

ТЕАТР, КІНО ТА ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.82.03

<https://doi.org/10.32461/181579>

Легка Світлана Андріївна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри тележурналістики та
майстерності актора Київського національного
університету культури і мистецтва
ORCID 0000-0002-1786-1160
legka@salshow.kiev.ua

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ РОСТИСЛАВА ЗАХАРОВА ДЛЯ РОЗВИТКУ
УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Метою публікації є хронологізація творчого шляху Р. Захарова на київській сцені та вплив його балетмейстерської роботи на формування хореографічного репертуару театру. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів, що дозволяє розкрити та піддати аналізу творчий доробок Ростислава Захарова, вплив його творчості на розвиток українського балетного театру першої половини ХХ століття. **Наукова новизна** роботи полягає у наданні нової оцінки творчому доробку відомого балетмейстера Ростислава Захарова (1907–1984), що створений ним продовж 1920–1950-х років (з перервами) на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка. **Висновки.** На сцені Київської державної української опери (згодом Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка) Ростислав Захаров цілеспрямовано впроваджував новаторські (реалістичні) принципи формування балетної вистави, серед яких: звернення до значимих літературних образів, підсилення ролі драматургії та режисури у балетних виставах, зміцнення засобів психологічної характеристики персонажів тощо.

Ключові слова: Ростислав Захаров, український балетний театр, мистецтво балетмейстера, класичний танець, характерний танець.

Легкая Светлана Андреевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры тележурналистики и мастерства актера Киевского национального университета культуры и искусств

Значение творческих достижений Ростислава Захарова для развития украинского балетного театра первой половины XX столетия

Целью публикации является хронологизация творческих достижений Р. Захарова на киевской сцене и влияние его балетмейстерской работы на формирование хореографического репертуара театра. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного, историко-логического методов, что позволяет раскрыть и проанализировать работу Ростислава Захарова, влияние его творчества на развитие украинского балетного театра первой половины XX века. **Научная новизна** заключается в предоставлении новой оценки творческих работ известного балетмейстера Ростислава Захарова (1907-1984), созданных им течение 1920-1950-х годов (с перерывами) на сцене Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко. **Выводы.** На сцене Киевской государственной украинской оперы (позже Киевского ГАТОБ им. Т. Шевченко) Ростислав Захаров целенаправленно внедрял новаторские (реалистичные) принципы формирования балетного спектакля, среди которых: обращение к значимым литературным образам, усиление роли драматургии и режиссуры в балетных спектаклях, укрепление средств психологической характеристики персонажей.

Ключевые слова: Ростислав Захаров, украинский балетный театр, искусство балетмейстера, классический танец, характерный танец.

Legka Svitlana, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Television Journalism and Mastery Department of the Kyiv National University of Culture and Arts

Value of the Rostislav Zakharov's creative achievements for the development of the Ukrainian ballet theater during the first half of the twentieth century

The purpose of the article is to chronologize the creative way of R. Zakharov on the Kyiv stage and influence of his choreographer's work regarding the formation of the choreographic repertoire of a theater. **The methodology** of the research is to apply comparative, historical and logical methods, which allows to reveal and analyze the creative job of Rostislav Zakharov, the influence of his work on the development of the Ukrainian ballet theater during the first half

of the twentieth century. **The scientific novelty** of the work is to provide a new assessment of the creative job of the famous choreographer Rostislav Zakharov (1907-1984), which he created during the 1920-1950s (with interruptions) on the stage of the T. Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater. **Conclusions.** On the stage of the Kyiv State Ukrainian Opera (subsequently the Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater named after T. Shevchenko), Rostislav Zakharov purposefully implemented the innovative (realistic) principles of the ballet performances, including: appealing to meaningful literary images, enhancing the role of drama and directing in ballet performances, strengthening the means of psychological characterization of characters, etc.

Key words: Rostislav Zakharov, Ukrainian ballet theater, ballet master's art, classical dance, characteristic dance.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю надання нової оцінки творчості радянських митців балету з позиції сучасного мистецтвознавства. Ростислав Захаров (1907–1984) – видатний балетмейстер ХХ століття, який одним з перших хореографів започаткував жанр «драмбалету» (хореографічного спектаклю, побудованого за законами драматичної п'єси). Затверджений ним новий метод роботи над балетною виставою ґрунтувався на поглибленні розробки експозиції балетного твору; чіткому формуванню мистецьких завдань, поставлених хореографом; самостійній роботі танцівників над образами за системою К. Станіславського; залученні хореографічної режисури, яка сприяла створенню дієвого танцю й реалістичних художніх образів [1, 211]. Серед найвизначніших театральних робіт Р. Захарова варто назвати такі хореографічні спектаклі, як «Бахчисарайський фонтан» (1934), «Втрачені ілюзії» (1936), «Кавказький бранець» (1938), «Мідний вершник» (1949), «Попелюшка» (1945) тощо. У контексті історії українського балетного театру постать Р. Захарова цікава тим, що починав свій мистецький шлях майбутній балетмейстер й теоретик танцю саме на сцені Київської державної академічної опери України (тепер – Національна опера України).

Аналіз останніх досліджень та публікацій довів, що сценічний здобуток Ростислава Захарова, створений ним (або поставлений іншими балетмейстерами за його режисерсько-балетмейстерським планом) продовж роботи на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка обговорювався переважно радянськими мистецтвознавцями: О. Бочарниковою [2, 210-211], М. Вороним [3, 4], М. Габовичем [4, 3], А. Гозенпудом [5, 4], К. Дніпровим [6, 4], Є. Кротевичем [7, 4], Б. Таїровим [10, 10–12], М. Шелюбським [12, 3]. Ними було проаналізовано ранній балетмейстерський досвід Р. Захарова, визначено його мистецькі принципи та хореографічний стиль (поєднання класичного та народногосценічного, характерного танців). Серед сучасних дослідників заявлену проблематику частково висвітлювали відомі вітчизняні балетознавці Ю. Станішевський [8–9] та В. Туркевич [11], які фрагментарно розглянули кілька фактів з сценічної біографії митця київського періоду. Отже, перед нами постало досить широке коло мистецтвознавчих джерел, проте, які до сих пір залишалися неузагальненими.

Метою публікації є хронологізація творчого шляху Р. Захарова на київській сцені, виявлення впливів його балетмейстерської роботи на формування хореографічного репертуару театру.

Виклад основного матеріалу. Отже, Р. Захаров потрапив на роботу до Київської державної академічної української опери у 1926 році одразу по закінченні Ленінградського хореографічного училища (клас В. Пономарьова). Прекрасне знання техніки класичного танцю, дозволило танцівнику досить швидко оволодіти стильовими особливостями хореографії доби романтизму й вільно опанувати провідні чоловічі партії у спектаклях академічної спадщини: «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Корсар», «Жізель» А.-Ш. Адана, «Горбокони» Ц. Пуні, «Марна пересторога» П. Гертеля, «Копелія» Л. Деліба тощо.

У жовтні 1928 року на сцені Київської української опери відбулася прем'єра балетної вистави «Червоний мак» на музику відомого радянського композитора, киянина – Рейнгольда Глієра (диригент – Л. Брагінський, декорації – О. Хвостенка-Хвостова). У контексті творчої біографії Ростислава Захарова спектакль є цікавий тим, що танцівник не лише виконав в ньому характерну роль веселого Братішки, який завзято станцював запальне «Яблучко», а й вперше виявив свій балетмейстерський хист: створив кілька танцювальних епізодів. Серед них: дуети Тао Хоа (О. Гаврилова) з Лі Шанфу (О. Сталінський) та Капітаном радянського корабля (К. Манкутевич), масові кордебалетні сцени тощо. Музикознавець М. Вороний писав з цього приводу: «Червоний мак» є красномовним доказом того, що й танець може бути агітаційним. Про це свідчить захоплення глядачів поодинокими драматичними моментами і особливо той інтуїтизм, що викликає під музику «Яблучка» танок матросів» [3, 4].

Варто сказати кілька слів про головного балетмейстера-постановника вистави – Михайла Дисковського. Справа в тому, що він був колишнім оперним режисером, прихильником пластичної

акробатики й ритмізованої пантоміми; не мав базової хореографічної освіти, а тому класичний танець знав досить поверхово. Намагаючись пластично втілити у «Червоному маці» актуальну на той час революційну інтернаціональну тематику музики Р. Глієра, постановник вирішив зробити новаторську героїчну виставу з оригінальним змістом. За його задумом, спектакль мав стати музичною хореографічною драмою, де дії було б представлено мовою танцю, з використанням революційних віршів та масового співу «Інтернаціоналу». Саме таким чином М. Дісковський намагався відійти від копіювання редакції «Червоного маку», поставленої хореографами В. Тихомировим та Л. Лащиліним на сцені Великого театру у Москві роком раніше (1927). Через те, що найважливіші танцювальні епізоди, які розкривали ідейний зміст спектаклю, було поставлено саме Р. Захаровим – це певною мірою врятувало «Червоний мак» від провалу. Тогочасні українські балетні критики назвали Р. Захарова співпостановником М. Дісковського [1], [3, 4].

Слід підкреслити, що співпраця Р. Захарова та М. Дісковського одним спектаклем не обмежилася. Того ж року (1928) Р. Захаров взяв участь у балеті на музику С. Прокоф'єва «Казка про блазня, що сімох блазнів перевершив» в редакції М. Дісковського не лише як танцівник, а й хореограф. Про балет відомо, що 1915 року він був замовлений антрепренером С. Дягілевім композитору, який закінчив його до кінця 1920 року (прем'єра відбулася 17 травня 1921 року в Парижі в постановці Т. Славінського).

На думку М. Дісковського, у «Блазні» мав максимально відчуватися танцювальний ритм, на основі якого розгорталися пляски скоморохів; хореографія і пантоміма мали відтворюватися завдяки руху за принципом «фіксованого жесту» народного лубка. Про власну композиційну побудову вистави балетмейстер писав: «Тут вперше будуть відкинуті штамповані мімічні «жести», «академічно-застарілі» прийоми хореографії. Вся композиція вистави буде виходити від гостро наміченого музичного ритму і будуватиметься на основі партитурного порядку даного твору» [1, 4]. На жаль, сподівання постановника не справдилися: виставу у якій було використано кострубатозагострені пози та ексцентрично-акробатичні номери, а також імітацію досить реалістичних бійок у манері балаганного видовища, було оцінено критиками незадовільно. Проте, окремі танцювальні сцени, поставлені Р. Захаровим визнані «сміливою танцювальною вигадкою, спробою поєднати виражальні засоби класичного, характерного й українського танцю в колоритних комедійних сценах» [2, 326].

У 1938 році за режисерським планом Р. Захарова балетмейстер Г. Березова створила на сцені Київського державного академічного театру опери та балету постановки танцювальних вистав «Бахчисарайський фонтан» та «Кавказький бранець» на музику Б. Асаф'єва. Причому Березова намагалася, з одного боку, дотримуватися власної балетмейстерської манери, з іншого, – бути співзвучною творчим принципам Р. Захарова: драматичній і психологічній наповненості подій, що розгорталися на сцені; стрункості режисерського задуму; виразності мізансцен; вмотивованості сценічної поведінки танцювальних персонажів тощо. Проте балетознавець А. Гозенпуд зазначав, що вистава розпадалася на низку танцювальних номерів, не завжди пов'язаних єдиною драматичною лінією (особливо у другому акті). Найвдалішими стали третій і четвертий акти. «Все перша дія сценічно реалізовувалася мляво, окремі танці сприймалися поза зв'язком із загальним ходом дії. Поява татарських розвідників обставлена з навмисною загадковістю: глядач дивується, що це за незрозумілі особистості, підповзають під садову лаву. Не переконливо показана пантомімічна сцена бою (перший акт). Сценічно найбільш запам'ятовувався танець Зареми (другий акт), хореографічний дует Марії і Зареми (третій акт) та, сповнений войовничого запалу, танець татар – віддалений спогад про «половецькі танці» Бородіна» [5, 4].

Відомий вітчизняний балетмейстер та педагог Б. Таїров висловив жаль з приводу того, що Г. Березова відмовилася від запозичення сценічного тексту з першої постановки Р. Захарова, пішовши шляхом самостійного створення танців і сцен спектаклю. «Вважаючи це принципіально правильним, – писав хореограф, – хочеться, проте, вказати, що ряд сцен і танців у редакції Захарова були настільки і режисерські і танцювально цікавими, що зміна ця викликає жаль». Зокрема, рецензент зазначав, що в епілозі спектаклю постановниця безпідставно відмовилася від адажіо Гірея з тінню Марії (дует, на думку балетознавців, прекрасно передавав безтілесність ліричної героїні, глибоко розкривав внутрішній стан Гірея в зв'язку із смертю коханої жінки). Спірні судження також викликало введення до першого акту персонажу, який був відсутнім у лібрето, – дядька Марії, який, на думку Б. Таїрова, «безглуздо кувиркався на сцені й порушував цілісність романтичної тканини спектаклю» [10, 10]. «Взагалі вся картина балу в палаці князя Адама (батька Марії) давала можливість розгорнути великі танцювальні номери, які були б цікаво скомпановані і передавали яскравий колорит національних танців. Проте, починаючи з полонезу, відчувається недостатне

вміння постановниці користуватись пластичним матеріалом [...]. Ще більше здивування викликає краков'як: тут нема графічної чіткості, ясності балетмейстерської думки, цікавих танцювальних фігур. Замість цього, – композиційна метушня, розрізнені групки, незв'язані між собою. І, нарешті, зовсім невиправдане введення в краков'як па лезгінки, які ніколи в цьому танці не зустрічались» [10, 11–12].

1952 року Р. Захаров у творчій співпраці з головним балетмейстером Київського державного академічного театру ім. Т. Шевченка (з 1939 року) С. Сергеевим поставив героїчний балет на сучасну тематику «Під небом Італії» на музику українського композитора В. Юровського (диригент Б.Чистяков, сценографи – Я. Штоффер, О. Лібер; за мотивами твору М. Горького «Казки про Італію»). Основна удача постановників полягала у вирішенні народних сцен і танців. Великі, розгорнуті сюїти першого і другого актів (танці дітей, варіації головної героїні – Лючії, шарманщика, вальс студентів тощо) були, на думку колег (приміром, вихідця з України – балетмейстера Великого театру і педагога – М. Габовича), поставлені темпераментно, різноманітно, музично і композиційно цікаво. Критиками було також відзначено, що виразність і свобода оригінальних рухів у виставі не відривалися від школи класичного танцю, а навпаки – будувалися на базі академічних традицій. Серед недоліків вистави було підмічено надмірність хронікального матеріалу у сценарії (різних роду подій – страйків, демонстрацій, мітингів), що, у свою чергу, не дозволило Р. Захарову і С. Сергееву зосередитися на глибокій розробці сюжету. «Звідси, очевидно, навіть вдалі місця були вирішені половинчато, а окремі мізансцени нагадували метушливі режисерські скоромовки. Тому й психологічна сторона образів і характерів героїв була лише намічена, а не виявлена» [10, 12]. У спектаклі були зайняті найкращі сили Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка: А. Белов (Валентино), М.Апухтін (Джузеппе), Л. Герасимчук (Лючія), І. Соніна (П'єтро) тощо. За визначенням відомого українського мистецтвознавця Ю. Станішевського, «балетмейстери й актори забарвили класичну лексику елементами сучасного й італійського народного танців і створили емоційно правдиві та переконливі образи» [2, 384]. Приміром, А. Белов, не маючи у розпорядженні достатньої кількості драматургічного матеріалу, долав цю трудність власним темпераментом та енергійним танцем, створюючи достовірний образ ватажка народних мас. «Не вистачило А. Белову витримки та значущості в ігрових сценах, що б мало підкреслити юнацьку схвильованість його танцю й допомгло створити більш вольовий характер героя» [4, 3].

Наукова новизна роботи полягає у наданні нової оцінки творчому доробку відомого балетмейстера Ростислава Захарова (1907–1984), що створений ним продовж 1920–1950-х років (з перервами) на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка.

Підсумовуючи викладене у публікації, наголосимо на наступних висновках. Історіографія проблеми містить широке коло наукової літератури, яку умовно можна поділити на радянську (О.Бочарникова, М. Воронин, М. Габович, А. Гозенпуд, К. Дніпров, Є. Кротевич, Б. Таїров, М. Шелюбський тощо) та пострадянську (Ю. Станішевський, В. Туркевич). У публікації доведено, що продовж роботи Р. Захарова на сцені Київської державної української опери (згодом Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка) він цілеспрямовано впроваджував новаторські (реалістичні) принципи формування балетної вистави, серед яких: звернення до значимих літературних образів, підсилення ролі драматургії та режисури у балетних виставах, зміцнення засобів психологічної характеристики персонажів тощо.

Певна річ, дослідження теми творчості Р. Захарова у контексті розвитку вітчизняного балетного театру ХХ століття, не може обмежуватися лише даною науковою розвідкою й вимагає подальшого обговорення проблематики в академічних колах сучасними українськими мистецтвознавцями.

Література

1. Балет Прокофьева на сцене Киевской госоперы. Вечерний Киев. 1928. 24 января. С. 4.
2. Бочарникова Е. Захаров Ростислав Владимирович. Балет: Энциклопедия / гл. ред. Ю. Григорович. Москва: Советская энциклопедия. 1981. С. 210–211.
3. Вороний М. Перший радянський балет. Пролетарська правда. 1928. 9 жовтня. С. 4.
4. Габович М. Большая правда и мелкое правдоподобие. Литературная газета. 1952. 20 ноября. С. 3.
5. Гозенпуд А. О романтическом балете. Советская Украина. 1938. 15 мая. С. 4.
6. Дніпров К. «Бахчисарайський фонтан»: новий балетний спектакль у столичній опері. Літературна газета. 1938. 18 травня. С. 4.
7. Кротевич Є. «Кавказький полонений». Літературна газета. 1938. 18 листопада. С. 4.
8. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 736 с.

9. Станішевський Ю. Український балетний театр. Київ: Музична Україна, 2008. 411 с.
10. Таїров Б. «Бахчисарайський фонтан». Театр. 1938. №5. С.10–12.
11. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях. Київ: б.в., 1999. 224 с.
12. Шелюбський М. «Бахчисарайський фонтан». Пролетарська правда. 1938. 16 травня. С.3.

References

1. Prokofiev's ballet on the stage of the Kiev State Opera (1928). Vecherniy Kiev, January 24, 4 [in Russian].
2. Bocharnikova, E. (1981). Zakharov Rostislav Vladimirovich. Ballet: Encyclopedia. Ed. Iu. Grigorovich. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 210-211 [in Russian].
3. Vorony, M. (1928). The first Soviet ballet. Proletarska pravda, October 9, 4 [in Ukrainian].
4. Gabovich, M. (1952). Big truth and shallow credibility. Literaturnaya gazeta, November 20, 3 [in Russian].
5. Gozenpud, A. (1938). About romantic ballet. Sovetskaya Ukraina, May 15, 4 [in Russian].
6. Dneprov, K. (1938). "The Fountain of Bakhchisarai": a new ballet performance at the capital operas. Literaturna gazeta, May 18, 4 [in Ukrainian].
7. Krotevych, E. (1938). "Caucasian prisoner". Literaturna gazeta, November 18, 4 [in Ukrainian].
8. Stanishevsky, Y. (2002). Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and Modernity. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Stanishevsky Iu. (2008). Ukrainian ballet theater. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
10. Tairov, B. (1938). "The Fountain of Bakhchisarai". Teatr, 5, 10-12 [in Ukrainian].
11. Turkevych, V. (1999). The choreographic art of Ukraine in personalities. Kyiv [in Ukrainian].
12. Sheliubsky, M. (1938). "The Fountain of Bakhchisarai". Proletarska pravda, May 16, 3 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.12.2018 р.

УДК 793. 38 (4-11) «18»

<https://doi.org/10.32461/181580>

Павлюк Тетяна Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0002-3940-9159
24caratsofart@gmail.com

СПЕЦИФІКА ІТАЛІЙСЬКОЇ ШКОЛИ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ КОНКУРСНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Метою статті є визначення специфіки італійської школи бального танцю в історичній ретроспективі та на сучасному етапі. **Методологія** дослідження аргументована на рівні сукупності загальнонаукових (проблемно-хронологічного, конкретно-історичного, описового, логіко-аналітичного) та мистецтвознавчих (аксіологічного, жанрово-типологічного, методу біографічної реконструкції, стильового підходу) методів наукового пізнання. **Наукова новизна.** Здійснена спроба наукового дослідження актуальних питань проблематики спортивного бального танцю в інтеграційних умовах соціомистецького простору ХХІ ст.; уточнено та доповнено поняття «стиль» та «школа» у контексті специфіки конкурсних бальних танців; визначено та проаналізовано специфічні техніко-естетичні характеристики італійської школи танцювання; окреслено перспективи розвитку спортивного бального танцю ХХІ ст. **Висновки.** Внаслідок мистецтвознавчого аналізу специфіки стилування спортивних бальних танців та філософського осмислення поняття «школа», визначено зв'язок різномірної внутрішньої структури італійської школи танцювання (художній стиль; регіональна школа; індивідуальність кожного конкретного тренера та стиль техніки виконання спортивного бального танцю, що переходить у власну манеру танцюристів). Доведено, що процес формування індивідуальності виконавця відбувається у тісному взаємозв'язку зі специфікою доби, національним характером та творчими особливостями особистості, в органічному поєднанні традицій регіонального, етнічного характеру та новаторства, що позиціонуємо виключно особистісним та наднаціональним явищем. Доведено, що інноваційну діяльність італійських танцюристів та тренерів ХХІ ст. доцільно розглядати з мистецтвознавчих позицій як стильову течію, а все ж італійська школа, порівняно з англійською, ще не досягла форми узгодженої системи, що ґрунтується на чітко визначеній художній ідеї.

Ключові слова: бальні танці, італійська школа танцювання, танцювальні пари, тренери, техніка виконання спортивного бального танцю.

Павлюк Тетяна Сергіївна, кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств