

Дегтяр Д. О.,

аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

БАЛЕТ «ЛІЛЕЯ» ГАЛИНИ БЕРЕЗОВОЇ 1940 РОКУ У СВІТЛІ ТОГОЧАСНОЇ ПРЕСИ

У статті відтворено панораму мистецтвознавчих підходів до аналізу балетної вистави Галини Березової «Лілея» композитора К. Данькевича на основі публікацій у періодичній пресі 1940 року. Порівняно критичні оцінки лібрето, музичної партитури, сценографії, хореографії балету різних авторів. Зроблено висновок про відсутність професійного аналізу хореографічної складової балетної вистави.

Ключові слова: балет, Галина Березова, Лілея, хореографія, балетний театр.

В статье воспроизведена панорама искусствоведческих подходов к анализу балетного спектакля Галины Березовой «Лилея» композитора К. Данькевича на основании публикаций в периодической прессе 1940 года. Произведено сравнение критических оценок либретто, музыкальной партитуры, сценографии, хореографии балета разных авторов. Сделан вывод об отсутствии профессионального анализа хореографической составляющей балетного спектакля.

Ключевые слова: балет, Галина Березова, Лилея, хореография, балетный театр.

The article reproduced panorama of art approaches to the analysis of ballet Galina Berezova «Lileya» composer K. Dan'kevich based on publications in the periodical press in 1940. Compared critical reviews for the libretto, musical score, set design, choreography by different authors. The conclusion about the lack of professional analysis choreographed ballet performance component.

Key words: ballet, Galina Berezova, Lileya, choreography, ballet theatre.

Розвиток вітчизняного балетного театру є одним з пріоритетних напрямів досліджень сучасних мистецтвознавців. Фундаментальні праці М. П. Загайкевич, Ю. О. Станішевського з історії розвитку балету в Україні створили цілісне уявлення про феномен, однак залишили ще багатий простір для деталізації різних аспектів.

Одним зі шляхів відтворення об'єктивної панорами того чи іншого явища, на думку науковців-бібліографів, може слугувати періодична преса, оскільки в ній міститься безліч фактологічних та аналітичних відомостей, викладених сучасниками подій. Безумовно, мистецтвознавці, використовуючи критичні публікації сучасників, відтворюють панораму розвитку хореографічного мистецтва, але вона не завжди позбавлена ідеологічних нашарувань, зважаючи на роки створення праць М. Загайкевич «Драматургія балетного театру» (К., 1976) [3] та викладення основних матеріалів щодо «Лілеї» К. Данькевича – Г. Березової Ю. Станішевським у першій книзі «Український радянський балетний театр: нариси історії. 1925–1975» (К., 1975) [8], які не зазнавали у подальших працях Ю. Станішевського істотних змін.

У наукових і публіцистичних статтях, що висвітлюють окремі аспекти втілення «Лілеї» (П. Білаш, В. Володько, А. Геккель, І. Зарецька тощо), не залучено великий масив джерел, зокрема критичних матеріалів періодичної преси 1940 року.

Мета статті – виявити мистецтвознавчі підходи до аналізу хореографічної складової балету К. Данькевича «Лілея» у постановці Г. Березової у пресі 1940 року.

Прем'єра балету «Лілея» композитора Костянтина Данькевича в постановці балетмейстера Галини Березової відбулася на сцені київського Державного ордена Леніна академічного театру опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка 26 серпня 1940 р. [7; 700]. Твір став етапним у розвитку українського балетного театру, увійшов в історію як перша вистава, де створено оригінальну мову національного балету. На думку М. Загайкевич, «Лілея» мала відчутний вплив на визначення характерних жанрових і драматургічних властивостей української хореографічної творчості.

Лібрето балету «Лілея» було створено В. Чаговцем за мотивами творів Т. Шевченка «Лілея», «Утоплена», «Тополя», «Відьма», «Марина», «Княжна», «Катерина» та інших. М. Гозенпуд 28 серпня 1940 року в рецензії на балет «Лілея» в газеті «Советская Украина» зазначає, що «сюжетна лінія балету розвинута зі смаком та знанням справи – в усьому творі відчувається аромат поезії Т. Шевченка, не видно швів та переходів від різних шматків, що складають стрижень твору» [2]. У публікації А. Гозенпуда в центральній газеті «Правда» 4 жовтня 1940 року спостерігаються певні паралелі зі статтею М. Гозенпуда. Так, стосовно В. Чаговця А. Гозенпуд пише, що лібретисту «вдалося зберегти аромат поезії Шевченка» [1].

За зізнанням авторів балету, вони, користуючись мотивами та ситуаціями поезій Т. Шевченка, намагалися «представити їх у формах найпридатніших для хореографічної вистави, в якому мистецтво балету знайшло б для себе повний простір» [4]. За цим завданням створювалися лібрето та сценарій балету «Лілея».

Однак М. Гозенпуд зазначає, що лібрето В. Чаговця не позбавлене недоліків, характеризується певною статичністю, викликає бажання «більшої динамічності, прискорення темпів розгортання сюжетної лінії». Цими недоліками насичена перша частина балету, дія другої половини навпаки розгортається стрімко та драматична напруга тут досягає свого апогею, кульмінації [2]. На відміну від М. Гозенпуда, А. Гозенпуд не викриває недоліки лібрето.

«Лілея» насичена елементами народності, які складають, на думку М. Гозенпуда, «найбільш суттєву та найкращу частину усієї композиції» [2]. На жаль, рецензент не розкриває зміст поняття «народність» та засоби її втілення у виставі.

А. Гозенпуд акцентує увагу на складності переведення одного мистецтва (література, поезія) у площину іншого (музика, танець), розуміючи складність творчості лібретиста В. Чаговця, якому «доводилося перекладати слово на мову танцю», та композитора К. Данькевича, який «зумів глибоко відчути індивідуальність Шевченка, зрозуміти та відчути світ його образів. І хоча ми не чуємо музики шевченківського вірша, ми вгадуємо його у мелодіях» [1]. Цієї ж проблеми торкається і В. Потапов, говорячи про складність знаходження «художнього еквіваленту», «формули переходу» від книги до сцени, від слова до руху, зазначаючи, що у В. Чаговця не все у згоді. «Лібрето «Лілеї» йде за правилами драми, а балет їм пручається. Для нього це лібрето,

як одяг з чужого плеча. Він не зовсім добре скроєний, і вистава не дуже міцно зшита», – робить висновок В. Потапов [5].

У розв'язанні музичної композиції автори балету прагнули до того, щоб в основі її лежали мотиви народної пісенної, танцювальної творчості у симфонічному переломленні, щоб і музика «носила ті ж національні риси, якими пройнята всі творчість поета, широко використовуючи теми улюблених шевченківських мотивів та пісень» [4].

А. Гозенпуд вважає, що музика балету позбавлена ілюстративності та звуконаслідувальності, вона танцювальна, ритмічно різноманітна та барвіста, не створена з окремих музичних клаптиків, «органічна та цілісна у своєму дієвому розгортанні», композитор намагався розкрити драму героїв Шевченка зсередини [1]. Музика К. Данькевича, на думку М. Гозенпуда, відрізняється наспівністю, теплотою, у ній багато відвертості, реалістичності. Важливо, що «використання матеріалу української та циганської народної пісні у партитурі відбувається не цитатно – автор по-своєму переосмислює народну пісню, уміло розкриває внутрішній світ своїх героїв – Лілеї та Степана» [2].

М. Гозенпуд відмічає вдалу музичну характеристику князя, образ якого одержав яскраве втілення. Однак невдалим вважає першу картину другої дії (циганський табір), де «у «халяндри» попадаються обороти дещо легковагового штибу» [2]. Цим табірним дивертисментом, на думку В. Потапова, «руйнується стиль музики» [4].

М. Гозенпуд висловлює незадоволення перевантаженістю мідної духової групи, вважає, що струнну групу необхідно підсилити, що, на його думку, надасть рівномірний розподіл звучності та додасть більше фарб до партитури балету.

М. Гозенпуд акцентує увагу на затягнутостях у першій половині першої дії, де стомлює велика кількість танців та танцювальної музики ще до початку драматургічного розвитку сюжету. Глядач протягом півгодини «бачить та чує цілу низку обрядових танців, а самої дії ще немає... початок балету перетворюється на ряд хореографічних номерів, кількість яких легко можна скоротити. Вже занадто вони калейдоскопічні» [2]. На це звертає увагу й В. Потапов, зауважуючи, що злети та кружляння у гопаках, хвацькі танці, викидання з наснагою жваво «хитрих колінець» розтягується на три чверті акта. «Це танці обстановки, а не танці драми. Вони лише вводять у середовище», – висловлюється В. Потапов. [5].

Найбільш сильне музичне враження, на думку М. Гозенпуда, справляє третій акт: «драматична напруга знаходить тут повну відповідність у музиці, підйомній та вольовій» [2].

Суворий критик М. Гозенпуд вважає, що партитура балету не позбавлена впливів, але ці впливи не переходять в епігонство, і автор зберігає власне обличчя. М. Гозенпуд визнає «Лілею» вдачею композитора, який відштовхнувся від народної пісні та створив цільний твір, цікавий за тематикою та формально завершений [2].

Говорячи про «впливи», М. Гозенпуд, можливо, має на увазі звернення К. Данькевича до класичної музики. Саме про це 28 вересня 1940 року в центральній газеті «Советское искусство» пише В. Потапов: «К. Данькевич – новачок у балеті, і він проник у його світ головним чином за допомогою Чайковського. Мова йде не про запозичення, а про впливи. В них немає нічого негожого, соромного... Данькевич уважний до класиків, не приховує свої симпатії до них, але не здає і свого» [5].

В. Потапов виявляє, на нашу думку, ключову ознаку музики К. Данькевича: вона «настійна, але не у вокальному, а в танцювальному сенсі. Це не одне й те саме» [5].

Хореографічну концепцію вистави автори балету оприлюднили напередодні прем'єри: з найбільшою повнотою використати матеріали народних танців, обрядових ігрищ з тим, щоб «елементи класичного балету, переломлені крізь призму танцю національного, знайшли не тільки своє виправдання, але і необхідність, щоб вони не були відірвані від сюжетної лінії» [4].

На жаль, хореографія балету проаналізована критиками менш детально, ніж інші складові вистави. М. Гозенпуд загальними фразами «у виставі багато видумки та винахідливості», «видна велика культура танцю в багатьох епізодах, які пройшли яскраво та стрімко», «дуже вдалий «Циганський табір» та фінал балету», «гарні масові сцени – в них багато жвавості, фарб та колориту» намагається відтворити внесок балетмейстера-постановника Г. Березової у створення вистави «Лілея» [2].

Більш детально критик зупиняється на акторських роботах солістів, зазначаючи, що Лілея – А. Васильєва створює «теплий та привабливий образ; артистка тонко відчуває всі переживання тендітної Лілеї, та її малюнок ролі переконливий та до кінця правдивий. Легкість, грація та безпосередність супроводжують цей образ у першій частині балету. Трагічна самотність, відчай, і, нарешті, раптова рішучість звільнитися від влади князя-насильника, у другій частині – все це передано Васильєвою яскраво, чітко та технічно завершено» [2]. Схвально висловлюється і А. Гозенпуд, зазначаючи, що А. Васильєва не тільки відмінно станцювала, але й чудово зіграла [1].

«Великою удачею талановитого актора» назвав М. Гозенпуд втілення партії Степана О. Соболев. «Яскравий темперамент, досконала техніка, сміливість у поєднанні з правдивістю образу» справили велике враження на критика [2]. А. Гозенпуд зазначає: «Висока танцювальна техніка поєднується в артиста зі справжнім темпераментом та драматичною обдарованістю» [1].

Більше коло аспектів балетмейстерської роботи Г. Березової привернуло увагу А. Гозенпуда. Окрім загальних стверджень, на кшталт «постановник вистави провела серйозну роботу», «праця всіх акторів балету увінчалася успіхом» тощо, мистецтвознавець стверджує, що Г. Березова «не тільки вивчала народні українські танці, але й створила багато що заново» [1]. А. Гозенпуд позитивно оцінює вихровий, полум'яний «танець парубків», дотепний «танець шевчика», циганський танець; зазначає, що менш зображально вирішені сцени русалок, сон Лілеї хореографічно трактований у звичних традиційних прийомах. А. Гозенпуд наполягає, що постановнику не вдався фінал вистави – повстання народу, що є найбільш драматургічно вразливим місцем, але «ці окремі недоліки не можуть применшити значення роботи, що була виконана постановником та балетним колективом театру» [1].

Певні претензії до балетмейстера висуває В. Потапов. Він вважає, якщо балет згадує про запорожців (а Степан тікає від князівських переслідувань до Запорізької Січі), то не зайвим було б завершити проводи Степана «напутнім танцем козацької вольниці» [5]. У балеті всі пригнічені, махають руками услід Степану. Автор статті пропонує уявити, що Лілея безмовно падає, як підкошена стеблинка, не після цього апатичного прощання, а наприкінці буйного, нестримного танцю. Це, на думку

В. Потапова, було б значно драматичніше, сильніше за контрастом. В. Потапов, попри схвальні відгуки про технічні можливості А. Васильєвої, зазначає, що в неї надлишок дрібних рухів, метушлива міміка. Полемізуючи крізь роки з В. Потаповим, Ю. Станішевський став на захист художнього рішення балетмейстера Г. Березової, стверджуючи, що різна манера сценічного тлумачення Степана (широкий жест) та Лілеї (дрібні рухи) йшла від образів шевченківської поезії, де дівчина й парубок змальовані різними емоційно-психологічними барвами, а також у самій природі українського танцювального мистецтва, на основі якого створювалися хореографічні характеристики персонажів, закладена змістовна та стилістична відмінність між мужнім, широким чоловічим танцем та філігранною, стриманою, ліричною лексикою жіночого танцю [6; 128].

На думку В. Потапова, танцювальна лексика балету чітко розмежована: «У «Лілеї» коли веселощі – тоді гопак, коли лірика – тоді класика, коли героїка – тоді пантоміма» [5]. Рецензент вважає, що у балеті ще не був досягнутий синтез, а лише змішання, хоча інші фахівці саме «Лілею» вважають першим національним балетом, до якого створено своєрідну мову українського балетного театру, досягнуто органічної рівноваги різних лексичних систем. Так, відомий критик І. Белза 28 серпня 1940 року у «Пролетарській правді» висловив думку, що «балетмейстер Березова зуміла майстерно об'єднати весь арсенал засобів складної техніки сучасного балету з поетичною виразністю українського народного танцю, і результати цього гармонійного об'єднання цілком себе виправдали» [Цит. за 6; 132].

Яскравою ілюстрацією ідеологічного контексту можуть слугувати претензії В. Потапова до драматичного фіналу балету (сліпий Степан бере на руки померлу Лілею і несе до публіки) та пропозиції закінчити виставу героїчним танцем повсталих. Автор виправдовує подібний хід тим, що вистава починалась народними танцями і цілком логічно можна було б ними і закінчити, починалося веселим, закінчувалося б героїчним. Саме у такому рішенні В. Потапов вбачає послідовність та цілісність. Не проникнувши у сутність синтезованої лексики української балетної вистави, автор висуває претензії щодо суцільних веселощів, жартів у нібито єдиному народному танці – гопаку [5].

Попри загальне позитивне враження від хореографії вистави, А. Гозенпуд досить категорично висловлюється щодо рівня танцювальної підготовки виконавців: «Слід тільки дорікнути солістам театру у недостатньо повному оволодінні технікою класичного танцю. На чистоту та відточеність танцювальної техніки в театрі необхідно звернути спеціальну увагу. У театрі ще не усвідомили, що класичний танець – це вершина хореографічної культури, до якої слід прагнути» [1].

Позитивні відгуки одержав оркестр, який «звучав насичено та барвисто» [2], та його диригент Я. Розенштейн, який «вклав у виконання багато праці, енергії та майстерності» [1].

Найбільшої критики зазнали декорації художника М. Уманського. М. Гозенпуд вважає, що вони не були пов'язані зі стилем вистави, «насліх та недоладно створено ріку в першій дії та небо в циганському таборі», хоча «сцена в лісі та фінал залишають втішне враження» [2]. А. Гозенпуд зазначає, що оформлення вистави є абсолютно невдалим, портал ніяк не пов'язаний із декораціями, «декорація не передає хвилюючої принади української природи, що була оспівана Шевченком та Гоголем» [1]. Найрізкіше

висловився В. Потапов, вважаючи декорації «Лілеї» випадковими, не пов'язаними між актами. Не соромлячись у висловлюваннях, критик називає «брудними полотнищами» небеса над табором, одяг селян нудним, звинувачує художників у боязні яскравості [5].

Стилістика радянської критики яскраво проявилась наприкінці рецензії М. Гозенпуда, де «Лілею» названо «цікавим явищем», яке є «цінним за своєю правдивістю та своїм життєстверджуючим початком» [2].

Можна стверджувати, що балет «Лілея» К. Данькевича у постановці Г. Березової не став локальним явищем, а викликав широкий резонанс не лише у пресі УРСР, а й у центральних засобах масової інформації. На жаль, хореографічна складова балетної вистави, попри провідні позиції у композиції твору, не зазнала детального аналізу (і навіть більше – професійного) на відміну від музичної партитури, яка проаналізована музикознавцями професійно.

Література:

1. Гозенпуд А. *Новый украинский балет (Премьера балета «Лилея» в Киевском театре оперы и балета имени Т. Г. Шевченко)* / Абрам Акимович Гозенпуд // *Правда*. – 1940. – 4 окт. – С. 4.
2. Гозенпуд М. «Лилея» / Матвей Акимович Гозенпуд // *Советская Украина*. – 1940. – 28 авг. – С. 3.
3. Загайкевич М. П. *Драматургія балету* / Марія Петрівна Загайкевич. – К. : Наук. думка, 1978. – 258 с.
4. «Лілея» (До наступної прем'єри в Київському ордена Леніна театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка) // *Комуніст*. – 1940. – 21 серпня. – С. 4.
5. Потапов В. *Шевченко в балете* / В. Потапов // *Советское искусство*. – 1940. – 28 сент. – № 52 (722). – С. 3.
6. Станішевський Ю. О. *Балетний театр України : 225 років історії* / Юрій Олександрович Станішевський. – К., 2003. – 438 с.
7. Станішевський Ю. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія і сучасність* / Юрій Олександрович Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2002. – 736 с.
8. Станішевський Ю. *Український радянський балетний театр : нариси історії. 1925–1975* / Юрій Олександрович Станішевський. – К. : Муз. Україна, 1975. – 210 с.