

УДК 792.8+792.03+7.071.1+7.071.2

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-9731-4668>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.17-37>

МЕТОДИ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ В ІСТОРИЧНОМУ АСПЕКТІ

Коваленко**Єва Ігорівна**

кандидатка мистецтвознавства,
Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України,
м. Київ,
missevacomp@gmail.com

Yeva Kovalenko

Ph.D. (Art Studies),
National Academy of Sciences
of Ukraine, M. T. Rylskyi
Institute for Art Studies,
Folklore and Ethnology,
Kyiv,
missevacomp@gmail.com

Анотація. У статті розглядаються особливості роботи видатних балетмейстерів та процес виникнення й розвитку цієї професії в історичному аспекті — від часів Відродження, коли постать учителя танців набуває великого значення в суспільстві й уперше застосовується слово «балет», до 30 років ХХ ст. Аналізуються творчі принципи та методи роботи видатних хореографів минулого П. Бошана, Ж.-Ж. Новаера, Ж. Доберваля, Ф. Тальоні, Ж. Перро, Ш. Дідло, А. Сен-Леона, М. Петіпа, М. Фокіна, Дж. Баланчина, роль особистості танцівника в створенні хореографічного образу вистави так само, як і постановки балетів цих видатних хореографів на українській сцені. Розглядаються риси виконавського стилю М. Тальоні, К. Грізі, А. Павлової та інших, а також феномен імпрізаційної творчості А. Дункан та її вплив на формування нової балетної естетики початку ХХ ст. Особлива увага приділяється творчості видатних майстрів балету Сержа Лифаря, Вацлава Ніжинського та його сестри Броніслави, життя яких було пов'язане з Україною. Дуже важливою є проблема гармонійної єдності хореографічної і драматичної складових у балетній виставі, чому також приділяється увага в статті.

Ключові слова: балет, балетмейстер, класичний балет, історія балету, створення балетної вистави, методи роботи балетмейстерів, хореографія.

Визначення проблеми. Балетмейстер — професія стара, а водночас і нова. Від церемоніймейстерів, організаторів танцювальних ритуалів, ця спеціалізація простежується від середньовічної куртуазної культури феодального суспільства, але в суто театральному сенсі виникнення балетмейстерської справи стало можливим лише з переходом від акторського до режисерського театру. У такому ракурсі історичний розвиток цієї спеціальності знаходить аналогі в музиці, де також постать капельмейстера передувала формуванню професії диригента. Якщо в історії драматичного театру цей процес відбувався на межі ХІХ–ХХ ст., то в балетному мистецтві є свої особливості періодизації. Проблема історії та передісторії балетмейстерської справи має безпосередній стосунок до питань розвитку відповідних методів.

Ступінь вивченості проблеми історичного становлення професії балетмейстера визначається, насамперед, історич-



Гл. 1. «Па-де-катр» Ц. Пуні. Хореографія Ж. Перро. Виконують К. Грізі, М. Тальоні, Ф. Черріто та Л. Гран

ною реконструкцією тих епох, коли професія зароджувалася. Так, в епоху Відродження і навіть у пізньому Середньовіччі є згадки про так званий «вчений танець», тобто танець, який потребує продуманої композиції і спеціального тренування для вдосконалювання виконання. В епоху Відродження з'являються трактати, присвячені мистецтву танцю — бальним танцям і балетам. Найбільш відо-

мі з них — «Танцівник» Фабріціо Карозо (1581) та «Милості кохання, або Нові винаходи балету» Чезаре Негрі (1604).

У цих трактатах описані тогочасні бальні танці, які були невід'ємною частиною світського етикету. Танці на балу не були імпровізаційними: вони склалися з фігур. Фігура танцю — це композиція, танцювальний малюнок плюс порядок рухів.

Наприкінці Середніх віків відбувається розшарування народних танців і придворних. Селянські бранлі, які потрапили до палаців багатих феодалів, стали стилізованими, змінилася манера їхнього виконання: стрибки перетворилися на ковзні рухи, з'явилися напівпальці, темп став повільнішим, пози — більш манірними.

Постать учителя танців здобуває важливості, адже в його обов'язки входить влаштування важливих святкових подій, які зазвичай закінчувалися балом.

Однак висвітленням метаморфоз балетмейстерської професії та описом відповідної джерельної бази наразі обмежується вивчення питання. Постає завдання простежити логіку історичного розвитку, яка зумовила становлення сучасної балетмейстерської справи. Такий підхід до проблеми потребує висвітлення, насамперед, історичної еволюції методів роботи, прийомів організації вистав та водночас педагогічної підготовки артистів балету. Відповідно, доцільно звернутися до витоків балетного мистецтва, де вже закладено потенції, реалізовані згодом у еволюції історично-стильових систем.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до таких витоків, зазначимо, що саму назву «балет» (*balletto*) застосував уперше Домінікіно да П'яченца до сюїти «контрастних танцювальних темпів, поєднаних у формі одного танцю». Балет починався Інтрадою, потім ішли Контрапасо, Сальтарелла і Гальярда, які завершувалися Фіналом (Ретірадою).

У таких сюїтах важлива роль належала музиці, яка перестала бути фоном для танців, як це було за часів Середньовіччя, а диктувала темп, характер танцювальних рухів, з'явилися музичні фрази, поліфонія. Г. Ебрео, великий учитель танців і хореограф італійського Відродження, писав:

«Коли танець народжений мелодією, як дія, що виражає її власну природу, і коли в досконалості володіють наукою танцю, можна однаково чудово виконувати слов'янські, грецькі, мавританські або германські танці в характері якої завгодно нації, а також створювати танці згідно зі своєю фантазією і талантом» (Ебрео, 1995).

На розвиток театрального балетного танцю

значною мірою вплинув розвиток драматичних та музичних жанрів, а саме: античних комедій, мадригалів, пасторалей, вистав комедії-дель-арте, а також опер, де обов'язковою складовою були танцювальні інтермедії. В італійській опері балетні сцени драматизувалися, що вимагало від танцмейстера, майстра танців, тісної співпраці з композитором та лібретистом.

Хоч балет зародився в Італії і більшість видатних танцмейстерів були італійського походження, але початок балетного театру прийнято пов'язувати з Францією. Балети були дуже популярними при дворі Катерини Медічі. Першою балетною виставою став «Комедійний балет королеви, або Цирцея та її німфи», показаний 1581 року на честь весілля герцога де Жуайєза в малому Бургундському палаці в Парижі. Незважаючи на те що в спектаклі були вокальні арії, речитативи й декламація, спектакль уважають балетом, тому що він мав складний драматичний сюжет, що розкривався засобами танцю. У балеті брали участь королева й придворні, а також професійні танцівники. Танець поділявся на сольний і фігурний — ансамблевий, де від виконавців вимагалася висока майстерність та синхронність виконання. Автором балету був італійський скрипаль і танцмейстер Бальтазаріні да Бельджозо (Бальтазар де Божуайє). У поясненні до свого твору він писав, що слово «комедійний» означає його драматичну природу й щасливий кінець, але перше місце в цьому дійстві він віддає все-таки танцю. Бальтазаріні зробив танець складовою частиною драматичної дії. У балеті було багато характерних персонажів, які грали свої ролі за допомогою різного танцю, міміки й жестів. Велике значення мали композиція танців, сценічні ефекти — балети були дуже пишним дійством.

Після «Комедійного балету королеви» придворні балети стали дуже популярними. Особливого розквіту мистецтво балету при французькому дворі досягло за Людовика XIV, який сам був талановитим танцівником і брав участь у балетних виставах. Луї XIV дуже переймався розвитком балетного мистецтва. Він прагнув зберегти чистоту академічного танцю і з цією метою створив Королівську академію танцю в 1661. Одним з її очільників був П'єр Бошан — видатний хореограф, який був учителем танцю самого Людовика XIV. П'єр Бошан був дуже віртуозним танцівником — виконавцем характерних ролей і балетмейстером. Він увів у чоловічий



Лл. 2. Жан Жорж Новер

сценічний танець стрибок, подібний до *pas de ciseaux en tournant* або *revolta de en tournant*, а про його виконавську манеру один із сучасників писав, що він не був танцівником прекрасної зовнішності, але був наповнений силою й вогнем. «Ніхто не перевершував його в стрімких обертаннях. Ніхто не міг краще, ніж він, примусити танцювати» (Levinson, 1925, р. 52). У той час, коли танцювальні композиції на балах і в балетах були чітко регламентовані, він знаходив дуже оригінальні й ефектні композиційні малюнки. П. Бошан зізнався, що на ці еволюції його надихають голуби, за якими він спостерігає, коли кидає їм крихітки хліба з вікна своєї мансарди.

Важливе значення для подальшого розвитку балетного театру мала співпраця Бошана з композитором Люллі та драматургом-комедіографом Мольєром. Разом вони створили новий жанр — комедію-балет, де балетні сцени впліталися в сюжет комедії, а драматичні актори повинні були танцювати поряд із професійними танцівниками. У цих комедіях-балетах, на відміну від придворних балетів із виходами, персонажами були не міфічні герої або алегоричні фігури, а сучасники, реальні люди зі своїми почуттями. У цих комедіях висміювалися

людські вади — жадоба, дурість, лицемірство, пихатість. Спектаклі виходили дуже музикальними. Танцювальні сцени ставив Бошан. Успіху комедій-балетів значною мірою сприяло те, що й Мольєр, і Люллі володіли танцювальним мистецтвом — вони так само, як і Бошан, брали участь у королівських придворних балетах. Також усі троє були музикантами. Наприклад, Бошан грав на скрипці. Він походив із династії скрипалів, його дід і батько були скрипачами в придворному королівському оркестрі.

За часів Людовика XIV музичний театр, тобто опера і балет вийшли за межі королівських палаців і стали загальнодоступними. 1669 було відкрито Королівську академію музики, яка нині носить ім'я Гранд-опера. Було також відкрито балетну школу при Королівській академії музики. Першими виставами були оперні, де балетні інтермедії були обов'язковою складовою і викликали захоплення публіки.

Роль балетмейстера зводилася до гармонійного вписання танцювальних сцен у загальний сюжет вистави. Музику до балетних сцен в опері писали інші композитори, вона мала чітку ритмічну структуру й поділ на музичні фрази з кількістю тактів, кратних чотирьом (квадрат — 32, 64 такти). Завдяки професіоналізації академічного танцю вдосконалювалася його техніка, з'явилося багато танцівників-віртуозів. У постановках балетів хореографи орієнтувалися на індивідуальність виконавців і включали до вистав ті номери, у яких зірки балету проявляли свою красу й віртуозність якнайкраще. У балетах було багато вставних номерів з музикою різних композиторів.

Балетмейстерами ставали танцівники, які досконало володіли технікою академічного танцю і знали його закони. Вони починали передавати свою майстерність молодим поколінням артистів і створювали для них нові танцювальні номери. Іноді артисти-віртуози самі створювали для себе хореографію, яку ніхто не міг відтворити. У Паризькій опері довгий час існувала практика, коли знамениті артисти-віртуози виконували свій номер, який шліфувався роками, у різних спектаклях. Наприклад, видатний хореограф просвітництва Новер писав, що більшість композиторів

«створюють пасп'є тому, що їх з елегантною проворністю виконувала м-ль Прево, мюзет, оскільки м-ль Салле та м-с'є Дюмулен



Іл. 3. Марі Камарго. Картина Н. Ланкре

танцювали їх граційно й пристрасно, тамбури-ни, тому що в цьому жанрі відзначалася м-ль Камарго, і, насамкінець, шаконну й пассакаіль (чакону й пассакалію — Є. К.), оскільки знаменитий Дюпре був наче прикований до цих рухів, що відповідали його смаку, жанру та шляхетності його постаті» (Noverre, 1760).

Оскільки балетні сцени були частиною оперної вистави, то для написання музики до них долучалися інші композитори, такі як Андре Кампра («Венеціанський карнавал», «Балет стихій», «Балет почуттів» та інші), Жан-Фері Ребель («Характери танцю»), Жан-Жозеф Муре («Горацій»).

Жан-Жорж Новер виступив реформатором балетного театру. Він зробив балет самостійним видом мистецтва, де танець і героїчна пантоміма були єдиними виразними засобами. У своїх теоретичних роботах, зокрема, у «Листах про танець та балети»

Новер наголошував на тому, що балет — це серйозний вид мистецтва, як драма, і його роль не розважальна, а виховна. Головним у балеті він уважав сюжет, драматургію, обирав теми з античних трагедій. У «Листах про танець і балети» Новер писав про те, яким повинен бути балетмейстер. Він уважав, що неможливо поставити балет людині, яка не танцювала на сцені, але цього недостатньо, адже дуже важливим у роботі балетмейстера є інтелект, про що забувають балетні танцівники, які розвивають тільки свої м'язи, а не розум, так само, як поет неспроможний до логічного мислення, а вчений — до тонких почуттів. Балетмейстер повинен вивчати літературу, живопис, архітектуру, скульптуру, геометрію, історію і навіть анатомію («остеологію» — науку про будову кісток і зв'язок). Але у той самий час поставити балет, сидячи за письмовим столом, неможливо — балетмейстер має все перевірити на собі в танцювальному залі.

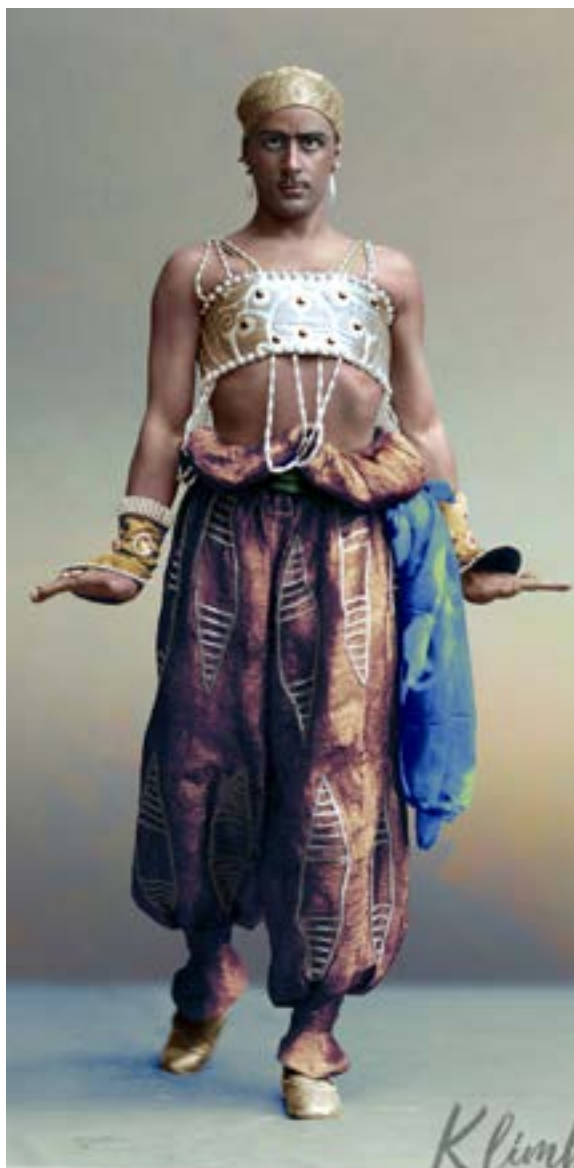
У своїх балетах Новер ставив на перше місце акторську гру й драматичний сюжет. Він відмовився від масок, важких кринолінів, перук, зробив пластику артистів так само, як і їхній зовнішній вигляд, більш природними. На такі нововведення Новера надихнула гра англійських драматичних акторів, насамперед Девіда Гарріка. У своїй творчості великий хореограф прагнув реалістичності зі збереженням театральності: йому належать терміни «дієвий танець» та «героїчна пантоміма».

За постановки балету первинним для Новера були драматичний сюжет, лібрето та музика, що диктували йому характери персонажів, хореографію танців та мізансцен, сценічні композиції, він не любив вставних номерів, які, на його думку, гальмували розвиток цікавої інтриги. Саме це призвело до численних конфліктів балетмейстера з провідними артистами Королівської академії музики Гранд-опера, які вважали, що Новер у своїх постановках не дає їм проявити віртуозність, як результат, балетмейстер був змушений покинути знаменитий театр.

Вчення Новера має велике значення для розвитку світового балетного театру. 1803 року його книга «Листи про танець та балети» була видана в Санкт-Петербурзі. Його творчі принципи використовували у своїй творчості реформатор балетного театру початку ХХ століття Михайло Фокін та один з провідних балетмейстерів Ростислав Захаров, який розробив теоретичну концепцію балету-хореодрами (драмбалету), що стала основним напрямом розвитку балетного театру 30–50 років ХХ століття, а також провідні українські балетмейстери радянського періоду.

Узагалі драматургія балетної вистави й хореографія завжди були пов'язані між собою, але різні етапи історії балетного театру характеризуються пріоритетом або драматичного сюжету, або танцювальної віртуозності, а у взаємодії цих двох складових відбувається синтез нових виразних засобів мистецтва й перехід його на новий рівень. Дуже важливою залишається спадкоємність досвіду майстрів.

Так, одним з кращих учнів Новера був Жан Доберваль, який увійшов в історію як автор балету «Марна пересторога» (оригінальна назва «Балет про солону, або Погано збережена донька»). Жан Доберваль також поставив балет «Дезертир», де наголошував на проблемі примушення селян-



Іл. 4. Михайло Фокін – Золотий Раб у балеті «Шехерезада» О. Римського-Корсакова

ських юнаків до служби в королівській армії, а також «Легковажний паж» — перше хореографічне втілення «Весілля Фігаро» Бомарше. Доберваль був прекрасним танцівником: особливо успішно в притаманній тільки йому манері він виконував деміхарактерні танці й використовував їх у своїх постановках.

Доберваль створив новий жанр, комедійний балет, і розширив жанрове розмаїття балетної вистави. Крім класичного й деміхарактерного танцю головних персонажів, на сцені з'являється народний фольклор — справжні селянські танці

в дерев'яних чоботах, сценічний гротеск у характеристиці комічних персонажів, прийоми трагедії. Сам деміхарактерний танець стає більш природним і не таким манірним і стилізованим, як танці пастухів та пастушок у пасторалях. У балеті «Марна пересторога» багато виразних мізансцен, комічних ситуацій, віртуозних балетних па. Прем'єра відбулася в місті Бордо напередодні Великої французької буржуазної революції 1789 року, що є дуже символічним, оскільки цей спектакль став революцією в балетному театрі. Відбулася демократизація балетного жанру: на сцену вийшли замість античних героїв та знатних осіб представники простого народу.

Якщо говорити про методи роботи Доберваля, можна припустити, що для нього був важливий як драматургічний, так і хореографічний бік постановки. Існує свідчення, що натхненням для Доберваля став офорт роботи Шофара за картиною Бодуена з зображенням гумористичної побутової сцени з сільського життя та смішна історія, яку він почув в одній таверні. Творча фантазія разом з хореографічною обдарованістю та почуттям гумору допомогли балетмейстеру створити виставу, яка й нині прикрашає сцени театрів світу, витримавши сценічні редакції різних балетмейстерів.

У той самий час у Франції та інших європейських країнах відбувається вдосконалення балетного виконавства. Причому жіночий танець уже не поступається у віртуозності чоловічому. Цьому сприяє і реформа балетного костюму: він стає легким, що дозволяє виконувати легкі стрибки, обертання, піднімати ногу на 90 градусів. Танцівниці піднімаються на півпальці й навіть фіксують пози на одній нозі. Дуже модними стають анакреонтічні балети на сюжети з античної міфології. Під час французьких революцій антична естетика відроджується в культурі — в архітектурі, живописі, скульптурі, театрі. Свобода з прапором революції на відомій картині Делакруа «Свобода веде народ» зображена в античному хітоні, одягненому на одне плече. Такі костюми використовували в театральних постановках. У формуванні театральної естетики революційного класицизму брали участь видатні художники Жеріко та Давид. Так, Давид допомагав великому драматичному актору Тальма створювати костюми в античному стилі. Костюмом провідних танцівників також стали античні хітони, а взуттям — сандалії, що одягалися на оголені ноги

(Красовская, 1983, с. 27–28). Серед танцівників відбувається суперництво між носіями культури французького академічного танцю та італійцями-віртуозами. У кожних були свої прихильники й критики, оскільки мистецтво балету набувало популярності.

Дуже благодатною для розвитку балетного мистецтва стала доба романтизму, тому що замість раціоналізму й усталеності класицизму та просвітництва на перший план виходить ірраціональна романтична концепція світосприйняття, позначеного розривом мрії та дійсності, а відтак і пріоритетом музично-театральної сфери, серед якої — музика, музичний театр і особливо театр балетний, де почуття виражаються без слів, за допомогою танцювальних рухів і мімічної гри. Романтичний герой — це одинак, який не знаходить щастя в реальній буденності й прагне досягти свого ідеалу у фантастичних світах своїх мрій або вступає в боротьбу за свою любов і справедливість. У романтичних балетах обов'язково наявні дві образні сфери — світ реальності та світ мрії, населений персонажами давніх середньовічних легенд — сільфідами, влісами, наядами, пері, дріадами, а також велике значення надається фольклору, що пов'язано з процесом самовизначення європейських націй, який відбувався в першій половині XIX століття. Балети ставилися на основі літературних творів, часто поетичних, з сумним фіналом, основною темою їх були переживання героїв.

В епоху романтизму балерина вперше піднялася на кінчики пальців. Це була Марія Тальоні, яка була першою виконавицею головної партії в балеті «Сильфіда», поставленому її батьком спеціально для неї. У романтичних балетах отримує розвиток форма дуетного танцю — адажіо, з'являються обводки, підтримки, підйоми балерини партнером. На перше місце виходить балерина, танцівник стає її партнером, хоча віртуозність сольного чоловічого танцю залишається на високому рівні. Велике значення має драматургія балетної вистави, яку диктує не тільки лібрето, а й музична партитура. Саме музика й стає відповідним пунктом у постановці романтичних балетних вистав. У той же час балетмейстери приділяли велику увагу розвитку хореографічного мотиву в постановці балетної вистави, і найкращі романтичні балети завдячують своєю появою індивідуальності окремих виконавців. Так без Марії Тальоні не було би балету «Силь-



Іл. 5. Марія Тальоні та її брат Поль (Паоло) Тальоні в балеті «Сильфіда». Художник Ф. Леполь (1832)

фіда» або він би мав зовсім інший вигляд, а балет «Жізель» був поставлений Жюлем Перро для Карлоти Грізі, яка була його дружиною і партнеркою, за лібрето Т. Готьє, який був закоханий у балерину.

Пуантова техніка в балеті не виникла спонтанно, а була підготовлена копіткою працею балерин під керівництвом видатних педагогів. Відомо, що ще до появи «Сильфіди» балерини вже піднімалися на кінчики пальців у постановках знаменитого французького балетмейстера Шарля Дідло.

Філіппо Тальоні використав ці підйоми на кінчики пальців, щоб створити образ легкої, безтілесної істоти, яка не ходить по землі, а ледь торкається її. Такої неймовірної легкості Марія Тальоні досягла дуже наполегливою працею. Філіппо Тальоні сам був педагогом своєї доньки: на своїх уроках він приділяв увагу напрацюванню легкого стрибка, апломбу в адажіо, витривалості й силі ніг. Урок Тальоні тривав три години та складався з численних повторювань пліє, різних видів батманів біля станка та на середині залу, адажіо на півпальцях, фіксування поз на кінчиках пальців, стрибків. Педагогічний досвід став у пригоді Філіппо Тальоні в постановці балетів, адже він був практиком і створював балети, щоб талант Марії проявився якнайкраще.

Так само й Жюль Перро був дуже технічним танцівником. Його вчителем був знаменитий віртуоз Огюст Вестріс, який наставляв його: «Стрибай з місця на місце, обертайся, але тільки ніколи не давай публіці часу роздивитися тебе» (Красовская, 1983, с. 251), маючи на увазі специфічну зовнішність артиста. Жюль Перро створив кращі романтичні балети, які належать до шедеврів балетної спадщини — «Жізель», «Есмеральду», «Корсар», «Па-де-катр» та багато інших. «Па-де-катр» на музику Ц. Пуні — це безсюжетний балет, прем'єра якого відбулася в Лондоні 1836 року. Для участі в цій постановці Ж. Перро запросив 4 кращих балерини — М. Тальоні, К. Грізі, Ф. Черріто та Л. Гран. Балет починається повільним антре, де танцюють усі балерини, потім ідуть варіації, поставлені в характері кожної солістки, і загальна кода. Після кожної частини танцівниці церемонно вклоняються одна одній. Білі сукні балерин нагадують костюми сильфід, немов 4 кращих сильфіди зібралися на одній сцені. За постановки «Па-де-катру» між балеринами відбулася невелика суперечка: кожна з них хотіла танцювати свою варіацію останньою,

щоб отримати більше оплесків і схвалення в публіки, але Жюль Перро дуже дотепно вийшов з цієї ситуації, сказавши, що останню варіацію буде танцювати найстарша з них. Такою виявилася Марія Тальоні, а інші балерини не стали заперечувати.

Жюль Перро у своїх балетах розвивав танцювальні форми, а мізансцени стали більш виразними, експресивними, ніж у балетах доби класицизму, де кожен рух був регламентований. «Па-де-катр» — це безсюжетний балет, де створена атмосфера витонченої романтичної епохи. У XX столітті англійський танцівник і хореограф Антон Долін за архівними записами й гравюрами відновив «Па-де-катр» Ц. Пуні, і ця постановка отримала своє друге життя.

Іншими знаменитими балетмейстерами романтизму були Август Бурнонвіль, який створив театр і школу класичного балету в Данії, Ж. Мазіл'є, Ж. Кораллі, Люсьєн Петіпа, Шарль Дідло в пізній період своєї творчості, а також Маріус Петіпа, у творчості якого значне місце займали саме романтичні балети.

У романтичних балетах найбільш гармонійно співіснують хореографія і драматургія, і об'єднують їх цілісна музична партитура. Композитори, які писали музику для балетів, враховували специфіку цього виду мистецтва. Уже існує номерна структура, сформувалися основні балетні форми — адажіо, варіації, сюїти характерних, побутових танців, лейтмотиви героїв, дансанта музика з чітким ритмом відрізняється від речитативу для драматичних сцен.

Доба романтизму стала кульмінацією розквіту балетного театру в Західній Європі й, зокрема, у Франції. Друга половина XIX століття характеризується кризою балетного жанру в Європі. У той же час в Україні, яка була на той час частиною Російської імперії, ознакою доби стало поширення кріпацьких театрів, де балети стали настільки популярними, що заможні поміщики наймали іноземних вчителів і влаштовували у своїх маєтках справжні балетні вистави. Найпопулярнішою серед них була трупа поміщика Дмитра Ширая з села Спиридонова Буда, що налічувала 40 кріпосних танцівників. Ця своєрідна балетна культура складалася під впливом французької та італійської шкіл з їхніми специфічними особливостями. Видатні танцівники-віртуози, педагоги й балетмейстери навчали балетному танцю талановитих дітей, а згодом стали біля витоків створення балетних шкіл та



Іл. 6. Сцена з балету І. Стравінського «Аполлон Мусaget». Аполон – М. Барішников. Хореографія Дж. Балачина

театрів. Так вищезгаданий Д. Ширай до 1810 р. був антрепренером першого Київського міського театру, відкритого 1805 р., і його діяльність значною мірою вплинула на розвиток класичного балету й хореографічної майстерності. Ю. Станішевський наводить захопливі відгуки сучасників про міфологічний балет «Венера і Адоніс», що його виконували артисти трупі Д. Ширая, який

«на відміну від інших поміщиків, не завантажував своїх кріпосних артистів іншою роботою, наймав професійних вчителів, а найкращим давав можливість здобути фахову освіту» (Станішевський, 2002).

Для становлення і розвитку балетного театру й школи класичного балету дуже важливою була діяльність французького танцівника, балетмейстера й педагога Шарля Дідло. Він виховав кілька поколінь артистів, імена яких увічнено історією, водночас і численними театральними легендами. Шарль Дідло був талановитим танцівником академічної школи, його виконавський стиль відзна-

чався гармонією й чистотою виконання складних елементів, красою ліній. Відомо, що Дідло перший вийшов на сцену в шовковому балетному трико. Балетмейстер ставив спектаклі на міфологічні сюжети («Ацис та Галатея», «Зефір та Флора»), потім у його творчості з'явилися романтичні тенденції і він став використовувати у своїх постановках стилізований народний фольклор, сюїти характерних танців, драматичний сюжет. Дідло змінив естетику балетного театру, зробив постать балерини легкою, витонченою й неземною. Для нього в постановці балету головною була хореографія, гармонія рухів, краса сценічних малюнків, динаміка й легкість переміщень, досконалість ліній і техніки класичного танцю. Дідло був дуже вимогливим учителем, але в той же час любив своїх артистів і навіть боровся за їхні права, що призвело до конфлікту з дирекцією імператорських театрів і звільнення балетмейстера.

Довгий час визнаними лідерами й організаторами балетної справи були Жюль Перро (1849–1859), потім А. Сен-Леон (1859–1869). Період діяльності А. Сен-Леона розцінюють як кризу балетного театру, тому що балетмейстер приділяв увагу



Іл. 7. Сцена з балету Л. Мінкуса «Баядерка»

не драматичній фабулі вистави, а видовищності, сценічним ефектам, танцювальній техніці. Сен-Леон сам був віртуозним танцівником і музикантом-скрипалем. У своєму балеті «Скрипка диявола» він танцював варіацію, акомпануючи собі на скрипці. У своїх балетах Сен-Леон використовував народні танці, які він стилізував для сцени. Наприклад, у фіналі балету «Горбоконики» він поставив цілу сюїту танців різних народів. Тут Сен-Леон прагнув до створення масштабного видовища, яке б звеселяло очі сценічними ефектами, вправністю танцівників у класичних та жанрових номерах. Сен-Леон працював дуже швидко, найкраще йому вдавалися віртуозні варіації. Балетмейстер зробив великий внесок у вдосконалення техніки класичного танцю, формування народно-сценічного танцю. Найкращим твором А. Сен-Леона вважається балет «Коппелія», який був поставлений у Парижі на сцені Гранд-опера 1870 року й названий сучасним американським балетмейстером Баланчиним останнім романтичним балетом. Цей спектакль дуже популярний і ставиться в багатьох театрах світу, а також у хореографічних школах, зокрема в Київському хореографічному училищі (постановки О. Виноградова та В. Малахова). Деякі інші твори А. Сен-Леона увійшли до класичної балетної спадщини та з успіхом ідуть на світових сце-

нах: «Па-де-сіс» з балету «Маркітантка», «Фрески» та «Перлини й Океан» із балету «Горбоконики» та інші.

Безумовним досягненням Сен-Леона став його винахід нової системи запису танцю. Узагалі системи запису танцю існували вже давно: П. Бошан та перші академіки Королівської академії танцю записували танцювальні рухи за допомогою символів, а саме слово «хореографія» в значенні «запис танцю» було вперше використано французьким танцмейстером Раулем Фейє, який у 1700 році написав книгу «Хореографія, або мистецтво запису танцю». Завдяки цим системам і численним малюнкам можна скласти уявлення про хореографію старих класичних балетів, що надзвичайно важливо для їхньої реконструкції. Але залишається відкритим питання, чи записували балетмейстери танцювальні комбінації напередодні репетиції або тільки після неї, щоб зберегти результат постановочного процесу, адже балети ХІХ століття характеризуються технічними комбінаціями, складними сценічними малюнками з симетричними та асиметричними групами, а музична партитура диктувала зміну темпів і смислові акценти. Новер писав, що балетмейстер повинен готуватися до постановки — вивчати літературу, історію і створювати композицію, сидючи в кабінеті, але потім він

має перевірити танцювальні комбінації на собі, у балетній залі. Видатний італійський хореограф і балетний педагог Карл Блазіс теж давав поради хореографам, але вони радше стосувалися того, яким має бути балетний спектакль, а не особливостей творчого процесу.

Творчість Маріуса Петіпа досліджувалася вже багатьма мистецтвознавцями, отже хочеться зупинитися на цікавих деталях, що характеризують саме методи його роботи. М. Петіпа був надзвичайно музикальною людиною, і в його постановках можна знайти елементи симфонізму, наприклад, хореографічні лейтмотиви за аналогією з лейттемами в музичному творі. Так, у картині тіней з балету «Баядерка» такими лейтмотивами є перший арабеск, який повторюється 32 рази, коли танцівниці одна за одною спускаються з гори, і розвивається в танцях солісток і Нікії, а також поза ecarté вперед, яка теж присутня в статичному вигляді в кордебалету і розвивається в сольних варіаціях і адажіо. М. Петіпа створив нові розгорнуті хореографічні форми в балеті й реформував структуру самої балетної вистави, удосконалив лексику класичного танцю й рівень балетного виконавства. Стосовно творчості Маріуса Петіпа вживають термін «балетний академізм».

На початку ХХ століття в балетному мистецтві, як і в театральній справі в цілому, у зв'язку з формуванням режисерського театру, який прийшов на зміну акторському, назріла необхідність реформ, пошуку нової картини світу та виразних засобів. Діячі культури й мистецтва заперечували досвід, набутий попередніми поколіннями, і прагнули створити нове мистецтво, шукали свій спосіб самовираження і намагалися його теоретично обґрунтувати. З'явився модерн.

Так Айседора Дункан, яку надихало на творчість давнє античне мистецтво, виступала проти класичного балету з його протиприродною виворотністю ніг і пуантовою технікою. У той же час вона ставилася до танцю як до серйозного виду мистецтва та вважала, що всі рухи повинні починатися від душі. Айседора Дункан мріяла створити танець майбутнього, вільний від умовностей, національних особливостей. Для своїх виступів вона обирала серйозну музику, не призначену для танців, і часто імпровізувала прямо на сцені, віддаючи своєму натхненню. На питання, хто навчив її танцювати, Айседора відповідала:

«Терпсихора. Я стала танцювати з тієї хвилини, коли навчилася стояти на ногах, і танцюю все життя. Людина, усе людство, увесь світ повинні танцювати. Так було, так завжди і буде. ... Це природне бажання, закладене в нас природою» (Duncan, 2013).

Айседора Дункан приділяла велику увагу зосередженості перед виступами.

«Перш, ніж вийти на сцену, я повинна завести свою душу, як мотор. Коли мотор починає працювати, мої руки, ноги й усе тіло рухаються мимоволі, але коли в мене немає часу, щоб привести душу в рухомий стан, я не в змозі танцювати» (Duncan, 2013).

У професійному балетному театрі реформатором був Михайло Фокін, спектаклі якого стали відомі в Україні завдяки діяльності Броніслави Ніжинської, сестри славетного Вацлава Ніжинського та дочки відомого танцівника й балетмейстера Хоми Ніжинського, який у 80–90 роках ХІХ ст. успішно працював у різних музичних та музично-драматичних трупах Києва, Харкова та Одеси. Б. Ніжинська 1915–1918 разом із чоловіком О. Кочетовським очолювала Київську оперу й перенесла на київську сцену балети М. Фокіна «Клеопатра» («Єгипетські ночі»), А. Аренського «Карнавал», Р. Шумана (у київській постановці балет мав назву «Бал у кринолінах») та картину «У Арапа» з балету І. Стравінського «Петрушка», де сама танцювала партію Балерини. Б. Ніжинська була ученицею Фокіна, учасницею гастролей трупи Дягілева в Парижі, тому підтримувала й розвивала його погляди на естетику балетної вистави.

Зокрема, ішлося про застосування різних танцювальних стилів, відповідність оформлення вистави (сценографія, костюми) історичній епосі, драматизацію балетної дії. У сюжетних спектаклях танець набуває пластичної виразності, а традиційну умовну пантоміму, подібну до мови глухонімих, замінюють психологічні жести, які без перекладу висловлюють нюанси душевного стану героїв. Фокін уважав, що в балеті не обов'язково використовувати виворотність і пуантову техніку, але не заперечував значення класичного танцю й екзерсису як основи для професійної майстерності танцівника. У той самий час саме М. Фокіну належать такі



Іл. 8. Айседора Дункан

шедеври балетної класики, як «Шопеніана», «Видіння троянди» на музику К.-М. Вебера та «Лебідь» К. Сен-Санса, який був створений балетмейстером майже експромтом для А. Павлової і став однією з найвідоміших хореографічних мініатюр у репертуарі багатьох прекрасних балерин.

Так само під час постановки балету «Дафніс і Хлоя» балетмейстеру доводилося працювати дуже швидко, і він за одну репетицію поставив фінал балету з дуже складним ритмом. М. Фокін поділив артистів на кілька груп і кожній групі показав одну експресивну комбінацію, після чого випускав ці групи одна за одною по просценіуму, що створювало ілюзію стрімкого руху великого натовпу людей (Fokine, 1961). Велику увагу балетмейстер приділяв індивідуальності виконавців, які й надихали його на створення хореографічних образів, не забуваючи водночас цілісного задуму

вистави, що був розроблений до найменших дрібниць¹.

Одним із таких виконавців був Вацлав Ніжинський, який вирізнявся своїм талантом ще в театральному училищі й завжди отримував ролі в постановках М. Фокіна. Окрім фізичних даних — феноменального стрибка, пластичності, артист відзначався своєю чутливістю до стильових нюансів постановки. Так під час роботи над уже згаданою «Шопеніаною» Фокін помітив, як Ніжинський робить дуже красивий романтичний жест, немов прибираючи волосся з лоба. Цей жест був настільки органічним, що балетмейстер попросив артиста залишити цей нюанс (Fokine, 1961). М. Фокін уважав Ніжинського художником інтуїтивного, а не інтелектуального плану й відзначав його дисциплінованість і точну фіксацію зауважень під час репетицій. У балеті композитора Ігоря Стравінського «Петрушка»



Лл. 9. Т. Карсавіна та В. Ніжинський у балеті на муз. К.-М. Вебера «Видіння Троянди»

за допомогою виразних засобів танцю Фокін показує характери персонажів. У Петрушки ноги повернуті *endedans* і руки безвольно висять уздовж тіла, спина так само закрита *endedans*. Балетмейстер таким чином зображає безвольність, безсилість героя, якого Ніжинський зіграв настільки майстерно, що цей персонаж став однією з кращих його акторських робіт. На противагу Петрушці в Арапа ноги вивернуті *endehors*, він рухається, незграбно переступаючи на *plié* в другій позиції, що підкреслює його самовпевненість, тупу самовдоволеність (Fokine, 1961). М. Фокін залишив мемуари, де розповідає про процес створення своїх знакових вистав, їхніх перших виконавців, а також дуже цінні роздуми про перспективи розвитку балетного мистецтва.

Балети М. Фокіна є окрасою репертуару багатьох театрів світу, у тому числі й Національної опери України. На київській сцені з успіхом ідуть «Шехерезада» в постановці В. Яременка, «Шопеніана» та «Видіння троянди» (поновлення Д. Матвієнка), здійснювалася також постановка «Петрушки» (В. Яременко). Балет «Жар-птиця» І. Стравінського, поставлений В. Литвиновим на сцені Національної опери, має оригінальну хореографію, яка не має нічого спільного з фокінською, так само, як і постановки «Дафніса і Хлої» А. Шекери та А. Рехвіашвілі.

На відміну від Фокіна, Вацлаву Ніжинському, який був талановитим танцівником і артистом, було важко знайти спільну мову з колективом, адже він не вмів пояснити, якого кінцевого результату він прагне, але примушував артистів повторювати комбінації безліч разів, висловлюючи своє невдоволення результатом. Маючи інтровертивний склад особистості, він не ділився ні з ким деталями творчого процесу. Пояснюючи артисту завдання, він говорив просто: «Роби так, повторюй за мною», зосереджуючись на деталях, а не на цілісному образі, наприклад, на репетиціях балету Ігоря Стравінського «Весна священна». Ніжинський вимагав від артистів виконувати гострі стрибки з приземленням на витягнуті коліна, що було незвичним для класичних танцівників, незнайомих із прийомами танцю модерн. Балет «Весна священна» не мав успіху на прем'єрі й не був достойно оцінений сучасниками: лише багато років згодом він був реконструйований та отримав схвалення глядачів. Ніжинського вважають одним із перших балетмейстерів-модерністів.

Дуже цікаві відомості про постановчу роботу Ніжинського залишила його сестра Броніслава (Nijinska, 1981). Вона згадує, як у них народилася ідея створення балету «Пополудневий відпочинок фавна» за мотивами давньогрецьких фризів. Основою пластики стали виразні профільні рухи фавна й німф, які немов зійшли з античного малюнка на амфорі. Фавн і німфи рухаються паралельними позиціями в той час, як їхні плечі розгорнуті *enface*, рухи плавні, у хореографії немає традиційних балетних стрибків (у балеті лише один стрибок), піруетів, тільки повільна хода, паралельне *passé*, *plié*, виразні пози. Музика Дебюссі не має чіткої ритмічної структури, вона плине, немов потік, і на цьому фоні відбувається дія балету: танцівники ведуть свою тему, не ілюструючи музичні такти й ритмічні зміни. Таке ставлення до музичного матеріалу зветься хореографічним контрапунктом.

Новаторство Ніжинського не було схвалене всіма глядачами. У нього з'явилися як прихильники, серед яких був скульптор Роден, який захоплювався пластикою та еротичною чуттєвістю танцівника, так і критики, які навіть вважали постановку Ніжинського непристойною². Вацлав Ніжинський, якого називали богом танцю, не отримав свого часу схвалення як балетмейстер, що його дуже дратувало, оскільки він надто вдумливо підходив до постановки своїх балетів. Витончений естетизм і стильова єдність хореографії Ніжинського були оцінені значно пізніше, його кращі балети «Пополудневий відпочинок фавна» й «Весна священна» були відновлені й отримали друге життя. А самого артиста вважають одним із новаторів балетного мистецтва, що своєю творчістю набагато випередив свій час.

Після здобуття Україною незалежності завдяки дослідженням українських театрознавців відродився інтерес до творчої спадщини геніального танцівника й хореографа, який народився в Києві в той час, як його батьки виступали в українських театральних трупах. 11 березня 2001 р. на сцені Національної опери України відбувся перший фестиваль танцю, присвячений пам'яті Ніжинського, де виконувалися уривки з балетів, де він прославився, а також сучасні хореографічні твори у виконанні українських та зарубіжних майстрів балету. Ініціатором організації фестивалю став директор Центру сучасної хореографії Олег Калішенко. У межах фестивалю відбулося кілька майстер-класів.



Гл. 10. Серж Лифар у балеті «Ікар»

сів, де представники різних хореографічних стилів ділилися на практиці секретами своєї творчої лабораторії. Серед зарубіжних учасників особливо вражаючими були виступи Етьєна Фрея, який показав пластичну евристичну — новий напрям у сучасній хореографії. Провідні українські хореографи А. Рубіна, В. Литвинов та інші показали свої інтерпретації балетних творів, у яких танцював Ніжинський. Проведення фестивалю Ніжинського мало позитивне значення для розвитку спадковості традицій у балетному мистецтві й сприяло активізації творчих пошуків сучасних хореографів в Україні. Провідний український мистецтвознавець Ю. Станішевський констатував, що для історії світового балету є дуже важливим той факт, що два найбільших генії — Ніжинський і Лифар, які народилися в Києві, змінили балетне мистецтво ХХ століття. Вони відкрили шлях до модерну, ствердження нових, сучасних форм у хореографії. Вацлав Ніжинський був не тільки видатним класичним танцівником, а й першовідкривачем цілого напрямку в балеті. Він 1913 року поставив перший модерн-балет

«Весна священна», що йде в багатьох театрах світу, і передбачив шляхи розвитку балетного мистецтва. Його естафету підхопив Серж Лифар, який в антрепризі Дягілєва, а згодом і в Гранд-опера продовжив розвивати сучасне хореографічне мистецтво (Поліщук, 2001).

Дискусії про доцільність існування академічного мистецтва — опери й балету — позначали атмосферу 1920-х років, але балетні вистави ніде не припинялися: вони стали більш доступними й викликали захоплення глядачів. Найбільшою популярністю користувалися старі класичні балетні вистави, де був сюжет — такі, як, наприклад, «Корсар», хоча на сцені було менше танцівників, ніж було потрібно за постановкою, і рівень виконання був не такий високий, зважаючи на умови революцій та війн. Тогочасні балетмейстери збагатили балетний театр новими експериментальними виставами з використанням гімнастичних та циркових елементів, естрадних танців, вільної пластики, серед яких були дуже вдалі.

Зокрема, К. Голейзовський, який працював у



Іл. 11. Серж Лифар

багатьох театрах України, органічно поєднував у своїх виставах балетну класику з модерном і фольклорними мотивами. Упродовж 1926–1928 рр. він очолював Одеський театр опери і балету, який під його керівництвом перетворився на балетний Голівуд і фабрику нового танцю³. У балеті «Йосип Прекрасний» С. Василенка за біблійною легендою Голейзовський застосував багаторівневі конструкції в оформленні сцени, що дали можливість показати людську постать об'ємно, чому також значною мірою сприяли мінімалістичні стилізовані костюми й виразний грим виконавців. Голейзовський з насолодою втілював свої ідеї в танцювальних композиціях, використовуючи красу людського тіла як скульптурний матеріал. Радянська влада критикувала постановки Голейзовського за формалізм і «нездорову еротику». У театрах України балетмейстер поставив балети «Смерч» Б. Бера, «У сонячних променях», «Йосип Прекрасний» С. Василенка та багато інших хореографічних творів. У

балетмейстерській роботі Голейзовський відчував індивідуальність кожного танцівника та прагнув максимально розкрити її у своїх постановках, про що збереглися свідчення артистів, яким пощастило співпрацювати з майстром. Балетмейстер часто робив замальовки танцювальних поз і приносив їх на репетицію. У постановках Голейзовського хореографічна образність тісно пов'язана з імпресіоністичним живописом. У постановках Голейзовського наявні також риси неокласицизму.

Одним з перших неокласичних безсюжетних балетів стала «Симфонія світостворення» на музику симфонії Л. ван Бетховена (постановка Ф. Лопухова), де не було літературного лібрето й персонажів, а дія розвивалася за законами музичного симфонізму, тобто дія таки була, і всі частини цього твору були об'єднані стилістичною єдністю й спільною ідеєю. Одним із учасників вистави був молодий Джордж Баланчин, який описував цей балет як дуже цікавий експеримент, до якого до цього

часу ще не вдавався ніхто з балетмейстерів — симфонія, інтерпретована в балеті.

Сам Джордж Баланчин вважається засновником жанру безсюжетного симфонічного балету. Звичайно, у нього були й сюжетні балети, особливо на ранньому етапі творчості, а також він ставив масштабні балетні вистави, але розвиток хореографічного симфонізму проявився в його балетах особливо виразно. Баланчин не вважав лібрето обов'язковою складовою балетної вистави, він казав, що балет має право на існування і без виразних засобів літератури й танець у балеті — самодостатній. Він повинен відігравати провідну роль, а не обслуговувати літературний сюжет. Герої його балетів — танцівники й балерини. Балетмейстер створював досконалі за своєю будовою балетні форми, сценічні малюнки, комбінації. Часто він повторює структуру музичного твору у своїй хореографії: соло 1 інструмента — на сцені соліст, tutti — загальний танець, поліфонічне звучання — на сцені кілька груп танцівників ведуть кожна свою хореографічну тему тощо. Баланчин залишив величезну хореографічну спадщину: він працював швидко, і танцювальні композиції виходили в нього гармонійними, віртуозними й винахідливими завдяки таланту, фантазії балетмейстера. Баланчин виріс на традиціях кращої балетної школи: він закінчив Імператорське театральне училище в Санкт-Петербурзі, що значною мірою сформувало його погляди на балетне мистецтво. У своїх постановках балетмейстер використовував класичний танець, для жінок — обов'язково пуанти. Вів уважав, що жіноча нога в пуанті має більш закінчений вигляд, лінія подовжується, не обрізається напівпальцем. Баланчин, який працював також у школі, фактично створив американську школу класичного балету, вдосконалив пуантову техніку, збагатив класичний танець як жіночий, так і чоловічий новими рухами, прийомами виконання. Зокрема, у його балетах зустрічається *relevé* на пуанти через напівпальці, спуск на п'ятку з пуантів через витягнуте коліно без *plié*, а тіло розкріпається, зустрічаються позиції рук із витягнутими або навпаки пом'якшеними ліктями, з'являється кокетлива рухливість стегон, що, напевно, пов'язано з досвідом роботи балетмейстера в бродвейських мюзиклах. У чоловічому танці Баланчин вдосконалив дрібну техніку стрибків та заносок, динаміку обертань із різних прийомів.

Орієнтація винятково на музичний матеріал і на виконавців давала балетмейстеру свободу творчості, можливість імпровізації. Баланчин описує, як народжувався балет, який він поставив в Америці для учнів своєї школи. Він запланував поставити номер на певну кількість людей, але одна дівчинка не прийшла, отже балетмейстеру довелося переробити танцювальний малюнок. Одного разу під час репетиції, коли танцівниці бігли зі сцени, одна дівчина перечепилася і впала. Баланчину це сподобалося і він попросив зробити так само ще раз, після чого почав ставити для тієї дівчини романтичне соло. Балетмейстер розвивав у своїх творах не конкретний сюжет, а тему, найчастіше — тему романтичних стосунків з різними їхніми нюансами.

«У своїй розповіді про балет «Серенада» я обійшовся без подробиць — тому що багато хто вважає, що цей балет має таємний сюжет. Це не так. У ньому танцівники просто рухаються під прекрасну музику. Єдиний сюжет балету — музика серенади, якщо хочете — це танець під місяцем» (Balanchine, & Mason, 1975).

Баланчин ставить на перший план танцівника з його професійною майстерністю, тому артисти грають сценічні образи самих себе. Для цієї мети балетмейстер позбавляється таких атрибутів, як сценічні декорації, балетні костюми, залишаючи балеринам і танцівникам тільки репетиційну форму. Баланчин створив також багато сюжетних класичних вистав, але їх об'єднує неокласичний хореографічний стиль, грайливо-віртуозна пуантова техніка жіночого класичного танцю, динамізм чоловічих варіацій, кантилена адажіо, логічність і гармонійність у побудові танцювальних комбінацій. Творчість Баланчина значною мірою вплинула на розвиток балетного театру. Саме він заснував балетний театр і школу класичного балету на американському континенті, які вважаються нині одними з кращих у світі. Баланчин збагатив техніку класичного танцю новими елементами, а стилістику вистави — новими нюансами виконання, дав друге життя класичному балету, оновивши його естетику та створивши новий тип безсюжетної симфонічної балетної вистави й новий жанр — балетну неокласику. Послідовниками Баланчина були американець Джером Роббінс, у Франції — українець, киянин С. Лифар, Р. Пті, М. Бежар, у Німеччині —

Дж. Ноймайер (балетмейстер американського походження), в Англії — Ф. Аштон та К. Макміллан, а також І. Кіліан (деякою мірою) та багато інших.

Серж Лифар розпочав своє знайомство з балетом у Києві, у студії Броніслави Ніжинської, яка привезла його разом з кількома іншими учнями до трупи Дягілева, де він почав навчатися у видатного педагога Енріко Чекетті й став першим танцівником. С. Лифар був першим виконавцем провідних партій у ранніх балетах Баланчина «Блудний син» С. Прокоф'єва, «Аполон Мусaget» І. Стравінського та «Кішка» А. Соге. Після смерті Дягілева в 1929 році Лифар очолив балет Паризької опери й почав ставити власні балети.

Лифар підвищив професійний рівень Паризької Гранд-опера та збільшив кількість балетних вистав у репертуарі. Він був також репетитором трупи й педагогом балетної школи при Паризькій опері. Лифар реформував систему балетної освіти. Зокрема, окрім традиційного щоденного класу для артистів балету, він запровадив обов'язкові уроки дуетного танцю. З ім'ям Сержа Лифаря пов'язують відродження балету у Франції.

Лифар увів багато нових елементів у класичний танець, зокрема він кодифікував дві додаткові позиції ніг. Хореографічний стиль його постановок неокласичний. Лифар уважав, що танець важливіший за музику та декор у балеті, а за створення балету хореографія є первинною. Цю концепцію він продемонстрував у своєму балеті «Ікар», де акомпанемент ударних був доданий лише на останньому етапі постановки, коли робота над хореографією була завершена. Лифар поставив для Паризької опери понад 50 творів. Найуспішніші з них «Творіння Прометея» (1929), його власна версія «Видіння троянди» (1931) та «Пополудневого відпочинку фавна» (1935), згаданий вище «Ікар» (1935) та «Сюїта в білому» (1943).

Незважаючи на те, що більша частина життя митця була пов'язана з Францією, він уважав себе українцем і мріяв поставити свої вистави на Батьківщині. Цікавим є той факт, що серед постановок Лифаря є балет на український сюжет «На Дніпрі» (французька назва «Sur le Borysthène»), прем'єра якого відбулася на сцені Гранд-опера 16 грудня 1932 року.

Лише після смерті великого хореографа, коли Україна здобула незалежність, у Національній опері України були поставлені його найкращі балети

«Сюїта в білому» Е. Лало, «Ромео і Джульєтта» П. Чайковського та «Ранкова серенада» Ф. Пуленка. Постановка балетів із творчої спадщини С. Лифаря мала непересічне значення як для артистів Національної опери, так і для української культури загалом.

«Сюїту в білому», яку вважають найдосконалішим балетом Лифаря, було поставлено на сцені Національної опери на честь 100-річчя від дня його народження.

«У "Сюїті в білому" я працював над чистим танцем; єдиним моїм бажанням було створити чарівні видіння — картину, у якій не було нічого "складеного", розумового. У результаті вийшла серія невеликих технічних етюдів, самостійних хореографічних начерків, поєднаних загальним неокласичним стилем», — зазначав Лифар (Лифар, 2007).

Композиційно вистава складається з кількох самостійних хореографічних форм — варіацій, адажіо, тріо.

Педагогами українських артистів були спеціально запрошені зірки французького балету Крістін Влассі та Жільбер Майер, яким пощастило працювати з Лифарем і брати участь у перших виставах «Сюїти в білому». Ж. Майер відзначив як особливість хореографії С. Лифаря своєрідне нахилене положення тіла балерини в позі арабеска, «що створює ілюзію подовженої горизонтальної лінії пози». «Лифар казав, що тіло танцівника схоже на симфонічний оркестр. Руки — співають, ноги — відображають і вимальовують ритм», — сказав Ж. Майер⁴. Уроки французьких викладачів, що стали регулярними під час підготовки вистави, були дуже корисними для київських артистів балету, оскільки дозволили познайомитися з особливостями французької школи класичного балету, відродженої киянином Сержем Лифарем, а також із творчою манерою видатного хореографа.

Отже, наведений історичний нарис засвідчує виразну тенденцію розвитку балетмейстерської справи як самостійної творчої інтерпретації — співтворчості в підготовці сценічного тексту. Балетмейстер приймає на себе ті самі завдання, які виконує драматург, створюючи унікальний твір за допомогою засобів саме балетного театру. Нами розглянуто кілька методів створення балетної ви-

стави, де первинним можуть бути хореографічний, драматургічний, літературний, музичний або психофізичний мотиви та їхні поєднання, а також роль логічного мислення, ерудиції та творчої інтуїції для розкриття хореографічних образів.

Висновки. Усе зазначене свідчить про принципово різний підхід до постановки балетної вистави, самої її структури, глибинного сенсу й художньої цінності в загальнокультурній системі. З плином часу в балетному мистецтві залишилося актуальним питання про те, яка складова в балетній виставі є головною — хореографічна чи драматична, віртуозні витончені комбінації, що дають естетичну насолоду, чи драматична історія, що примушує глядачів переживати й ставати кращими, і як об'єднати ці дві складові в гармонії. А методи роботи різних балетмейстерів, досліджені в цій статті, допомагають зрозуміти природу процесу створення балетної вистави в її історичній мінливості — від створення танцювальних фігур у балетних інтермедіях в епоху Відродження до вирішення складних режисерських завдань у реформаторських балетах початку ХХ століття, які дали новий вектор розвитку світової хореографічної

культури. У нашому дослідженні розглянуто вплив знакових явищ світової хореографічної культури на розвиток саме українського балетного театру, а також діяльність українських майстрів, які здобули світову славу за кордоном нашої країни.

Завданням подальших досліджень цієї теми може стати описання творчих методів українських балетмейстерів, які створювали повномасштабні балети-хореодрами в період 30–50 років ХХ століття, коли відбувався процес формування національного репертуару в українському балетному театрі, а також знайомство з творчістю провідних українських хореографів другої половини ХХ століття та періоду незалежності, якого в цій статті ми торкнулися лише побіжно у зв'язку з відродженням творчої спадщини знаменитих киян Вацлава Ніжинського та Сергія Лифаря. Спектаклі молодих хореографів-експериментаторів, які починають робити перші кроки й показують несподівані результати завдяки таланту, творчій уяві та фантазії теж заслуговують на детальний аналіз і представляють значний інтерес не тільки для глядачів, а й для майбутніх хореографів, виконавців, дослідників балетного мистецтва.

Примітки:

- 1 Наприклад, коли одна балерина станцювала «Прелюд» у «Шопеніані» у своїй інтерпретації, балетмейстер Фокін зауважив, що сама по собі її постановка була вдалою, але фінальна поза повторювала ту, що була в наступній варіації, а для нього було дуже важливо, щоб кожна варіація закінчувалася іншою позою (Fokine, 1961).
- 2 Фокін, крім того, назвав балет «Пополудневий відпочинок фавна» примітивним з хореографічного бачення і навіть знайшов у ньому пластичні мотиви зі своєї постановки танців до опери «Тангейзер» (Fokine, 1961).
- 3 В Одесі Голейзовський співпрацював з молодими артистами й хореографами П. Вірським та М. Болотовим.
- 4 Авторка статті була учасницею прем'єри «Сюїти в білому» в Національній опері.

Література:

- Balanchine, George, & Mason, Francis. (1975). *101 stories of the Great Ballets: the scene-by-scene stories of the most popular ballets, old and new*. Washington: Anchor. 560 p.
- Duncan, Isadora. (2013). *My life*. New York: Liveright. 368 p.
- Ebreo, Guglielmo of Pesaro. (1995). *De pratica seu arte tripudii: "On the practice or art of dancing"*. Clarendon Press. 288 p. (English translation by Barbara Spart & Michael Sullivan). DOI: <https://doi.org/10.2307/1478433>
- Fokine, Michel. (1961). *Memoirs of a Ballet Master*. New York: Little, Brown & Co.; 1st English edition. 318 p.
- Levinson, A. (1925). Notes sur le balleta u XVII siècle. Paris: Numéro special de la Revue musicale. *Lullyetl'Opéra Français*. 1 janv.

- Nijinska, Bronislava. (1981). *Early Memories*. New York: Holt, Rinehart & Winston. 546 p.
- Noverre, Jean George. (1760). *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon, Aimé Delaroche, 484 p.
- Красовская, Вера. (1983). *Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм*. Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение. 432 с.
- Лифар, Серж. (2007). *Спогади Ікара*. Київ: Пульсари. 192 с.
- Поліщук, Тетяна. (2001). Повернення Ніжинського. *День*. 13 березня.
- Станішевський, Юрій. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка. Історія і сучасність*. Київ: Музична Україна. 736 с.

References:

- Balanchine, George, & Mason, Francis. (1975). *101 stories of the Great Ballets: the scene-by-scene stories of the most popular ballets, old and new*. Washington: Anchor. 560 p.
- Duncan, Isadora. (2013). *My life*. New York: Liveright. 368 p.
- Ebreo, Guglielmo of Pesaro. (1995). De pratica seu arte tripudii: "On the practice or art of dancing". *Clarendon Press*. 288 p. (English translation by Barbara Spart & Michael Sullivan). DOI: <https://doi.org/10.2307/1478433>
- Fokine, Michel. (1961). *Memoirs of a Ballet Master*. New York: Little, Brown & Co.; 1st English edition. 318 p.
- Krasovskaya, Vera. (1983). *Zapadnoevropeyskiy baletnyiy teatr. Ocherki istorii. Preromantizm [Western European Ballet Theatre. History essays. Preromanticism]*. Leningrad: Iskustvo, Lenengraskoe otdelenie. 432 p. (In Russian)
- Levinson, A. (1925). Notes sur le balleta u XVII siècle. Paris: Numéro special de la Revue musicale. *Lullyet' Opéra Français*. 1 janv.
- Lifar, Serzh. (2007). *Sporadi Ikara [Memoires of Icarus]*. Kyiv: Pulsari. 192 p. (In Ukrainian)
- Nijinska, Bronislava. (1981). *Early Memories*. New York: Holt, Rinehart & Winston. 546 p.
- Noverre, Jean George. (1760). *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon, Aimé Delaroche, 484 p.
- Polishchuk, Tetiana. (2001). Povnennia Nizhynskoho [The return of Nijinski]. *Den*. March 13. (In Ukrainian).
- Stanishevskiy, Yurii. (2002). *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka. Istoriia i suchasnist [The National Academic Opera & Ballet Theatre of Ukraine Named after Taras Shevchenko]*. Kyiv: Muzychna Ukraina. 736 p. (In Ukrainian)

Yeva Kovalenko

Methods of ballet-master's work in the historical aspect

Abstract. The article shows the peculiarities of outstanding ballet masters' work and the process of genesis and development of this profession in the historical aspect - from the time of the Renaissance, when the personality of dance teacher becomes very important in society and word "ballet" is used for the first time, until the 30s of XXth. The creative principles and methods of work of such outstanding choreographers of the past as P. Beauchamp, J.-G. Noverre, J. Dauberval, F. Taglioni, J. Perrot, Ch. Didelot, A. Saint-Leon, M. Petipa, M. Fokine, G. Balanchine, the role of the personality of the dancer in creating of choreographic image in the performance, as well as ballet productions by these outstanding choreographers on the Ukrainian stage are analyzed. Features of M. Taglioni's, A. Pavlova's, V. Nijinsky's and others' performing style are considered, as well as the phenomenon of improvisational creativity of A. Duncan and its influence on the formation of a new ballet aesthetics of the early twentieth century. Particular attention is paid to the works of such outstanding ballet masters as Serge Lifar, Vatslav Nijinsky and his sister Bronislava, whose lives were connected with Ukraine. This article also deals with an important problem of harmonious unity of choreographic and dramatic components of the ballet performance.

Keywords: ballet, ballet master, classical ballet, ballet history, ballet performance creating process, ballet masters' work methods, choreography.