

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220245

УДК 792.82:7.071.2-055.1(477)"193/194"

**ЧОЛОВІЧЕ БАЛЕТНЕ ВИКОНАВСТВО
В УКРАЇНІ 30–40-х РОКІВ ХХ ст.**

Карандеєва Олена Ігорівна
Заслужена артистка України,
ORCID: 0000-0002-1550-8996,
e-mail: elena_ballerina@ukr.net,
Національний академічний театр опери та балету
України ім. Т. Г. Шевченка,
вул. Володимирська, 50, Київ, Україна, 01030

Мета статті – на основі аналізу творчості О. Сегалья, Б. Степаненка та О. Сталінського виявити особливості українського чоловічого балетного виконавства в 30–40-х роках ХХ ст. Методологія дослідження базується на історичному та біографічному підходах до осмислення творчості артистів балету в хронологічній послідовності, на культурологічному підході та мистецтвознавчому аналізі для виявлення художніх особливостей чоловічого виконавства, розгляду його становлення в контексті загальних тенденцій розвитку балетного театру. Наукова новизна. Уперше виявлено специфіку чоловічого балетного виконавства 30–40-х рр. ХХ ст. крізь призму загальних тенденцій розвитку балетного танцю і творчих біографій провідних артистів. Висновки. З'ясовано, що українське чоловіче балетне виконавство як самостійний феномен почало формуватися в 30–40-х роках ХХ ст. в умовах реконструкцій балетів класичної спадщини («Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Раймонда», «Жізель» та ін.) і становлення хореодрами («Червоний мак», «Бахчисарайський фонтан», «Лауренсія» й ін.), у тому числі й українських балетів («Лілея», «Лісова пісня» та ін.). Констатовано, що провідні артисти балету цього періоду (О. Сегаль, Б. Степаненко, О. Сталінський та ін.) були фахово підготовленими. Виявлено основні ознаки чоловічого виконавства – яскраво виражена акторська майстерність, високий рівень володіння пантомімою як основним виражальним засобом драматичних балетів, обмежена кількість танцювальних па в чоловічих партіях. Позитивну динаміку зростання виконавської майстерності чоловічого танцю перервала Друга світова війна, під час якої артисти балету виступали на фронтах та в евакуації. У післявоєнний період відновлено й збагачено репертуар балетних театрів, але домінування режисерських принципів над хореографічними призвели до кризових явищ вихолощення танцювального складника з чоловічих партій.

Ключові слова: чоловіче балетне виконавство; чоловічий танець; український балет; балет в Україні; хореографія

Вступ

На початку ХХ ст. провідними виконавцями в балетних виставах театрів Києва, Харкова, Одеси були переважно польські та російські артисти (вихованці московської, петербурзької та варшавської шкіл). До складу ж більшості українських пересувних труп входило, як правило, дві-три пари танцівників обох статей, фахова підготовка яких була доволі посередньою. За свідченням Ю. Станішевського (2003), «у приватних антрепризах Києва, Харкова й Одеси малочисельні трупи “обслуговували” нашвидкоруч поставлені оперні вистави з “рятівним” гастролером і не могли навіть мріяти про великі самостійні балетні спектаклі» (с. 37).

У 1920-х роках в Україні було закладено підвалини для розвитку національної балетно-виконавського складника в музичному театрі. Цьому, зокрема, сприяла поява в 1926 р. Об'єднання театрів Харкова, Києва та Одеси під керівництвом відомого музичного режисера Й. Лапицького. В Об'єднанні відбувалася координація роботи трьох оперно-балетних колективів, спрямована на покращення поточного репертуару й підвищення виконавського рівня танцівників. Становлення українського чоловічого балетного виконавства як самостійного феномена відбулося в 30–40-х роках ХХ ст., після стабілізації роботи стаціонарних театрів.

Проблем чоловічого балетного виконавства України означеного періоду торкалися у фундаментальних дослідженнях Ю. Станішевський (2002, 2003), О. Паламарчук (2007), А. Терещенко (1989) й ін. В останні роки з'явилися публікації, присвячені окремим персоналіям артистів балету – чолові-

кам, – статті Л. Вишотравки (2018), О. Петрика (Petryk, 2018), Т. Чурпіти (2015) й ін. Проте спеціального дослідження, присвяченого особливостям українського чоловічого виконавства у 30–40-х роках ХХ ст., досі не було проведено.

Наукова новизна. Уперше виявлено особливості чоловічого балетного виконавства 30–40-х роках ХХ ст. крізь призму загальних тенденцій розвитку балетного танцю, пов'язаних із суспільно-історичними подіями, і творчих біографій провідних артистів.

Мета статті

Мета статті полягає у виявленні основних особливостей українського чоловічого балетного виконавства у 30–40-х роках ХХ ст. на основі аналізу творчості О. Сегалья, Б. Степаненка та О. Сталінського.

Виклад матеріалу дослідження

Початок 30-х років ХХ ст. став для балетного театру України періодом укорінення хореодрами з її акцентуванням на пантомімі й акторській майстерності як основних виражальних засобах. Одночасно були «реабілітовані» балети академічної спадщини, відкинута ідея винищення класичного танцю, що культивувалась у 20-х роках. Ю. Станішевський (2003), аналізуючи цей період, відзначає «закономірне зближення художніх позицій різних театрів», маючи на увазі драматичний та балетний, і водночас наголошує, що «єдність художніх позицій сприяла розширенню й подальшому збагаченню мистецьких можливостей» (с. 89). Проте в постановках різноманітних хореографічних драм танець доволі часто «втрачав власні оригінальні образно-поетичні засоби виразності» (Станішевський, 2003, с. 98). Інколи вплив драми на балетне мистецтво був настільки вагомим, що окремі танцювальні колективи взагалі намагалися замінити балетмейстера на драматичного режисера, який працював над балетною виставою як над звичайною театральною п'єсою, а танцівники грали під музику як актори.

У ситуації інтегрування принципів драми в балетний театр України 1930-х років уперше в історії українського балетного мистецтва на сцені театрів вийшли фахово підготовлені артисти. За даними В. Туркевича (1999), чоловічий склад прикрасили імена таких танцівників, як Іван Балаєв (1904–1987), який навчався в Московському хореографічному технікумі, а в 1935–1987 роках був артистом Одеського академічного театру опери та балету (далі – АТОБ) (с. 29); Олександр Бердовський (1909–1981), який здобував фах у хореографічній студії І. Чистякової в Києві, а в 1925–1954 роках був артистом АТОБ України ім. Т. Г. Шевченка (с. 31); Микола Іващенко (1907–1981), котрий закінчив хореографічне відділення Одеського музично-драматичного технікуму, у 1926–1934 роках служив артистом Одеського АТОБ, а в 1934–1960-х – АТОБ України ім. Т. Г. Шевченка (с. 87-88); Олександр Соболев (1909–1984), який навчався у хореографічній студії при Харківському АТОБ, у 1925–1935 – артист Харківського АТОБ, у 1935–1945 – АТОБ України ім. Т. Г. Шевченка (с. 179); Микола Трегубов (1912–1997), який закінчив Ленінградське хореографічне училище, у 1937–1940 – артист Київського АТОБ України ім. Т. Г. Шевченка, у 1940–1944 – артист і балетмейстер Львівського оперно-балетного театру та ін. До найяскравіших артистів балету, розквіт виконавської кар'єри яких припав на 30–40-і роки ХХ ст., належать Олександр Сегаль, Борис Степаненко та Олег Сталінський. Завдяки аналізу творчості саме цих артистів балету можна виявити основні особливості українського чоловічого балетного виконавства.

Народний артист УРСР (1985) Олександр Наумович Сегаль (1919–2010) початкову хореографічну освіту отримав у приватній балетній студії К. Давидової – балетмейстера Київського театру юного глядача та Київського театру російської драми, доньки відомого артиста й культурного діяча Юрія Давидова (племінника П. І. Чайковського). На той час навчальний осередок К. Давидової відіграв важливу роль у підготовці професійних танцівників; згодом з нього вийшли такі відомі українські артисти, як І. Курилов, М. Орешкевич, Л. Герасимчук, Є. Єршова та ін.

Грунтовну фахову освіту О. Сегаль здобув у Київському хореографічному технікумі, який закінчив у 1938 р. Того ж року талановитого випускника після вступних випробувань запросили до балетної трупи Академічного театру опери та балету УРСР (тепер – Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка). Динамічний темперамент і яскравий сценічний характер молодого танцівника одразу був помічений не лише балетмейстерами, які працювали в театрі, а й відомим режисером-новатором Олександром Довженком, який запросив О. Сегалья на роль богунця (військового Богунського полку) в художній фільм «Щорс» (1939). Професійна кар'єра в театрі складалася для тан-

цівника так само успішно: майже одразу дебютанту довірили провідні характерні ролі у виставах «Лебедине озеро» П. Чайковського (Ротбарт), «Раймонда» О. Глазунова (Абдерахман), «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (Гірей), «Червоний мак» Р. Глієра (Лі Шанфу). Проте вдале творче зростання артиста на академічній сцені перервала служба в армії: митець поповнив творчий колектив Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу, де його застала німецько-радянська війна (Заболотна, 1999, с. 4).

У воєнний час О. Сегаль продовжував танцювати, його місцем роботи став Ансамбль пісні і танцю Південно-Західного фронту під керівництвом П. Вірського, з яким артист відвідав практично всі важливі місця «театру військових дій»: Північно-Західний, Білоруський, Сталінградський, Центральний фронти. Кінець війни танцівник зустрів у травні 1945 р. в Берліні, де разом з іншими учасниками ансамблю взяв участь у святковому концерті біля Бранденбурзьких воріт (Камінський, 1979; Найдюк, 2009).

Після війни О. Сегаль продовжив роботу в Київському державному академічному театрі (далі – ДАТОБ) ім. Т. Г. Шевченка, де створив кілька характерних образів у балетах академічної спадщини національної та радянської тематики: Перелесник («Лісова пісня» М. Скорульського), білогвардієць Чубенко («Юність» М. Чулакі), Ганс («Жізель» А. Адана), Перко («Лілея» К. Данькевича). Стосовно останньої ролі варто додати, що її було знято на кіноплівку під час запису балету на Київській кіностудії ім. О. Довженка в 1958 р. (режисери-постановники В. Вронський та В. Лапокниш). Зафіксований хореографічний матеріал сьогодні дає змогу скласти об'єктивне уявлення про потужну динаміку танцю О. Сегалья, його по-справжньому мужню манеру виконання.

Наприкінці артистичної кар'єри О. Сегаль зайнявся балетмейстерською роботою і став працювати над танцювальними дивертисментами в українських операх («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Тихий Дон» І. Дзержинського й ін.).

Особливе місце в українському балетному мистецтві досліджуваного періоду займає постать народного артиста України (1997) Бориса Васильовича Степаненка (1917–2005), який понад 20 років свого життя присвятив сцені і ще 20 працював завідувачем балетної трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка.

Б. Степаненко народився в с. Войкове на Київщині, підлітком закінчив фабрично-заводське училище, після якого почав працювати на київському заводі «Ленінська кузня». Проте майбутнього артиста вабило театральне життя, тому за комсомольським направленням він вступив до Київського театального інституту, де почав професійно займатися хореографією. Інститутських занять не вистачало для опанування повного навчального курсу, тому Б. Степаненко звернувся за допомогою у відому в Києві хореографічну студію Іллі Чистякова, де опанував фахові предмети від керівництвом знавця народних танців Михайла Соболя (Туркевич, 1977, с. 7).

Блискучі природні дані і справжня залюбленість у хореографічне мистецтво дали змогу Б. Степаненку швидко засвоїти весь обшир танцювальної лексики і стати професійним виконавцем. Сценічну кар'єру артист розпочав у Державному ансамблі пісні і танцю УРСР, а в 1939 р. його, як яскравого виконавця характерних ролей, запросили до Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка. «Висока фахова підготовка і майстерність швидко поставили молодого артиста в ряд кращих виконавців характерних танців, і особливо українських народних, які він чудово знав і любив», – зазначив мистецтвознавець В. Туркевич (1977, с. 8).

На формування виконавського стилю Б. Степаненка вплинула робота з багатьма відомими й авторитетними балетмейстерами. Так, Вахтанг Чабукіані – вимогливий і суворий хореограф, працюючи над «Лауренсією» О. Крейна, доручив Степаненку невелику, але важливу партію в дивертисменті. Галина Березова, здійснюючи в 1940 р. постановку першої української хореодрами «Лілея» К. Данькевича, довірила танцівнику кілька сольних партій: вона була впевнена, що артист, щиро захоплений народною хореографією, зуміє передати через свій танець оптимізм і світлі сподівання героїв. Навесні 1941 р. драматичний режисер Гнат Юра запросив Б. Степаненка взяти участь у гастролях Київського театру ім. І. Франка, під час яких танцівник з успіхом виступив у хореографічних дивертисментах «Ой не ходи, Грицю», «Маруся Богуславка» та ін. Із Г. Юрою Б. Степаненко виступав на фронтах Другої світової війни (зокрема, він створив комедійний образ Тимоша у виставі С. Васильченка «На першій гулі») ("Біля джерел", 1997, с. 27).

У 1944 р. Б. Степаненка відкликали з фронту до Києва, де почався новий етап творчого життя, пов'язаний з роботою у виставах Г. Березової, Ф. Лопухова, С. Сергєєва, В. Вронського. Жанрово-стильові особливості виконавської манери артиста розширилися завдяки партіям Ротбарта, Блазня, Феї

Карабос, Тібальта, Гіко, Кулі, Коршуна, Жухрая, Степана. Останньою роллю Б. Степаненка на сцені став образ Жука в балеті «Чорне золото» В. Гомоляки (постановка П. Вірського), «складний, психологічно насичений, багатий танцювальною лексикою» (Туркевич, 1977, с. 8). Закінчивши сольну кар'єру, Б. Степаненко поєднував адміністративні обов'язки в театрі з балетмейстерською (працював у драматичних театрах) та з педагогічною діяльністю в самодіяльному колективі «Метелиця», який існував при Київському медичному інституті.

Значний внесок у розвиток чоловічого виконавства 1930-х років здійснив заслужений артист УРСР (1951) Олег Миколайович Сталінський (1906–1990). Хореографічну освіту митець здобув у балетній студії Київського оперного театру в класі балетмейстера й педагога Захара Ланге. Згодом він продовжив навчання на хореографічному відділенні Київської «Центростудії», де нетривалий час викладала славнозвісна танцівниця й балетмейстер Броніслава Ніжинська, одночасно працював артистом київських театрів мініатюр «Маски» й «Інтимний театр», студіювався в Ленінградському Державному хореографічному училищі в балетних класах відомих педагогів (колишніх провідних солістів ленінградських театрів) Катерини Вязем, Володимира Семенова та Володимира Пономарьова (Вишотравка, 2018, с. 177). Повернувшись до Києва, артист розпочав роботу в Київському державному театрі опери та балету ім. К. Лібкнехта (у 1919–1926 роках назва сучасного Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка). До репертуару танцівника поступово ввійшло чимало партій з відомих балетів: па-де-труа з першої дії «Лебединого озера», Лі Та-Чу, Базиль, Зігфрід, Дезіре, Принц-Лускунчик, Альберт, Конрад, Іванко, Степан та ін.

До початку 1940-х років О. Сталінський багато працював не лише в Україні, а й за її межами. Географія сценічної роботи танцівника охопила Тбілісі, Свердловськ, Мінськ, Харків. У час німецько-радянської війни він працював в Алма-Аті в Казахському державному театрі опери та балету, куди було евакуйовано частину балетної трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка на чолі з Г. Березовою. Після війни О. Сталінський сприяв відновленню творчої роботи балетної трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, де водночас розширив власний творчий діапазон (образи Лікаря Айболита, Еріха, Краса, Лоренцо, Капітана, Євгена, Гірея, Інквізитора, Довбуша, Мольфара, Софрона, Вацлава, Алі-Батира, Візіря, вчителя Богдана Івановича, Генріха, Олексі й ін.).

Збереглися рецензії на окремі вистави Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, які свідчать про жанрове різноманіття виконавської манери О. Сталінського. Приміром, театрознавець Є. Ніколаєнко відзначав, що важливим досягненням артиста в балеті «Сім красунь» К. Карасва (партія Візіря) стала його відмова від усталеного образу театрального «злочинця»: Сталінський-Візір вражав глядача хитрістю, розумом, прагненням до влади й домінування (Ніколаєнко, 1954). У «Сойчиному крилі» А. Кос-Анатольського О. Сталінський оригінально втілював мімічну роль іншого негативного персонажа – ватажка зграї злочинців Генріха. Львівський рецензент І. Боровський наголошував, що чудова акторська гра О. Сталінського, підкреслена прекрасним характерним гримом, відзначалася великою майстерністю, що, своєю чергою, допомогло танцівнику «створити образ не лише високохудожнім, а й оригінальним». Критик також зауважив, що у виконанні О. Сталінським ролі можна було відчутти особисте ставлення артиста до героя, характер якого він розкрив завдяки сатирі й гротеску (Боровський, 1957).

Неперевершеної образності набула у виконанні О. Сталінського роль полководця Краса в балеті «Спартак» А. Хачатуряна. За свідченнями А. Смотрича, артисту цілком вдалося створити образ римського патриція, підступного й легковажного представника верхівки римської еліти. «Приємно, що О. Сталінський не втратив почуття міри і малює образ реалістичними барвами», – свідчить про характер втілення артистом ролі А. Смотрич (1965).

Зауважимо, що не лише негативні персонажі склали творчу «скарбницю» О. Сталінського. Цілком успішною стала для танцівника роль легендарного романтика Дон Кіхота з однойменного балету Л. Мінкуса. Артисту вдалося створити надзвичайно людський характер, благородний і піднесений у своєму пориванні до добра й бажанні допомогти іншій людині. У простій провінційній дівчинці Кітрі Дон Кіхот у виконанні О. Сталінського бачить свою кохану жінку Дульсінею, а крила вітряків здаються йому руками велетнів. «Смішним і безпорадним стає він, коли його жадоба фантастичних пригод призводить до каліцтва», – характеризував постать героя О. Сталінського театральний критик Є. Шинкаренко (1960). Справжній народний гумор був представлений О. Сталінським у ролі Старшого свата в балеті Ф. Яруліна «Шурале», про що дізнаємося з рецензії театрознавця Б. Бідненка. Розмірковуючи над роллю, створеною актором, критик зауважив, що другорядний персонаж був розкритий танцівником з такою художньою повнотою і пластичною виразністю, що в окремих місцях балету Сталінський-Сват «суперничав» із провідними образами вистави (Бідненко, 1974).

Фінал сценічної кар'єри О. Сталінського позначений характерними ролями, у яких знадобився його яскравий акторський досвід, набутий протягом усього сценічного життя. Саме такі ролі продовжили сценічне довголіття танцівника. Глядачі могли побачити його добрим Королем у «Попелюшці» С. Прокоф'єва або, навпаки, жорстоким та підступним Князем у «Лілеї» К. Данькевича тощо. Творчі досягнення О. Сталінського – досвідченого майстра сцени – слушно узагальнив відомий мистецтвознавець М. Ельяш: «Мереживна, тонка розробка ролей, яскраві й цікаві грими, виразні деталі, яким може позаздрити будь-який драматичний актор – усе це робить образи Олега Сталінського значно помітнішими навіть у тому випадку, коли драматично вони лише накреслені. При цьому актор ніколи не зраджує природи свого мистецтва – його образи перш за все пластично виразні й при усій їхній лаконічності – танцювальні» (Цит. за Паламарчук, 1976).

На початку 1940-х років український балетний театр вступив у якісно новий етап мистецького розвитку. Його балетмейстери й артисти, продовжуючи опановувати балети класичної спадщини, творчі принципи сценічного реалізму, створювали оригінальний репертуар на сучасну та героїко-історичну тему, працювали над психологічним розкриттям у танці людських характерів, сміливо розширювали виразальну палітру національної сценічної хореографії, гармонійно поєднуючи елементи класики й танцювального фольклору, формуючи самобутні стильові риси та лексику українського балету. Проте творчому розвитку завадила Друга світова війна, через що всі українські оперно-балетні колективи були евакуйовані на схід СРСР.

Балетна афіша театрів у той період була доволі обмеженою: репертуар здебільшого не стільки відновлювали, скільки відтворювали заново, адже доводилося орієнтуватися на нові умови роботи й на нових виконавців. Водночас на тимчасово окупованій німцями території України в приміщеннях оперних театрів Києва, Харкова, Донецька, Дніпропетровська, Львова, Одеси працювали невеликі балетні трупи, які брали участь у постановках опер, оперет, розгорнутих дивертисментів та поодиноких балетів. До складу таких груп входили переважно молоді танцівники, здебільшого випускники державних хореографічних училищ, які не встигли евакуюватися та виїхати з міст. Були серед них і майбутні провідні солісти, як, наприклад, окраса української післявоєнної сцени Анатолій Белов.

У другій половині 1940-х років, після Другої світової війни, відбулося поступове відродження українських балетних колективів, піднесення їхньої професійної культури на новий фаховий рівень. В умовах панування хореодрам, де танець і пантоміма штучно роз'єднувалися (пантоміма ставала носієм сюжетного змісту, а танець – вставним дивертисментом), образні можливості балетного театру обмежувалися, що гальмувало розвиток балетмейстерського і виконавського мистецтва. Занадто опановуючи реалістичні принципи й виразальні прийоми драми, хореографічне мистецтво в перше повоєнне десятиліття все частіше нехтувало власною специфікою й тими законами, за якими існувала балетна вистава. Така ситуація продовжувалася до середини 1950-х років, коли на українській сцені знову з'явився розвинений поетичний танець, здатний розкрити характери героїв балетних творів, що обумовило нові вимоги до чоловічого танцю.

Висновки

Українське чоловіче балетне виконавство як самостійний феномен почало формуватися в 30–40-х роках ХХ ст. в умовах реконструкції балетів класичної спадщини («Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Раймонда», «Жізель» та ін.) і становлення хореодрам («Червоний мак», «Бахчисарайський фонтан», «Лауренсія» та ін.), у тому числі й українських балетів («Лілея», «Лісова пісня» та ін.).

Усі провідні артисти балету цього періоду були фахово підготовлені (О. Сегаль навчався в балетній студії К. Давидової та в Київському хореографічному технікумі; Б. Степаненко закінчив Київський театральний інститут і займався в хореографічній студії І. Чистякова; О. Сталінський здобув фах у балетній студії Київського оперного театру в З. Ланге, а також на хореографічному відділенні Київської «Центростудії»). Основні ознаки чоловічого виконавства – яскраво виражена акторська майстерність і високий рівень володіння пантомімою як основним виразальним засобом драмбалетів, обмежена кількість танцювальних па в чоловічих партіях.

Позитивну динаміку зростання виконавської майстерності чоловічого танцю перервала Друга світова війна, під час якої артисти балету виступали на фронтах та в евакуації. У післявоєнний період було відновлено і збагачено репертуар балетних театрів, але домінування режисерських принципів над хореографічними призвели до кризових явищ вихолощення танцювального складника з чоловічих партій.

Перспективним напрямом подальших досліджень є аналіз чоловічого балетного виконання в умовах становлення симфонічних принципів танцю 50–60-х років ХХ ст.

Список використаних джерел

- Бідненко, Б. (1974, 13 березня). Крила Сюїмбіке. *Вільна Україна*, 4.
- Біля джерел українського танцю. (1997). *Театрально-концертний Київ*, 4, 27.
- Боровський, І. (1957, 6 лютого). «Сойчине крило». *Вільна Україна*, 4.
- Вишотравка, Л. (2018). Роль творчості Олега Сталінського у формуванні вітчизняної школи чоловічого балетного виконавства першої половини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 34, 175-181. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020>.
- Горшунова, О. (2019). Майстри чоловічого танцю на українській балетній сцені у вітчизняному науковому доробку. *Танцювальні студії*, 2(1), 39-48. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.1.2019.172183>.
- Заболотна, А. (1999, 20 травня). Він дуже любив життя. *Вечірній Київ*, 4.
- Камінський, А. (1979). Танець біля Бранденбурзьких воріт. *Театрально-концертний Київ*, 9, 2-3.
- Найдюк, О. (2009, 22 травня). Олександр Сегаль 70 років присвятив танцю. *Хрещатик*. <http://kreschatic.kiev.ua/ua/3511/art/1242923847.html>.
- Ніколаєнко, Є. (1954, 29 жовтня). Творча майстерність. *Вільна Україна*, 4.
- Паламарчук, О. (1976, 16 січня). Одержимість митця. *Вільна Україна*, 4.
- Паламарчук, О. (2007). *Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Смотрич, А. (1965, 26 листопада). Факел свободи. *Вільна Україна*, 4.
- Станішевський, Ю. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія та сучасність*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Музична Україна.
- Терещенко, А. (1989). *Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка: Піввіковий творчий шлях*. Музична Україна.
- Туркевич, В. (1977). Засвідчуючи життям. *Театрально-концертний Київ*, 7, 7-8.
- Туркевич, В. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, дириженти, лібретисти, критики, художники*. Біографічний інститут НАН України.
- Чурпіта, Т. М. (2015). Діяльність М. Трегубова в Київському державному академічному театрі опери і балету ім. Т. Шевченка (1937–1940). *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 33, 166-173. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158304>.
- Шинкаренко, Є. (1960, 24 квітня). «Дон Кіхот». *Вільна Україна*, 3.
- Petryuk, O. (2018). Contribution of Oleh Stalynskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 232-235. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153059>.

References

- Bidnenko, B. (1974, March 13). Kryla Siuimbike [Syuyumbike Wings]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- Bilia dzherel ukrainskoho tantsiu [Near the Sources of Ukrainian Dance]. (1997). *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 4, 27 [in Ukrainian].
- Borovskiy, I. (1957, February 6). "Soichyne krylo" ["The Jay's Wing"]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- Churpita, T. M. (2015). Diiialnist M. Trehubova v Kyivskomu derzhavnomu akademichnomu teatri opery i baletu im. T. Shevchenka (1937–1940) [M. Tregubov's Activity in the Taras Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theatre (1937–1940)]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 33, 166-173. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158304> [in Ukrainian].
- Gorshunova, O. (2019). Maistry cholovichoho tantsiu na ukrainskii baletnii stseni u vitchyznianomu naukovomu dorobku [Masters of Male Dance on Ukrainian Ballet Scene in Domestic Academic Achievements]. *Dance Studies*, 2(1), 39-48. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.1.2019.172183> [in Ukrainian].
- Kaminskyi, A. (1979). Tanets bilia Brandenburzkykh vorit [Dance at the Brandenburg Gate]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 9, 2-3 [in Ukrainian].
- Naidiuk, O. (2009, May 22). Oleksandr Sehal 70 rokiv prysviatyv tantsiu [Oleksandr Sehal has Dedicated 70 Years to Dance]. *Khreshchatyk*. <http://kreschatic.kiev.ua/ua/3511/art/1242923847.html> [in Ukrainian].
- Nikolaienko, Ye. (1954, October 29). Tvorchia maisternist [Creative Skill]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- Palamarchuk, O. (1976, January 16). Oderzhymist myttsia [The Artist's Obsession]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- Palamarchuk, O. (2007). *Muzychni vystavy Lvivskykh teatriv (1776–2001) [Musical Performances of Lviv Theatres (1776–2001)]*. Vydavnychy Tsentru LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].

- Petryk, O. (2018). Contribution of Oleh Stalynskyi into the Development of the Ukrainian Ballet Theatre. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 232-235. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153059> [in English].
- Shynkarenko, Ye. (1960, April 24). "Don Kikhot" ["Don Quixote"]. *Vilna Ukraina*, 3 [in Ukrainian].
- Smotrych, A. (1965, November 26). Fakel svobody [The Torch of Freedom]. *Vilna Ukraina*, 4 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2002). *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia ta suchasnist* [Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and Present]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian] [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii* [Ballet Theatre of Ukraine: 225 Years of History]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Tereshchenko, A. (1989). *Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: Pivvikovyi tvorchiy shliakh* [Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theatre: A Half Century Creative Way]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1977). Zasvidchuiuchy zhyttiam [Witnessing Life]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 7, 7-8 [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreorafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh: Khoreografy, artysty baletu, kompozytory, dyryhenty, libretysty, krytyky, khudozhnyky* [Choreographic Art of Ukraine in Personalities: Choreographers, Ballet Dancers, Composers, Conductors, Librettists, Critics, Artists]. Biohrafichnyi Instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Vyshotravka, L. (2018). Rol tvorchoosti Oleha Stalinskoho u formuvanni vitchyznianoї shkoly cholovichoho baletnoho vykonavstva pershoi polovyny XX stolittia [The Role of Oleg Stalynsky's Creativity in the Formation of the National School of Male Ballet Performances of the First Half of the Twentieth Century]. *Notes on Art Criticism*, 34, 175-181. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020> [in Ukrainian].
- Zabolotna, A. (1999, May 20). Vin duzhe liubyv zhyttia [He Loved Life Very Much]. *Vechirnyi Kyiv*, 4 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 14.11.2020

**МУЖСКОЕ БАЛЕТНОЕ
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В УКРАИНЕ
30–40-х ГОДОВ XX в.**

Карандеева Елена Игоревна
Заслуженная артистка Украины,
Национальный академический театр оперы и балета
Украины имени Тараса Шевченко,
Киев, Украина

Цель статьи – на основе анализа творчества А. Сегалья, Б. Степаненко и О. Сталинского выявить особенности украинского мужского балетного исполнительства в 30–40-х годах XX в. Методология исследования базируется на историческом и биографическом подходах к осмыслению творчества артистов балета в хронологической последовательности, на культурологическом подходе и искусствоведческом анализе для выявления художественных особенностей мужского исполнительства, рассмотрения его становления в контексте общих тенденций развития балетного театра. Научная новизна. Впервые выявлена специфика мужского балетного исполнительства 30–40-х годов XX в. сквозь призму общих тенденций развития балетного танца и творческих биографий ведущих артистов. Выводы. Выяснено, что украинское мужское балетное исполнительство как самостоятельный феномен начало формироваться в 30–40-х годах XX в. в условиях реконструкции балетов классического наследия («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Жизель» и др.) и становления хореодрамы («Красный мак», «Бахчисарайский фонтан», «Лауренсия» и др.), в том числе и украинских балетов («Лилея», «Лесная песня» и др.). Констатировано, что ведущие артисты балета этого периода (А. Сегаль, Б. Степаненко, О. Сталинский и др.) были профессионально подготовлены. Выявлены основные черты мужского исполнительства – ярко выраженное актерское мастерство, высокий уровень владения пантомимой как основным выразительным средством драмбалета, ограниченное количество танцевальных па в мужских партиях. Положительную динамику роста исполнительского мастерства мужского танца прервала Вторая мировая война, во время которой артисты балета выступали на фронтах и в эвакуации. В послевоенный период был восстановлен и обогащен репертуар балетных театров, но доминирование режиссерских принципов над хореографическими привели к кризисным явлениям выхолащивания танцевальной составляющей из мужских партий.

Ключевые слова: мужское балетное исполнительство; мужской танец; украинский балет; балет в Украине; хореография

**MALE BALLET PERFORMANCE
OF THE 1930s–1940s IN UKRAINE**

Olena Karandieieva
*Honoured Artist of Ukraine,
Taras Shevchenko National Opera and Ballet
Theatre of Ukraine,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to identify the special features of Ukrainian male ballet performance in the 1930s – 1940s based on the analysis of the works by O. Sehal, B. Stepanenko, and O. Stalynskyi. The research methodology is based on the application of the historical and biographical approaches to comprehend the work of ballet dancers in chronological order, the cultural approach and art studies analysis to identify the artistic characteristics of male performance and consider its formation in the context of general trends in the development of ballet theatre. Scientific novelty. The features of male ballet performance of the 1930s – 1940s through the prism of general trends in the development of ballet dance and creative biographies of the leading artists were revealed for the first time. Conclusions. The article has demonstrated that Ukrainian male ballet performance as an independent phenomenon began its formation in the 1930s – 1940s, in the context of the reconstruction of ballets of classical heritage (Swan Lake, Sleeping Beauty, Raymonda, Giselle, etc.), the formation and development of a choreodrama (Red Poppy, The Fountain of Bakhchisaray, Laurencia, etc.), including Ukrainian national ballets (Lileia, Forest Song, etc.). It has been stated that the leading ballet dancers of this period (O. Sehal, B. Stepanenko, O. Stalynskyi, etc.) were professionally trained. The article has revealed the main features of male performance – pronounced acting skills, a high level of pantomime proficiency as the main expressive means of a drama ballet, a limited number of dance steps in male parts. The positive dynamics of the growth of male dance performance was interrupted by the Second World War, during which ballet dancers performed at the fronts and in evacuation. In the post-war period, the repertoire of ballet theatres was restored and enriched, but the dominance of director's principles over choreographic ones led to the crisis of the emasculation of the dance component from the male parts.

Keywords: male ballet performance; male dance; Ukrainian ballet; ballet in Ukraine; choreography