих двох виразних систем хореографічного мистецтва задля якнайкращої відповідності специфіці літературного та музичного тематизму балету. На відміну від попередників, балетмейстер «майже зовсім відмовився від ілюстративно-пантомімічних моментів, розгорнутих дивертисментних побудов і прямих етнографічно-фольклористичних цитат» [166, 100]. Ю. Станішевський у рецензії на львівську постановку А. Шекеро підкреслював, що «молодий балетмейстер зумів об'єднати всі танці в розгорнуту композицію, користуючись найновішими досягненнями танцювального симфонізму і поліфонії. Поступово розвиваючи один хореографічний малюнок, ускладнюючи і збагачуючи його різними групами танцюристів, балетмейстер підноситься до складного одночасного поєднання різних пластичних малюнків» [166, 100]. Балетмейстерські пошуки А. Шекеро продовжували знахідки попередників – Г. Березової та В. Вронського.

Улітку 1976 р. під час гастролей в Москві кияни показали нову редакцію балету «Лілея», здійснену А. Шикеро. У рецензії Н. Чернової на гастролі Державного академічного театру опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка в газеті «Советская культура» зазначалося: «Уся балетна труппа киян справила позитивне враження високою професійною культурою, злагодженістю кордебалету, вивіреністю танцювального малюнку, майстерністю не лише виконавців головних ролей, а й других, третіх солістів. В Києві танцюють точно, чітко, технічно. Ця труппа тяжіє до конкретності виконавського стилю, його завершеності... Акторських удач ми взагалі бачили безліч на гастролях балетного колективу киян. І це радує, говорить про високий професіоналізм київського балету, його культурі. Балетна труппа постала перед нами колективом творчим, що знаходиться у пошуку» [176].

Яскравою виконавицею партії Лілеї була Ірина (Іраїда) Лукашова. «І від дії до дії, від картини до картини зростає, набирає емоційної сили образ Лілеї, створений І. Лукашово. У фінальній сцені, коли Лілея вбиває насильника-князя, перед глядачами вже не боязка дівчина, а грізна месниця», – оцінює обдарування балерини Ю. Станішевський [152, 78–79].

Не применшуючи загального позитивного враження від гастролей київської трупи, М. Ельяш висловлюється досить категорично на рахунок «Лілеї». Він зауважує, що у розпорядженні хореографа був прекрасний акторський колектив, але вистави не вийшло [190, 32]. Критик вважає, що доля Степана і Лілеї органічно не пов'язана з долею народу, образ самого народу виявився розмитим і безбарвним, поетичні обряди першої картини (ворожіння на вінках, заручення тощо) вирішені як танцювальні ілюстрації до літературного лібрето. Серйозні заперечення у М. Ельяша викликають лексика і малюнок масових композицій, він вважає, що набір їх рухів випадковий і чисельно невеликий, а просторовий малюнок примітивний і одноманітний. На думку критика, якщо в роки створення першої редакції «Лілеї» хореографи прагнули до художньо-образних метафор і узагальнень, то «сьогодні спектакль без них просто немислимий, так само, як немислимий він без ясно прокресленою ідеї» [190, 32].

Було б помилковим бачити в «Лілеї» спектакль ідеальний, який вирішив все складні проблеми нової хореографічної естетики. У балеті було чимало серйозних недоліків. Вони полягали в головному – музичній драматургії, яка вела і до пантомімного викладу ряду сцен і до непевних контурів окремих образів. Але в «Лілеї» разом з тим були зроблені спроби вирішити набагато важливіші творчі проблеми. Одним з найбільших її досягнень була не тільки національна самобутність масових сцен і образів, але і манера їх виконання – в цьому спектаклі

намітилися нові принципи рішення сценічних образів і перш за все образів національних, центральним з яких була Лілея.

В середині 70-х рр. ХХ ст. М. Загайкевич писала, що всі редакції «Лілеї» «відзначалися прагненням до романтизації образів, збільшення поетичної наснаги художнього вислову і тим самим послідовно утверджували поемний характер твору» [48, 148].

Наприкінці сезону 2002–2003 рр. глядачі Національної опери України побачили нову редакцію «Лілеї». Оновленню було піддано лібрето, музику, сценографію. Акцент перенесено з героїко-соціальної теми на ліричну, основною ідеєю вистави стало всеперемагаюче кохання. Олексій Баклан, диригент-постановник, зауважує: «Ми прагнули створити романтичну легенду-баладу про те, що любов невмируща. Лілея, яка віддає своє життя за коханого, вона не вмирає – вона перетворюється в мільйони, мільярди квіток, які прикрашають землю...» [57]. О. Баклан оновив партитуру, створивши музичну композицію з різних творів К. Данькевича, близьких за змістом і стилем – Другої симфонії та поеми «Тарас Шевченко», що надало виставі динамізму, «допомогло повніше розкрити напружені моменти вистави, створити новий ліричний епілог – перетворення дівчини Лілеї на прекрасну квітку» [163].

Валерій Ковтун, балетмейстер-постановник, відомий своїм трепетним відношенням до академічних традицій балетного театру, відмічав відповідальне ставлення артистів до постановки цієї вистави. В головній партії Лілеї продемонструвала усі грані обдарування Олена Філіп'єва. Балетмейстер захоплювався її виконавською майстерністю, її талантом [57]. Балетмейстер продовжив традиції синтезованої лексики (класичної та народно-сценічної хореографії), започатковані Г. Березовою та В. Вронським, а також додав класичні варіації. Більш танцювальною стала і партія Лілеї.

У Національній опері України імені Тараса Шевченка на честь 200-річчя поета було відновлено балет «Лілея» у постановці В. Ковтуна. «Притлумивши загострене соціальне тло сюжету, доречне за часів радянської влади, постановники висвітлили ліризм музики балету, яка відповідає красі та величі романтичної поезії Тараса Шевченка. Хореограф, зважаючи на зміну балетної естетики, під іншим кутом побачив твір і зробив акцент на народнопоетичному мелосі, яким пронизана музика К. Данькевича, з огляду на естетику симфонічно-поліфонічного танцю, яка протягом десятиліть стверджувалася на сучасній балетній сцені», – зазначає Л. Тарасенко [163]. Партію Лілеї майстерно виконала солістка Національної опери України Наталя Лазебникова.

На жаль, аспект впливу балету «Лілея» на подальші балетні постановки української тематики не проявлений достатньою мірою, хоча саме 50-60-і рр. ХХ ст. виявились досить насиченими національними балетними виставами з ключовими жіночими образами. У «Лілеї» та близьких до неї балетах яскраво проявилось спрямування на зображення особистих переживань у тісному зв'язку з розкриттям ідеї визвольної боротьби народу, що було дуже актуальною темою в радянському театрі середини ХХ ст.

Успіх першої постановки та подальших редакцій «Лілеї 40–50-х рр. ХХ ст. сприяв появі українських балетів, що майже копіювали її зміст і форму, однак сприяли художньо-драматургічному збагаченню українського балетного театру.

Серед балетів за творами Т. Шевченка, що наслідують принципи «Лілеї», помітне місце посів балет В. Гомоляки «Оксана», написаний до 150-річчя від дня народження поета за сценарієм О. Лукацького і поставлений балетмейстером Р. Клявіним у березні 1964 р. в Донецьку. Вистава була створена за мотивами поеми Т. Шевченка «Слепая» [3, 154]. Тут, як і в «Лілеї», у центрі розповіді виступає образ

жінки-страдниці, жертви кріпосного ладу. Відмінність полягає лише в тому, що в «Оксані» образ головної героїні своєрідно «подвоєний»: зіткнення з паном визначає гірку долю спочатку Марії, а потім і її доньки Оксани. Автори пішли шляхом, накресленим «Лілеєю», і у визначенні найхарактерніших стильових особливостей твору (органічне поєднання народного й професійного, широке уведення в музику народнопісенних мотивів і забарвлення хореографічної лексики українськими фольклорними інтонаціями).

Розмірковуючи над недоліками балету, М. Загайкевич зазначає: «Перевага зовнішньозображальних елементів у драматизованих епізодах музичної партитури, відмежування їх від завершених жанрово-танцювальних номерів збігалися з принципом пластичного вирішення дійових сцен засобами натуралістичної пантоміми. Таким чином, суто танцювальні форми розкриття змісту відсувалися на задній план, а розгорнені дивертисментні побудови (наприклад, сцена балу в панському палаці, складена з вальсу, мазурки, сольних виступів танцюристок) сприймалися як другорядний додаток. До того ж талант балетмейстера Р. Клявіна проявився набагато яскравіше в створенні драматично-пантомімних сцен, ніж у танцях. Виключно зображальними засобами був розв'язаний героїчний фінал – пожежа палацу, поява озброєних вилами і косами селян. У результаті образам балету, незважаючи на їх драматичну наснагу, не вистачало романтичного обарвлення, поемної піднесеності, що так прикрашали аналогічні епізоди в «Лілеї» [48, 152–153].

Такий підхід балетмейстера до побудови вистави дає право кваліфікувати її як побутово-ілюстративну пантомімічну драму з дивертисментами. Зважаючи на рік створення балету, на тенденції симфонізації, що активно розгорнулися у балетному театрі в 60-і рр., вистава виглядає дещо застарілою.

Однак можна стверджувати, що попри всі недоліки, балетмейстер знайшов виразні лейттеми для головних жіночих образів – мужньої

Оксани та її матері Марії (І. Шувалова), пластика яких будувалась на синтезі елементів класичної й української народної хореографії. «Немало свіжих танцювальних знахідок було в сольних варіаціях-монологах Оксани, то задумливо-ніжних, пройнятих лірикою і задушевністю, то віртуозно-навальних, сповнених душевного болю і туги. Партію Оксани виконували О. Горчакова та Г. Кириліна. Зігритий фольклорним струменем класичний танець дав можливість обом балеринам показати внутрішню еволюцію Шевченкової героїні від перших епізодів щирого дівочого кохання на початку вистави до трагічної сцени її божевілья у фіналі, коли, помщаючись за наругу й безчестя, Оксана підпалювала будинок ненависного пана», – зазначає Ю. Станішевський [151, 203].

Деякі канони балету-драми, засвоєні балетмейстером упродовж тривалої власної виконавської діяльності в київському оперно-балетному театрі, стали для Р. Клявіна творчими орієнтирами, яких важко було позбутися. Йому здавалося, що для правдивого зображення драматично напружених подій суто хореографічних засобів замало, і він вдався до правдоподібної натуралістичної пантоміми та ілюстративної жестикуляції, примусивши віртуозну балерину Г. Кириліну мімізувати, довго повзати навколішках, «картинно» заламувати руки і рвати на собі волосся.

В аналогічному тематично-сюжетному, а частково й драматургічному, ключі створений ще один «шевченківський» балет – «Відьма» В. Кирейка, поставлений А. Шекерою у Львові навесні 1967 р. Балет входив до трилогії «Досвітні вогні», куди входили одноактні балети «Відьма» В. Кирейка за Т. Шевченком, «Досвітні вогні» Л. Дичко за Лесею Українкою, «Каменярі» М. Скорика за І. Франком. Перші два були поставлені А. Шекерою, останній – М. Заславським.

У «Відьмі» балетмейстер пішов наміченим «Лілеєю» та іншими балетами національної тематики шляхом поєднання «інтонацій» українського хореографічного фольклору з класичним танцем,

піднявшись до насиченої драматизації, психологічної виразності та експресивності.

«Поривчасто-гнівні», за висловом Ю. Станішевського, танцювальні монологи Відьми у виконанні Т. Красногорової, були побудовані на високих стрибках і різких емоційних сплесках, «звучали немов гіркі ридання і відчайдушний зойк знедаланої кріпачки-покритки, над якою так жорстоко насмівся бундючний Пан» [151, 205]. Образ Відьми піднявся до символу жіночої знедаланості у суспільстві, де панує несправедливість. Поема стала останньою у творчості Т. Шевченка перед засланням (1947), що пояснює рівень драматизації твору. «Героїнею поеми зробив поет жертву панської розпусти, доведену до божевілья, яку народ задля її великого морального і соціального упадку назвав відьмою і по смерті пробив у могилі осиковим колом, з котрого й виросла заклята осика», – пише В. Щурат 1914 р. (стилістику першоджерела збережено) [189].

Незважаючи на те, що «Відьма» є одноактним балетом, своїми драматургічними обрисами він цілком відповідає структурним закономірностям розгорненої сюжетно-фабульної хореографічної п'єси: тут є завершені сольні й дуетні танцювальні номери, наскрізні лейтмотивні побудови і навіть невеликі пейзажні замальовки, тканину балету розцвічують дивертисментні жанрові танці («Гусарський танок», «Мазурка», «Циганський танок»). Водночас напружений сюжет і лаконічна манера викладу привели до значного «стиснення» і драматизації структурних форм твору. Більш симфонізованим й образно багатограннішим виступає в балеті В. Кирейка характерне для даного типу «шевченківських» творів осмислення українських фольклорних мотивів. Це виразно помітно у використанні форми козачка. Один з центральних номерів балету – танок-козачок Відьми – покликаний передати тривожний душевний стан причинної. Драматизована загостреними гармонічними співзвуччями, метроритмічно ускладнена

музика цього танцю дала балетмейстеру А. Шекері відповідний «текст» для створення схвильованого пластичного монологу, заснованого на експресивній, обарвленій національними інтонаціями хореографічній лексиці. Драматургічне навантаження козачка посилюється широким використанням його мотивів у всій партії Відьми, де вони підкреслюють кульмінаційні моменти образного відтворення трагічних переживань знедаланої жінки.

На думку М. Загайкевич, є у «Відьмі» «натуралістичні епізоди, які знижують драматичний пафос сценічної розповіді. У цілому твір В. Кирейка – А. Шекери представляє до певної міри модифіковану драматургічну форму “шевченківських” балетів у бік драматизації і симфонізації властивої їм образності, наповнення їх експресивною наснагою. У цьому, безперечно, відіграв роль час, який минув від написання “Лілеї”, і зміни, що відбулися в естетико-драматургічних засадах радянського балетного театру» [48, 154].

Отже, у 50-60-х рр. ХХ ст. в Україні поставлені балети за творами Т. Шевченка, де яскраві жіночі образи посідали провідне місце та відігравали роль рушійної сили драматичної дії. Всі вони були створені під впливом «Лілеї» К. Данькевича – Г. Березової, що став етапним балетним твором української тематики, першим масштабним полотном, де органічно злилися класична хореографія та елементи українського народного танцю, що призвело до створення нової лексичної мови українського національного балету. В «Оксані» В. Гомоляки – Р. Клявіна та «Відьмі» В. Кирейка – А. Шекери вплив «Лілеї» пояснюється не лише продовженням шевченківського циклу балетів, а й намаганням балетмейстерів зберегти традиції першого балету за творами Шевченка [77].

Висновки до розділу 2

Балетний театр в Україні як самостійний мистецький феномен було сформовано на основі європейського та російського досвіду. Від середини 20-х рр. ХХ ст. він у своїх інституційованих формах (1925 р. відбулося відкриття Харківського театру опери та балету, що упродовж тривалого часу позиціонували як початок відліку історії балетного театру України (Ю. Станішевський), хоча балетні трупи при оперних театрах існували в Харкові, Львові, Києві, Одесі з другої половини ХІХ – початку ХХ ст.) знаходився під впливом вітчизняних музично-театральних традицій.

Відлік історії українських балетних вистав на національну тему прийнято вести з моменту прем'єри «Пана Каньовського» М. Вериківського - В. Литвиненка (Харків, 1931), хоча поодинокі випадки залучення елементів українського народного жіночого танцю в трансформованому вигляді до оперно-балетних вистав траплялись й раніше.

В основі лібрето «Пана Каньовського» – народна балада про трагічну долю української жінки – красуні Бондарівни, смерть якої викликала хвилю народного гніву. Відтворенню розвитку образу головної героїні, змужніння її характеру сприяло використання динамічного танцю на пуантах в трактуванні В. Дуленко. Виявленню земних рис центрального жіночого образу, переконливому відтворенню близькості до народного життя послужило танцювання у чобітках Г. Лерхе. Піднесеність високих ідей Любини, силу духу, що не здолати земним тяжінням, уособлювало трактування О. Гаврилової з легким високим стрибком, ніжною пластикою рук. У різних підходах до виконання головної жіночої партії унаочнилась роль індивідуальності митця у розкритті нюансів художнього образу, а також, за

Ю. Станішевським, формування різних виконавських стилів українського жіночого танцювання – лірико-героїчного (В. Дуленко) та романтично-піднесеного (О. Гаврилова).

Образ Любини став першим в галереї центральних жіночих образів українських балетних вистав, у подальшому тенденція детальної драматургічної та лексичної розробки головної жіночої партії набула ознак однієї з провідних в українському балеті.

В українській літературно-поетичній традиції XIX ст. про жінку писали як про матір, цнотливу дівчину, вона була символом чистоти, кохання, беззахисності, саме до таких творів відносимо низку поезій Т. Шевченка, за мотивами яких було створено балетні вистави з центральними жіночими партіями. Важливою віхою в історії українського балетного театру стала постановка 1940 р. у Києві героїко-романтичного балету К. Данькевича «Лілея» балетмейстером Г. Березовою за творами Т. Шевченка, де центральний жіночий образ уособлює багатьох шевченківських героїнь, виступає в якості своєрідного відтворення еволюції жіночого образу в творчості Шевченка (від простої української дівчинки гіркої долі до героїчної постаті).

У 60-х рр. XX ст. в Україні поставлено балети, де яскраві жіночі образи посідали провідне місце та відігравали роль рушійної сили драматичної дії. Переважна частина цих балетів була створена під впливом «Лілеї» К. Данькевича - Г. Березової, що став етапним балетним твором української тематики, першим масштабним полотном, де органічно злилися класична хореографія та елементи українського народного танцю, що призвело до створення нової лексичної мови «українського національного балету» (В. Пасютинська, В. Шумілова та ін.).

Серед балетів, що наслідують принципи «Лілеї», помітне місце посів балет В. Гомоляки «Оксана», поставлений балетмейстером Р. Клявінім (Донецьк, 1964) за мотивами поеми Т. Шевченка «Слепая».

У центрі вистави – образ жінки-страдниці, жертви кріпосного ладу, але в «Оксані» образ головної героїні своєрідно «подвоєний»: зіткнення з паном визначає гірку долю спочатку Марії, а потім і її доньки Оксани. Серед недоліків образного рішення балету – відсутність романтичного обарвлення, піднесеності.

Балетна шевченкіана продовжена в українському балеті «Відьмою» В. Кирейка - А. Шекери (Львів, 1967). Один з центральних номерів балету – танок-козачок Відьми – покликаний передати тривожний душевний стан причинної. Драматизована загостреними гармонічними співзвуччями, метроритмічно ускладнена музика цього танцю дала балетмейстеру А. Шекері відповідний «текст» для створення схвильованого пластичного монологу, заснованого на експресивній, обарвленій національними інтонаціями хореографічній лексиці. Драматургічне навантаження козачка посилюється широким використанням його мотивів у всій партії Відьми, де вони підкреслюють кульмінаційні моменти образного відтворення трагічних переживань знедаленої жінки.

РОЗДІЛ 3

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧНОЇ ПАЛІТРИ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТАХ СЕРЕДИНИ ХХ СТ. – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

3.1. Балети за творами української літератури крізь призму жіночої образності (40-70-і рр. ХХ ст.)

Цілком природно, що перші балети української тематики було поставлено за творами Т. Шевченка, постать якого стала знаковою для кожного українця, ім'я якого по всьому світу асоціюється з Україною. Згодом балетмейстери пішли далі, інтерпретували літературні твори інших письменників, а також спробували написати балети на оригінальні лібрето, пов'язані з історичними подіями. 1947 р. В. Вронський, маючи досвід редакції знакового балету національної тематики «Лілея» в Одесі 1945 року [48, 147], поставив балет «Олеся», лібрето якого написала балерина О. Риндіна, музику – композитор Ю. Русинов. Балет «Олеся» став однією зі спроб втілити актуальну болісну тему героїзму людей під час Другої світової війни (в категоріях радянської історіографії вужче – Великої Вітчизняної війни). Попри умовність засобів балетного мистецтва, найбільша продуктивність якого проявляється у втіленні фантастичних сюжетів, де феєричність та казковість найоптимальніше можна передати прийомами класичного танцю, сучасні теми у середині ХХ ст. також потрапляють на балетну сцену. Але подібні пошуки шляхів передачі сучасних тем умовними засобами балету не завжди достатньо художньо переконливі. Особливо важкою в цьому розумінні є воєнна

тематика. Лібрето «Олесі» розповідає про життя людей українського села в дні війни 1941–1944 років, про героїзм юної дівчини, яка стала партизанкою, про її зустріч з коханим на фронті. Сюжет твору закінчується святом Перемоги на селі. Саме образ Олесі стає рушійним у розгортанні дії балету.

Для втілення цієї теми засобами хореографії Вронському довелося провести надзвичайно складну роботу з комбінацією тих рухів, які могли б передати почуття героїв. Працю балетмейстера ускладнювало те, що лібрето не було драматургічно повноцінним, його доводилося неодноразово переробляти. У зв'язку з цим змінювалася музична фактура балету, що впливало на роботу композитора Ю. Русінова. Над втіленням художніх ідей балетмейстера і композитора натхненно працювали художник-оформлювач П. Злочевський та артисти О. Риндіна, Т. Іваньківська (Олеся), М. Ігнат'єв і М. Єгоров (Андрій), Є. Русінова і Л. Цхомелідзе (Марина).

На початку балету постає мирна картина села, освітленого вранішнім сонцем, спокій та розміреність підкреслюється прохідками окремих груп колгоспників, які не поспішають в цей день на роботу, і дівочими танцями, побудованими на кантиленних рухах. В. Долохова описує: «Сцена зустрічі Олесі та Андрія починається з жартівливих суперечок закоханих, що переходять у ласкаві напівобійми-гру. Ця гра виявляється в численних поворотах, обвідках в арабеск, піруетах. Поступово рухи переходять у підтримки, експресія яких щоразу наростає, відбиваючи радісне почуття взаємного кохання молодят, що відчувається в кожному їх жесті й повороті» [43, 13].

Приголомшливою є наступна сцена початку війни. Несподіваний сильний вибух порушує мир і спокій святкового дня – ворожий літак скинув бомбу. Правдиво, режисерські гостро виконана масова сцена, у якій показано, як потрясіння людей змінюється розумінням того, що сталося, прагненням протидіяти. У натовпі рух: чоловіки повинні

з'явитись у свої військові частини, жінки їх проводжають. Та раптом усі розступаються. З глибини сцени просто вперед іде жінка. На простягнених руках вона несе вбиту осколком бомби дитину. Тут простотою, лаконізмом рішення трагічного епізоду постановник досяг вражаючої сценічної правди.

Виразною є також створена Вронським сцена допиту колгоспників у фашистському застінку, коли вороги хочуть добути у в'язнів відомості про місце перебування партизанського загону (перша картина другої дії). Динамічним, поставленим на ривках і складних підтримках, що виконуються у швидкому темпі, танцем вирішено тут епізод допиту юної патріотки Марини.

У наступній картині Олеся, вирвавшись з рук фашистів, потрапляє у танкову частину, командиром якої є її коханий. Андрій передає друзям закривавлену хустку Марини. Постановник знайшов своєрідне рішення епізоду клятви бійців про помсту: поривчастими зльотами вони ніби підтверджують урочистість цієї клятви.

Третя дія повертає глядачів у те ж саме село. Війна закінчилась, Олеся і Андрій знову разом. На святі Перемоги гості з союзних республік виконують свої національні танці. В. Вронський майстерно відтворює національну специфіку танцювального мистецтва народів, що входять до СРСР. Тут виконують темпераментну лезгинку, колоритний узбецький танець, веселий танець татар, стильно оформлені російські танці [48, 225]. Сьогодні таке рішення сприймається як шаблонний дивертисмент, прямолінійне втілення ідеологічної настанови про братні народи, що мешкають в СРСР.

Із дивертисментних, талановито поставлених танців «Олесі» варто відзначити «Велике класичне адажіо» («Гран-па»), яке точніше можна було б назвати «Класичне адажіо на українські танцювальні теми». Це адажіо шести пар танцівників з парою солістів (Олеся і Андрій). Балетмейстеру пощастило досягти в поєднанні елементів народного

українського танцю та лексики класичної хореографії (арабески, аттитюди, підтримки, піруети й інші «па» класичного балетного адажіо) синтезу танцювальних рухів, художньо узагальненої лексики.

Музика Ю. Русінова має характер балетної сюїти на народну українську тему. Використано, за висловом М. Загайкевич, «прийом протиставлення контрастних інтонаційних сфер – фольклорно-кантиленних поспівок для характеристики радянських людей і жорстких співзвуч у зображенні фашистських загарбників» [48, 225].

Балет не затримався у репертуарі театрів, оскільки був поставлений у жанрі драмбалету, що поступово вичерпав себе та вже не відповідав естетичним запитам глядачів. Ілюстративно-пантомімне вирішення ключових епізодів, попри майстерність акторських образів, справляло враження занадто натуралістичного дійства. У цьому контексті образ Олесі також не піднявся до рівня поетичного узагальнення, хоча яскраві, емоційно та хореографічно насичені епізоди з Олесею (іскрометний танець з подругами, боротьба з німецьким офіцером) стали одними з найяскравіших у балеті.

Постановка «Олесі» Вронського належить до перших спроб українських митців подати в балеті сучасну тему, реальні сюжетні ситуації та одночасно проявити ознаки національної приналежності головних героїв. Занадто реалістичними вийшли костюми та декорації П. Злочевського, але вони не вступали у конфлікт із загальною образною системою балету, який став одним з останніх балетних п'єс, підкорених законам драмбалетної естетики.

Особливе місце серед українських балетів на сучасну тематику, що наближаються до типу народної героїчної драми, посідає «Поєма про Марину» Б. Яровинського, поставлена 1968 року В. Вронським. Цей твір вигідно відрізняється від ряду інших подібного змісту балетів гострою конфліктністю образів, напруженим пульсом сценічної дії, прагненням

відтворити не тільки окремі події, а й загальну атмосферу Великої Вітчизняної війни, пафос героїчної боротьби людей [48, 228].

Образ богуславської комсомолки Марини Гризун у балеті є центральним. Сценарій Б. Таїрова спирається на автентичні факти з історії партизанського руху в Україні – подвиг і героїчну смерть закатованої фашистами Марини. Протиставлення двох світів – насильства й свободи, зображення непримиренної боротьби патріотів з фашистськими загарбниками виступає рушійною силою напруженого розвитку драматичної дії балету. Основна конфліктна зав'язка доповнюється ще однією, особистого плану: традиційний любовний «трикутник» (двоє юнаків кохають одну дівчину) показаний у незвично загостреному ракурсі. Сергій, саме той з двох, якому віддала своє серце Марина, виявляється фашистським запродавцем.

У постановочній концепції В. Вронського чітко проступає тенденція до узагальненої драматизації художнього вислову. Є в балеті ряд дійових епізодів, де музика й хореографічна пластика зливаються у цілісний художній образ, позначений високою напругою думок і почуттів, піднесений до символу своїм узагальнюючим змістом. Насамперед це стосується сповненого героїчної патетики фіналу. Пластичним вирішенням сцена розстрілу Марини нагадує аналогічний епізод з фільму О. Довженка «Арсенал»: «на похмурому тлі високого риштовання майорить тендітна постать дівчини з владно піднятою вгору рукою. Лунає залп. Та дівчина стоїть непорушно. Вона немов двоїться, троїться, і все більше незламних, гордих дівочих постатей виникає перед фашистами. Місце страти перетворюється на п'єдестал вічної слави, пам'ятник радянським патріотам, які загинули, утверджуючи життя» [48, 229].

Наскрізний розвиток образу головної героїні став запорукою драматургічної цілісності твору. Балет сприймається як моновистава – настільки емоційно концентрованим є образ Марини, її постать посідає

домінуюче становище в усіх сценічних ситуаціях, навколо неї відбувається розгортання дії. Решта дійових осіб відіграють роль допоміжних персонажів, покликаних виразніше освітлити риси характеру дівчини, її героїчний подвиг.

«Схвильовано розповідаючи в динамічній гостроконфліктній хореографічної дії про самовіддану боротьбу проти фашистських загарбників, київський балетмейстер звернувся до пластичних образів, що, синтезуючи класичний і народний танець та ритмізовану пантоміму, мали мінімум зовнішніх прикмет національного, але передавали його сутність, розкривали поетичне світосприйняття, незборимий дух і силу народу. Постановник разом з балериною В. Калиновською втілював у сповненому експресії, драматизму й енергії класичному танці, забарвленому елементами народної хореографії, душевне багатство, мужність і патріотизм Марини, розкривав національний характер сучасної героїні», – зазначає Ю. Станішевський [151, 272].

На заваді тривалого сценічного життя балету стали деякі недоліки, яких не вдалося уникнути авторам, зокрема, певна еkleктика драматургічних принципів, покладених в основу твору. У «Поємі про Марину», подібно до балету «Олеся», хоча і значно менше, відчутні риси драмбалету, зокрема, натуралістичне відтворення подій (сцена Марини й німецького офіцера на квартирі в дівчини, зображення сутички Марини з жінками, які вважають її зрадницею, розправи фашистів з героїчною партизанкою у тюрмі). Попри певні недоліки образ Марини посів достойне місце в ряду національно обарвлених жіночих образів українського балету, створених засобами своєрідної хореографічної лексики, де органічно поєднані елементи українського народного та класичного танців.

Отже, центральні жіночі образи у балетних виставах В. Вронського «Олеся» та «Поєма Про Марину» стали продовження жіночих портретів, створених у перших українських балетах «Пан Каньовський»

(Бондарівна), «Лілея» (Лілея). Останній особливо вплинув на подальші трактування жіночих образів балетних вистав національної тематики, оскільки був першим полотном, де органічно поєдналися класика та елементи української народної хореографії. Так народилася своєрідна лексична система українського балету. Ця лексична система активно розвивалась у хореографічному вирішенні образів Олесі («Олеся») та Марини («Поема про Марину»).

Образ Олесі став рушійним у розгортанні дії балету, однак він не піднявся до рівня поетичного узагальнення, хоча яскраві, емоційно та хореографічно насичені епізоди з Олесею (іскрометний танець з подругами, боротьба з німецьким офіцером) стали одними з найяскравіших у балеті. Балет «Олеся» став своєрідним майданчиком для відпрацювання прийомів втілення воєнної тематики, що мало масштабний розвиток у «Поемі про Марину». Образ Марини домінує в усіх епізодах, навколо неї розгортається дія, що дає можливість увиразнити ліричні та героїчні риси дівчини. Центральні жіночі образи балетів «Олеся» та «Поема про Марину» посіли достойне місце у галереї жіночих образів українського балетного театру [79].

До балетів української тематики, де жіночий образ є провідним відносимо й балет «Маруся Богуславка» А. Свечникова, поставлений балетмейстером С. Сергєєвим та вперше показаний на другій декаді української літератури і мистецтва в Москві у червні 1951 року, згодом у Києві. Сюжет запозичено з відомої народної думи про красуню-полонянку, яка допомогла втекти з неволі своїм землякам, запорізьким козакам. За висловом М. Загайкевич, «це – один з найдраматичніших зразків українського епосу... І текст думи, де з притаманним народному епосу лаконізмом накреслено ряд складних психологічних ситуацій, і її літературні переробки давали широкий простір для побудови жанрово багатогранного балету, насиченого глибоким драматизмом, сплетінням різних конфліктних ліній» [48, 155–156].

На відміну від усіх відомих народних і літературних варіантів думи, в балетну розповідь введено щасливий кінець: Маруся разом з визволеними козаками, серед яких є і її наречений Софрон, повертається на Батьківщину.

У першій картині балету розгортається панорама народного свята – гуляння молоді з приводу заручин Марусі та козака Софрона.

«Найсильніше вражала у виставі поетична постать легендарної Марусі, створена балериною епічно-широких танцювальних барв Л. Герасимчук. Щирий ліризм і задумливий дівочий смуток бриніли в її ніжному танці з подругами, де прозора пластика старовинних жіночих танців гармонійно зливалася з чітким класичним рисунком. Емоційною піднесеністю дихав її великий танцювальний дует з коханим Софроном. Стримана мужність, рішучість і душевна щедрість Марусі відчувалися в її розгорнутих, зігрітих внутрішньою експресією варіаціях», – поетично описує образ Марусі Ю. Станішевський [151, 163]. Слід зазначити, що в історії українського балетного виконавства танцювальний образ героїчної Марусі Богуславки пов'язаний з акторською індивідуальністю саме Л. Герасимчук.

В партії Марусі важливе місце посідають варіації, засновані на побутово-романсових мотивах і наділені підкреслено кантиленною пластикою, в якій виразно проглядаються рухи, запозичені з українських ліричних дівочих танців. Інший відтінок має характеристика жвавої, життєрадісної подруги Марусі Лесі: вона спирається на грайливі веснянкові мотиви [48, 158].

Другий «турецький акт», що зображував життя Марусі в турецькому гаремі, ряснів декоративними танцювальними номерами типу «Танець воїнів», «Танець з квітами», «Танець одалісок» та ін. Саме цей акт вважали слабким через дивертисментність та фактичне повторення фінальною сьоїтою змісту експозиційних сцен першої дії.

«Марусю Богуславку» у Донецьку поставив молодий випускник Московського інституту театрального мистецтва І. Карпович, а у Львові – досвідчений балетмейстер М. Трегубов.

За думкою українських балетознавців, балет не мав тривалого сценічного життя через низку драматургічних прорахунків, зокрема, дотримання концепції «безконфліктності», зовнішня парадність та ін., однак йому притаманна й низка позитивних явищ, зокрема, це був балет у річищі тенденції залучення фольклорних образів та засобів виразності на балетну сцену [134].

Помітними стали жіночі образи у балеті «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського, поставленому 1951 р. у Львові за сценарієм П. Ковиньова балетмейстером М. Трегубовим. За змістом і формою балет виявляв спорідненість зі сферою народного життя та поетичного епосу Карпат, вирізнявся широким використанням у балеті гуцульського фольклору. Червона хустка, яку колись подарувала прославленому опришку, оборонцеві бідних і покривджених Довбушеві його кохана Дзвінка, переходить у спадщину діду Косовану та його онуці, ланковій Оксані. Спогади діда про давнину становлять тло для розгортання основного сюжетного стрижня – розповіді про любов, боротьбу і трагічну загибель легендарного героя.

Перед глядачами проходять жахливі картини минулого Західної України. Панські гайдуки знущаються з кріпаків, б'ють їх різками лише за те, що вони поцікавилися весіллям панів. Водночас гордовита шляхта примушує гуцульську молодь танцювати для розваги гостей. Серед цих молодих людей є й кохана Довбуша – Дзвінка.

Ватажок виступає на захист скривджених, за що оскаженілий пан наказує його повісити. Але Дзвінка накриває свого коханого хусткою на знак того, що вона його наречена. Згідно з традицією, поляки в такій ситуації мали звільнити лідера опришків від смертної кари, та для помсти і глуму пани силоміць одружують Дзвінку з осоружним

гайдуком. Довбуш, побитий панськими наймитами і глибоко обурений, закликає кріпаків до повстання. Старий гуцул вручає йому бойовий топірець і червону хустку, благословляючи на священну боротьбу за народні права. Селяни поспішали з усіх кінців краю до табору повстанців, щоби допомогти їхній боротьбі проти гнобителів.

У наступній дії Дзвінка довідується про змову шляхтичів та їх прислужників, які хочуть вбити Олексу Довбуша, але сутичка опришків із ворогами не дає змоги Дзвінці розповісти своєму коханому про це. Панський гайдук за наказом єзуїта переодягається гуцулом і з засідки пострілом вбиває Довбуша. Вмираючи, Довбуш дарує Дзвінці червону хустку як заклик до боротьби. Народ присягає вчинити помсту над гнобителями й готується до бою.

На цьому дід Косован закінчує свою розповідь, а в руках Оксани гордо майорить дарована ним хустка. Трембіта сповіщає про прибуття гостей із району. Відбувається урочисте вручення червоного перехідного прапора бригааді Оксани. Приймаючи його, Оксана пов'язує древяно червоною хусткою. Спектакль закінчується загальним танцем [179, 82–83].

У тісному переплетенні радянської дійсності та українського минулого подається історія боротьби гуцулів під проводом народного месника Олекси Довбуша проти польських гнобителів. Цілком зрозумілим сьогодні видається таке рішення авторів балету, адже показати на сцені в радянські часи боротьбу українського народу за незалежність було можливим лише за умови прямої демонстрації щасливого радянського сьогодення.

М. Трегубов в основу музично-хореографічної побудови балету поклав номерну систему з чітким розподілом на масові й сольні танці. У створенні масових сцен і зображенні позитивних героїв хореограф міцно спирався на особливості гуцульського фольклору (життєрадісні народні танці «Коломийка», «Аркан» та «Решето»). Показовою щодо цього є

експозиційна сцена й танець Дзвінки в панському палаці (друга дія), де розкривається й чарівна привабливість дівчини, і її збентеженість та збуджений душевний стан [179, 83].

Спектакль «Хустка Довбуша», що продемонстрував винахідливість постановників і майстерність танцівників, став значною подією у творчій біографії театру. Критика відзначала тонкий артистизм і високий фаховий рівень виконавців головних партій. Провідний образ хороброго ватажка карпатських опришків Олекси Довбуша прекрасно відтворив О. Сталінський. Його віддану подругу, чарівну Дзвінку танцювали Н. Слободян та В. Ільїнська. І тут ми знов стикається з виконавськими інтерпретаціями, що дозволяють говорити про багатогранність підходів до трактування головного жіночого образу. Н. Слободян розкривала насамперед ніжні почуття своєї героїні, її духовність і була неперевершеною в ліричних сценах із коханим Олексою, В. Ільїнська робила акцент на утвердженні героїчних рис подруги ватажка опришків, і її Дзвінка була енергійною, мужньою, відданою справі народного визволення [166, 30].

Постановка нового балету була небаченою досі подією в творчому житті Львівського театру опери та балету, викликала ряд статей у періодичних виданнях. У газеті «Вільна Україна» М. Рудницький в історичному екскурсі згадав народні перекази й легенди про Олексу Довбуша, звернув увагу на те, що постановник М. Трегубов, диригент Я. Воцак зробили все можливе, аби «створити повноцінну виставу і провести її на високому ідейно-художньому рівні» [174].

З рецензією на сторінках газети «Радяське мистецтво» виступила Є. Амірагова, відмічаючи цікавість постановки М. Трегубова, виділяючи «прекрасно розв'язані сцени колгоспного свята, заключні мізансцени всіх актів, оригінальний марш опришків, адажіо Дзвінки й Довбуша (третій акт), соло Дзвінки (другий, третій, четвертий акти)», визнаючи великою заслугою балетмейстера «цікаве поєднання класичного балету з

народними танцями. Перехід із пуантів на каблуки невідчутний, обмежений і природний» [1].

Вдалими, насиченими знахідками, обарвленими національним колоритом, зокрема романсовою лірикою, виражальних елементів вважає М. Загайкевич любовні дуети Дзвінки і Довбуша [48, 163–164]. Балетмейстер М. Трегубов тонко відчув національну специфіку авторського задуму і залучив до класичної лексики, подібно до балету «Лілея», елементи народного танцю, зокрема західноукраїнського.

Одночасно з визнанням майстерності у постановці дуєтів з Дзвінкою, критики закидали балетмейстеру надмірне захоплення ліричною лінією Довбуша, яка превалювала над героїчною темою. Незважаючи на те, що образ Дзвінки не є центральним, саме цей образ вдало відтіняє героїчний образ Довбуша, допомагає розкрити багатогранність та глибину натури народного ватажка.

«Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського - М. Трегубова – одна з небагатьох українських народно-героїчних балетних вистав, яка довгий час утримувалася в репертуарі театру. В 1953 році було здійснено нову хореографічну редакцію спектаклю, змінено ряд мізансцен, скорочено «сучасні» епізоди, що обрамляли балет у першій редакції і дещо переобтяжували дію зайвими деталями. В новому варіанті балет став ціліснішим і переконливішим [166, 30]. У рецензії В. Красовської на нову редакцію балету відзначалося, що колектив «створив спектакль великої художньої правди, дійсно реалістичний». Високу оцінку одержала музика балету, в якій композитор спирається на інтонаційно-ритмічне багатство національних пісенно-танцювальних джерел, що значною мірою визначило самобутній стиль вистави в цілому. У рецензії позитивно оцінювалася синхронність музичного матеріалу і хореографічного малюнка. Високу оцінку дістала також Н. Слободян (Дзвінка), яка створила образ «високого поетичного звучання» [87].

У другому акті було чітко видно прагнення балетмейстера до розкриття конфлікту в танцювальній дії. Сцена знущань п'яних вельмож над Дзвінкою втілена в танці, який виразно змалював розбещеність безжалісних панів, розгубленість, переляк і відчай Дзвінки. Епізод, у якому оточена своїми мучителями Дзвінка раптово зупиняється, рішуче стиснувши кулаки, «гордовито закинувши голову», чудово показав взаємовідносини діючих персонажів і риси непохитної гордості в характері Дзвінки. Але, за словами В. Красовської, перший дует Дзвінки й Довбуша було «менше розгорнуто», «тут балетмейстер немов боїться дозволити своїм героям до кінця розкрити почуття, що переповнювали їх» [87].

За визначенням В. Красовської, принцип сюїтної побудови танцювальних номерів у картині табору опришків видався достатньо вдалим, кожен окремий номер дає яскраву й закінчену характеристику сподвижників Довбуша. І в чергуванні цих сцен виникає образ повсталого народу, «який отримав широке узагальнення у войовничому танці, який завершує третій акт» [87].

У третьому акті балетмейстер Трегубов творчо використав класичний і національний танці, гармонійно їх поєднавши. Так, наприклад, поставлено танець дівчат, які прийшли в табір опришків. Дрібний перебір ніг, властивий танцю гуцульської жінки, так само, як і плавні рухи хороводу дівчат, балетмейстер піднімає на пальці. Зберігаються рухи рук. «Все це надає піднесеності і повітряності тацю дівчат, поетично узагальнює і театралізує його», – зазначає В. Красовська [87].

В адажіо Дзвінки та Довбуша в третьому акті превалювали елементи класичного танцю. Але й тут балетмейстер використав реалістичний побутовий жест, розкривши емоційну схвильованість героїв [179, 96].

Саме нова редакція балету «Хустка Довбуша» М. Трегубова була показана київському глядачеві під час гастролей Львівського театру влітку 1953 р. Постановка з оновленим акторським складом викликала загалом позитивну реакцію критиків. Чудові відгуки стосувалися солістів балету. Рецензентові І. Морозовій запам'ятався образ Дзвінки, створений заслуженою артисткою УРСР В. Ільїнською. Танці на балу, що розкрили весь трагізм переживань героїні, були названі виразними. Силу і глибину кохання Дзвінки та Довбуша виявили ліричні дуети героїв і соло Дзвінки в третьому-четвертому актах. «У виконанні ролі Дзвінки В. Ільїнська продемонструвала високу техніку і велике драматичне обдарування. Вона показала у Дзвінці не тільки ніжну і вірну подругу Довбуша, а й рішучу, сміливу, вольову дівчину – першу помічницю Довбуша в його великій, благородній справі» [106]. Жіночі образи другого плану також були майстерно поставлені. Привабливий образ «життєрадісної й енергійної» дівчини-бригадира Оксани створила артистка Г. Раїнська.

Образ Дзвінки, попри те, що не був центральним, став етапним у розробці жіночих образів українського балетного театру, вдало підкреслював героїчні риси Довбуша.

Під керівництвом досвідчених артистів балету Н. Слободян, В. Ільїнської, балетмейстера К. Васіної роль Дзвінки з балету «Хустка Довбуша» опанувала молода солістка Львівського театру опери та балету М. Белова. Танцівниця І. Волкова втілювала на республіканському огляді театральної молоді образ Марічки з «Хустки Довбуша» [179, 101].

Музика А. Кос-Анатольського, балет «Хустка Довбуша» привертають увагу митців і сьогодні. 1 березня 2013 р. у Національному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької відбувся гала-концерт на честь шанованої ювілярки Н. Слободян, якій виповнилося 90 років, участь у якому взяли її вихованці. Серед номерів, які історично позначилися виконавським талантом Н. Слободян, було виконано Адажіо Дзвінки й Довбуша з балету «Хустка Довбуша». Відомі образи

було відтворено заслуженими артистами України Христиною Трач та Ігорем Храмовим [180, 172].

Важливим для розуміння еволюції жіночої образності в українському балетному театрі стала вистава за новелою Івана Франка, до творчості якого балетний театр звертався не часто. Фактично «Сойчине крило», написане створене українським композитором А. Кос-Анатольським на лібрето О. Геріновича за мотивами однойменної новели І. Франка, було першим твором Каменяра, інтерпретованим балетним театром. Прем'єра відбулася у Львові 1956 року.

Новела розглядалась літературознавцями як модерний твір зі складною композицією та екзистенціальною проблематикою. На думку Л. Зубак, «образ Мані є втіленням людського начала в людині, її почуттів, емоцій, переживань – душі у психологічному і навіть в екзистенційному значенні» [58, 216].

Безумовно, головним героєм новели є яскраво виражений декадент, молодий письменник, художник за своєю сутністю Массіно. Саме через нього Франко передає власні думки щодо цілісності, органічності процесу творчості, стосунків життя та мистецтва. Однак образ Мані невіддільний від Массіно, фактично є уособленням його душі, його «жіночої» складової. При зіткненні раціоналізму Массіно зі спогадами про Маню руйнується його світ заборон, жорсткого естетства.

Франко подає два погляди на історію стосунків Массіно і Мані: за думкою головного героя, Маня його зрадила, втікла з іншим, через що Массіно був психологічно зламаний, повністю зневірившись у житті; Маня пояснювала, що втечею покарала поета за нездатність відповісти всією душею на палке кохання, повірити у кохання, у щирість намірів. У творі Массіно та Маня постають як втілення «чоловічого» та «жіночого», а їхнє кохання – як творчий акт осягнення людиною своєї «цілісності» [58, 222].

Свідомість Мані не вища чи нижча за Массіно, вона просто інша, ніж чоловіча, але не менш значуща, що підтверджено у багатьох культурах, де не піддається сумніву провідна роль жінки у розвитку суспільства. Якщо спроектувати роль жінки на творчий процес, то вона виступає натхненницею, музою. Первинність чуттєво-емоційної сфери щодо раціональної Франко передає через постійну демонстрацію інтуїції Мані, яка передбачає події, вгадує думки Массіно.

Маня постає у творі зворушливою, чуттєвою, звабливою, що притаманно жіночій природі. Закохавшись, вона повністю віддається своїм почуттям, втрачає інтерес до всього, що не стосується їхніх взаємовідносин. У той час, як Массіно має широке коло інших інтересів. Чуттєво-емоційний «шквал» Мані стає загрозою для поета, він боїться залежності від почуттів.

Маня впадає й у крайності, вбиває сойку, яка була своєрідним уособленням любові, творчого натхнення поета. Дівчина поневіряється по світу, часто поступає нерозсудливо, скочується все нижче. Але її листи Массіно фактично повертають його до життя.

Неоднозначні філософські змісти твору досить складно перевести у площину балетного театру, тим більше, у системі академічної хореографії середини ХХ ст. Але балетмейстерська версія М. Трегубова стала своєрідним проривом на шляху втілення творів І. Франка.

Висловлювання відомого театрознавця А. Терещенко щодо постановки не позбавлене ідеологічних кліше радянського періоду. Розглядаючи виставу М. Трегубова «Сойчине крило» дослідниця зазначає: «Автори балету спростили філософський задум новели І. Франка, що розвінчував буржуазний індивідуалізм. У спектаклі знайшла втілення сюжетна канва твору. Лірична ж історія кохання дочки лісничого Манусі та поета Массіно була відправним моментом і зосередилась, по суті, в першій дії балету. Наступний розвиток переводив сценічно-драматургічну розповідь у площину дещо

поверхового змалювання сумних мандрів Манусі, яка необачно ставала коханою ватажка вбивць і злочинців Генріха. Та жахливі пригоди Манусі у варшавському кабаре і китайському чайному будиночку в Порт-Артурі не могли зламати її людської гідності. Дівчина двічі намагалася покінчити з життям, проте велике почуття до Массіно допомогло їй пройти через усі випробування долі і зберегти душевну чистоту і відданість першому коханню, символом якого було голубе крило сойки. І, врешті, моральна сила Манусі перемогла скепсис та індивідуалізм Массіно» [166, 60–61].

У балеті досить умовно можна виокремити три стильових пласти. Перший включає українські народні танці, переважно коломийки, – найяскравіший щодо музично-хореографічного осмислення та оригінальності авторської трактовки. Також сюди можна віднести і танцювальні епізоди, засновані на міських побутових жанрах (жартівлива полька та ін.), що введені до останньої картини, сюжет якої розгортається на площах та вулицях давнього Львова. У дивертисменті другої дії проглядається наступний стильовий пласт, він передає атмосферу розкішного варшавського кабаре початку ХХ ст. Тут виконуються салонні та естрадні танці – кан-кан, танго апаша, танці герлс та ін. Сцена з Маньжурії розгортається у третій дії, де поставлено танцювальну сюїту, засновану на впізнаваних (навіть трафаретних, стандартних, банальних) образних елементах східної екзотики, які часто можна зустріти в опереткових та естрадних програмах [48, 192].

М. Загайкевич зауважує, що автори балету тільки побіжно торкнулися психологічного змісту розповіді, зосередивши увагу на зображенні зовнішніх колізій сюжету, що давали простір для постановки блискучих дивертисментних танців на зразок естрадних ревію. І саме ефектною театральністю картин, барвистим калейдоскопом дивертисментних танців приваблювало «Сойчине крило».

Одночасно А. Терещенко вважає недоліком такий принцип драматургічної побудови балетного спектаклю на дивертисментно-номерних засадах, ілюстративно-поверховому переказі сюжету, що не дало можливості створити психологічно вивірені образи, розкрити ідейний задум літературного першоджерела. М. Загайкевич також відзначила, що жоден з драматургічних компонентів твору не піднявся до рівня високих узагальнень, образного психологізму. Орієнтація на зовнішньодекоративні виражальні елементи переважала над прагнення до розкриття внутрішньої смислової сутності сюжету, що і привело до помітного розходження між жанровим типом літературного першоджерела та його хореографічним втіленням [48, 193].

У перекладі твору одного виду мистецтва на інший (у даному випадку літератури та хореографії) неможливо досягти документальної достовірності. Фактично пластичний аналог літературного тексту є його творчої інтерпретацією балетмейстером. За висловом Ю. Станішевського, М. Трегубов «прагнув до танцювальності, до розцвіченої національними гуцульськими візерунками хореографічної образності» [151, 178]. Узагальнено-виразний танець став основним виражальним засобом балетмейстера. Якщо зіставити хореографічну та музичну партитури можна говорити про певний конфлікт між зовнішньодекоративною музикою та драматично змістовним танцем. Але балетмейстер не уникнув і ілюстративно-побутової пантоміми, яка часом витісняла поетичну танцювальну образність. Танець був присутній в усіх частинах вистави, але різнився образно-змістовним навантаженням, відіграючи переважно дивертисментно-розважальну роль у другій та третій дії.

Справжнім досягненням балетмейстера стали перші ліричні епізоди вистави, де головні партії Манусі та Массіно вирішені змістовним танцем, що відображав психологічний стан та характер персонажів. Поетичний опис початку вистави знаходимо у

Ю. Станішевського: «...На лісову галявину біля хатини лісника, що загубилася серед високих Карпат у синьо-рожевому тумані, немов легкокрила сойка, вилітала щаслива Мануся — Н. Слободян, яка в легкому граціозно-прозорому танці линула назустріч коханому — юному поету Массіно (О. Поспелов). Її варіація мінилася різноманітними гранями гуцульського хореографічного фольклору, органічно вплетеного в класичну танцювальну тканину» [151, 178].

Відповідно до змісту новели Франка до партій героїв, і насамперед головної партії Манусі (доньки лісника з Карпат), введені національні мотиви: коломийки та деякі гуцульські хореографічні інтонації. Але спрощене, плакатне використання виражальних можливостей популярних жанрів не піднялося до творчого переосмислення за драматургічними законами балетного мистецтва.

М. Трегубов намагався наскрізно провести через балетну дію танцювальну характеристику героїні, проте, на думку А. Терещенко, «цікаво намічене в експозиції пластичне розв'язання цієї партії в подальших картинах не набуло істотного розвитку» [166, 61].

Партія Манусі була поставлена спеціально для Наталії Слободян, розрахована на її талант, що дало змогу створити яскравий привабливий образ. Вже досвідчена артистка, випускниця Київського хореографічного училища, з 1944 року — артистка Львівського академічного театру опери та балету, змогла реалізувати природну акторську обдарованість та продемонструвати високий рівень академічної школи. Балерині вдалося досягти поетичної наповненості образу, насиченого внутрішнім драматизмом. Н. Слободян справедливо стоїть в ряду найкращих українських балерин 50-60-х років ХХ ст. [171, 177].

Вистава, на жаль, недовго утрималась в репертуарі, але стала важливим етапом творчого пошуку в утвердженні балету національної тематики і відпрацювання виражально-зображальної синтезованої мови українського балету, де поєдналися класичний та елементи народного

танцю карпатського регіону (гуцульський), вільна пластика. Також стала значним внеском у втілення жіночих образів вітчизняних балетів національної тематики.

Образ Манусі став етапним у розробці галереї жіночих ролей українського балетного театру. Увібравши традиції втілення жіночих партій попередніх національних балетів, найяскравішим з яких була Лілея з однойменної вистави, хореографічне вирішення Манусі стало місточком до наступних образів вітчизняного балетного театру, зокрема, Мавки з «Лісової пісні», у розробленні як лексичних, так і образно-драматургічних аспектів. Інтерпретацію образу Манусі можна розглядати як одну зі спроб втілення засобами балетного театру складних філософських аспектів літератури доби модерну, де відчутний вплив естетико-філософських та психологічних теорій початку ХХ ст. [80].

Прем'єра «Лісової пісні» М. Скорульського готувалася колективом Київського театру до 75-річчя від дня народження Лесі Українки і відбулася 2 березня 1946 року (балетмейстер С. Сергєєв).

Щоб відтворити в балеті ідеї та образи «Лісової пісні», українським хореографам треба було мати в своєму арсеналі «Лілею», яка узагальнила різноманітні пошуки національної форми класичної вистави і накреслила принципи реалістичної акторської виразності. Необхідний був і багатий досвід, набутий балетним театром в інтерпретації видатних літературних творів, зокрема постановки балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта», що у переконливих класичних образах глибоко розкрила драматичні колізії шекспірівської трагедії (1940 рік, балетмейстер Л Лавровський, Театр опери та балету ім. С.М. Кірова, Ленінград).

Натхненна драма-феєрія Лесі Українки дуже близька природі балетного мистецтва. Пройнята казковою фантастикою, подихом високої поезії, романтичною окриленістю і майже танцювальними ритмами, що

відчуваються у віршованому тексті драми, вона немов призначена для хореографічного втілення.

Простий хлопець Лукаш силою свого таланту, красою музики своєї сопілки пробудив всю лісову природу, зачарував Мавку, відкрив перед нею новий світ, розбудив великі почуття: «... ти душу дав мені, як гострий ніж дає вербовій тихій гілці голос», – каже Мавка, звертаючись до юнака (Леся Українка. «Лісова пісня», дія 3).

Вірність, душевну чистоту, притаманні Мавці, вона прагне прищепити й Лукашеві, допомогти йому відкрити приховану в ньому красу, піднятися до вершин творчості.

Доля багатьох героїв драми-феєрії трагічна: помирає дядько Лев; у Килини й матері Лукаша згорає хата; гине Мавка, яку покинув Лукаш, – її забирає Той, що в скелі сидить; втрачає людський образ і замерзає в лісі Лукаш, згадуючи в останню хвилину кохану Мавку. І все ж «Лісова пісня» пройнята вірою в перемогу гармонічного творчого життя, світлої й високої мрії над буденним животінням, просякнута оптимізмом.

Драма-феєрія Лесі Українки була пов'язана із народною творчістю, що навернуло композитора на вірний шлях звернення до музичного фольклору українського Полісся.

Глибокий зміст п'єси М. Скорульський прагнув розкрити, «спираючись на національний мелос, піднімаючи народні наспіви до симфонічного узагальнення. Інтонації різноманітних за своїми емоціональними відтінками українських народних пісень і танців проймають усю партитуру балету» [151, 154]. У музичну тканину деяких епізодів композитор вводив також справжні народні пісні, зібрані поетесою для постановки її драми на сцені. Однак Скорульський не прямолінійно цитує фольклорні мелодії, а майстерно розвиває окремі музичні образи, збагачує їх оркестровими барвами. Створюючи глибоко національну за своєю природою музику, композитор у той же час

орієнтувався на традиції Чайковського, зокрема його балетів «Лебедине озеро» й «Лускунчик».

Виразні музичні характеристики «Лісової пісні», витримані в народному дусі, подані в симфонічному розвитку через систему лейтмотивів. Досить вдало за допомогою двох провідних лейтмотивів вирішує композитор образ Мавки. Перший – ніжний, прозорий, передає чистоту, безпосередність і благородство дочки лісу, другий – хвилюючий і натхненний, розкриває могутню силу її кохання. Скорульський не обмежується лише акцентуванням одного з лейтмотивів Мавки в ті або інші моменти розвитку дії: він поліфонічно поєднує обидві музичні характеристики героїні, підкреслюючи цим драматизм і напруженість подій.

Відображаючи у музиці світ реальний і фантастичний, композитор вдавався до деякого протиставлення. Так, наприклад, лісові істоти – Мавка, Перелесник, русалки та інші характеризувалися за допомогою зіставлень окремих тональностей, збільшеними або зменшеними тризвуками, а люди — побутовими мелодіями, діатонічними гармоніями. На думку Ю. Станішевського, «таке зіставлення музичних прийомів не завжди виправдане й дещо ілюстративне, адже у Лесі Українки лісові істоти наділені великими людськими почуттями і не протиставлені людям» [151, 154].

Музичний образ протилежної до Мавки героїні Килини побудований на інтонаціях побутових пісень, приземлений і обмежений, хоч і не позбавлений своєрідної мелодики. Вдало акцентуючи похмурі барви, композитор немов розкриває темний світ самозакоханої задрісної Килини.

Попри відсутність у музиці філософської глибини, чиста й хвилююча наскрізна лірична лінія робила музичну драматургію твору цілісною. Саме цієї цілісності художнього задуму не вистачало хореографічній інтерпретації «Лісової пісні». Балетмейстер-постановник

С. Сергєєв не зумів повністю розкрити задум композитора. У постановці було чимало мальовничих епізодів, яскравих сольних і масових танців, виразних пантомімних сцен, проте балет іноді являв собою серію дещо роздрібнених ілюстрацій до драматичної поеми Лесі Українки.

Сергєєв відмовився від усіх нововведень, зроблених лібретистами з творчим розумінням специфіки хореографічного мистецтва. Були вилучені сцена весілля Лукаша й Килини, танцювальні вакханалії лісових жителів. Ці купюри не наблизили постановку до п'єси, позбавили її цікавих сцен, де мовою танцю можна було передати і настрої головних дійових осіб. Балетмейстер фактично інсценізував сюжет драми, проте не скрізь зміг знайти переконливі хореографічні засоби для розкриття внутрішнього змісту п'єси.

Ілюстративність і повернення до старих балетних традицій перешкодили балетмейстерові переконливо розкрити внутрішній світ більшості персонажів вистави. Тому й хореографічні картини природи, в яких, наче в дзеркалі, мали відбитися настрої головних героїв, перетворились на традиційні танцювальні дивертисменти, часом поставлені з щедрою вигадкою, а часом – малоцікаво й одноманітно. Такою, зокрема, вийшла сцена в полі, коли Мавка, виконуючи наказ матері Лукаша, прийшла жати жито. Ігноруючи елементи українського фольклору, постановник значно збіднив композицію і лексику хореографічної сюїти «Польові квіти».

Ілюстративний і дещо умоглядний підхід постановника до інтерпретації першоджерела позначився не лише на масових сценах, а й на хореографічних характеристиках дійових осіб балету.

Попри багаторічну практику балетного театру гармонійного переходу танцю в пантоміму і навпаки. Для академічного балету кінця XIX ст. характерним був розподіл партій на суто пантомімичні та танцювальні, з часом балетний театр позбувся такого розмежування, і це стало його здобутком на шляху до граничної танцювальності. У

трактуванні С. Сергєєва люди та мешканці казкового лісу потрапили до різних лексичних систем: лісові істоти танцювали, люди спілкувалися в основному за допомогою пантоміми. Таке прямолінійне протиставлення суперечило задумові поетеси, спрощувало завдання, які стояли перед постановником.

Характерно, що там, де Сергєєв наділяв героїв танцювальними епізодами, їх характери розкривалися повніше й яскравіше. Зокрема, найбільш вдалим у виконавців ролей Лукаша (О. Бердовський) і Килини (В. Шехтман) були саме танцювальні сцени. Однак балетмейстер не розвинув цікаві хореографічні ескізи образів Лукаша та Килини і, ніби побоюючись відкрити глядачеві їх внутрішній світ, після невеликого танцювального епізоду переходив до примітивної жестикуляції і мімізування. Незавершеність окремих епізодів, ілюстративність і відсутність поетичного бачення стали ознаками балету.

Однак серед численної постановочної ілюстративності все ж існував художньо-правдивий образ, що уособлював натхненну мрію. Це – поетична й ніжна лісова Мавка. Після Шевченкової «Лілеї» він став новим артистичним досягненням видатної української балерини А. Васильєвої. «Висока виконавська культура, віртуозне володіння класичним танцем і тонке розуміння особливостей різних хореографічних стилів, властивих вишуканій і відшліфованій до найменших нюансів виконавській манері А. Васильєвої, сприяла піднесенню професійної майстерності столичного колективу... Найвищими акторськими досягненнями балерини були образи Лілеї та лісової Мавки», – зауважує Ю. Станішевський [151, 157].

В. Туркевич також підкреслює видатну роль у становлення та розвитку українського національного балету А. Васильєвої: «Особлива заслуга А. Васильєвої перед українським мистецтвом полягає в тому, що вона брала безпосередню участь у створенні національного класичного балету, була першою виконавицею партій Лілеї в однойменному балеті

К. Данькевича і Мавки в «Лісовій пісні» М. Скорульського... Образи створені нею в балетах К. Данькевича та М. Скорульського стали взірцем для подальших трактувань, а поетична піднесеність, притаманна її творчій манері, – стала визначальною і для багатьох її учениць. Жіночий танець в українських національних балетах нерозривний з творчими пошуками уславленої балерини» [168].

Балет «Лісова пісня» асоціюється з образом Мавки та її першої виконавицею А. Васильєвою. Єдність драматургічної та лексичної лінії партії, органічність акторської та пластичної реалізації зробили образ цілісним. У п'єсі Лесі Українки Мавка – це глибоке філософське узагальнення всього прекрасного, втілення щирого й високого почуття, ніжного й непідкупного кохання. Водночас Мавка – алегоричне втілення трагічного становища чистої і благородної індивідуальності в суспільстві. Талановита балерина вірно зрозуміла й розкрила в танці чарівний образ, якому поетеса віддала так багато своїх думок і почуттів.

Образ лісової Мавки у виконанні артистки був позначений високою поетичністю й тонким психологізмом. «Васильєва зіграла глибоким ліризмом, щирістю кожний танцювальний епізод, кожную пантомімічну сцену, – писав Ю. Станішевський. – У пластиці її танцю відчувалась музика вірша драматичної поеми, а рухи й пози були пройняті певним настроєм... Хоч пластичний малюнок танцю Васильєвої мав небагато елементів українського фольклору, образ, створений балериною, був глибоко національний. Працюючи спільно з Сергєєвим, вона знайшла переконливу пластичну характеристику лісової Мавки, поєднавши задушевність і приховану внутрішню силу й чистоту, притаманні простій українській дівчині, з казковою тендітністю й чарівною грацією фантастичної істоти» [151, 157].

Задля розуміння місця та ролі в балеті ключових жіночих образів (Марка, Килина) звернемося до сюжету.

Ніжні звуки сопілки Лукаша збудили від зимового сну густий поліський ліс, прилетіли в лісову гущавину разом з весняними пташками, з яскравими сонячними променями. Ожили бруньки на гілках, з'явилися перші листочки, розквітла на озері біла лілея, а в лісі – дика лісова троянда. Радісний голос сопілки звучить дедалі голосніше, викликаючи теплу весну.

Від співу сопілки прокидається й Мавка. У світло-зеленому прозорому хітоні, з розпущеним волоссям, усипаним першими квітами, вона з'являється з-за товстого стовбура старої верби, наче вмивається вранішньою рососою, оббігає знайому лісову галявину, похитуючись зі сторони в сторону, нагадуючи першу весняну квітку, що тягнеться вгору на ще слабкому стебельці. Вона уважно розглядає дерева, які саме прокидаються, привітно всміхається вільшині, прикрашеній тремтливими сережками, білорій березі, могутньому старому дубу, і її великі блакитні очі сяють, немов пронизані сонцем шматочки весняного неба.

Чарівні звуки сопілки вселяють в душу Мавки незнайоме трепетне почуття. «Весна ще так ніколи не співала», – наче говорить вся її, сповнена щасливого подиву, постать. Вона високо піднімає голову, вільно розкидає руки, широко розплющує очі і немов летить уперед, назустріч весняній пісні й теплому сонцю.

Поява старого Лісовика в широкому довгому вбранні кольору кори викликає у лісової русалки щирі радість. Мавка підбігає до Лісовика, який скидається на стовбур столітнього дуба з двома сучками й обрубленою верхівкою і, схопивши за руку, тягне на галявину, щоб показати красу весняного лісу, весело смикає старого, чіпляється за його руки, як за гілки. Вона то легко розгойдується на них, то, вмовившись зручніше, по-дитячому махає ногами, то ковзає по Лісовику, немов по стовбуру, і ховається від нього в його ж плащі, а він, захоплений забавами онуки, розгублено шукає її навколо.

Цей оригінальний дует-гра дуже вдало розкривав безпосередність і невичерпну енергію по-дитячому наївної Мавки.

Звуки сопілки все голосніше, ближче, чути вже й кроки Лукаша, Лісовик тягне Мавку за дерева, наказує їй сховатися, та вона неохоче йде в гущавину. З'являються Лукаш і дядько Лев. Обравши місце для будівництва хати, дядько Лев відходить, а Лукаш виймає ножа й хоче надрізати березу, щоб націдити з неї соку. Та Мавка миттю випурхує з-за старої верби, всім тілом притискається до білокорої красуні й гнівно відсторонює руку Лукаша. Вся її постать і великі очі сповнені жаху, а рішучий жест ніжної руки ніби каже: «Не руш! Не руш, не риж! Не убивай!» Вражений юнак відходить від берези, уважно вдивляючись у Мавчині очі, а вона, немов зачарована, йде за ним. Та ось Мавка опам'ятовується, поривається втекти, але Лукаш стає на дорозі. Мавка на мить завмирає в аттіюді, а далі хоче бігти в інший бік. Та й тут зустрічає Лукаша, який бере її за підняту вгору руку. У пластиці Мавки з'являються ніжність і наспівність, наче Лукаш зігрів її своїм дотиком. Зігнута в аттіюді нога розпрямляється, і балерина, широко розкинувши руки над головою, застигає в натхненному арабеску, який немовби розповідає, що в душі Мавки народжується незнайоме почуття, дитяча пустотливість поступається місцем чарівній жіночності.

Мавка просить Лукаша заграти на сопілці. Йдучи лісовою стежкою, Лукаш награв задушевну мелодію, а Мавка рухається поруч, легко торкаючись рукою його плеча. Здається, що через цей дотик руки в серце лісової русалки разом з ніжними звуками вливається ще більше людського тепла. Вслухаючись у пісню Лукаша, Мавка випростується, неначе розквітає, і стає ще прекраснішою, граціознішою. У великих очах її – тиха задума і мрійливість, а рухи – широкі й наспівні. Вона немов пливе по першій весняній траві, притискаючи одну руку до грудей, наче боячись, що неслухняне серце вирветься разом з піснею. Прозора

пластика її танцю ніби промовляє: «Як солодко грає, як глибоко крас, білі груди розтинає, серденько виймає».

Лукаш поспішає на поклик дядька Лева, і Мавка залишається на галявині сама. Зустріч з людиною, пісня людського серця пробудили у лісової русалки бажання великого щастя, але вона ще не усвідомлює, що з нею трапилось. Мавка радісно посміхається. Як швидко б'ється її серце, як хочеться високо й вільно злетіти в повітря, напоєне весняним теплом! Однак райдужний настрій вже затьмарює сум (легкі, що наче стеляться по землі, жете, маленькі кабріолі і брізе передають внутрішнє хвилювання й прискорене биття серця Мавки). Трохи розгублена й зняковіла, але окрилена й радісна, вона немов розмовляє сама з собою, уважно прислухаючись до того, як б'ється серце. Внутрішній монолог Мавки (невелика сольна варіація, побудована на дрібних рухах) вдало відтворює швидко зміну настрою, що відбувається в душі юної істоти.

Задумливу самотність Мавки порушує Перелесник, який вихором вривається на галявину, кружляє, підкидаючи лісову русалку. Але знайомі забави вже не можуть розвіяти смуток і щойно народжене почуття. Мавці, яка пізнала тепло людської руки, здаються холодними його палкі обійми. Злітаючи над головою червоно-вогняного Перелесника, Мавка - Васильєва випростовується у повітрі, широко розкидає руки й високо піднімає голову, немов кличе Лукаша, хоче полетіти до нього. Та хоч як кружляє її Перелесник, хоч як підкидає вгору, спритно ловлячи майже біля самої землі, Мавка залишається байдужою до його залицянь, намагається якнайшвидше вирватися з його обіймів.

Так будується перший танцювальний дует Мавки й Перелесника, сповнений каскадів щораз запаморочливіших верхніх підтримок, який мав і помітний елемент акробатики. Проте складні підтримки й пози не стали для балерини самоціллю, вони передавали прагнення Мавки

уникнути залицянь Перелесника. Вирвавшись, нарешті, з його обіймів, Мавка біжить у густі хащі, але Перелесник мчить слідом за нею.

Тим часом на галявину повертаються дядько Лев з Лукашем і розпалюють багаття. Коли Лукаш виходить на галявину збирати хмиз, йому навперейми стрімко вибігає Мавка, що тікає від переслідувань Перелесника. Обое розгублені, збентежені й щасливі: вони ж так чекали нової зустрічі.

Лукаш спочатку несміливо й повільно бере Мавку за руку, а вона, ледь-ледь схиливши набік голову, завмирає від щастя. Та враз їхні руки злітають вгору, і танець стає величним. Відхилившись від Лукаша, Мавка уважно вдивляється в його очі, немов хоче розгледіти поетичну душу юнака. Широко розкинувши руки, вона всім своїм тілом пригортається до Лукаша, схиляє голову йому на груди. А він обережно піднімає дівчину на руки, заспокоює й ніжно колише, повільно пританцьовуючи, немов співає колискову пісню.

Все нижче схиляється Лукаш над дівчиною і раптом несміливо й ніжно цілує принишклу Мавку. Вона вся ожила, випурхнула з його рук, радісно злетіла вгору і завмерла, закривши відкинуту назад голову руками, наче вигукнула: «Ох!.. Зірка в серце впала».

Щасливий, окрилений Лукаш підбігає до дівчини, високо піднімає її над головою і обережно несе, ніжно стискаючи в обіймах.

Прозора лірика адажію поступається місцем бурхливим настроям сольних варіацій. Поривчасті рухи, стрімкі миттєві верхні підтримки, легкі й швидкі стрибки та обертання складають другу половину цього танцювального дуету. Герої захоплені своїм великим почуттям і ні про що інше не хочуть думати. Мавка прикрашає свою голову вінком, але у вечірній імлі квіти втрачають свої барви, і Лукаш шукає світляків та кидає їх у розпущене Мавчине волосся: «Вони світитимуть у тебе в косах, то буде наче зоряний вінок». Голова Мавки спалахує блакитними

вогниками, і зачарована дівчина повільно йде лісовою галявиною, а закоханий Лукаш шукає нових і нових світлячків...

Блукаючі болотяні вогники – Потерчата – заманюють Лукаша в драговину, і вона вже починає засмоктувати юнака. На крик коханого прибігає Мавка. Швидко, наче білка, видирається вона на вербу, безстрашно повисає над болотом і кидає юнакові кінець свого пояса. Потім нахиляє віти й допомагає залізти на дерево.

Лукаша врятовано. Він міцно притискає до грудей свою рятівницю, ніжно гладить її волосся.

Галявину огортає темрява. З'являється дядько Лев, щоб іти з племінником на село. Юнакові важко розлучатися з коханою. Він востаннє рвучко обіймає дівчину і, ніжно поцілувавши її, зникає.

Мавка знову залишається сама. Вона повільно ступає по росяній траві, притискаючи одну руку до грудей, а другою ледве торкаючись щоки, на якій ще горить поцілунок Лукаша.

Велике кохання народилось у серці лісової Русалки. Під час зустрічі з Лукашем вона зрозуміла, що в рідному лісі їй не знайти собі пари, бо лісовим істотам не властиве стійке почуття, зрозуміла, що людська думка надала нового змісту її існуванню. Вся її тендітна постать випромінює радість, а в легкій повільній ході – хвилювання й нерішучість.

Та пора безхмарного щастя закінчується для Мавки тієї ж казкової зоряної ночі. Кохання до Лукаша змушує її кинути ліс, стати на «людські стежки». І тут, у хаті коханого, лісова Русалка пізнає важке буденне життя знедолених селян, підневільне становище молодої жінки. Мати Лукаша бачить у ній не подругу свого сина, а дармову служницю. Ці мотиви звучать у другій дії балету й розкриваються як у виразних мізансценах та пантомімних епізодах, так і в характерному танці.

Події відбуваються на тій самій лісовій галявині, де вже збудовано хату й посаджено городець. Стрімко «вилітає» на галявину Мавка в

жовтуватій туніці з яскравим вінком на голові. Вона перетинає по діагоналі всю сцену, міцно притискаючи до грудей оберемок лісових квітів. Побачивши Лукаша, який грає на сопілці, Мавка кидається до коханого, осипає його квітами, зазирає в обличчя, намагаючись розвеселити, танцює грайливу варіацію, побудовану на маленьких стрибках та кружляннях. Та Лукаш – невеселий: його змучили і дорікання матері, яка ненавидить Мавку, і дрібні буденні клопоти.

Розгнівана мати вискакує з хати й вимагає, щоб Мавка переодяглася в сільське вбрання і йшла жати жито.

І ось лісова Русалка виходить з хати, вдягнена в латану сорочку, темну спідницю, злинялий фартух. Пишне волосся заплетено в коси. Де й поділась колишня граціозність й широта рухів – убоге вбрання сковувало свободу її тіла.

Лукашева мати дає Мавці серпа. Та відсахується, захищаючись обома руками. Але стара наполягає, і серп уже в безсило звислій руці дівчини. Закривши обличчя рукавом, повільно йде лісова Русалка до жита, що росте біля хати. Рука з серпом відведена далеко назад, Мавка ніби боїться глянути на неї. Аж ось і жито стоїть густою стіною. Як же підняти руку на живе для неї золоте колосся? В душі Русалки йде боротьба, вона вся тремтить, однак велика Любов до Лукаша змушує її виконати наказ його матері.

Міцно стуливши повіки, Мавка замахується серпом, але рука описує коло й безпомічно повисає в повітрі. Серед жита з'являється Русалка польова, з-за колосків виглядають квіти, які благають Мавку не позбавляти їх життя. Щоб не жати, вона ранить собі серпом руку.

Мати Лукаша, яка приводить з собою дебелу молодицю Килину, вириває у Мавки серп. Килина починає жати. Лукаш заграє з молодицею, а Мавка, прихилившись до самотньої берізки, з тугою стежить за ними. Грубі загравання Килини їй незрозумілі.

Доганяючи моторну молодицю, Лукаш проходить повз берізку, Русалка несміливо кладе йому на плече руку. Але марно...

Повільно пливе в задумі по сцені Мавка. Маленька постать її смутна й беззахисна, на блідому обличчі не заздрість до суперниці, а жаль за коханим, який не може «своїм життям до себе дорівнятись». Цей сольний танець Мавки лине, як дівочий плач, як сумна задушевна пісня. Помахи тонких рук – ніби сплески відчаю. Здається, в душі Мавки згасло все світле й прекрасне. Такою й бачить її Лісовик, який з'являється в яскравому осінньому вбранні. Разом з іншими лісовими істотами він умовляє Мавку повернутися до рідного лісу.

Лісовик надягає на плечі Мавки барвисте осіннє покривало, уквітчує її пишне волосся яскраво-червоною калиною. Відчувши життєдайну силу рідної природи, лісова Русалка починає розпрямлятися. Нову наснагу дають їй щедрі лісові брати, червона калина Вогняний Перелесник подає їй дружню руку і втягує дівчину в іскрометний танець.

Та, відчувши в собі силу, Мавка знову залишає ліс і йде боротися не так навіть за своє кохання, як за Лукаша. Для коханого вона ладна пожертвувати всім.

Зачувши кряки Лукаша, який повертається лісовою стежкою від Килини, Мавка вся стрепенулася, ожили і заспівали її руки, з високо піднятою головою вона біжить назустріч коханому. Та Лукаш відштовхує дівчину й прямує далі. Мавка мчить за ним і в останній надії ледь-ледь торкається його плеча, але Лукаш рвучким рухом скидає її руку й ховається в хаті.

Спустошена, ображена у своїх почуттях і пориваннях, Мавка безпорадно схиляється біля тину, її плечі здригаються від беззвучних ридань. Той, що в скелі сидить, виходить з-за дерев, доторкується до Мавки, і вона, здригнувшись, падає йому на руки. Обоє провалюються крізь землю.

Лісові жителі помстились за Мавку, обернули Лукаша на вовкулаку.

Кара заслужена, але в серці Русалки живе почуття відданості коханому, в її душі горить вогонь любові, «що й озвірилих в люди повертає». Цей «вогонь в душі, іскра в серці» дали Мавці силу, почувши благальний крик коханого, розбити чорні скелі.

Васильєва всією своєю виструнченою постаттю, якоюсь відчайдушно-рішучою й впевнено-мужньою пластикою передавала настрої героїні, її жертвність і сміливість у боротьбі за коханого.

Фінал постановки Сергєєва не прозвучав оптимістично. Мавка повернула Лукашеві людську подобу, і ось він один у зимовому лісі. Біла, майже прозора постать з'являється з-за берези і схиляється над ним. Вона випростовується, і юнак бачить, перед собою Мавку, неповторну у своїй чарівності й молодості, ніжну, поетичну в сяючому зоряному вінку. Лукаш поривається до неї і їх чудовий дует (класичне па де де, що включає варіації героїв, адажіо та коду) розповідає про красу й чистоту почуттів, про вічне прагнення людини до прекрасного. Знову й знову поривається Лукаш до Мавки, яка ніби пливе в повітрі, хоче спіймати її, та вона щоразу ухиляється від нього. Ненадовго вони з'єднуються, і поетичний танець їхнього кохання, немов пісня, ллється широко й ніжно. Лукаш пригортає Мавку, колише в своїх обіймах, мчить з нею легкими стрибками, а навколо «сніжинки» виконують одноманітний танець.

Густа хурделиця розвіює мрії Лукаша. Запорошений снігом, він сидить під старою березою, і Мавка, вся в білому, схиляється над ним. Лукаш замерзає. В останній картині Мавка – це вже згадка про минуле, казковий привид, що постає перед Лукашем у хвилину його каяття [151, 157–163].

У 1958 р. В. Вронський зробив нову сценічну редакцію, в якій остаточно викристалізувались драматургічні обриси твору.

Поєднання лексичних засобів професійного і народного мистецтва, а точніше – класичного танцю з фольклорним, на базі романтично-піднесеного образного вислову властиве хореографії «Лісової пісні». Цей стиль накреслився уже в постановці С. Сергєєва, а особливо виразно проявився у новій редакції балету, здійсненій В. Вронським. У зображенні поетичного світу Мавки домінує словник романтично-класичного балету, подекуди злегка забарвлений народнотанцювальними інтонаціями. Так, характерні для партії Мавки польотні стрибки, легкі перебіжки на пальцях, м'які, плавні лінії в епізодах, де розкривається її потяг до людей, до світу Лукаша (наприклад, у варіаціях з першої та другої дії), зливаються з рухами українських дівочих танців – «дрібшечками», обертаннями тощо.

За драматургічною структурою «Лісова пісня» у своїй повторній сценічній редакції набула чітких рис хореографічної поеми, де основне смислове навантаження падає на розгорнені танцювальні номери, щільно з'єднані між собою логікою музично-драматичного розвитку і послідовним висвітленням основної сюжетної лінії – душевних порухів Мавки і Лукаша. Саме в цьому, а не в мовно-лексичних особливостях полягала головним чином різниця між трактовкою твору С. Сергєєвим та В. Вронським. Першій постановці бракувало драматургічної цілісності, органічного синтезу звукових і пластичних образів. «Балетмейстер-постановник, народний артист УРСР С. Сергєєв, а слідом за ним і художник О. Хвостенко-Хвостов не зуміли повністю розкрити задум композитора. У постановці було чимало мальовничих епізодів, яскравих сольних і масових танців, виразних пантомімних сцен, проте балет являв собою серію роздрібнених ілюстрацій до драматичної поеми Лесі Українки», – зазначає Ю. Станішевський [151, 154].

Час, який минув від прем'єри «Лісової пісні» у 1946 р. до її нової постановки В. Вронським (1958), приніс відчутні зміни в естетику радянського балету, посилене утвердження специфіки балетної

виразності, єдності музичного і хореографічного компонентів. І це не могло не позначитися на творчій концепції В. Вронського. Саме єдність, органічний синтез музичних і хореографічних структур та принципів образного розвитку є прикметною рисою «Лісової пісні» в редакції В. Вронського. І композитор, і балетмейстер вбачали своє основне завдання у створенні рельєфних портретів-характеристик, що, поєднані в цілісну драматургічну систему, здатні розкрити провідну ідею твору та його сюжет.

Центральне місце серед них займає образ Мавки. Змалюванню душевних переживань і почуттів чарівної лісової дівчини присвячено ряд вузлових танцювальних номерів балету («Пробудження Мавки», «Pas d'action», «Adagio», варіації з першої та другої дій, «Сумний танок» тощо), відмінних настроєвою гамою, але споріднених загальним просвітленим ліричним забарвленням. Важливу драматургічну функцію виконує проведена через весь твір лейттема Мавки, яка відповідно сценічній ситуації гнучко міняє свої емоційні обриси, є важливою цементуючою ланкою партії головної героїні.

Експозиція образу – «Пробудження Мавки» – це повільне адажіо, сповнене хвилюючого піднесення, сп'яніння красою життя, передчуттям кохання. У варіаціях Мавки, вплетених у сцену її першої зустрічі з Лукашем, – легкому граціозному танці, виконуваному під веселе награвання сопілки юнака, відчутна безтурботність, щирий потяг до людей.

«Pas d'action» і друге адажіо з першої дії, де найбільш широко викладається лейтмотив Мавки, належать до найяскравіших епізодів балету. Класична чистота і плавність пластичних ліній дуету, високі підтримки зливаються з романтично-схвильованою, чуттєвою музикою в піднесений гімн поезії життя і кохання.

У другій дії образ Мавки виступає дещо зміненим: вона покинула лісові нетрі і прийшла до людей, щоб бути ближче до свого коханого. Її

варіації, побудовані на моторній козачковій темі, хоч забарвлені просвітленою лірикою, – більш «земні», в них менш відчутні риси романтичної піднесеності, властиві попереднім танцювальним номерам.

Вагоме драматургічне навантаження у змалюванні внутрішнього світу Мавки покладено на її «Сумний танок». Він заснований на зміненому лейтмотиві, що звучить тут задумливо і скорботно та вирішений як хореографічний монолог, де рухи і пози класичного танцю набувають своєрідних, ніби у пораненого птаха, надломаних обрисів, «спадних» інтонацій. Мотиви «Сумного танку» зазвучать і пізніше, в той момент, коли сповнена відчаю Мавка кидається у смертельні обійми «Того, що в скалі сидить», володаря царства непорушного спокою, в якому нема місця живим почуттям і сподіванням.

Ще один аспект образу Мавки накреслюється у фіналі балету: її постать виринає в мареннях Лукаша, втілених у просвітленому, сумовитому адажіо. Загальним настроєм, легкістю пластичного малюнка, польотними підтримками і окремими рухами він близько нагадує адажіо з другої картини балету «Жізель» – зразок типово романтичної хореографії.

Образ Лукаша також поданий у розвитку, в різних психологічних аспектах. Щоправда, він явно поступається виразністю хореографічної характеристики перед Мавкою: справжнього «танцюючого» героя в «Лісовій пісні» немає. У партії Лукаша, по суті, відсутні самостійні «портретні» танцювальні номери. Його єдині розгорнені варіації у фіналі балету, написані в бадьорому мазурковому ритмі і сповнені віртуозних пластичних елементів, не відповідають душевному стану цього персонажа, випадають із загальної характеристики юнака.

І все ж таки образ Лукаша не позбавлений виразності та драматичної наснаги. Відсутність розгорнених сольних хореографічних монологів компенсується іншим. Складна і суперечлива вдача юнака розкривається у його стосунках з Мавкою і Килиною, отже,

закономірним є акцентування ролі героя в дуетних сценах і танцях: відповідно тому, в чию «сферу притягання» попадає Лукаш, міняється характер його хореографічної партії, що набуває то лірично-романтичного, то народно-побутового забарвлення [48, 180–181].

Особливістю драматургії «Лісової пісні» є рельєфне окреслення постатей дійових осіб – не тільки головних, а й другорядних. Виразні портретні характеристики становлять основу образної структури балету. І в цьому його автори знову ж таки слідували драматургічним засадам п'єси Лесі Українки, де кожний з персонажів – реальних і фантастичних – це хоч і стислий, але завжди психологічно точно накреслений образ, з певними різко домінуючими рисами характеру, що водночас часто уособлюють ті чи інші сили природи. Так органічно сплітається в творчості поетеси фантастика з правдою людських почуттів, визначаючи глибокий психологічний зміст «Лісової пісні».

У танцювальному номері типу варіацій виразно розкривається характер представника «контрдії» – Килини. Пластичний малюнок її сольного епізоду «Килина жне», побудованого на моторній козачковій мелодії, ґрунтується на переосмислених хореографічних мотивах українських народних танців та побутово-трудова рухів. Вони вирізняються чітко окресленими «карбованими» контурами, динамічні, енергійні. Все разом створює рельєфний образ здорової і звабливої, самовпевненої молодиці, охочої до роботи, але надто примітивної, обмеженої в своїх почуттях, сприйманні навколишнього світу.

М. Загайкевич виокремлює ще одну важлива «дійову особу» – природу: «Сюжетна лінія твору щільно пов'язана зі зміною пір року, що емоційно відтінюють різні етапи розвитку стосунків Мавки і Лукаша. Їх кохання зароджується в період весняного оновлення землі; загибель Лукаша, який зрадив і Мавку, і свій талант, відбувається зимою, коли в природі все мертвіє, засинає. Зрештою, головна героїня балету Мавка – персонаж надто багатогранний; крім усіх інших смислових аспектів, він

уособлює красу природи і життя. Тим-то цей балет може сприйматися як своєрідне зображення пір року, тільки пропущене крізь призму складних етично-психологічних проблем» [48, 183].

Якщо порівняти інтерпретацію В. Вронського з однойменною виставою С. Сергєєва, неважко помітити якісно новий підхід до використання і трактування літературно-музичної драматургії балету «Лісова пісня». В. Вронський розкрив у танцювальних образах ідейно-філософський зміст твору, а С. Сергєєв досить винахідливо проілюстрував засобами танцю й пантоміми його сюжет. «За своїми постановочними принципами вистава С. Сергєєва – пантомімічний балет-драма з численними танцювальними епізодами, а спектакль В. Вронського – теж балетна драма, але драма симфонічно-танцювальна, що орієнтується не стільки на літературну, скільки на музичну драматургію. Спираючись на проїняту широким симфонічним подихом і національними фольклорними інтонаціями партитуру балету, В. Вронський створив оригінальну хореографічну лексику вистави, гармонійно об'єднавши різноманітні форми класичного й українського народного танцю. На відміну від постановки С. Сергєєва, де фантастичні персонажі зображалися засобами класичної хореографії, а люди – мовою побутової пантоміми і народно-сценічного танцю, забарвленого елементами класики, що вело до певного протиставлення двох емоційно-образних сфер балету, в спектаклі Вронського панувала внутрішня єдність виражальних прийомів і художня цілісність», – проводить порівняння Ю. Станішевський [151, 186].

Визнання у редакції В. Вронського та Н. Скорульської здобула і поривчата Мавка у виконанні О. Потапової, і лірична – у Є. Єршової, і тендітна й ніжна – у молодій балерини А. Гавриленко [151, 193].

Присвячуючи статтю образам, створеним на балетній сцені Алою Гавриленко, Р. Карагодський не оминає і партію Мавки: «Природні дані балерини, характер обдарування і мистецьких уподобань зробили її

ідеальною виконавицею романтичних партій... Геніальний твір Лесі Українки, хоч був написаний у віддалену від романтизму добу, та живився його багатьма ідеями і тому виявився дуже близьким танцівниці. Алла Гавриленко увічнила образ Мавки у фільмі-балеті “Лісова пісня”. Балерина в цій партії, розкриваючи свій талант через витончену пластику окриленого танцю, забарвленого наївною чарівливістю безхитрисної, але мудрої серцем Мавки, втілює дух великих ідей поетеси. Танцівниця стверджує естетичний ідеал Лесі Українки, її віру в непереможність душевної краси, опромінює глядача великим життєствердним оптимізмом і вірою, що... “ніяка туга краси перемагати не повинна”. Танець балерини містить у собі такий заряд ліричного відчуття, що здатний вселяти в душі глядачів найрізноманітніші відтінки думок і емоцій» [74, 12].

А В. Туркевич зазначає, що танцю А. Гавриленко притаманні «пастельна прозорість і чистота пластичного малюнка кожного образу» [169, 4], наголошує на особному місці партії Мавки у репертуарі балерини: «Особливе місце у доробки балерини займає партія Мавки. З нею в Алли Гавриленко пов'язане усе творче життя. З цією партією і вона сама, і глядачі звиряли і звиряють кожен нову роботу артистки. В партії Мавки вся Алла Гавриленко, з її проникненням у духовний світ, з її прагненням розчинитися в почуттях, виразити їхні найтонші нюанси, передати одухотворенність кохання загадкової лісової істоти.

У травні 1958 року Алла Гавриленко вперше танцювала на київській сцені Мавку. минуло чимало театральних сезонів, відбулися десятки вистав за її участю. Але і сьогодні глядачів вражає багатство тих емоцій, які передає на сцені балерина. Вона щоразу наче заново переживає історію щастя, зради і вічної віри у найглибше почуття, що єднає людей. В Алли Гавриленко образ Мавки стає узагальненим, поетичним образом жінки, щирої своїми почуттями і сильною своєю вірою в торжество добра» [169, 5].

Балет М. Скорульського «Лісова пісня» у редакції В. Вронського та оформленні А. Волненка був показаний під час Третьої декади української літератури та мистецтва на сцені Большого театру СРСР у Москві у листопаді 1960 року та зазнав схвальних відгуків. Р. Захаров у рецензії на виставу відмічав не лише майстерність постановника, а й видатні виконавські здібності О. Потапової: «Створюючи класичні танці в українському народному характері, відтворюючи народні ігри, танці, звичаї В. Вронський розгортає перед нами поетичні картини життя українського народу ... Хороша в “Лісовій пісні” О. Потапова в ролі Мавки. Вона зворушлива і виразна, технічних труднощів, мабуть, для неї не існує, так легко і невимушено виконує балерина всі складні рухи і комбінації класичного танцю» [50].

Психологічно складна й багатогранна хореографічна партія Мавки дала можливість українським балеринам різних поколінь і виконавських стилів яскраво розкрити свої акторські індивідуальності і створити несхожі, але співзвучні ідейному змістові драми-феєрії Лесі Українки сценічні образи. «У схвильовано-задушевному танці Євгенії Єршової вияскравлювалися ніжність, теплота і мрійливість лісової Мавки. У витончено-граціозних, графічно точних лініях танцю Олени Потапової виявлялися внутрішня сила, прихована пристрасність і висока жертвність героїні. Надаючи хореографічному малюнку партії підкресленої виразності, чистоти і деякої загостреності, балерина крізь всю виставу проносила тему великого, самовідданого і трагічного кохання. Саме сцена загибелі Мавки набувала в трактуванні балерини оптимістичного звучання, розкриваючи сутність фінальних епізодів твору Лесі Українки. Партія Мавки відкрила рідкісне ліричне обдаровання молодой балерини Алли Гавриленко, яка неначе злилася з натхненним образом героїні Лесі Українки, підняла його до високого емоційно-філософського узагальнення, відкрила найзаповітніші порухи душі та глибокі почуття лісової Русалки. Наче ніжний промінь весняного

сонця, з'являлася на лісовій галявині тендітна Мавка – А. Гавриленко. В її пластиці ніби звучала схвильована й зворушлива музика, її легкі й напручені граціозні рухи передавали внутрішню гармонію й цілісність душевного світу героїні. Піднесено-ліричний, «наспівний» танець А. Гавриленко розкривав складну психологічну еволюцію героїні, напружену боротьбу, щирі почуття і глибокі страждання, що сповнювали вразливе й ніжне серце Мавки. Багатство емоційно-психологічних відтінків обарвлювало її різні за настроєм дуети з Лукашем. Саме така ніжна й натхненна лісова Мавка могла збудити в Лукашеві поета, творця. Молода балерина проникливо відчула і тонко підкреслила в класичній партії Мавки національні пластичні інтонації, вияскравила елементи поліського хореографічного фольклору. Якщо в історії українського балетного виконавства танцювальний образ Любини Бондарівни пов'язаний насамперед з ім'ям В. Дуленко, Шевченкової Лілеї з ім'ям А. Васильєвої, а героїчної Марусі Богуславки – з акторською індивідуальністю Л. Герасимчук, то чарівна постать лісової Мавки асоціюється з ліричним талантом Алли Гавриленко», – зазначає Ю. Станішевський [151, 195].

Усі наступні виконавиці цієї партії орієнтувалися на поетичний образ, створений А. Гавриленко, хоча й шукали свої емоційно-психологічні відтінки. Романтично-окриленою поставала героїня Лесі Українки в трактуванні Варвари Потапової, грайливо-безпосередньою – у виконанні Іраїди Лукашової, поетично-піднесеною – в інтерпретації Л. Шатилової.

Успіх постановки В. Вронського привернув увагу й інших балетних колективів до «Лісової пісні». У травні 1961 року балетмейстер Н. Скорульська вдало перенесла київську інтерпретацію балету М. Скорульського на донецьку сцену, виходячи з можливостей невеликої трупі й індивідуальностей виконавців. Найвищим художнім

досягненням донецького спектаклю став глибоколіричний образ Мавки, створений О. Горчаковою.

У 1962 році балетмейстер М. Трегубов втілював партитуру М. Скорульського на одеській сцені. В розгорнутих танцювальних картинах поетично-казкової вистави особливо приваблювали натхненні дуетні епізоди ніжної Мавки (І. Михайличенко) та поривчастого Лукаша (А. Середа).

Отже, «Лісова пісня» відіграла вагомую роль у розробці жіночих образів українських балетів, ставши вершиною втілення жіночих образів у балетах національної тематики. Широкий образно-емоційний діапазон ролі Мавки дозволив балеринам різного драматичного спрямування (О. Потапова, Є. Єршова, А. Гавриленко, І. Лукашова, І. Задаянна, О. Филипська, Н. Мацак тощо) своєрідно трактувати партію.

3.2. Історичні та комедійні балети крізь призму жіночої образності

1982 року на київській сцені народився балет Є. Станковича «Ольга» у балетмейстерській постановці А. Шекери (лібрето Ю. Ільєнка). Цей багатоплановий героїко-історичний спектакль київський колектив присвятив 1500-річчю заснування міста Києва. Балет народжувався безпосередньо в театрі, у тісній співдружбі хореографа, головного диригента С. Турчака і художника Ф. Нірода з композитором та лібретистом, які вперше звернулися до балетного жанру. «В процесі тривалих пошуків поступово викристалізовувався художньо-цілісний музично-сценічний твір, задуманий як схвильована епічна оповідь-легенда про героїчну і сувору епоху, коли будувалася, зростала й міцніла велика давньоруська держава, про її народ, що споруджував Київ і захищав його від іноземних загарбників, про ніжну й мудру дівчину з народу – Ольгу, яка стала першою... княгинею», – зазначає Ю. Станішевський [154, 430].

Масштабна багатопланова музична драматургія, сповнена внутрішньої експресії, інтонаційно-тематичних контрастів, емоційно-сміслових кульмінацій та спадів, розцвічена прозорими ліричними візерунками, в натхненній диригентській інтерпретації С. Турчака вражала художньою цілісністю, епічним розмахом, чіткістю окреслення образів героїв.

Розкриваючи в широкому симфонічному полотні драматичні події далекого минулого, композитор спирався на ряд лейттем, що стали своєрідними емоційно-змістовими символами певних сценічних ситуацій, настроїв та почуттів. «У пошуках інтонаційної мови, відповідної втіленню змісту балету, Є. Станкович звернувся до старовинних пластів фольклору, пов'язаних із побутом та звичаями

східнослов'янських племен: обрядово-календарних наспівів, плачів, знаменного розспіву, билинних мотивів, – відзначає М. Загайкевич. – Щедро зачерпнув композитор також з джерел карпатської народної музики, що, як відомо, зберегла багато древньослов'янських форм. Однак митець ніде не вдається до цитування фольклорного матеріалу. Його метод ґрунтується на визначенні «інтонаційної квінтесенції» тих чи інших жанрових зразків і використанні її як елемента власної музичної мови. В результаті виникає особлива стилістична цілісність музичного вислову, що завжди позитивно позначається на художній якості... Партитура “Ольги” демонструє зразок оркестрового композиторського мислення, де тембровий колорит відіграє основну роль у драматургічній концепції твору, у визначенні його настроєвої тональності» [47, 6].

Балетмейстер-постановник, майстерно відтворюючи у симфонічно-розвинених танцювальних образах емоційний зміст, внутрішній драматизм музики, її ритмічну імпульсивність, зумовлену рухливістю тематичного матеріалу та динамічним застосуванням змінних метрів, теж ніде не цитував зразків хореографічного фольклору, а сміливо переінтоновував елементи народного танцю, поєднував їх з класичною лексикою і формами сучасного балету, створюючи власну пластичну мову, яка надала ідейно-художньої цілісності всім картинам та епізодам київської вистави.

Балет на три дії починається народним святом. Палають багаття, юнака й дівчата виконують обряди, серед них – Ольга. Дівчата ворожать на вінках, кидаючи їх у воду. Побачивши Руса, Ольга закохується в нього з першого погляду.

Свято перериває прихід жерців. Вони забирають дівчат, одній з яких судилося стати жертвою богу Перуну. Беззбройний Рус намагається захистити Ольгу, але підступний удар у спину збиває юнака з ніг.

Володар землі російської князь Ігор збирається в похід. Але він не зважується виступити без благословення Перуна. Бог вимагає жертви.

Приводять дівчат, вибір падає на Ольгу. Однак князя полонила краса дівчини, і тоді, бажаючи догодити йому, жерці роблять «чудо». Гримить грім, падають ідоли, і Ігоря нарікають нареченим Ольги. Князь іде в похід, після закінчення якого повинне відбутися весілля.

Уночі потайки Ольга приходить на капище Перуна. Вона кляне божество за свою неволю й прагне вмерти – життя без Руса для неї неможливе. Але несподівано Ольга бачить свого обранця, який прийшов оплакувати кохану. Слуги Ігоря вистежують закоханих і хватають Руса. Ольга, пам'ятаючи, що вона наречена князя, наказує відпустити юнака.

У другій дії Ігор повертається з походу. На веселий бенкет з нагоди перемоги князя приходять Рус. За стародавнім звичаєм він має право на прощальний танець із Ольгою. Слуги Ігоря обривають їхній танець і на очах Ольги вбивають її коханого.

Ольга переповнена скорботою, але вона повинна жити в ім'я дитини, сина Руса. У синові – князі Святославі – вона знаходить розраду й щастя.

В одному з походів гине Ігор. Ольга стає княгинею. Осліплена горем, вона готова помститися ворогам. Але мудрість підказує Ользі, що щастя її землі полягає у мирі. На цей шлях і вступає княгиня Ольга.

У третій дії змужнілий князь Святослав полюбив просту дівчину Малашею. Але не дають спокою вороги російській землі. Женуть у полон печеніги слов'янських дівчат. Ольга закликає князів до єднання. Сміливістю й відвагою вирізнявся Святослав у битвах з ворогами. Великі втрати понесли слов'янські війська. Але відстояли вони Родину, повернули їй мир і щастя [113].

Прагнучи до справді масштабного, «симфонічного» образно-філософського хореографічного рішення, А. Шекера не тільки правдиво втілює у поліфонічній танцювальній дії сторінки історії Київської Русі, епізоди правління князя Ігоря та його відданої дружини Ольги, котра стала після смерті чоловіка першою великою княгинею, а й натхненно

розкрив у розгорнутих масових композиціях патріотизм народу, його вірність Вітчизні, готовність віддати життя в ім'я її свободи і незалежності.

Психологічно переконливий хореографічний образ Ольги поданий Є. Станковичем і А. Шекерою в розвитку. Героїня вперше з'являлася під час мальовничих купальських ігор у дівочому хороводі. Ольга поставала такою ж простою дівчиною, як і її подруги, приваблюючи безпосередністю, граціозністю, цнотливістю. Балетмейстер і всі чотири виконавиці партії героїні по-різному, але правдиво передавали її дівочу чарівливість, ніжність, поетичність, тонко розкривали її багатий духовний світ, тремтливе чекання першого кохання і спалах щирого глибокого почуття до сміливого юнака Руса.

У наспівно-прозорих лініях витонченого класичного танцю, пройнятого слов'янськими пластичними інтонаціями, балерина Р. Хілько тонко втілювала і народження першого кохання в серці дівчини, і високі почуття жінки-матері, і мудрість київської княгині, яка самовіддано бореться за єднання слов'янських племен, за дальше зміцнення Руської держави.

Інша виконавиця заголовної ролі Г. Кушнірова зіграла особливою душевною теплотою кантиленний малюнок віртуозної танцювальної партії, що будувалася на оригінальному варіюванні широких арабесків. У першій дії пластичну лейттему героїні розвивав і підкреслював поліфонічний ліричний хоровод дівчат-подруг, вияскравлюючи світлі настрої, радість першого кохання. Та ось жерці Перуна призначали юну Ольгу в жертву язичеському божеству, і героїня ставала рішучою, мужньою, не бажаючи скоритися давньому звичаю. Хоробрий князь Ігор, який прийшов вклонитися Деруну перед військовим походом, був вражений духовною силою Ольги і всім серцем покохав цю просту дівчину. Обдарована балерина і хореограф прагнули розкрити у романтично-піднесеному танці Ольги внутрішню боротьбу між коханням

і почуттям обов'язку. Адже щиросердна, глибоко вдячна своєму рятівникові та чоловікові жінка не може забути своє перше пристрасне кохання до відважного Руса. Г. Кушнірова переконливо показала Ольгу також дбайливою, ніжною матір'ю, яка з любов'ю виховує сина – майбутнього князя Святослава [154, 434].

Для молодих солісток театру С. Приходько та Т. Литвинової робота над образом Ольги була важливим етапом у формуванні їхньої акторської індивідуальності, в опануванні складною хореографічною лексикою сучасної балетної вистави. Драматична наснага, внутрішня експресія проймали виконання С. Приходько, яка з особливим піднесенням танцювала героїчні епізоди, де княгиня Ольга поставала грізною месницею, що відважно захищала справу князя Ігоря.

Чарівливість і зворушливу безпосередність виразно передавала в романтичній інтерпретації партії героїні талановита молода балерина Т. Литвинова, яка у викінчено-граціозному й правдивому, сповненому прихованої пристрасності танці розкривала силу й красу слов'янського характеру. Епічна широта, кантиленність, скульптурна виразність і завершеність кожної танцювальної фрази, пози, жесту, мистецтво акторського перевтілення – все це приваблювало в роботі балерини, що стала окрасою київської вистави.

Хоч не всі сцени за участю Ольги вийшли однаково вдалими й оригінальними (бо іноді А. Шекера вдавався до самоцитування), однак багатогранний хореографічний образ Ольги, пов'язаний з розгорнутими масовими симфонічними композиціями жіночого й чоловічого кордебалету, став принциповим досягненням постановника і всіх чотирьох виконавиць головної партії, які знайшли свої емоційно-психологічні барви для трактування характеру героїні [154, 435].

30 грудня 1999 року відбулася прем'єра міжнародного українсько-скандинавського проекту «Вікінги», присвяченого багатовіковим дружнім зв'язкам стародавнього Києва із столицями Норвегії, Швеції та

Данії. Музична партитура Є. Станковича, балетмейстерське втілення В. Литвинова, автори лібрето О. Биструшкін і Ю. Станішевський. Вистава розповідає романтичну історію кохання відважного норвезького короля Гаральда Суворого і чарівної златокудрої київської князівни Єлизавети, дочки великого князя Ярослава Мудрого та шведської королівни Інгігерди. Одружившись з Гаральдом, Єлизавета (королева Елізіф) разом з чоловіком заснувала столицю Осло (Християнію) і своєю глибоколюдною, добродійною діяльністю сприяла широкому утвердженню в Скандинавії християнства. Вона двадцять два роки була норвезькою королевою, а після загибелі Гаральда вийшла заміж за короля Данії Свена II Могутнього і правила країною понад десять років [154, 601].

Симфонічна музика, сповнена романтики, ліризму і драматичного напруження захоплювала емоційністю, багатством оркестрових барв, несподіваними колористичними знахідками. Особливо приваблювали дуетні сцени Гаральда і Єлизавети, епізоди в палаці візантійської імператриці Зої.

Попри загальну схвальну оцінку критиків, були виявлені і прорахунки. Ю. Станішевський зазначав, що «музичній драматургії “Вікінгів” не вистачало виразної інтонаційної контрастності в характеристиці двох різних народів. Так, зокрема, картини святкування весни у норвежців і у русичів дуже схожі одна на одну, більш яскраво окресленими мали б бути й образи головних героїв, насамперед Гаральда, мужнього воїна, романтика, поета, щиро закоханого в юну Єлизавету» [154, 602].

Важливим для композитора стало змалювання характерів окремих персонажів, а не створення загальної музичної картини, що характеризує цілий народ.

Попри те, що партитура балету передбачала масштабне, багатопланове хореографічне втілення, балетмейстер В. Литвинов пішов шляхом постановки камерного балетного спектаклю.

Але в роботі балетмейстера було й чимало знахідок, композиційно цікавих пластичних епізодів, особливо в ансамблях головних героїв і насамперед у розгорнутих виразних дуетах і тріо. Досвідчені виконавці акторськими засобами втілювали характери персонажів, їх складний емоційний стан та широку гаму почуттів. Ніжною, поетичною поставала Єлизавета в інтерпретації Т. Боровик. Відмова балетмейстера від пуант збіднило хореографічну мову і технічні можливості артистів. Інші психологічні й емоційні барви знайшла для партії Єлизавети Н. Калиниченко, надавши своїй героїні романтичного ореолу і зворушливого ліризму. Проте відмова від пуантів також завадила балерині розкрити її виконавські можливості, значно спростила танцювальний малюнок образу героїні [154, 603]. Попри певні недоліки вистава збагатила національно обарвлений репертуар.

2 червня 2001 року втілено оновлену музично-хореографічну редакцію героїко-романтичного балету Є. Станковича «Вікінги» в розширеній балетмейстерській версії В. Литвинова з новими виконавцями головних ролей – Г. Дорош (князівна Єлизавета) та М. Чепік (норвезький принц Гаральд). «Вихована в традиціях російської академічної школи, Ганна Дорош захоплює вишуканою чистотою і філігранною відточеністю віртуозного класичного танцю, артистичною граціозністю і широкою кантиленністю пластики. В її акторській палітрі гармонійно поєднуються іскристі комедійні барви, проникливий ліризм, натхнення романтика і схвильований драматизм.

Балерина блискуче виконує головні ролі в усіх виставах хореографічної спадщини і в різноманітних сучасних постановках. Її князівна Єлизавета з'являлася в заключній картині першої дії, неначе сонячний промінь, зачаровуючи не лише безпосередністю, легкістю,

щирими пориваннями юності, а й палким темпераментом, непідробною веселістю. Перша зустріч київської князівни з майбутнім королем Норвегії переростала у великий танцювальний дует, що виявляв народження щирого кохання між Єлизаветою і Гаральдом», – ділився враженнями Ю. Станішевський [154, 630]. Партія Єлизавети не була основною, але вона вдало підкреслювала героїчний характер Гарольда, сприяючи його повному розкриттю.

30 грудня 1999 року відбулася прем'єра міжнародного українсько-скандинавського проекту «Вікінги», присвяченого багатовіковим дружнім зв'язкам стародавнього Києва із столицями Норвегії, Швеції та Данії. Музична партитура Є. Станковича, балетмейстерське втілення В. Литвинова, автори лібрето О. Биструшкін і Ю. Станішевський. Вистава розповідає романтичну історію кохання відважного норвезького короля Гаральда Суворого і чарівної златокудрої київської князівни Єлизавети, дочки великого князя Ярослава Мудрого та шведської королівни Інгігерди. Одружившись з Гаральдом, Єлизавета (королева Елізіф) разом з чоловіком заснувала столицю Осло (Християнію) і своєю глибоколюдною, добродійною діяльністю сприяла широкому утвердженню в Скандинавії християнства. Вона двадцять два роки була норвезькою королевою, а після загибелі Гаральда вийшла заміж за короля Данії Свена II Могутнього і правила країною понад десять років [154, 601].

Симфонічна музика, сповнена романтики, ліризму і драматичного напруження захоплювала емоційністю, багатством оркестрових барв, несподіваними колористичними знахідками. Особливо приваблювали дуетні сцени Гаральда і Єлизавети, епізоди в палаці візантійської імператриці Зої.

Попри загальну схвальну оцінку критиків, були виявлені і прорахунки. Ю. Станішевський зазначав, що «музичній драматургії “Вікінгів” не вистачало виразної інтонаційної контрастності в

характеристиці двох різних народів. Так, зокрема, картини святкування весни у норвежців і у русичів дуже схожі одна на одну, більш яскраво окресленими мали б бути й образи головних героїв, насамперед Гаральда, мужнього воїна, романтика, поета, щиро закоханого в юну Єлизавету» [154, 602].

Важливим для композитора стало змалювання характерів окремих персонажів, а не створення загальної музичної картини, що характеризує цілий народ.

Попри те, що партитура балету передбачала масштабне, багатопланове хореографічне втілення, балетмейстер В. Литвинов пішов шляхом постановки камерного балетного спектаклю.

Але в роботі балетмейстера було й чимало знахідок, композиційно цікавих пластичних епізодів, особливо в ансамблях головних героїв і насамперед у розгорнутих виразних дуетах і тріо. Досвідчені виконавці акторськими засобами втілювали характери персонажів, їх складний емоційний стан та широку гаму почуттів. Ніжною, поетичною поставала Єлизавета в інтерпретації Т. Боровик. Відмова балетмейстера від пуант збіднило хореографічну мову і технічні можливості артистів. Інші психологічні й емоційні барви знайшла для партії Єлизавети Н. Калиниченко, надавши своїй героїні романтичного ореолу і зворушливого ліризму. Проте відмова від пуантів також завадила балерині розкрити її виконавські можливості, значно спростила танцювальний малюнок образу героїні [154, 603]. Попри певні недоліки вистава збагатила національно обарвлений репертуар.

2 червня 2001 року втілено оновлену музично-хореографічну редакцію героїко-романтичного балету Є. Станковича «Вікінги» в розширеній балетмейстерській версії В. Литвинова з новими виконавцями головних ролей – Г. Дорош (князівна Єлизавета) та М. Чепік (норвезький принц Гаральд). «Вихована в традиціях російської академічної школи, Ганна Дорош захоплює вишуканою чистотою і

філігранною відточеністю віртуозного класичного танцю, артистичною граціозністю і широкою кантиленністю пластики. В її акторській палітрі гармонійно поєднуються іскристі комедійні барви, проникливий ліризм, натхненна романтика і схвильований драматизм.

Балерина блискуче виконує головні ролі в усіх виставах хореографічної спадщини і в різноманітних сучасних постановках. Її князівна Єлизавета з'являлася в заключній картині першої дії, неначе сонячний промінь, зачаровуючи не лише безпосередністю, легкістю, щирими пориваннями юності, а й палким темпераментом, непідробною веселістю. Перша зустріч київської князівни з майбутнім королем Норвегії переростала у великий танцювальний дует, що виявляв народження щирого кохання між Єлизаветою і Гаральдом», – ділився враженнями Ю. Станішевський [154, 630]. Партія Єлизавети не була основною, але вона вдало підкреслювала героїчний характер Гарольда, сприяючи його повному розкриттю.

Прикметним для кінця ХХ – початку ХХІ ст. стало створення яскравих комічних балетних героїнь, що розширило жанрову та образно-емоційну палітру жіночих образів українського балету.

Наприкінці сезону 1992–1993 рр. київський балетний колектив показав свою нову роботу – прем'єру комедійного балету Є. Станковича «Ніч перед Різдвом», яка відбулася 9 липня 1993 року і мала великий успіх у глядачів. Мальовнича дотепна постановка, над якою довго працював колектив, була здійснена балетмейстером В. Литвиновим.

У виставі дотепно, із соковитим гумором відтворено барвисту театральність і мальовничу видовищність однойменної гоголівської повісті, передано в музиці щедre багатство народних звичаїв, обрядів, поетичних вірувань і фантастики. Йдучи за лібрето В. Литвинова та О. Белінського, композитор поряд з етнографічно забарвленими картинками життя сільської молоді й святкування Різдвяної ночі з

щедрівками, колядками і народною грою «Коза» змалював фантастичні образи небесних зірок, місяця, нечистої сили, епізодів польоту відчайдушного коваля Вакули до цариці Катерини та його перебування в царському палаці. Всі динамічні, веселі події балету розкривалися в музичній драматургії крізь призму іронії і гротеску. Партитура наповнена різноманітними танцювальними ритмами та яскравими інтонаціями знайомих мелодій: фольклорних – «Щедрик» і «Радуйся, земле», що підкреслювали час дії – Різдвяні свята, і популярних танців «Танго», «Ріо-Ріта», «Розамунда» й інші [154, 331].

В. Литвинов пішов на сміливий експеримент, беручи до постановки новостворений балет. Його захопила іскриста атмосфера колоритної комедійної вистави, яку він вирішив дуже винахідливо, з почуттям м'якого гумору, окресливши свіжими хореографічними засобами гоголівських персонажів, уважно вслухаючись в музичні характеристики героїв і створивши виразні танцювальні образи кожного з них.

Для кожного персонажа В. Литвинов створив чіткий пластичний малюнок, вдало зберігаючи і розвиваючи його протягом усієї вистави. Дуже вдало розробив балетмейстер підкреслено комедійний, багатогранний танцювальний образ гордовитої й владної Солохи, який по-різному трактували дві дуже несхожі за акторськими індивідуальностями яскраво обдаровані танцівниці Т. Андреєва та І. Бродська. Відповідно до музичної драматургії він показав характер Солохи у розвитку, щедро розцвітивши його гумористичними й підкреслено сатиричними деталями. Із кожним своїм «кавалером»-залицяльником самовпевнена й хитромудра Солоха спілкувалася по-різному, відповідно до його характеру. Саме тому такими несхожими за винахідливим пластичним малюнком і танцювальною мовою були ефектні дуети «сільської красуні» Солохи з динамічним, зухвалим

витівником Чортом, віртуозну партію якого виконував М. Гончарук, із самозакоханим Чубом та метушливим Дяком.

Перелякана несподіваними візитами «кавалерів», Солоха всіх залицяльників по черзі ховала у порожні лантухи, що лежали біля дверей. А коли додому повернувся засмучений примхами Оксани могутній коваль Вакула, він узяв «повні» лантухи на плечі й повиносив на вулицю, щоб згодом відвезти до млина. В цей час до хати наблизилася весела юрба парубків та дівчат, які хотіли подивитися, що ж наколядував юнак. Із великих мішків один за одним вискакували «кавалери», і перелякана молодь розбіглася. Та спритний Вакула встиг ухопити Чорта за хвіст і наказав йому летіти з ним до Петербурга, до самого царського палацу по черевички для коханої Оксани.

Для емоційно правдивого розкриття образів молодих героїв балетмейстер використав класичний танець, забарвлений елементами українського хореографічного фольклору, переконливо розкриваючи почуття Оксани і відданого їй Вакули. Кожний штрих, кожна танцювальна мізансцена були підпорядковані виявленню мінливих настроїв і щирих почуттів Оксани та глибокого романтичного кохання благородного коваля, готового виконати будь-яку примху нареченої.

Грайливий епізод дівочих мрій із люстерком переходив у зворушливий ліричний дует закоханих, що вражав емоційною наснагою, піднесеною красою класичної хореографії, пройнятої українськими танцювальними інтонаціями. Та раптом примхлива Оксана, вирішивши випробувати почуття Вакули, вимагала від нього неможливого: принести їй золоті черевички, у яких ходить сама цариця [154, 332].

З вигадкою і соковитим гумором В. Литвинов побудував сцени в царському палаці, коли в розпалі придворного балу з колосників спускався до залу трон з бундючною Катериною II, технічно складну танцювальну партію якої, де цікаво поєднувалися класична хореографія і сучасна пластика, блискуче, з вишуканою граціозністю й іронічною

усмішкою виконувала юна талановита балерина Ірина Дворовенко, захопивши глядачів графічною чистотою, елегантністю й віртуозністю свого чарівливого танцю, а також рідкісною привабливістю, граничною музикальністю й артистизмом. Її цариця Катерина, яка серед розкішних, сяючих позолотою декорацій і костюмів танцювала зі своїми фаворитами і коханцями, віддаючи перевагу Потьомкіну, відкрила нові, несподівані грані ліричного таланту юної танцівниці. Балетмейстер переконливо, з щедрою вигадкою показав, як розбещена цариця забажала залишити при собі красеня Вакулу, як коваль попрохав у неї черевички для своєї нареченої. Життєрадісні настрої проймали щасливий фінал спектаклю, в якому органічно поєднувалися масові народні танці, розгорнутий ліричний дует Оксани та Вакули і поставлений в кращих традиціях поліфонічних кордебалетних композицій мрійливий танець сніжинок. Останній епізод веселої вистави – сільська церква, де має відбутися вінчання. Лунає весільний передзвін, і перед Оксаною і Вакулою відкривається шлях до щастя.

Крім учасників прем'єри, в дотепному, веселому спектаклі колоритні жіночі образи гоголівських героїв створили: І. Задаянна, К. Родионова, Н. Лазебникова та Н. Гончар – Оксана; Т. Боровик, К. Іваненко – Солоха; Т. Боровик, Т. Голякова, О. Горбач – Цариця [154, 333].

30 жовтня 2008 року глядачі знову побачили оновлену виставу «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича - В. Литвинова. Балетмейстер підготував кілька складів виконавців: Н. Лазебникова, О. Голиця, Т. Льозова – Оксана; Т. Андрєєва, К. Іваненко, Г. Васильєва – Солоха; Г. Дорош, Т. Голякова – Цариця [153, 198]. Балетмейстер пластично збагатив жіночий танець і поглибив її сюжетний розвиток.

У червні 2017 року на сцені Національної опери України вперше засобами балетного театру було втілено твір М. Старицького «За двома зайцями» (композитор Ю. Шевченко, балетмейстер В. Литвинов).

Автором ідеї, лібрето і виконавицею головної ролі Проні стала Т. Андрєєва.

Пом'якшити сатиричне тло дозволяє простий хід: оповідь ведеться від першої особи, і всі події наче впливають у пам'яті головного героя, що вже зістарився, звичайно ж, постатечнішав (роль колишнього цирульника, який перекваліфікувався на тапера, виконав Максим Мотков), а у спогадах все виглядає романтичніше хоча б тому, що то просто була молодість. До того ж колізії між головними героями зведені до «любовного трикутника». Ковалю Степана, суперника Голохвастого у коханні до Галі, з сюжету прибрали, а самій Галі судилося закохатися у Свирида Петровича.

У трактуванні В. Литвинова «Проня не така вже бридка: незграбна, примхлива і метушлива, але не позбавлена геть принакності, на якій і тримаються кумедні образи, з індивідуальними відтінками втілені Тетяною Андрєєвою (вона ж автор лібрето і продюсер постановки) і Катериною Козаченко. Саме жіноча привабливість, яка притаманна не самим тільки красуням, об'єднує, врешті-решт, грубувату Проню і замріяну Галю, повітряно-ніжний образ якої створили Тетяна Льозова і Ольга Голиця. Пройшовши випробування зрадженням коханням, дівчата безтурботно миряться і знаходять розраду у... друзях збанкрутілого в усіх відношеннях Голохвастова» [164]. Вседозволеність і наївність – ось риси, на яких акцентується «хореографічна» Проня.

За визначенням Т. Поліщук, «комедійна історія про збанкрутілого спритного цирульника, який шукав вихід зі скрутного фінансового становища шляхом «вполювання» багатой нареченої, перетворилася у трактовці танцівників Національної опери на сучасну музичну виставу з яскравими костюмами, декораціями й гротесковими персонажами» [127].

Гостра характерність партій підсилена «мікстовою» танцювальною лексикою, що увібрала елементи класичного та українського народного танцю, вільної пластики, акробатики,

надмірно натуралістичні побутові рухи, укрупнену карикатурну міміку тощо. Комедійні вистави сприяли розширенню образного діапазону жіночих партій українського балету.

Висновки до розділу 3

Центральні жіночі образи у балетній виставі Ю. Русінова - В. Вронського «Олеся» (Київ, 1947) продовжили ряд жіночих портретів, створених у перших українських балетах «Пан Каньовський» (Бондарівна), «Лілея» (Лілея). Образ Олесі став основним у розгортанні дії балету, однак він не піднявся до рівня поетичного узагальнення, хоча яскраві, емоційно та хореографічно насичені епізоди з Олесею (танець з подругами, боротьба з німецьким офіцером) були одними з найяскравіших у балеті.

Балет «Олеся» став своєрідним майданчиком для відпрацювання прийомів втілення воєнної тематики, що мало масштабний розвиток у «Поємі про Марину» Б. Яровинського - В. Вронського (Київ, 1967). Образ Марини домінує в усіх епізодах, навколо неї розгортається дія, що дає можливість увиразнити ліричні та героїчні риси дівчини.

Образ Марусі балету А. Свечникова - С. Сергєєва «Маруся Богуславка» (Москва, Київ, 1951) віддзеркалює спрямування на зображення особистих переживань у тісному зв'язку з розкриттям ідей визвольної боротьби, що було актуальною темою в радянському театрі середини ХХ ст.

Помітними, але не основними були жіночі образи у балеті «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського - М. Трегубова (Львів, 1951), де увага акцентується на Дзвінці, коханій Довбуша, хоча центральною є партія народного месника Довбуша.

У балеті ж А. Кос-Анатольського - М. Трегубова «Сойчине крило», (Львів, 1956) центральне місце посідає образ Манусі. Балетмейстер намагався наскрізно провести через балетну дію танцювальну характеристику героїні, проте образ не набув істотного розвитку. Партія

Манусі була поставлена спеціально для акторські обдарованої Наталії Слободян, що володіла високим рівнем академічного танцювання.

Образ Манусі став етапним у розробці галереї жіночих ролей українського балетного театру. Увібравши традиції втілення жіночих партій попередніх національних балетів, хореографічне вирішення Манусі відіграло роль містка до наступних образів вітчизняного балетного театру, зокрема, Мавки з «Лісової пісні», у розробленні лексичних та образно-драматургічних аспектів. Інтерпретацію образу Манусі можна розглядати як одну зі спроб втілення засобами балетного театру складних філософських аспектів літератури доби модерну, де відчутний вплив естетико-філософських та психологічних теорій початку ХХ ст.

Вагому роль у розробці жіночих образів українських балетів відіграла «Лісова пісня» М. Скорульського в постановці С. Сергєєва (Київ, 1946), В. Вронського (Київ, 1958). Через взаємодію Лукаша з Мавкою, Килиною, матір'ю вибудовано концепцію душевного збіднення головного героя. В аспекті втілення жіночих образів балет став вершиною українського театру, залишається візитівкою вітчизняного балетного театру, зберігаючись у репертуарі вітчизняних балетних труп. Широкий образно-емоційний діапазон ролі Мавки дозволив балеринам різного драматичного спрямування (О. Потапова, Є. Єршова, А. Гавриленко, І. Лукашова, І. Задаянна, О. Филипська, Н. Мацак тощо) своєрідно трактувати партію.

Звернення балетного театру до історичної тематики у 80–90-х рр. ХХ ст. вивело на балетну сцену масштабні жіночі образи, зокрема, княгині Ольги в однойменному балеті Є. Станковича - А. Шекери (Київ, 1982), поставленому з епічним розмахом. Головний жіночий образ поданий в драматургічному та лексичному розвитку. У балетах «Вікінги» Є. Станковича - В. Литвинова (Київ, 1999, образ Єлизавети), «Володар Борисфену» Є. Станковича - В. Яременка (Київ, 2010, образ

Зореслави) вектор драматичного навантаження зміщений на чоловічі партії, але присутні жіночі партії свідчать про розширення психоемоційного та лексико-архітектонічного діапазону жіночого танцю в українському балеті.

Прикметним для кінця ХХ – початку ХХІ ст. стало створення яскравих комічних балетних героїнь, що розширило жанрову та образно-емоційну палітру жіночих образів українського балету: Солоха у балеті «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича - В. Литвинова (Київ, 1993), Проня – «За двома зайцями» Ю. Шевченка - В. Литвинова (Київ, 2017). Гостра характерність партій підсилена «мікстовою» танцювальною лексикою, що увібрала елементи класичного та українського народного танцю, вільної пластики, акробатики, надмірно натуралістичні побутові рухи, укрупнену карикатурну міміку тощо.

Паралельне існування традиційних та новітніх підходів до балетмейстерського та виконавського трактування жіночих партій сьогодні стає визначальним для розвитку українського балету, розширення його жанрово-тематичного діапазону.

ВИСНОВКИ

Комплексний науковий аналіз балетмейстерських та виконавських трактувань жіночих образів в українських балетах дав підстави сформулювати висновки.

Досить умовно історіографію проблеми можна розділити за групами: фундаментальні дослідження із загальних аспектів розвитку українського балетного театру, де приділено увагу жіночим образам (М. Загайкевич, Ю. Станішевський); публікації, безпосередньо присвячені балетмейстерському інтерпретуванню жіночих образів у балетних виставах національної тематики (В. Захарова, О. Мерлянова та ін.), серед яких численною є група праць щодо трактування «Лілеї» К. Данькевича (Д. Дегтяр, Є. Коваленко, О. Плахотнюк та ін.); важливу групу складають монографічні дослідження, присвячені провідним балеринам та місцю національних балетів в їхньому репертуарі (В. Захарова, А. Кравець, Ю. Тодорюк та ін.).

Для балетного театру України проникнення національної теми у 30-40-х рр. ХХ ст. стало фактично еволюційним процесом, пов'язаним із музично-театральними традиціями. Образна, лексична, композиційна природа народно-хореографічних форм не контрастувала з естетикою балетного театру, органічне злиття хореографічної лексики класичного та українського народного танців утворили оригінальну мову українського балету, що відображало спільні для тогочасного радянського балету естетичні принципи. Найяскравіше ці тенденції

проявилися в балетмейстерських та виконавських трактуваннях жіночих образів українських балетів.

Жіночі образи є центральними у великій кількості українських балетних вистав, що пов'язано з традицією української літератури, оскільки більшість балетів створена на літературній основі (твори Т. Шевченка, Л. Українки, І. Франка та ін.). Жіночі образи у балетах національної тематики («Пан Каньовський», «Лілея», «Маруся Богуславка», «Відьма» та ін.) транслюють систему символів, пов'язаних з образом жінки в українській літературі та фольклорі. Переважають мотиви трагічної долі сильної особистості, що є знаковим для українських балетів.

Характерною ознакою жіночих образів балетів української тематики стало зображення особистих переживань у тісному зв'язку з розкриттям ідей визвольної боротьби народу, що було актуальною темою в радянському театрі середини ХХ ст. Роль індивідуальності митця у розкритті художнього образу наочно проявляється у балетмейстерському та виконавському мистецтві (наприклад, різні трактування Бондарівни у «Пані Каньовському» В. Дуленко, Г. Лерхе, О. Гавриловою).

Балет «Лілея» К. Данькевича - Г. Березової заклав основні естетичні принципи трактування жіночих образів в українському балеті (жіночий образ виступає драматургічним стрижнем, інтегрує архетипічні риси української жінки, вирішується засобами синтезованої лексики класичного та українського народного танцю).

У 60-х рр. ХХ ст. в Україні поставлено балети, що наслідували та розвивали принципи «Лілеї», в яких яскраві жіночі образи посідали провідне місце та відігравали роль рушійної сили драматичної дії. Вплив «Лілеї» відчутний в «Оксані» В. Гомоляки - Р. Клявіна та «Відьмі»

В. Кирейка - А. Шекери, що пояснюється не лише продовженням шевченківського циклу балетів, а й намаганням балетмейстерів зберегти традиції першого балету за творами Шевченка.

Образ Манусі («Сойчине крило») увібрав традиції втілення жіночих партій попередніх національних балетів, розвинув їх, у розробленні лексичних та образно-драматургічних аспектів проклав шлях до наступних образів вітчизняного балетного театру, зокрема, Мавки з «Лісової пісні».

Психологічна переконливість, розширення емоційно-виражальної палітри притаманні балетмейстерській (у версії В. Вронського) та виконавським інтерпретаціям жіночих образів «Лісової пісні» (Мавка, Килина, матір Лукаша) балеринами широкого драматичного діапазону (О. Потапова, Є. Єршова, А. Гавриленко, І. Лукашова, І. Задаянна, О. Филипська, Н. Мацак).

Галерея історичних жіночих постатей представлена в українському балеті образами Ольги («Ольга»), Єлизавети («Вікінги»), Зобеїди («Володар Борисфену»), що вирішені з епічним розмахом та подані в драматургічному та лексичному розвитку, свідчать про розширення психоемоційного та лексико-архітектонічного діапазону жіночого танцю в українському балеті.

Створення яскравих комічних балетних героїнь Солохи та ін. («Ніч перед Різдвом»), Проні та ін. («За двома зайцями»), де гостра характерність партій підсилена навмисно еkleктичною танцювальною лексикою (елементи класичного та українського народного танцю, вільної пластики, акробатики, надмірно натуралістичні побутові рухи, укрупнена карикатурна міміка тощо) забезпечило розширення жанрової палітри українського балету.

Балетмейстерські та виконавські трактування жіночих образів в українському балеті 30-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст. увиразнили основні тенденції розвитку балетного театру України від побутових драм («Пан Каньовський»), вершин хореодраматургії («Лілея»), через симфонізацію класичного танцю («Лісова пісня»), до масштабних режисерсько-балетмейстерських рішень історичної теми («Ольга»), жанрової та лексичної «мікстовості» у сучасних комедійних балетах («За двома зайцями»).

Представлене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми, серед перспективних напрямів подальших розробок – взаємовплив жіночих та чоловічих образів, особливості еволюції жіночої хореографічної лексики в українських балетах тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амірагова Є. «Хустка Довбуша» новий радянський балет Львівського оперного театру. *Радянське мистецтво*. 1951. 11 квітня. С. 4.
2. Антонич Б.-І. Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва. URL : <https://ukrlit.net/lib/antonich/zdt9e.html> (дата звернення : 15.03.2016).
3. Балет : енциклопедія. Гл. ред. Ю. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
4. Банфи А. Философия искусства. Пер. с итал. Г. П. Смирнова. Москва : Искусство, 1989. 384 с.
5. Баранець С. Національна опера України презентувала прем'єру – балет «Володар Борисфену». *Українські національні новини*. 2011. 13 грудня. URL : <http://unn.com.ua/ua/gallery/30-11--1/214249/> (дата звернення : 18.06.2016).
6. Безклубенко С. Всезагальна теорія та історія мистецтва. Київ, 2003. 261 с.
7. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття : енцикл. видання : у 2-х т. : Т. 2 (М–Я). Київ : Ін-т культурології АМУ, 2008. 240 с.
8. Безклубенко С. Національна ідея як феномен культури. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2004. Вип. 5. С. 188–201.
9. Білаш О. С. До історії балетного дуетного виконавства: Людмила Сморгачова та Сергій Лукін. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*. 2018. № 26. С. 69–75.

10. Білаш О. С. Роль сценічної діяльності Елеонори Стебляк у розвитку вітчизняного балетного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 167–174.
11. Білаш П. «Лілея» – нев’януча квітка. *Музика*. 1994. № 2. С. 4–5.
12. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2004. 18 с.
13. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. Вступительное слово В. Гаевского. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
14. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2015. 204 с.
15. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
16. Бромлей Ю. В. Очерки теории этноса. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 440 с.
17. Ванслов В. В. В мире балета. Москва, 2010. 295 с.
18. Варзацька М. У соняшній стихії танцю. *Театрально-концертний Київ* 1990. № 3. С. 4–6.
19. Василенко К. Український танець: підручник. Київ : ППК ПК, 1997. 282 с.
20. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 1990. 150 с.
21. Верховинець Я. В. М. Верховинець. Нарис про життя і творчість. *Верховинець В. Теорія українського народного танцю*. Київ : Музична Україна, 1990. С. 13–35.

- 22.Веселовская А. Станкович, легенда о княгине Ольге. *Зеркало недели*. 2010. 17 июля–6 августа. № 27.
- 23.Вишотравка Л. І. Героїко-романтичний балет «Лілея» Костянтина Данькевича у редакціях українських балетмейстерів ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 2. С. 202–205.
- 24.Вишотравка Л. І. Значення творчої діяльності Євгенії Єршової для розвитку мистецьких процесів на українській балетній сцені 1940-1960 х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Вип. 26. С. 64–69.
- 25.Вишотравка Л. І. Сценічний доробок Т.Боровик у контексті розвитку українського балетного театру останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2018. Вип. 19. С. 24–31.
- 26.Вікінги : балет на 2 дії. *Театрально-концертний Київ*. 2000. № 1–2. С. 34–35.
- 27.Володченков Р. Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960 – 80-х годов). *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. 2015. № 1. Т. 17. С. 243–249.
- 28.Володько В. Ф. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г.О. Березової). *Мистецтвознавчі записки*. 2009. Вип. 16. С. 286–292.
- 29.Вперше в Україні! «Володар Борисфена». *Пресс-служба Міністра Кабінету Міністрів України*. URL : <http://teatral.org.ua/forum/viewtopic.php?t=4687> (дата звернення : 15.10.2016).
- 30.Все о балете : словарь-справочник. Сост. Е. Я. Суриц, под ред. Ю. И. Слонимского. Москва – Ленинград : Музыка, 1966. 455 с.

31. Гозенпуд А. Новый украинский балет (Премьера балета «Лилея» в Киевском театре оперы и балета имени Т. Г. Шевченко). *Правда*. 1940. 4 окт. С. 4.
32. Гозенпуд М. «Лилея». *Советская Украина*. 1940. 28 авг. С. 3.
33. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті роки ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. історичних наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2004. 18 с.
34. Горбатова Н. О. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20-30-ті роки ХХ століття) : автореф. дис... канд. іст. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКІМ, 2004. 18. с.
35. Гундорова Т. Тарас Шевченко – фемініст. URL: <http://incognita.day.kiev.ua/taras-shevchenko-feminist.html> (дата звернення: 09.02.2018).
36. Гусев В. Е. Очерки славянской культуры: Письма. Статьи. Доклады. Полевые материалы. Ред.-сост. С. В. Кучепатова. Санкт_Петербург : РИИИ, 2012. 248 с.
37. Давидова О. Михайло Вериківський: становлення творчої особистості (1923–1941 роки). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. С. 100–108. URL : <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2016/09/20168909-naukovyuy-visnyk-113-10.pdf> (дата звернення: 09.02.2018).
38. Дегтяр Д. Балет «Лілея» Галини Березової 1940 року у світлі тогочасної преси. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2014. Вип. 30. С. 32–37.
39. Дегтяр Д. Відображення тенденцій розвитку радянського балету 1930-х – початку 1940-х років у «Лілеї» К. Данькевича – Г.

- Березової. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2013. Вип. 29. С. 54–59.
40. Дем'янюк Н. Формування національної культури молоді в педагогічній спадщині В. М. Верховинця : монографія. Полтава : ТОВ «АСМІ», 2012. 268 с.
41. Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. Ленинград : Искусство, 1975. 126 с.
42. Довідка про творчу діяльність народного артиста СРСР В. Вронського до 60-річчя. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. №573. Оп. 1. Спр. №517. С. 144–148.
43. Долохова Л. В. Балетмейстер Вахтанг Іванович Вронський. Київ : Мистецтво, 1966. 50 с.
44. Дюкіна Е. Н. «Лилея». *Балет : енциклопедія*. Гл. ред. Ю. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 314.
45. Загайкевич М. П. «Лісова пісня». Балет М. Скорульського. Київ : Мистецтво, 1963. 50 с.
46. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наук. думка, 1978. 258 с.
47. Загайкевич М. П. Прем'єра балету «Ольга» Є. Станковича. *Музика*. 1982. № 3. С. 3–8.
48. Загайкевич М. Про танцювальну культуру України. *Студії мистецтвознавчі*. 2004. Число 4. С. 58–63.
49. Задорожна О. С. Жінка в літературі і феміністичний рух в Україні. *Мова і культура*. 2014. Вип. 17, т. 1. С. 466–470.
50. Захаров Р. Искренность сердца. Балет «Лесная песня в киевском театре имени Шевченко». *Советская культура*. 1960. 22 ноября. С. 2.
51. Захаров Р. Искусство балетмейстера. Москва, 1954. 432 с.
52. Захаров Р. Слово о танце. Москва : Молодая гвардия, 1977. 160 с.

53. Захарова В. Артистична індивідуальність українських балерин як суб'єктів творчої діяльності. *Українська культура*. 2017. Вип. 24. С. 269–275.
54. Захарова В. Жінки в українському балеті: до історіографії дослідження. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 41. С. 260–267.
55. Захарова В. Жіночі образи в балеті як форма художнього мислення. *Вісник НАКККиМ*. 2017. № 1. С. 170–174.
56. Захарова В. Регіональний аналіз жіночого виконавства в українському балеті: 90-ті рр. ХХ – початок ХХІ ст. (частина I: Київ і Львів). *Культура і сучасність*. 2018. № 1. С. 268–273.
57. Зорин А. Премьерой «Лилеи» в Национальной опере закрыли театральный сезон. 2003. 30 июня. URL : <https://podrobnosti.ua/66085-premeroj-lilei-v-natsionalnoj-opere-zakryli-teatralnyj-sezon.html> (дата звернення: 10.04.2017).
58. Зубак Л. Концепція «цілості» мистецтва або «секрети поетичної творчості» в новелі Івана Франка «Сойчине крило». *Наукові записки. Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (літературознавство)*. 2011. Вип. 94. С. 212–232.
59. Иващенко Н. «Ночь перед Рождеством» в Днепропетровской опере. *Днепровская правда*. 2009. 1 мая. № 17.
60. Иващенко Н. Это сладкое слово – премьера! URL : <http://dneprovka.dp.ua/t1668/> (дата звернення: 23.11.2016).
61. Иноземцева Г. Пути советского балета. *Советские балеты. Краткое содержание. Сост. А. Гольцман*. Москва : Советский композитор, 1984. С. 4–15.
62. Карпенко В. Танець, що захоплював. *Театрально-концертний Київ*. 1981. № 12. С. 9–10.

63. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, воспоминания, документы. Вступ. ст. Н. Черновой. Москва : Всерос. театр о-во, 1984. 576 с.
64. Кіндер К. Р. Танець як знаково-символічний комплекс. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2002. Вип. 7. С. 49–55.
65. Кісь О. Жінка у традиційній культурі: етнопсихологічні та соціальні виміри. *Етнологія. Фольклористика : матеріали Четвертого міжнародного конгресу україністів, 26 – 29 серпня, 1999, Одеса*. Одеса, 1999. С. 112–123.
66. Кісь О. Соціовікові особливості жіночої творчості в українців. *Народознавчі зошити*. 2000. № 4. С. 650–654.
67. Кісь О. Стереотип фемінності українців у фольклорних та етнографічних джерелах. *Наукові записки Івано-Франківського краєзнавчого музею*. Вип. 5–6. Івано-Франківськ, 2001. С. 88–97.
68. Коваленко Є. Балет «Лілея» К. Данькевича як взірць хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 19–26.
69. Коваленко Є. Хореографічна інтерпретація Шевченкової «Лілеї» в балеті Костянтина Данькевича (постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Троценка). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2013. Вип. 13. С. 104–110.
70. Козинко Л. Фольклорні елементи у балетмейстерській творчості Алли Рубіної. *Сучасне мистецтво*. 2010. Вип. VII. С. 297–308.
71. Кокошко Ю. «Княгиня Ольга» потянула на триста тисяч. *Днепр Вечерний*. 2010. 5 мая.
72. Колыванова С. Сегодняшний день и будущее оперно-балетных театров. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку : матеріали наук.-практ. конф. (28 лютого 2002 р., м. Київ)*. Київ : Стилос, 2002. С. 37–38.

73. Кондратенко Ю. А. Система художественного языка танца : специфика, структура и функционирование : автореф... доктора искусствоведения : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры». Саранск, 2010. 37 с.
74. Корогодський Р. Окрилений танець. *Театрально-концертний Київ*. 1974. № 14. С. 11–12.
75. Королева Э. А. Ранние формы танца. Кишинев : «Штинца», 1977. 216 с.
76. Королева Э. А. Ранние формы танца. Кишинев : «Штинца», 1977. 216 с.
77. Король А. М. Вплив «Лілеї» К. Данькевича - Г. Березової на подальші балетні інтерпретації літературних творів української тематики. *Молодий вчений*. 2017. № 48. С. 48–51.
78. Король А. М. Жіночі образи в балетних виставах української тематики: історіографія питання. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 311–318.
79. Король А. М. Жіночі образи в оригінальних балетах В. Вронського «Олеся» та «Поєма про Марину». *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 4. С. 351–354.
80. Король А. М. Образ Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 265–269.
81. Король А. М. Реалізація феміністичних мотивів творів Т. Шевченка у жіночих балетних образах. *Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21 квітня 2018 р. Київ : КНУКіМ, 2018. С. 86–89.

82. Король А. М. Символізм жіночих образів в українській народно-сценічній хореографії. *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21–22 квітня 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 43–45.
83. Король А. М. Художня образність та символічність жіночих партій у балетах української тематики середини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 314–320.
84. Кравець А. Олена Потапова: балерина, балетмейстер, педагог-репетитор. *Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 15–16 квітня 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 126–130.
85. Кравець А. Партії Олени Філіп'євої у виставах вітчизняних та зарубіжних балетмейстерів. *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21–22 квітня 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 104–110.
86. Кравець А. Творча діяльність Антоніни Васильєвої в контексті розвитку вітчизняного балетного мистецтва першої половини ХХ століття. *Вісник КНУКіМ. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 60–65.
87. Красовская В. Народная героиня на балетной сцене. *Львівська правда*. 1953. 13 січня. С. 4.
88. Красовская В. Статьи о балете. Ленинград : Искусство, 1967. 340 с.
89. Красовская В. Статьи о балете. Москва : Искусство, 1967. 340 с.
90. Кухарчук М. Актриса. *Театрально-концертний Київ*. 1982. № 2. С. 5–7.
91. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. історичних наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 20 с.

- 92.Лесная песня : балет в трех действиях. *Советские балеты : краткое содержание. Сост. А. М. Гольцман; общ. ред. С. В. Аксюка.* Москва : Советский композитор, 1984. С. 300–301.
- 93.Лилея : балет в трех действиях. *Советские балеты : краткое содержание. Сост. А. М. Гольцман; общ. ред. С. В. Аксюка.* Москва : Советский композитор, 1984. С. 293–295.
- 94.Лілея : балет на 2 дії : Львівський національний академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької. URL : http://opera.lviv.ua/ua/poll_details/4/2/39/lileya.html (дата звернення : 18.07.2017)
- 95.Лілея. До наступної прем'єри в Київському ордену Леніна театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка. *Комуніст.* 1940. 21 серпня. С. 4.
- 96.Луценко О. «Жіноче начало» в українській ментальності. *Жіночі студії в Україні : жінка в історії та сьогодні. За загальн. ред. Л. О. Смоляр.* Одеса : АстроПринт, 1999. С. 10–18.
- 97.Мазур Н. Золоті сторінки українського балетного театру. *Український театр.* 2002. № 4–5. С. 12–14.
- 98.Маркевич Л. Класичний танець як підґрунтя формотворчої основи українського академічного танцю. *Вісник міжнародного слов'янського університету.* 2010. Т. 13, № 1.
- 99.Маруся Богуславка : балет в трех действиях. *100 балетных либретто. Сост. Л. Энтелис.* Москва – Ленинград : Музыка, 1966. С. 205–207.
100. Матусевич Н. Хореографічне мистецтво. Київ : Мистецтво, 1963. 45 с.
101. Мельниченко О., Горчинська І. Стилiстика балету Михайла Скорульського «Лiсова пiсня» як джерело творчостi в українській балетній музицi. *Мистецтвознавчi записки.* 2018. Вип. 33. С. 321–329.

102. Мерлянова О. А. Жіночі поетичні образи Шевченка на балетній сцені. *Науковий огляд*. 2014. Т. 6, №. 5. URL : <http://www.naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/243/394> (дата звернення: 10.02.2017).
103. Мерлянова О. А. Українські жіночі танці на оперно-балетній сцені. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19. Т. 1. С. 91–95.
104. Мерлянова О. Жіночі танці в українській народній хореографії : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2009. 18 с.
105. Ми-Сон Чо. Национальная идея в контексте мирового балета (на примере балета «Сим Чхон») : автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство», 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2007. 21 с.
106. Морозова І. Хустка Довбуша. *Радянське мистецтво*. 1953. 2 вересня. С. 4.
107. Национальное и интернациональное в искусстве. *Эстетика : словарь*. Под общ. ред. А. А. Беляева и др. Москва : Политиздат, 1989. С. 226–227.
108. Национальный характер. *Всемирная энциклопедия : Философия*. Главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Москва : АСТ, Минск : Харвест, Современный литератор, 2001. С. 677–678.
109. Ніч перед різдвом : балет-фантазія на 2 дії : програмка. Київ : НІРМАЛА, 2008. 12 с.
110. Ніч перед різдвом : балет-феєрія на 2 дії. *Театрально-концертний Київ*. 2000. № 1–2. С. 24–25.

111. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу : репринтне відтворення видання 1918 р. Київ : Абрис, 1991. 272 с.
112. Олійник М. «Лілея»: полегшений варіант. *День*. 2003. 9 липня, № 115.
113. Ольга : балет в трех действиях. *Советские балеты : краткое содержание. Сост. А. М. Гольцман; общ. ред. С. В. Аксюка.* Москва : Советский композитор, 1984. С. 302–303.
114. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 20 с.
115. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег, Едмонтон, 1963. 216 с.
116. Пастух В. В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20-30-ті роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. 41 с.
117. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20 – 30-х років ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 1999. 20 с.
118. Пасютинская В. Волшебный мир танца. Москва : Просвещение, 1985. 223 с.
119. Пасютинская В. М. «Лесная песня». *Балет : энциклопедия. Гл. ред. Ю. Григорович.* Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 313.
120. Пасютинская В. М. «Тени забытых предков». *Балет : энциклопедия. Гл. ред. Ю. Григорович.* Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 512.
121. Пащенко В. Світова прем'єра балету Євгена Станковича «Володар Борисфена» відбудеться в Національній опері. Прес-

- центр Укрінформ. 2010. 9 грудня. URL : <http://presscenter.ukrinform.ua/news-87403.html?p=13> (дата звернення: 14.06.2016).
122. Пеліна Г. Станіслав Пилипович Людкевич. *Національна спілка композиторів України*. URL : <https://composersukraine.org/index.php?id=2412> (дата звернення: 14.03.2016).
123. Підлипська А. М. Школа жіночого балетного виконавства Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 4. С. 314–317.
124. Підлипська А. Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість та самосвідомість. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2015. № 17. С. 145–152.
125. Плахотнюк О. Творчість Тараса Шевченка на балетній сцені. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2014. Вип. 15. С. 171–176.
126. Поліщук Т. «Лілея» для Валерія Ковтуна. *День*. 2004. 21 жовтня, № 190.
127. Поліщук Т. Проня, Голохвастий і... порося у мальвах. Під завісу 149-го сезону Національна опера презентувала прем'єру «За двома зайцями», яка зібрала великий столичний бомонд. *День*. 2017. 1 липня. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/photo/pronya-golohvastyyu-i-rogosya-u-malvah> (дата звернення : 21.03.2018).
128. Потапов В. Шевченко в балете. *Советское искусство*. 1940. 28 сент., № 52 (722). С. 3.
129. Пролєєв С., Шамрай В. Національний характер і українське буття. *Феномен української культури : методологічні засади осмислення*. За ред. В. Шинкарука, Є. Бистрицького. Київ : Фенікс, 1996. С. 130–142.

130. Пустова Е. Вахтанг Вронський: грані творчості. С. 153–167.
URL : <https://docplayer.net/66883195-Vahtang-vronskiy-grani-tvorchosti.html> (дата звернення: 12.04.2017).
131. Пустова Е. Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня» Вахтанга Вронського. *Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Харків : АТОС, 2008. С. 167–171.
132. Режиссерские и постановочные разработки. «Лилея». *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. №573. Оп. 1. Спр. №5. С. 19.
133. Рибалко Г. Ж. Національна тема в балеті Г. Березової «Лілея». *Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21 квітня 2018 р. Київ : КНУКіМ, 2018. С. 82–86.
134. Рогульчик А. М. Жіночі образи в балеті А. Свечнікова «Маруся Богуславка». *Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 15–16 квітня 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 144–146.
135. Рогульчик А. М. Жіночі образи в першому українському балеті «Пан Каньовський». *Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конференції, м. Київ, 17–18 квітня 2015 р. Київ : КНУКіМ, 2015. С. 79–82.
136. Рогульчик А. М. Жіночі образи національних балетів в Україні як предмет наукового дослідження. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва* : зб. матеріалів

- Всеукр. наук.-практич. конф., м. Херсон, 2015 р. Херсон : Херсонський державний університет, 2015. С. 218–222.
137. Рогульчик А. М. Жіночі образи у балетах української національної тематики 50-60-х років ХХ століття. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матеріалів I Міжнародної наук.-практич. конф., м. Київ, 19 травня 2016 р. Київ : НАКККиМ, 2016. С. 89–92.
138. Семенова Н. М. Особливості втілення видатними українськими балеринами хореографічних образів національних балетних вистав ХХ ст. *Культура України*. 2012. Вип. 39. С. 191–108.
139. Семенова Н. М. Тенднції розвитку сучасної української національної балетної вистави. *Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 15–16 квітня 2016 р. Київ : КНУКиМ, 2016. С. 139–143.
140. Скорульська Р. Сторінки історії створення та сценічного життя балету Михайла Скорульського «Лісова пісня». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2017. № 17. С. 129–141. URL : <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2017/129.pdf> (дата звернення: 03.02.2018).
141. Скорульський М. А., Кирейко В. Д. Лісова пісня : балет, опера-феєрія : лібретто. Упорядк., вступ. стаття Д. Маковій. Київ : Музична Україна, 1982. 119 с. (Оперні та балетні лібретто).
142. Слонимский Ю. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. Москва – Ленинград : Искусство, 1950. 368 с.
143. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. Москва : Просвещение, 1986. 192 с.

144. Сміт Е. Д. Національна ідентичність. Пер. з англ. П. Таращука. Київ : Основи, 1994. 224 с.
145. Советские балеты. Краткое содержание. Сост. А. Гольцман. Москва : Советский композитор, 1984. 320 с.
146. Советский балетный театр. 1917 – 1967. Ред. В. М. Красовская. Москва : Искусство, 1976. 376 с.
147. Станишевский Ю. В поисках нового. *Советская музыка*. 1960. № 3. С. 98–99.
148. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.
149. Станішевський Ю. Антоніна Іванівна Васильєва. Київ, 1962. 48 с.
150. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України : 1925–1985 : Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Муз. Україна, 1986. 235 с.
151. Станішевський Ю. Балетний театр України : 225 років історії. Київ, 2003. 438 с.
152. Станішевський Ю. Лебеді чарівного озера. Київ : Молодь, 1966. 92 с.
153. Станішевський Ю. Національна опера України 2001–2011. Київ : Музична Україна, 2012. 304 с.
154. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
155. Станішевський Ю. Розквіт українського балету. Київ, 1961. 48 с.
156. Станішевський Ю. Сучасний балетний театр України в європейському та світовому культурному контексті. *Студії мистецтвознавчі*. 2006. Число 2. С. 51–59.

157. Станішевський Ю. Танцювальне мистецтво Радянської України. Київ, 1967. 48 с.
158. Станішевський Ю. Український радянський балет. Київ : Мистецтво, 1963. 176 с
159. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр : нариси історії. 1925–1975. Київ : Муз. Україна, 1975. 210 с.
160. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. Київ : Радянська школа, 1969. 100 с.
161. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т.Г. Шевченка: історичний нарис Київ : Мистецтво, 1968. 274 с.
162. Суриц Е. Советский Союз. *Все о балете: словарь-справочник*. Сост. Е. Суриц, под ред. Ю. Слонимского. Москва – Ленинград : Музыка, 1966. С. 75–85.
163. Тарасенко Л. Коли квітка стає... піснею. У Національній опері України імені Тараса Шевченка на честь 200-річчя поета-класика (ім'я якого наш театр із гордістю носить 75 років) показано балет «Лілея». *День*. 2014. 8 травня. URL : <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/koli-kvitka-staie-pisneyu> (дата звернення: 14.05.2018).
164. Тарасенко Л. Проня на пуантах. Прем'єрою балету «За двома зайцями» Національна опера України зробила комплімент Києву. *День*. 2017. 14 липня. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/pronya-na-puantah> (дата звернення : 21.03.2018).
165. Тени забытых предков : балет в трех действиях. 100 балетных либретто. Сост. Л. Энтелис. Москва – Ленинград : Музыка, 1966. С. 122–124.

166. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка : піввіковий творчий шлях. Київ : Музична Україна, 1989. 208 с.
167. Тодорюк Ю. Виконавська творчість Тетяни Таякіної в українському балеті 1970–1980-х років. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 39. С. 338–345.
168. Туркевич В. «...У вінок кращих учениць». *Театрально-концертний Київ*. 1981. № 2. С. 5.
169. Туркевич В. І музичність, і почуття. *Театрально-концертний Київ*. 1977. № 5. С. 4–5.
170. Туркевич В. Феєрверк фуєте для Олени Потапової. *День*. 2010. 14 квітня. URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/taum-aut/feierverk-fuete-dlya-oleni-potapovoyi> (дата звернення : 28.06.2017).
171. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : біобібліографічний довідник. Київ, 1999. 224 с.
172. Уральская В. Эстетические проблемы взаимовлияния народного и профессионального искусства (на материале хореографии) : автореф. дис... канд. философских наук : спец. 623 «Философия». Москва, 1969. 29 с.
173. Франко І. Літературно-критичні праці (1903–1905). *Франко І. Зібрання творів* : у 50 т. Т. 35. Київ : Наук. думка, 1983. С. 248–254.
174. Хустка Довбуша. Прем'єра балету лауреата Сталінської премії А. Кос-Анатольського у Львівському театрі опери та балету. *Вільна Україна*. 1951. 31 березня.
175. Цветкова Л. Ю. Традиції та новації в балетмейстерській і педагогічній діяльності Галини Березової. *Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури*

- України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв) : збірник матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 17–18 квітня 2015 р. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2015. С. 43–50.*
176. Чернова Н. Лидирует молодость. *Советская культура*. 1976. 30 июля. С. 4.
177. Чуприна П. Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991–2001) : автореф. дис на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 20 с.
178. Чурко Ю. М. Белорусский хореографический фольклор. Минск : «Вышэйшая школа», 1990. 416 с.
179. Чурпіта Т. Микола Трегубов: життя і творчість : монографія. Київ : НАКККіМ, 2018. 141 с.
180. Чурпіта Т. Народно-героїчна балетна драма «Хустка Довбуша» у постановці Миколи Трегубова. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. 2018. № 1 (вип. 38). С. 163–174.
181. Шабаліна О. Пластичність. Мова. Тіло : монографія. Київ : ФОП Поліщук О. В., 2017. 194 с.
182. Шаповал О. В. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60-90 років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2006. 20 с.
183. Шахназарова Н. О национальном в музыке. Москва : Музыка, 1968. 86 с.

184. Шелест М. В. Національний характер в художньо-образній рефлексії мистецтва. *Восьма міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Науковий потенціал 2012»*. URL : <http://intkonf.org/shelest-mv-natsionalniy-harakter-v-hudozhno-obrazniy-refleksiyyi-mistetstva/> (дата звернення : 16.08.2016).
185. Школенко Д. В. Симфонія жіночих образів у творчості Лесі Українки та Роберта Грейвса. *Культура народів Причорномор'я*. 2011. № 199, Т. 1. С. 133–135.
186. Шумилова Э. И. Национальное в советском балете. *Музыка и хореография современного балета* : сб. статей. Ленинград : Музыка, 1974. С. 61–76.
187. Шумилова Э. И. Национальное своеобразие балета. Москва : «Знание», 1976. 48 с.
188. Щербакова О. «Нев'януха квітка» українського балету «Лілея»: Шевченкові смисли образів і сценічна доля вистав. *Українознавчий альманах*. 2013. Вип. 12. С. 89–92.
189. Щурат В. Триумф Шевченкової «Відьми». *Діло*. 1914. 20 березня. URL : <https://zbruc.eu/node/20467> (дата звернення: 20.04.2017).
190. Эльяш Н. Балет народов СССР. Москва : Знание, 1977. 167 с.
191. Эльяш Н. Дорогой поисков. *Советская культура*. 1962. 11 декабря. С. 4.
192. Эльяш Н. Образы танца. Москва : Знание, 1970. 240 с.
193. Эстетика : словарь. Под общ. ред. А. А. Беляева и др. Москва : Политиздат, 1989. 447 с.
194. Юрмас Я. «Пан Каньовський» у Київській опері. *Пролетарська правда*. 1931. 24 жовтня. С. 4.
195. Яворський Е. Балет Євгена Станковича «Ніч перед Різдвом». *Ніч перед різдвом : балет-фантазія на 2 дії : програмка*. Київ : НІРМАЛА, 2008. С. 5–6.

196. Яців Р. Оленка Гердан-Заклинська (1916–1999): життя у мистецтві. Львів : Растр-7, 2015. 152 с.
197. Яців Р. Оленка Гердан-Заклинська. Життя і творчість 6 біографічний нарис. Львів : Інститу народознавства НАН України; Львівська національна академія мистецтв, 2003. 60 с.

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України

12. Король А. М. Образ Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 265–269.

13. Король А. М. Жіночі образи в балетних виставах української тематики: історіографія питання. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. Вип. 40. С. 311–318.

14. Король А. М. Художня образність та символічність жіночих партій у балетах української тематики середини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 314–320.

15. Король А. М. Жіночі образи в оригінальних балетах В. Вронського «Олеся» та «Поема про Марину». *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 4. С. 351–354.

Стаття у виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз

16. Король А. М. Вплив «Лілеї» К. Данькевича - Г. Березової на подальші балетні інтерпретації літературних творів української тематики. *Молодий вчений*. 2017. № 48. С. 48–51.

Опубліковані праці апробаційного характеру

17. Рогульчик А. М. Жіночі образи національних балетів в Україні як предмет наукового дослідження. *Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Херсон, 2015 р. Херсон : Херсонський державний університет, 2015. С. 218–222.

18. Рогульчик А. М. Жіночі образи в першому українському балеті «Пан Каньовський». *Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конференції, м. Київ, 17–18 квітня 2015 р. Київ : КНУКіМ, 2015. С. 79–82.

19. Рогульчик А. М. Жіночі образи в балеті А. Свечнікова «Маруся Богуславка. Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал

 : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 15–16 квітня 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 144–146.

20. Рогульчик А. М. Жіночі образи у балетах української національної тематики 50-60-х років ХХ століття. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матеріалів I Міжнародної наук.-практич. конф., м. Київ, 19 травня 2016 р. Київ : НАКККіМ, 2016. С. 89–92.

21. Король А. М. Символізм жіночих образів в українській народно-сценічній хореографії. *Хореографічна освіта і мистецтво*

України в контексті європейських та світових тенденцій : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21–22 квітня 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 43–45.

22. Король А. М. Реалізація феміністичних мотивів творів Т. Шевченка у жіночих балетних образах. *Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21 квітня 2018 р. Київ : КНУКіМ, 2018. С. 86–89.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. I Міжнародна науково-практична конференція «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі» (Київ, 2016, форма участі – очна, наукова доповідь та опублікування тез доповіді).

2. Всеукраїнська науково-практична конференція «Проблеми та перспективи розвитку хореографічного мистецтва» (Херсон, 2015, форма участі – очна, наукова доповідь та опублікування тез доповіді).

3. Всеукраїнська науково-практична конференція «Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)» (Київ, 2015, форма участі – очна, наукова доповідь та опублікування тез доповіді).

4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал» (Київ, 2016, форма участі – очна, наукова доповідь та опублікування тез доповіді).

5. Всеукраїнська науково-практична конференція «Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій» (Київ, 2017, форма участі – очна, наукова доповідь та опублікування тез доповіді).

6. Всеукраїнська науково-практична конференція «Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу» (Київ, 2018 форма участі – очна, наукова доповідь та опублікування тез доповіді).

7. Всеукраїнська науково-практична конференція «Взаємодія аматорського та професійного хореографічного мистецтва» (Київ, 2019 форма участі – очна, наукова доповідь).