

БАЛЕТ “ЛІЛЕЯ” К. ДАНЬКЕВИЧА ЯК ВЗІРЕЦЬ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ШЕВЧЕНКОВОЇ ТВОРЧОСТІ

Анотація. Розглянуто сценічну історію балету “Лілея” на музику К.Данькевича. Авторка аналізує здійснення інтерпретацій Шевченкових сюжетів українськими балетмейстерами у різні історичні періоди на сцені Національної опери України і вплив на творче бачення балетмейстера виконавської майстерності та індивідуальності артистів.

Ключові слова: балет, хореографія, український балет, “Лілея”, Т. Г. Шевченко, В. Вронський, В. Ковтун, Національна опера України.

Аннотация. Рассматривается сценическая история балета “Лілея” на музыку К.Данькевича. Автор анализирует интерпретации шевченковских сюжетов украинскими балетмейстерами в разные периоды истории на сцене Национальной оперы Украины и влияние на творческое видение балетмейстера исполнительского мастерства и индивидуальности артистов.

Ключевые слова: балет, хореография, украинский балет, “Лілея”, Т. Г. Шевченко, В. Вронский, В. Ковтун, Национальная опера Украины.

Summary. Shevchenko's poetic heritage is closely related to Ukrainian song and dance culture. Researchers of the great poet's creative work have found some evidences of his contemporaries that he was fond of Ukrainian dances and, even more, was a good dancer himself. He felt the intrinsic nature of the dance while revealing great choreographic potential of his poetry.

Poetic images of Taras Shevchenko have been repeatedly implemented into ballet stage. K.Dankevych's ballet “Lileya” was staged at the scene of T.Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theatre (now National Opera) as well as in other Ukrainian theatres. Ballet libretto written by Vs. Chagovets based on several works of Taras Shevchenko connected by a common theme of the national liberation struggle of Ukrainian peasants

against their oppressors — landowners. The central character of the play is a gentle and graceful Ukrainian girl Lileya that is transformed into a strong, courageous woman, capable of revenge while being constrained to defend her love. The first night performance of “Lileya” took place in 1940 on the stage of the Kyiv Opera and Ballet Theatre. H.Beresova made the production. Her performances have organically united Ukrainian folk choreography (H.Berezova had been advised by the well-known experts in Ukrainian folklore V.Verhovynets, V.Lytvynenko, M.Sobol) and classical dance. “Lileya” staged by H.Berezova is a ballet-choreodrama where the plot of the play and the inner feelings of the characters come forward. This trend of ballet action's dramatization V.Vronsky has developed in his “Lileya” productions: for his performance in the Kyiv Dovzhenko Film Studio in 1958 was filmed film-ballet of the same name, starred by the well-known Ukrainian ballet masters Y. Yershova, R. Vyzrenko-Klyavin, O. Sehal, V. Ferro, B. Stepanenko, A.Byelov, V. Kalynovska and others. In the ballets of 60—70's there are features of symphonic drama that can be traced to early performances of A. Shekera — the choreographer of ballets “Witch” on V. Kyreyko's music (1967, Lviv) and “Lileya” on Dankevych's music (1976, Kyiv) on the works of Taras Shevchenko. In 2003, the “Lileya” is back on the Kyiv scene staged by V. Kovtun. Choreographer revised the libretto of V. Chagovets and the score of K. Dankevych and made his performance mostly in the vocabulary of classical dance with the use of stylized elements of Ukrainian dance . The classic divertissements are the most interesting scenes of the play, where the choreographer's talent and professionalism and a high level of mastery of the leading soloists of the National Opera O. Filipyeva, N. Lazebnikova, M. Chepik, A. Hura, M. Motkov and others manifested itself in full extent.

Key words: ballet, choreography, Ukrainian ballet, theatre, “Lileya”, T. Shevchenko, V. Kovtun, V. Vronsky, National opera of Ukraine.

Творчість великого українського поета й художника, громадського й політичного діяча, етнографа й фольклориста Т. Г. Шевченка, 200-річний ювілей з дня народження якого в 2014 р. відзначає весь світ, вплинула на розвиток усіх галузей культури та мистецтва. Ця стаття присвячена проблемі інтерпретації творів Т. Шевченка мовою балетного театру. На прикладі сценічної історії балету “Лілея” К. Данькевича, створеного за мотивами балад і поем великого поета, показано, як з роками змінювались інтерпретації Шевченкових сюжетів. До цієї теми зверталися відомі дослідники-

театрознавці. Автор статті спирається на наукові монографії Ю. Станішевського, М. Загайкевич, О. Борщаговського — М. Йосипенка, статті В. Купленника, Б. Кокулєнка, В. Туркевича, газетні публікації, присвячені балетним постановкам “Лілея” на київській сцені, а також ролі танцювального мистецтва в житті самого Т. Шевченка.

Мета статті — висвітлити особливості різних постановок балету “Лілея” на сцені Національної опери України, зробити порівняльний аналіз режисури, хореографічної лексики, сценічного оформлення, розповісти про яскраві хореографічні

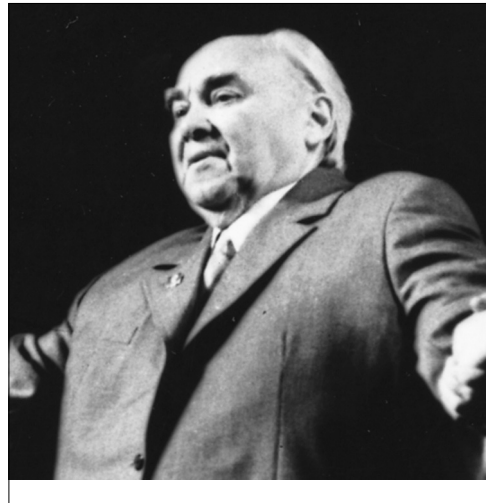
образи, створені провідними українськими майстрами балету, показати тенденції розвитку балетної виконавської майстерності в період від першої постановки спектаклю до сьогодні.

Виклад матеріалу. У спогадах деяких сучасників можна віднайти свідчення того, що Т. Г. Шевченко не лише любив українські народні танці, а й сам добре вмів танцювати. Друг поета, лікар А. О. Козачковський, писав: “Наскільки Шевченко міг захоплювати навіть незнайоме товариство, може свідчити випадок, про який розповіли мені двоє його знайомих: на самому початку приїзду Шевченка в Малоросію один з його приятелів завів його до генеральші Т. Г. Волховської. Здається, це був день її іменин, на який, крім місцевого товариства з кількох повітів, з’їжджалися знайомі з Петербурга й Москви — близько двохсот осіб. У це світське товариство Шевченко з’явився, майже нікому не відомий. Не минуло й години після його приїзду, як серед російської і французької мови чулася вже й українська, а через кілька годин припинилися танці, і господиня, поважна старенька, років за шістьдесят, захоплена майже загальним настроєм гостей, протанцювала з Шевченком народну українську метелицю” [7, 78].

З театральним мистецтвом і, зокрема, з мистецтвом балету поет був обізнаний ще з юнацьких років. Молодий Т. Шевченко бачив виступи Марії Тальйоні, яка гастролювала в Росії. В автобіографічній повісті “Художник” поет описує спектакль за участю знаменитої балерини: “Работы в Большом театре были окончены, театр открыт, и очаровательница Тальони начала свои волшебные операции. Молодёжь из себя выходила, а старичье просто бесновалось” [20, 127]. І далі: “В заключение своего триумфа Тальони протанцевала качучу (в балете “Хитана”). В тот же вечер разлетелась качуча по всей нашей Пальмире. [...] словом, всегда и везде качуча. Не говорю уже про вечера и вечеринки, где качуча сделалась необходимым делом” [20, 127]. Т. Шевченко був прихильником таланту уславленої балерини — про це свідчить характер його опису: “Мало-помалу ураган [оплесків. — С.К.] начал стихать, и в десятый раз вызванная чаровница выпорхнула на сцену и после нескольких самых грациозных приседаний исчезла” [20, 130]; “Тальони уже приехала в Петербург и начала свои волшебные полёты” [20, 152] (тут, напевне, йдеться про балет “Сильфіда” на музику Ж. Шнейцгофера,

поставлений для М. Тальйоні у 1832 р. її батьком — відомим французьким танцівником і балетмейстером).

Т. Шевченко відчував саму природу танцю, майстерно змальовуючи танцювальні сцени за допомогою виразних засобів слова. В. Купленник зазначає: “Т. Шевченко володів своєрідним стилем опису танцювальних сцен та самих танців. Змальовуючи їх, він не вдається до опису окремих рухів, не називає їх, не описує композиційної будови (малюнка) танцю. Метою автора є створення у читача відповідного настрою від зображених у творі танців — лірично-спокійного танцю дівчат, або гостроемоційного парубків, або несамовитого і героїчного танцю козаків” [9, 47].



К. Данькевич

Поетичні образи Т. Шевченка неодноразово втілювалися на балетній сцені. У 1940 р. у Київському театрі опери та балету було поставлено балет “Лілея” на музику К. Данькевича, лібрето до якого написав Вс. Чаговець, а постановником виступила Г. Березова. Це — перший балетний спектакль за творами великого поета. Героїко-романтичний балет “Лілея” мав велике значення для українського балетного театру: в ньому отримали розвиток принципи хореодрами, а драматична виразність органічно поєдналася із суто хореографічними виражальними засобами.

Ю. Станішевський зазначав, що “Лілея” в постановці Г. Березової пройнята національним танцювальним фольклором. Це надало кожній хореографічній композиції своєрідні пластичні інто-

нації, збагачену палітру, неповторну самобутність виконавського стилю. Постановниця використала досвід балетмейстера В. Литвиненка, фольклорні дослідження В. Верховинця, численні консультації відомого знавця народного танцю М. Соболя, новаторські відкриття П. Вірського, що і збагатили лексичний матеріал балету “Лілея” [15, 364]. Г. Березова органічно поєднала в своєму спектаклі народний танець, виразну пантоміму й класичну хореографію, яку вона прагнула відродити на сцені Київської опери як представниця кращої балетної школи — ленінградської, учениця славетної А. Ваганової. За жанром “Лілея” — хореодрама, де на перший план виходить сюжет спектаклю (або балетної п’єси), внутрішні почуття героїв, що потребує від балетмейстера не лише хореографічного, а й режисерського мислення. У 30-х роках. XX ст. принципи хореодрами стали провідними в радянському балетному театрі.

Ю. Станішевський присвятив першій постановці балету “Лілея” в Київській опері цілий розділ монографії “Балетний театр України” (глава VII “Національний балет, осяяний генієм Великого Кобзаря”) (14, 112—138). Відомий мистецтвознавець знаходить у музичній партитурі мотиви народних пісень “Коло млина, коло броду два голуби пили воду”, “Тихо, тихо Дунай воду несе”, “Ой, зійди, зійди, зіронько та вечірня” (лейтмотив головної героїні), “Туман ярот котиться” та багатьох інших [14, 119—120]. За словами Ю. Станішевського, Г. Березова у своїй постановці дотримувалася принципів дієвого танцю, який передає душевний стан героїв. У дуетах Лілея та Степан є рівноправними партнерами, які розвивають кожен свою пластичну лейттему [14, 125], ведуть сценічний діалог. У першій постановці “Лілеї” в головних партіях виступили А. Васильєва (Лілея) та О. Соболю (Степан). А. Васильєва створила багатоплановий образ ніжної й витонченої української дівчини, яка, захищаючи своє кохання, перетворюється на жінку, здатну на рішучий вчинок. Деякі критики відзначали несхожість хореографічних характеристик Лілеї та Степана. “Вони взагалі різні, Степан і Лілея, манерою сценічного тлумачення. У О. Соболя — широкий жест, а у А.Васильєвої — надмірність дрібних рухів” [15, 369]. Але це зауваження свідчить, скоріш, про обізнаність Г. Березової у стилістиці українського народного танцю, де чоловічі й жіночі танцювальні рухи мають різний характер і амплітуду.

Серед недоліків першої постановки критики назвали оформлення спектаклю. “Декораціям А. Бобровникова та М. Уманського не вистачало мальовничої поетичності”, — пише Ю. Станішевський [15, 369]. Але в цілому спектакль “Лілея” став етапним в історії українського балету. Під час війни спектакль не йшов, але навесні 1944 р. в Іркутську, де перебував під час евакуації об’єднаний колектив Київського й Харківського оперних театрів, Г. Березова здійснила постановку першої дії балету. Прем’єра мала великий успіх у іркутських глядачів [14, 141]. Вже в 1945 р. Г. Березова поновила свій спектакль на сцені Київської опери (художником постановки був А. Петрицький), а в 1946 р. поставила “Лілею” в Харкові.

Успіх київської постановки надихнув балетмейстера В. Вронського на створення своїх сценічних редакцій в оперних театрах Одеси (1945) та Львова (1946). Збереглися кадри кінохроніки, де розповідається про прем’єру балету у Львівському театрі опери та балету (в партії Лілеї — Н.Слободян).

У 1956 р. В.Вронський поставив “Лілею” у Києві, а в 1958 р. за цією сценічною версією на кіностудії ім. О. Довженка було знято однойменний фільм-балет (реж. В. Вронський та В. Лапокниш). Ю. Станішевський відзначив “прагнення В. Вронського до поетично-узагальненої, пройнятої національним колоритом хореографічної образності” [15, 399], а також “створення поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам і пластичного контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси” [15, 398]. У фільмі 1958 р. знялися Є.Єршова (Лілея), Р. Візиренко-Клявін (Степан), О.Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик) та інші. В. Калиновська, яка щойно закінчила хореографічне училище, виконала партію богині Гери в картині “Суд Паріса”, а в ролі Паріса виступив унікальний за своїми пластичними даними танцівник Анатолій Белов, який у 1945—1964 роках був провідним солістом Київської опери і одним із найкращих танцівників театру. Для виконавця партії Степана Р. Клявіна характерна драматизація балетних образів, глибинне проникнення у психологію персонажа. У балетах В. Вронського, які мають насамперед акторський потенціал, Р. Клявін зіграв свої найкращі ролі: хана Гірея в “Бахчисарайському фонтані”, Батира в “Шурале” і, звичайно ж, Степана в “Лілеї” (у артиста також є багато вдалих кіноробіт). Яскраві характерні об-



Сцена суду Париса. Гера — В. Калиновська,

Венера — М. Яницька, Афінa — В. Потапова, Парис — А. Белов (постановка В. Вронського, 1956)

рази у фільмі “Лілея” створили О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик). Народні сцени побудовані з кінематографічною достовірністю, використано авторський текст. Постановка В.Вронського мала прогресивне значення для розвитку українського балетного театру.

У 60—70-х роках підхід до інтерпретації творів Т. Шевченка в балетному театрі змінюється: інтерпретація балетної п’єси виходить за межі усталених принципів хореодрами, розвиваються танцювальні засоби виразності для розкриття характерів героїв. Балетний спектакль звільняється від надмірної побутової деталізації й, натомість, збагачується новою, філософською образністю, символізмом, використовуються прийоми наскрізного розвитку дії, так званої симфонічної драматургії. Виразником такого підходу до інтерпретації літературних творів і, зокрема, творів Т. Шевченка, став А. Шеке-ра. Ю. Станішевський зауважує про перші його балетмейстерські роботи: “У спектаклях українського хореографа, здійснених на львівській, харківській та київській сценах, виразно проступали риси нового напрямку в балетному театрі, що їх М. Габович визначив як “прагнення розвивати дію, думку, почуття, зміст, сюжет через танець, засобами танцю,

перекласти на нього драматургічні вузли вистави, виявити ще не використані резерви танцювальної виразності, збагатити лексику хореографії, наситити танець новими пластичними мотивами життя. Пантоміма ж не зникає. Пантоміма стає однією з форм існування танцю. Драматургія, причинний зв’язок подій наближається до поетичного способу висловлення. Виникає також принцип наскрізного розвитку дії, хореографічного викладу, тобто те, що іноді називають симфонічною драматургією...” [15, 414].

У 1976 р. А. Шеке-ра поставив “Лілею” в Київському театрі опери та балету (до постановки цього балету він уже звертався раніше — у 1964 р., коли працював балетмейстером Львівської опери). На жаль, спектакль недовго тримався в репертуарі. Більшість рецензій мають негативний характер.

Артисти, які були учасниками спектаклю, відзначають яскраву постановку характерних, зокрема, циганських танців, де солісткою була Н. Уманова, дієвість режисури як усього спектаклю, так і окремих номерів. З метою загострення драматичного конфлікту балетмейстер іноді застосовує різкі зображувальні прийоми, що дало привід для звинувачень у надмірній натуралістичності.

Про це свідчать самі назви критичних статей: “Невдала спроба поновлення” [12], “Перелицьована “Лілея” [2], “Запозичення плюс еkleктизм” [18] та інші. Безперечно, така одностайна критика постановки стала відображенням кадрових процесів у Київській опері (відомо, що А. Шекера в 1977 р. був змушений піти з посади головного балетмейстера Київського театру опери та балету). У спектаклі було багато позитивного, і це стосується передусім виконавської майстерності. У головних партіях виступили: Лілея — А. Гавриленко та Е. Стебляк, Степан — В. Круглов та В. Федотов, Князь — М. Прядченко та В. Некрасов, Паріс — В. Ковтун, три богині — А. Лагода, Л. Шатілова, Р. Хилько, Русалка — Н. Костенко, Маріула — Н. Уманова та інші. А. Шекера в одному з інтерв'ю зазначив, що його постановка “Лілея” — це не поновлення, а зовсім нове прочитання твору. “Вирішуючи “Лілею” як поетичну легенду, треба було досягти того, щоб через увесь спектакль наскрізно пройшла лінія образності, суцільного танцювального дійства. Нею стала розповідь про чисте, піднесено-романтичне кохання Степана і Лілеї” [11, 3]. В. Туркевич зауважив, що А. Шекера у своїй постановці “динамізував сюжетний розвиток вистави, надав їй більш

романтизованої наснаженості, а героям — виразнішого психологічного мотивування своїх дій” [17].

У 2003 р. балет “Лілея” повернувся на київську сцену в постановці Валерія Ковтуна. Балетмейстер переробив оригінальне лібрето Вс. Чаговця, зробивши центральною лірико-драматичну сюжетну лінію кохання головних героїв Лілеї та Степана. Суттєвих змін зазнала і партитура К. Данькевича. В. Ковтун вилучив деякі номери, натомість використав фрагменти з інших творів К. Данькевича: двох його симфоній, поеми “Тарас Шевченко”.

Театральні художники Вячеслав Окунєв із Санкт-Петербурга та Ірина Пресс із Кишинєва, з якими В. Ковтун уже співпрацював, здійснюючи постановку “Баядерки” на київській сцені (1986), представили яскраву й витончену стилізацію. Вишукані костюми артистів і оформлення сцени не претендують на автентичність, але створюють романтичну атмосферу всієї вистави. У лібрето балетмейстер зробив центральною сюжетною лінією кохання Лілеї та Степана: “Ми прагнули створити романтичну легенду-баладу про те, що любов невмируща. Лілея, яка віддає своє життя за коханого, не вмирає — вона перетворюється на мільйони, мільярди квіток, які прикрашають землю...” [4].



Лілея — Є. Єршова, Князь — О. Підгайний (постановка В. Вронського, 1956)

Жанр спектаклю визначив і особливості його хореографічного рішення: В. Ковтун більше використовував класичну хореографію, ніж балетмейстери попередніх постановок. У “Лілеї” постановки В. Вронського артисти старшого покоління, яким доводилося бачити її або навіть брати участь у цьому спектаклі, відзначають досконалу режисуру і акторську гру провідних українських майстрів балету. У спектаклі В. Ковтуна на перший план виходить довершене володіння технікою класичного танцю, академічність виконання, чітке дотримання симетрії сценічних малюнків. Стилзовані українські танці першої картини (купальське свято і заручини Лілеї та Степана) виконуються в класичній манері, а м’яке балетне взуття дозволяє артистам досягти легкості виконання і показати красиві стопи. В. Ковтун вимагав від танцівників не тільки технічної довершеності та синхронності, а й емоційної наснаги, артистизму, “щоб очі горіли і спина була, як у артистів ансамблю Вірського” [6].

Партії головних героїв — Лілеї та Степана — побудовані, переважно, на лексичному матеріалі класичної хореографії з українським національним стильовим забарвленням (положення рук, тулуба, голови, характер рухів). Загалом, схожість українського народного танцю з балетною класикою відзначалася багатьма дослідниками в галузі хореографії (Ю. Станішевський, В. Верховинець), і це дозволяє балетмейстерам органічно поєднувати українську народну хореографію з класичною.

В. Ковтун протягом своєї сценічної кар’єри був виконавцем майже всіх провідних партій чинного репертуару Київської опери. Балетна критика відзначала його не лише як віртуозного танцівника з академічною манерою виконання, а й як майстра дуетного танцю, наділеного рідкісним відчуттям партнерства. Із В. Ковтуном танцювали всі відомі прима-балерини Київської опери — О. Потапова, В. Калиновська, Л. Сморгачова, а дует В. Ковтуна та його дружини Т. Таякіної прославився далеко за межами України та колишнього СРСР. Валерію Петровичу пощастило працювати і зі славною Майєю Плісецькою, згадкою про це залишилися зйомки у фільмі “Зірки російського балету”. В. Ковтун викладав дуетний танець у Київському державному хореографічному училищі, але цим його педагогічна діяльність не обмежувалася. Працюючи на посаді головного балетмейстера Київської опери, а згодом Київського ансамблю “Класичний

балет”, Київського державного музичного театру, він займався не лише постановницькою, а й репетиторською діяльністю — проводив класи, репетиції. В. Ковтун тривалий час, а саме у 1983—1986 роках та у 1992—2003 роках [5, 206] очолював кафедру сценічного руху (нині кафедра хореографії та пластичного виховання) у Київському національному університеті театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Особливо прискіпливо балетмейстер ставився до виконання своєї хореографії: він не просто показував хореографічний текст, а й підказував правильні прийоми виконання, допомагав артистам.

Сольні дуети в балеті “Лілея” містять багато складних технічних елементів, як-от: ефектні високі підтримки, швидкі й повільні обертання, обводки і т. ін. Порівнюючи сучасну постановку з попередніми, можна простежити тенденції еволюції балетного виконавства. Спектаклі 50—60-х років характеризуються розвитком балетної техніки — нарощуванням кількості і темпу обертань, введенням нових елементів, іноді запозичених із гімнастики та акробатики. Новими засобами виразності стають шалені обертання з акцентованими зупинками та високі підтримки — кульмінація вираження почуттів героїв (пригадаймо, що в дореволюційних балетах не було високих підтримок: партнер піднімав балерину лише до рівня своїх грудей). В. Ковтун у своїй постановці приділяє увагу не тільки високим підтримкам, ефектним піруетам, а й їх формі, численним переходам, прохідним сполучним елементам, таким, наприклад, як піруети з закінченням у II арабеск, де партнер зупиняє балерину, ввіймавши її руку. Для дуетів характерна класична кантілена. Балетмейстерові була близька не героїчна хореодрама, а витончена стихія “чистого” танцю, естетика безсюжетних балетів Дж. Баланчина з їх легким ліризмом, симетричністю сценічних фігур і радісною віртуозністю танцювальних композицій. Провідні солісти Національної опери України О. Філіп’єва, яку В. Ковтун в одному з інтерв’ю назвав “зіркою світового рівня” [4], Н. Лазебникова, А. Гура, М. Чепик, а згодом К. Козаченко, О. Голиця, С. Сидорський проявили високу майстерність і володіння школою класичного танцю у роботі над виставою і створили цікаві хореографічні образи.

Головний негативний герой Князь показаний у розвитку: у другій дії він постає у вигляді античного героя Паріса (сцена вистави кріпацького те-

атру), але у сцені погоні знову виявляє свою лиху сутність: він готовий на найстрашніший злочин задля власної втіхи. Балетмейстер зробив цей образ танцювальним, наділивши його вугластими рухами, широкими стрибками, швидкими обертаннями, характерною пластикою рук. Першим виконавцем партії Князя був М. Мотков, у репертуарі якого багато як суто технічних партій, так і акторських, побудованих на пластичній виразності, тому цей образ став творчим успіхом артиста. Цікавим було виконання ролі Князя В. Засухініним, який створив переконливий образ, підкресливши негативний шарм і витончений аристократизм свого героя.

Картина “Суд Паріса” у постановці В. Ковтуна стала танцювальною кульмінацією спектаклю. Відомий давньогрецький міф про Паріса та Єлену — найкращий привід для демонстрації ефектних класичних танців і, крім того, сцена балетної вистави на античну тему відображає естетику кріпацьких театрів, які були дуже поширеним явищем у маєстках багатих панів у XVIII — першій половині XIX ст. Так, відомо, що на Чернігівщині кріпацький театр був у графа Завадовського, в с. Спиридонова Буда тримав кріпацький театр Дмитро Ширай, в с. Качанівці — Григорій Тарновський [1, 13—14]. Шевченко дає розгорнутий опис такого театру у повісті “Музыкант”. Розбещений пан Арновський, який “учредил себе гарем на манер турецького султана” [19, 213] з актрис свого театру, можливо, став для автора лібрето “Лілеї” прототипом Князя.

“Суд Паріса” — це розважальний дивертисмент, де демонструють свою грацію й віртуозність німфи, напівоголені фавни, античні богині Гера, Афінa та Венера, Паріс та маленький Амур, роль якого виконує учень або учениця молодших класів хореографічного училища. Серед виконавиць складних варіацій богинь слід відзначити Яну Саленко, Наталю Мацак, Катерину Козаченко, Тетяну Льозову, Олесю Макаренко, а в партії Паріса продемонстрували високий професіоналізм і культуру виконання солісти балету К. Пожарницький та Х. Сугано (Японія).

Кульмінація сцени — дует Князя, який, за думом балетмейстера, бере на себе роль Паріса, та Лілеї (Єлени Прекрасної). В плані хореографії — це один з кращих дуетів у спектаклі: в адажіо багато високих підтримок, обертань, обводок, але тут немає щирого почуття. Балетмейстеру вдалося мовою класичної хореографії розкрити характер цьо-

го дуету — відстороненість головної героїні, що контрастує з пристрасністю Князя. О. Філіпп’єва надає своєму образу рис царственості та статуарності, акцентуючи гідність простої селянської дівчини.

Майстерно зробленому з хореографічного погляду спектаклю бракує динаміки режисерського розвитку: мізансцени надто регламентовані, у масових сценах зайнята мала кількість людей. Героїчні танці повстанців вражають чіткістю рухів і графічністю сценічних композицій, але балетмейстер не дає розгорнутого образу народу, не виокремлює індивідуальні постаті, а вдається до узагальнення: народ — це збірний образ. Вилучення з лібрето деяких сюжетних ходів як застарілих (що зроблено постановниками з кращих міркувань) не пішло на користь спектаклю. Наприклад, у балеті відсутня ефектна циганська картина, яка додає спектаклю колоритної різнобарвності. На жаль, недооцінка ролі народно-сценічного танцю як виражального засобу балетного театру стала тенденцією останніх років.

Картина русалок — данина традиціям романтичного балету — яскрава за сценічним оформленням і поставлена дуже вдало. Якщо в редакції Г. Березової образи русалок персоніфіковані (Ю. Станішевський знаходить у лібрето мотиви “Катерини”, “Причинної”, “Русалки” та інших творів Т. Шевченка) [15, 365.], то В. Ковтун відійшов від такої образної деталізації, створивши балетний дивертисмент. Казкова сценографія надає картині феєричності: дія відбувається за прозорою інтермедійною завісою, заквітчаною лілеями, очеретом, вербовим гіллям. Танець русалок не містить технічно складних елементів, але плавні переходи, пор-де-бра, па-де-буре та арабески дуже гармонійні й органічні. Танець Головної русалки, побудований на дрібних пуантових рухах і стрибках, асоціюється з блиском маленьких крапель роси. Серед русалок у своєму сні Лілея бачить Степана. Їх дует і варіації поставлені в неоромантичному стилі.

У спектаклі В. Ковтуна проявилася його творча індивідуальність майстра класичного балету. Весь акторський склад вистави — і солісти, і кордебалет — працювали з повною віддачею і впоралися зі складною хореографічною лексикою.

З нагоди 200-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка у Національній опері України балет “Лілея” (який уже кілька років не виставлявся на сцені)

відновлено. Педагогами-репетиторами спектаклю були Анатолій Козлов та Олена Філіп'єва, які надзвичайно точно зберегли всі нюанси хореографії В. Ковтуна. Прем'єрний показ вистави після поновлення відбувся 30 березня 2014 р. У головних партіях виступили Н. Лазебнікова (Лілея), С. Сидорський (Степан), М. Мотков (Князь), які продемонстрували не тільки високий професіоналізм, а й емоційність виконання, були справжніми акторами на сцені. У сольних партіях поряд із досвідченими майстрами виступили й зовсім юні танцівники Микита Сухоруков (Паріс) та Віталій Нетруненко (Парубок). Спектакль пройшов на високому рівні і був тепло сприйнятий глядачами, які співпереживали героям вистави і, затамувавши подих, стежили за розвитком сценічної дії. У газеті “День” за 8—9 травня надруковано рецензію на виставу, автор якої Л. Тарасенко згадала всі попередні сценічні інтерпретації “Лілеї” на київській сцені. “Нова “Лілея” перетворилася з народно-романтичної драми на лірико-поетичну поему”, — зазначив критик [16].

Висновки. Балет К. Данькевича “Лілея” ставився на сцені Національної опери України 4 різними хореографами. Балетмейстерів приваблює його ви-

ключна пісенність, мелодійність музичної партитури (М. Загайкевич назвала “Лілею” балетом-пісеною [3, 92]), хореографічна образність. Якщо для перших сценічних редакцій балету характерна драматизація сюжету, використання надбань хореодрами (постановки Г. Березової, В. Вронського), то в останніх десятиліттях балетмейстери намагаються інтерпретувати по-новому і сюжет спектаклю, і музичну партитуру К. Данькевича (А. Шекера, В. Ковтун). Так, В. Ковтун, який поставив “Лілею” в Національній опері у 2003 р., зробив акцент на лірико-драматичній лінії кохання Лілеї та Степана і вирішив свій спектакль переважно у класичній лексичі. У роки Незалежності перед балетним театром, як і перед усіма видами мистецтва, постала проблема пошуку нових виражальних засобів і одночасного збереження кращих традицій. У зв'язку з цим дуже важливою стає проблема інтерпретації на балетній сцені творів української класики. Приклади постановок спектаклю К. Данькевича “Лілея” показують, як хореографи різних поколінь і хореографічних уподобань намагаються висловити своє розуміння творів Т. Шевченко.

Література:

1. *Борщаговський О.* Шевченко і театр / О. Борщаговський, М. Йосипенко. — К.: Мистецтво, 1941. — 176 с.
2. *Диченко І.* Перелицьована “Лілея” / І. Диченко // Київська правда. — 1976. — 29 травня.
3. *Загайкевич М.* Українська балетна музика / М. Загайкевич. — К.: Наукова думка, 1969. — 230 с..
4. *Зорин А.* Прем'єрой “Лілея” в Национальной опере закрыли театральный сезон / А. Зорин. — Ел. ресурс. — Код доступу: <http://podrobnosti.ua/culture/theatre/2003/06/30/66085.html>
5. Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І.К.Карпенка-Карого. — К.: ВВП Компас, 2004.
6. *Ковтун В.* Ещё столько не сделано, что всей моей жизни не хватит / В. Ковтун // “Сегодня”. — 2003. — 10 листопада.
7. *Козачковський А. О.* Из спогодів про Т.Г.Шевченка / А. О. Козачковський // Спогади про Тараса Шевченка. — К.: Дніпро, 1982. — С. 76-80.
8. *Кокуленко Б.* Мистецтво танцю у творчості Шевченка / Б. Кокуленко // Народна творчість та етнографія. — 2008. — №1. — С.15-23.
9. *Купленник В.* Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво / В. Купленник // Народна творчість та етнографія. — 2003. — №3. — С.42-47.
10. *Лілея или вернисаж Т.Г.Шевченко.* — Ел. ресурс. — Код доступу: <http://rockshop.te.net.ua/lileya/lileya.html>
11. Нове жанрове прочитання // Театрально-концертний Київ. — 1976. — №6. — С.3.
12. *Пасютинська В.* Невдала спроба поновлення / В. Пасютинська // Культура і життя. — 1976. — 6.05. — №37 (2215).
13. Прем'єра “Лілеї” у Львівській опері. — Ел. ресурс. — Код доступу: <http://www.youtube.com/watch?v=IktZOK6uYDo> .
14. *Станішевський Ю.* Балетний театр України. 225 років історії / Ю. Станішевський. — К.: Музична Україна, 2003. — 440 с.
15. *Станішевський Ю.* Національна опера України / Ю. Станішевський. — К.: Музична Україна, 2002. — 736 с.
16. *Тарасенко Л.* Коли квітка стас... пісеною / Л. Тарасенко // День. — 2014. — 8-9 травня. — № 82-83.
17. *Туркевич В.* Про балет “Лілея” Костянтина Данькевича / В. Туркевич // http://www.opera.com.ua/files/38/Lileya_statia.pdf .
18. *Фовенко М.* Запозичення плюс еkleктизм / М. Фовенко // Молода гвардія. — 1976. — 14 травня.
19. *Шевченко Т. Г.* Музыкант / Шевченко Т. Г. // Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у 12 т. Т.3. Драматичні твори, повісті. — К.: Наукова думка, 2002. — 593 с.
20. *Шевченко Т. Г.* Художник / Шевченко Т. Г. // Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів у 12 томах. — Т.4. Повісті 1855-1858. — К.: Наукова думка, 2003. — 593 с.