

* * *

Творчість українських композиторів у генезі національного балетного театру (О. Настюк)¹

Традиції української класичної балетної культури своїм корінням сягають кріпацького театру. Перша балетна вистава була показана у 1801 році у виконанні театральної трупи поміщика Д. Ширая, що складалася із підготовлених танцюристів і кріпацького оркестру. Для постановки балетних вистав він запрошував відомих іноземних хореографів-педагогів, художників-декораторів і балетмейстерів з імператорських театрів Москви і Санкт-Петербурга, надаючи фахову освіту найкращим кріпосним артистам.

У творчості вихованих іноземними хореографами артистів-кріпаків широко побутував класичний танець, що сприяло утвердженню балетного мистецтва й піднесенню музичної і театральної культури України. У кріпацьких театрах, що існували в Україні, часто ставилися класичні балетні спектаклі. Репертуар їх складали переважно танцювальні пантоміми на міфологічні сюжети («Амур і Психея», «Венера і Адоніс», «Павло і Вірґінія» та інші), а також дивертисменти, в яких виконувалися українські народні танці з віртуозними стрибками й обертаннями.

Починаючи з першої половини ХІХ століття, коли на зміну кріпацькому приходив «вільний» театр, театральні трупи, які працювали в Україні та заїжджі (петербурзькі, московські) продовжують постановки на сцені різних за жанрами класичних балетів, що за своєю тематикою і хореографією були близькі до поширеного на той час в Західній Європі балетного репертуару. В цей час періодично виступали музично-драматичні театральні трупи приватних антреприз І. Штейна та Л. Млотковського (1834–1838), Богданових (1848), М. Піона (1853), І. Сетова (1870), Ф. Ніжинського (90-і роках) та ін. У 1867 році відкрився постійний Київський оперний театр, де з 1893–1909 років працювала балетна трупа під керівництвом польських балетмейстерів С. Ленчевського та М. Ланге. Вони поставили балети «Жнива в Малоросії», «Приморське свято» (1893), «Фея ляльок», «Коппелія» (1903), де вперше зробили спробу поєднати елементи класичного і українського народного танцю [1, с. 21–22].

¹ За матеріалами публікації: Настюк О. Роль творчості українських композиторів у генезі національного балетного театру / О. Настюк // Кінезіологія танцю та складно-координованих видів спорту : навч.-метод. посіб. упоряд. О. Плахотнюк. – Львів : СПОЛОМ, 2018. – Ч. II. – С. 111–123.

Загалом, незважаючи на те, що в українській музично-драматичній літературі XIX – початку XX століття не було завершених, самостійних балетних творів, чіткий музичний профіль українського музично-драматичного театру певною мірою компенсував відсутність національної оперно-балетної сцени – необхідної бази розвитку професіонального хореографічного мистецтва.

Формування характерних рис національної балетної музики і класичної хореографії виразно простежується у численних дивертисментах і окремих танцювальних номерах, що з'являлися в українських класичних операх, оперетах і водевілях. Особливо плідними і перспективними виявились намагання українських композиторів і хореографів театралізувати різні жанри і види танцювального фольклору. Народний танець і танцювальна музика влилися живильним струменем у музично-драматичне мистецтво, збагатили його образно-виразові засоби, набуваючи, в свою чергу, у відповідності з вимогами театральної сцени і традиціями класичного балету, нових якостей і форм.

Зародження в Україні професійної музичної творчості в балетному жанрі зумовлене значною мірою виникненням і становленням національної драматургії. Початком нової доби в історії українського театру стала постановка у 1819 році п'єси І. Котляревського «Наталка-Полтавка». Вже від початку формування стильових і жанрових особливостей українського класичного театального репертуару чітко визначився його музично-драматичний профіль. У творах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка та їх численних послідовників музичні номери стали важливою складовою драматургічної побудови, допомагали художньому розкриттю образів та характерів, відтворенню емоційного змісту та колориту дійства. Часто автори зверталися і до танцю, який нерідко виконувався окремими дійовими особами, або використовувався як барвисте завершення масових мізансцен і фіналів (наприклад, у «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка) [2, с. 17].

Дуже поширеною формою введення в сценічну дію хореографічного елемента був танець під пісню. Танцювальні пісні вносили значний елемент конкретності в хореографічне оформлення вистав. Адже автори п'єс використовували, як правило, широко відомі фольклорні зразки, і наведені словесні цитати одразу асоціювалися з точно визначеною мелодією, «підказували» виконавцям характер танцю, його хореографічний малюнок і лексику. Таке пристосування народної танцювальної музики до вимог професійного мистецтва значною мірою сприяло розвитку української балетної культури. Хоча, сам музичний супровід, його аранжування носили нерідко характер імпровізаційний, подекуди ремісницький, без істотного мистецького рівня, часами і без письмового занотовування тексту. Обов'язковим було головне – опора на народну мелодію [2, с. 19].

Музичні традиції українського драматичного театру остаточно утвердилися в другій половині XIX століття, в період діяльності корифеїв української сцени М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької та ін. У їх творчості вдале поєднання драматичних і музичних засобів сприяло виникненню високохудожніх театральних п'єс, що увійшли у скарбницю українського мистецтва. Драматичний театр став коліскою багатьох жанрів українського музичного мистецтва. Так як підвалинами вітчизняної оперної драматургії була опора на музику водевілів і побутових драм, подібним чином музика драматичного театру була також ґрунтом, з якого виросла сценічна творчість українських композиторів дожовтневого періоду, зокрема у сфері балетного мистецтва [2, с. 27].

Творчість С. Гулака-Артемівського вписала яскраву сторінку в історію балетного жанру. З ним композитор пов'язав вже перші свої творчі проби. Це була музика до сценічних постановок «Весільного поїзду в Малоросії» та «Картини степового життя циган» (1851 рік). Композитор здійснив аранжування хорових і танцювальних номерів цих картин. Танцювальна стихія залишила помітний слід у всіх його творах. Це «Мазурка» у танцювальному водевілі «Ніч напередодні Іванового дня», чотири танці у вокально-хореографічному дивертисменті «Українське весілля» [2, с. 29].

Для історії розвитку балетного мистецтва в Україні вельми значними є танцювальні сцени з опери Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». Тут у другій дії композитор використовує розгорнуту танцювальну сюїту з п'яти номерів, яка, органічно вписуючись в сюжет, допомагає розкрити зміст опери. Музика танців, міцно опираючись на етнографічну основу українського мелосу, водночас є зразком оригінального творчого мислення самого автора. Але в його музичній мові чітко відчутно зв'язок з образно-структурними закономірностями народної танцювальної музики. Танцювальні і вокальні номери опери з'єднані безпосередніми мелодико-інтонаційними зв'язками, що значно посилює цільність її музичної драматургії. Яскравим прикладом можна назвати ритм танцю козачок у центральній арії Карася «Ой щось дуже загулявся». Народно-танцювальна ритміка, характерні звороти козачка та гопака створюють необхідний жанровий колорит опери, підкреслюючи водночас її національну основу [2, с. 35].

Застосування авторської інтерпретації народної танцювальної музики притаманне і композиторам Західної України, які активно співпрацювали з Народним театром «Руської бесіди», поповнюючи його репертуар мелодрамами, народними побутовими драмами та водевілями. Особливий вплив на формування стилю музичного письма західноукраїнських митців мала коломийка зі своїми особливостями ритмічних та мелодичних зворотів. Наприклад, у побутовій драмі І.

Мидловського «Наші поселенці» з музикою В. Матюка міститься великий оркестровий епізод, що супроводжує сцену народного гуляння, заснований на коломийковому матеріалі. У мелодрамі І. Воробкевича «Бідна Марта» коломийкові танці вплетені у побутові замальовки, що яскраво збагачують колорит вистав.

У перших українських великих операх також вводилися великі хореографічні епізоди, які ефектно змальовували народні побутові та масові жанрові сцени. Яскравим прикладом є опера П. Сокальського «Облога Дубна», написана за мотивами повісті М. Гоголя «Тарас Бульба». Тут композитор вводить хореографічні картини-замальовки з козацького життя на хуторі (танець з хором у першій дії) та Запорізькій Січі (танець з піснею «Ішов Гриць з вечорниць» у другій дії). В опері Сокальського «Майська ніч» введений самостійним танцювальним епізодом козачок (у сцені забав сільської молоді у кінці першої дії) та гопак для окремої групи танцюристів у другій дії. Цікавим є також танок русалок з четвертої дії, у якому сюжетний розвиток містить ще й елементи психологічно-портретного малюнку.

На новий рівень на ґрунті оперних форм розвиток балетної музики піднявся завдяки творчості реформатора національного мистецтва Миколи Лисенка. Високий професійний рівень музичного письма, жанрова різноманітність оперної спадщини, її ідейно-художнє наповнення позначилися і на якості балетних епізодів у його творах. Балетна музика композитора розширила жанрову і образну сферу, притаманну на той час українському балету. Стиль і характер балетної музики Лисенка пов'язаний з жанровими особливостями та змістом його опер. В групі танців побутово-етнографічного плану знайшли своє продовження вже сформовані до того часу принципи українського сценічного танцю, які опиралися на багатство оригінальних народних зразків, їх реалістичну правдивість. Цілісним образно-структурним епізодом є сцена танців у четвертій дії опери «Різдвяна ніч». Вона колоритно доповнює драматургічну лінію, засновуючись на загущеному і подрібненому матеріалі вокальної лінії головних персонажів, що розростається до самостійного центрального танцювального епізоду [2, с. 43].

У народно-героїчній драмі «Тарас Бульба» Лисенко вводить танці жанрово-побутового плану. Вони розростаються у самостійну танцювальну сюїту, наділену динамічними підйомами і спадами, що властиве природі гуртової забави, її невимушеному ритму. Тут є епізод, заснований на оригінальній народній пісні «Ой дівчина-горлиця», «Козачок», в інструментальному викладі складної рондоподібної форми, що є яскравим зразком симфонічної розробки народної танцювальної музики [2, с. 47].

М. Лисенко у своїй творчості представляє широкий діапазон драматургічного переосмислення фольклорних танцювальних жанрів. Залучивши їх у свої опери,

він вивів народну танцювальну музику за рамки суто побутових епізодів. Танці русалок з третьої дії опери «Утоплена» - один з яскравих прикладів. Тут композитор звернувся до театралізованих ігор-хороводів, побудованих на хоровому викладі жіночої пісні, що має характерні для народних пісень-веснянок риси куплетно-варіаційної, метроритмічної побудови, ладово-інтервальні ходи. Опора на тонко підібрану палітру оркестрових тембрів допомагає вдало відтворити фантастичне забарвлення сценічного колориту. Подібно використовує композитор фольклорний танець для створення казково-феєричних образів у своїй дитячій опері «Зима і Весна». Танець метелиці з першої дії носить характер розгорнутого балетного номера, синтезуючи у собі танцювальність та ілюстративну зображальність, властиві балетній музиці.

В опері «Енеїда» за поемою І. Котляревського балетні епізоди містять вагомим образно-емоційним забарвленням. Це особливо яскраво демонструє сцена бенкету богів на Олімпі у другій дії, де вони представлені яскравими гротескними пісенно-танцювальними музичними портретами. «Енеїда» М. Лисенка насичена танцювальними епізодами не лише на музику жанрового характеру. Тут він уперше звертається до класичної балетної музики.

Продовженням якісно нового стильового спрямування в балетній музиці композитора став хореографічний епізод з одноактної опери-мініатюри «Ноктюрн». Танок Рожевих і Золотих снів вводить глядача у сферу фантастичних образів, опираючись на м'яку легкість звучання музичних пастельних тонів, творячи єдине ціле із загальним стилем опери.

М. Лисенко у своїй творчості значно розширив рамки українського балету, дав зразки найрізноманітніших форм сценічного танцю: жанрово-побутового, характерного, ілюстративно-зображального, класичного. Крім того, він поглибив і розвинув суто національний стиль балетної музики, заснований на використанні фольклорних мотивів. Глибоко розуміючи природу національного танцю і танцювальної музики, композитор збагачував її засобами професійного мистецтва, формуючи образно-емоційні властивості народних танцювальних мелодій у відповідності до свого творчого задуму та індивідуального стилю [2, с. 59].

В останні роки свого життя М. Лисенко співпрацював з відомим дослідником і теоретиком українського народного танцю В. Верховинцем, який бачив майбутнє українського балету в перенесенні на сцену художніх народних звичаїв, у професіоналізації народного танцю. Композитор робив для Верховинця ряд записів і художніх обробок народних танцювальних мелодій, будучи, як музикант-фольклорист, ще й активним укладачем збірників народних пісень, передовсім обрядових («Молодощі», «Веснянки», «Весілля»).

Водночас музика Лисенка, навіть не пов'язана з балетною культурою, відіграла вагому роль у закладенні її підвалин. Адже вся його творчість є свідченням яскравого переосмислення народного танцювального мелосу, втіленням його в різні форми і жанри. Це його рапсодії на українські народні теми, українська сюїта соль-мінор у формі старовинних танців, симфонічна фантазія «Козак-шумка» та багато інших [2, с. 61].

Продовженням лінії театралізації народного танцю є танцювальний епізод в першій дії опери А. Вахнянина «Купало», народний танок в опері «Роксолана» Д. Січинського, вокально-хореографічні епізоди в «Купальській іскрі» Б. Підгорецького, «Козачок» в опері М. Аркаса «Катерина».

Гідним продовженням у становленні українського сценічного танцювального мистецтва стала творчість К. Стеценка. Композитор був небайдужим до професійності сценічного музичного оформлення драматичних вистав. Він на початку ХХ століття приєднався до когорти культурних діячів, що вели боротьбу з «малоросійщиною» у театрі, з дилетантським використанням музичних та хореографічних номерів. Він написав ряд танцювальних номерів до драматичних вистав та водевілів. Яскравим зразком професійного творчого опрацювання типової танцювальної мелодії є «Козачок» з класичної оперети «Сватання на Гончарівці».

Важливим внеском К. Стеценка в музично-театральне мистецтво є широке введення ним у театральну драматургію народних пластово-ігрових обрядів. Особливо відчутно вони розширили виражальну сферу сценічної музики для дітей. Дитячі опери «Лисичка, Котик і Півник», «Івасик-Телесик» містять яскраві зразки обробок мелодій дитячих ігор-забав, що збагачують образну танцювальну характеристику персонажів. Таким чином, К. Стеценко продовжив розпочату М. Лисенком справу творення музично-театральної літератури для дітей, започаткувавши розвиток національного дитячого балету [2, с. 66].

Початок наступного етапу в розвитку балетного мистецтва в Україні пов'язаний з відкриттям національних оперних театрів у 20-і роки ХХ століття в Харкові, Києві, Одесі. У новоствореній радянській державі постає питання про створення національного балету. Українські композитори роблять перші спроби в опануванні академічних балетних жанрів. Це був час інтенсивних пошуків нового змісту і нових мистецьких форм. У балеті у творчих пошуках панували дві основні тенденції. Перша була пов'язана із творчістю відомого балетмейстера М. Фокіна та засадами імпресіонізму в театральному мистецтві, що бачили завдання хореографії у вираженні почуттєво-емоційної сфери. Музика для таких творів не мала конкретно-образного змісту, постановники нерідко зверталися навіть до симфонічної непрограмної музики. Другим напрямком мистецького

самовираження була опора на платформу урбаністичного мистецтва, в якому можливості балетної музики зводилися до ритмо-моторної функції, нехтуючи емоційно-виразовою сферою. Також створювалися вистави, які були певним продуктом синтезу танцю, акробатики, оркестрової музики, вокалу та мовної декламації. Водночас 20–30-і роки ХХ століття стали періодом формування основних принципів балетної драматургії, що базувалися на тісному поєднанні сюжетно-програмної сфери, музичної виразності і танцювальності. На цю тенденцію мала вплив поява балету Р. Глієра «Червоний мак» та «Кріпацька балерина» К. Кочмарьова. Балет «Карманьола» В. Феміліді (1930) та «Ференджі» Б. Яновського стали прикладом нових героїко-революційних сюжетних постановок. Продовжив героїко-патріотичну лінію балет М. Вериківського «Пан Каньовський», поставлений у Харкові балетмейстером В. Литвиненком за допомогою В. Верховинця, в якому композитор зміг розкрити нові перспективи розвитку балетного жанру, створеного на національній основі. Тут Вериківський широко застосував танцювальну сюїту як важливий компонент розкриття образного змісту суто танцювальними формами вираження балетної музики, заснованої на українських фольклорних мотивах. Творча лінія «Пана Каньовського» була продовжена в балеті К. Данькевича «Лілея», створеного за мотивами ряду поезій Т. Шевченка («Утоплена», «Княжна», «Відьма» та ін.). Цей твір успішно увійшов в історію балетного як приклад побудови лібрето на основі джерел української літературної класики. В драматургії «Лілеї» вдало поєднані народно-пісенні стильові засади з класичними балетними формами, образні теми фольклорних зразків з оригінальними мелодіями композитора. Подібний жанрово-стилістичний напрям сюжетного розвитку знайшов свій прояв у одноактних балетах «Бондарівна» М. Скорульського та «Козак Нетяга» К. Шиповича, створених на спеціальне замовлення Ансамблю народного танцю УРСР, заснованого у 1937 році під керівництвом П. Вірського. Ці твори, поряд з балетом Вериківського стали першими на шляху формування в балетних виставах українського національного стилю, якому властиве тісне поєднання ліричних та героїчних елементів [2, с.102].

Окрім опори на історико-фольклорну тематику у 30-х роках ХХ століття почали з'являтися перші балетні вистави, що відображали тогочасну дійсність та її героїв. (Балети «Марійка» В. Нахабіна, «Світлана», дитяча опера-балет «Лелеченя» Д. Клебанова.) Вони були націлені на молодіжну аудиторію, що наклало певний відбиток на емоційне забарвлення музики – піднесено бадьоре або ж з нотками м'якої ліричності.

У 40–50-і роки ХХ століття твори українських композиторів в балетному жанрі можна поділити на кілька тематично-жанрових груп. До найбільш помітної

групи належать балети засновані на драматургії епічного плану та широкому використанні музичних пісенно-танцювальних фольклорних джерел. Це «Маруся Богуславка» А. Свечнікова, «Таврія» В. Нахабіна, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського. Останній цікавий тим, що тут композитор вперше в історії розвитку українського балету використав нові музичні та фольклорні джерела, міцно спираючись на особливості гуцульської творчості, передусім на коломийкові мотиви [2, с. 114].

Балет «Оксана» В. Гомоляки, написаний за поемою Т. Шевченка «Слепая», є прикладом вистави соціально-побутової тематики, що змальовує картини життя з минулого українського народу та опирається на сюжет з вітчизняної класичної літератури.

Поряд з балетами національної тематики героїко-епічного та побутового плану в українському театрі починають формуватися твори лірико-психологічного типу. Для них характерне подальше збагачення форм і засобів музичної драматургії за рахунок поглибленого перетворення народнопісенних мотивів, психологізації образів, драматичного наповнення музичної мови. До яскравих зразків належать «Лісова пісня» М. Скорульського (а також однойменна вистава Г. Жуковського) та «Тіні забутих предків» В. Кирейка [2, с. 124].

Балет А. Кос-Анатольського «Сойчине крило», створений за новелою І. Франка, належить до групи балетів, що опираються на літературне джерело з української класики та поєднують розкриття внутрішнього світу людини з національно-виразною характерністю.

Балети «Данко», «Весняна казка» В. Нахабіна, «Ростислава» Г. Жуковського належать до групи вистав казково-фантастичного жанру. Вони близькі до попередньої групи балетів психологічно-драматичного спрямування, але мають певні відмінності у принципах музичної драматургії за рахунок посилення акцентування фантастичних образів, а в музичній лексиці – опорою на більш узагальнену (часто старослов'янську) інтонаційну сферу [2, с. 145].

Балети «Жовтневі легенди» В. Кирейка та трилогія «Досвітні вогні» (сюди входять одноактні балети «Відьма» В. Кирейка за поемою Т. Шевченка, «Досвітні вогні» за мотивами поезій Л. Українки та «Каменярі» М. Скорика за поемою І. Франка) відображають процес подальшої симфонізації балетної музики та виведення образів узагальнено-символічного змісту, що позначено застосуванням виражальних прийомів, наповнених активною дійовою силою та спроможністю передати глибокі філософські поняття. Поява таких одноактних балетів узагальнено-філософського змісту стала примітною подією музичного життя, визначивши появу нової стильової віхи у розвитку балетної музики, що опирається на принципи інструментального симфонізму [2, с. 172].

Окрему групу в хореографічній творчості українських композиторів складають балети для дітей, які здебільшого опираються на сюжети, що поєднують казково-фантастичні і реально-побутові образи. До таких належить раніше згадуване «Лелеченя» Д. Клебанова, «Надзвичайний день» М. Сільванського, «Дюймовочка» Ю. Русінова, «Кіт у чоботях» В. Гомоляки, «Королівство кривих дзеркал» Ю. Рожавської. Балет А. Коломійця «Улянка» є прикладом використання українських фольклорних мотивів, зокрема дитячих, з колоритною свіжістю і ясною безпосередністю музичної палітри, властивих народним дитячим ігровим пісням і хорородами.

Творчий внесок українських композиторів у розвиток балетного театру проходив шляхом злетів і падінь, засвідчуючи постійний пошук на шляху збагачення тем, жанрів та засобів художньої виразності, на шляху вдосконалення прийомів музичної драматургії.

У 70–90-і роки ХХ століття на сцені з'являються нові балетні вистави українських композиторів «Камінний господар» В. Губаренка за драмою Лесі Українки, «Балада про матір» А. Штогаренка, «Ольга» та «Прометей» Є. Станковича.

Остання чверть ХХ-го століття ознаменована виникненням нових синкретичних форм театральних вистав, що є яскравим проявом сучасних тенденцій мистецького життя. Це опера-балет «Вій» В. Губаренка, «Незраджена любов» Л. Колодуба, «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, ораторія-балет «Київські фрески» І. Карабиця, фольк-балет-містерія «Обранець сонця» О. Шимка та ін. У них митці продовжують експериментувати на основі синтезу класичного та народного пластів, запозичуючи передові досягнення сучасності. Цікавими роботами є спільні проекти українських та західноєвропейських хореографів на музику українських композиторів Є. Станковича «Вікінги» (Швеція – Данія – Україна) та модерн-балету «Чи почувеш ти мене?» А. Урсуляка (Австрія – Швейцарія – Україна). У музиці нових балетних вистав розвиваються історичні та літературні сюжети, сюжети з сучасного життя («Євпраксія» Ю. Канерштейна (1994), «Майська ніч» (1998, 2005), «Ніч перед Різдвом» (2008), «Володар Борисфену» Є. Станковича (2010), «Катерина Білокур» Л. Дичко (2001), «Лілея або вернісаж Т. Шевченка» К. Данькевича (2002), «Український диптих» на музику К. Данькевича та Є. Досенка, «Повернення Батерфляй» та триптих «Перехрестя» М. Скорика та ін. [3, с. 98].

Список використаних джерел

1. Горбатова Н. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30 роки ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. істор. наук :17.00.01. – Київ, 2004. – 20 с.
2. Загайкевич М. Українська балетна музика / М. Загайкевич. – Київ : Наук. думка, 1969. – 229 с.

3. Семенова Н. Феномен української національної балетної вистави в контексті європейської хореографічної культури / Н. Семенова // Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій: матер. всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 21–22 квітня 2017 р.). – Київ, 2017. – с. 94–98.

4. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / Ю. Станішевський. – Київ : Муз.Україна, 2003. – 440 с.

5. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво / Ю. Станішевський. – Київ : Рад. Школа, 1969. – 127 с.