

УДК 792.82:821.161.2Шевченко

Марія Загайкевич
(Київ)

БАЛЕТНА ШЕВЧЕНКІАНА

У статті йдеться про створення українськими композиторами балетів за поетичними творами Т. Шевченка: «Лілея» К. Данькевича, «Оксана» В. Гомоляки та «Відьма» В. Кирейка. Зазначено історію їх створення та сценічну долю. Дано мистецько-оціночну характеристику музичної тканини та хореографічного втілення образів Шевченкової поезії.

Ключові слова: Т. Шевченко, К. Данькевич, В. Гомоляка, В. Кирейко, В. Вронський, В. Ковтун, Г. Березова, А. Шекера, поезія, балет, хореографія, дивертисмент, український фольклор.

В статье речь идет о создании украинскими композиторами балетов на основе поэтических произведений Т. Шевченко: «Лилея» К. Данькевича, «Оксана» В. Гомоляки и «Ведьма» В. Кирейко. Указаны история их создания и сценическая судьба. Дана художественно-оценочная характеристика музыкальной ткани и хореографического воплощения образов Шевченковой поэзии.

Ключевые слова: Т. Шевченко, К. Данькевич, В. Гомоляка, В. Кирейко, В. Вронский, В. Ковтун, Г. Берёзова, А. Шекера, поэзия, балет, хореография, дивертисмент, украинский фольклор.

The article deals with the Ukrainian composers' making of the ballets to the poetry of T. Shevchenko: *Lileya* by K. Dankevych, *Oksana* by V. Homoliaka, and *Witch* by V. Kyreyko. The history of their creation and scenic destiny has been mentioned as well. There are also submissions of art critical and valuation description of their musical texture and choreographic realization of the Shevchenko poetical images.

Keywords: T. Shevchenko, K. Dankevych, V. Homoliaka, V. Kyreyko, V. Vronskyi, V. Kovtun, H. Berezova, A. Shekera, poetry, ballet, choreography, divertissement, Ukrainian folklore.

Могутній дух творчості Тараса Шевченка, його естетика, палке поетичне слово, покладене в основу численних хорів, солоспівів, низки опер та інструментальних опусів, наклали незабутній відбиток на розвиток різних галузей українського музичного мистецтва. Звернення до творчості Великого Кобзаря залишило яскравий слід і в такому складному специфічному жанрі, як балет.

На думку Д. Шостаковича, «створюючи музику на літературній основі, за кожним разом твориш зовсім інший твір» [2, с. 37]. Безперечно, це так. Водночас при його художній оцінці завжди закономірно постає питання, наскільки він близький духові, образам, настроєвій гамі літературного джерела і чи допомагають виражальні засоби, властиві тому чи іншому музичному жанрові, сприйманню слухачами-глядачами його змісту та ідейної сутності.

Вирішення проблеми «Шевченко і балет» ускладнюється синтетичною природою балетного твору. У його виникненні беруть участь різні види мистецтв, передусім музика й хореографія, утім, і література (літературний сценарій), живопис (декораційні оформлення) тощо. Від органічного поєднання всіх частин залежить цілісність твору, а отже, і його художня цінність.

Є ще одна специфічна властивість балетного твору. Він, на відміну від опери, стає артефактом, мистецькою реальністю лише після постановки на сцені. Тут уже наявність написаної партитури, де зафіксовані музика і словесний текст, дає право говорити про її існування та художньо-стильові особливості. Річ у тім, що в балеті відсутнє слово. Основа його драматургії (літературне лібрето) «розосереджена» в музично-хореографічній розповіді й оцінці твору. Таким чином, його співзвучність поезії Т. Шевченка залежить передусім від візуального сприйняття пластичних образів.

Кількість «шевченківських» балетів не така уже й значна. Це – «Лілея» К. Данькевича, «Оксана» В. Гомоляки та «Відьма» В. Кирейка. Однак саме вони стали на-

прочуд вагомим внеском у визначення неповторного національного обличчя української балетної творчості.

Цікаво, що всі три балети об'єднує звернення до однієї із центральних і наскрізних тем поетичної спадщини Т. Шевченка – зображення трагічної долі жінки-кріпачки, її спротиву жорстокій дійсності, боротьбі за власну гідність і волю.

Звернення балетних творців до поезії Великого Кобзаря саме цього тематичного напрямку, що є, можливо, одним з найемоційніших, чуттєвих, пройнятих душевним теплом пластів віршованих висловлювань поета, охоплює найрізноманітніші настроєві градації – від лірики до гнівної патетики. Адже балетне мистецтво не терпить прозаїзмів, приземленості. Воно спрямоване на відтворення «життя людського духу», високих злетів думок і почуттів.

Зі всіх «шевченківських» балетів найвизначнішою є «Лілея» К. Данькевича. Твір увійшов до української балетної класики. Тим-то на історії його виникнення та різних сценічних варіантах найкраще простежити складні шляхи перевтілення літературного твору в музично-хореографічний.

«Лілея» народилася в 1940 році на перехресті магістральних естетичних тенденцій часу, що стали визначальними для розвитку всього українського балетного мистецтва. Ідеться про драматизацію жанру, утвердження типу сюжетної балетної п'єси, звернення до життєво-реалістичних образів, нерідко запозичених з «великої» літератури, замість домінуючих раніше казково-фантастичних. Ще одна важлива тенденція, яка вплинула на формування національного обличчя балету, – це фольклоризація виразжальних засобів, щедре введення в музику й хореографію народних елементів.

Варто нагадати, що інший вершинний зразок українського балету, у якому знайшли переконливе втілення деякі згадані тенденції, – «Лісова пісня» М. Скорульського, виникла в той самий час, що й «Лілея». Її партитура була завершена в 1937 році. Щоправда, через різні конфліктні ситуації та воєнне лихоліття балет поставили лише в 1946 році.

Автор сценарію «Лілеї», відомий літератор і театральний критик В. Чаговець, склав його фабульну канву на основі образно-сюжетних мотивів цілого ряду творів Т. Шевченка, таких як «Марина», «Княжна», «Причинна», «Лілея», «Відьма», «Невольник» («Сліпий»), «Русалка» та ін. Накреслений ним розвиток напружених драматичних ситуацій давав водночас простір для введення притаманних балету завершених танцювальних сцен-дивертисментів (народні купальські ігри, життя циганського табору, фантастичні хороводи русалок, вистава кріпацького театру «Суд Париса»).

Вдалою, з погляду особливостей балетного жанру, була й музика К. Данькевича. Секрет її драматургічної активності міститься не так у самодостатніх художніх якостях, прикметах індивідуального почерку, як у справжній театральності, емоційній одвертості, здатності викликати в уяві виразні пластичні зображення¹.

Основна особливість музики «Лілеї» – її занурення у фольклорну стихію, органічне поєднання народних інтонацій з оригінальними авторськими. І цим вона, безперечно, наближається до стилю поезики Т. Шевченка.

«Лілею» можна назвати балетом-піснею. Композитор уводить, по суті, цитатно в партитуру мелодії відомих пісень, що асоціюються з певними персональними чи сценічними ситуаціями. Місцями не лише музичний, а й пісенно-словесний зміст, зафіксований у слухацькій пам'яті, відповідає сценічній дії. Так, промовисто звучить музичне тло пісні «Ой не світи місяченьку, не світи нікому, тільки мому миленькому, як іде додому» в епізоді, де Лілея мріє про повернення свого коханого Степана (сцена в лісі).

Водночас у використанні народних пісень чітко проступає орієнтація на балетні структурні форми.

Плавну розлогу мелодію пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе» – лейтмотив кохання Лілеї і Степана, покладено в основу розгорнутого дуетного адажію; скерцозна жартівлива пісня «Ой ішов я вулицею раз» уведена як супровід легкого, ефемерного танцю головної Русалки. У сольних варіаціях Степана використано музику чуттєвого романсу «Сонце низенько». А в номері «Оповідь Степана» інтонації козацької пісні «Ой на

горі вогонь горить» надають образіві драматичного відтінку. До того ж К. Данькевич, спираючись на пісенну стихію, усвідомлено привертає увагу до постаті Т. Шевченка. Показово, що провідна тема героїні – пісня «Ой зійди, зійди ти зіронько та вечірняя» була Кобзаревою улюбленою. А у фінальній сцені повстання селян мелодія «Заповіту» немов нагадує віщий заклик: «Вставайте, кайдани порвіте!».

Як уже зазначалося, балетний твір стає мистецькою реальністю лише після постановки на сцені, тобто після появи його хореографічної версії. Звісно, його «прочитання» балетмейстером-постановником не є самодостатнім – залежить від сюжетної фабули, викладеної в літературному лібрето, та характеру емоційно-образного «тексту» – музики. Однак усе це залишає простір для творчих пошуків, введення нових смислових акцентів, стильових змін. Тим-то популярні балети існують у різних хореографічних версіях, навіть гранично відмінних за образним змістом. Для прикладу, можна назвати побудовану за середньовічною лицарською легендою «Раймонду» О. Глазунова. Траплялися вистави, де докорінно змінювалися характеристики головних героїв-суперників – сарацина Абдерахмана і лицаря Жана де Брієна, перманентно вносилися зміни в трактовку постаті хранительки роду Білої Дами. Те саме стосується «Весни священної» І. Стравинського та ряду інших репертуарних балетів.

«Лілея» мала багате репертуарне життя, була поставлена різними балетмейстерами, котрі вносили свої нюанси в її хореографічну палітру.

Перший постановник «Лілеї» Галина Березова вдало знайшла «ключ» до вирішення хореографічного стилю цього драматичного, глибоко національного й водночас романтичного, близького естетиці класичних балетів спектаклю. Ідеться насамперед про новаторське введення в хореографічну лексику українських народних елементів, їх органічне поєднання із засадами класичного академічного танцю, зокрема танцю на пуантах. Широкий пласт притаманних українському фольклору рухів, структурно-композиційних прийомів покладено в основу як масових хореографічних сюїт, так і сольних партій. Така фольклоризація хореографічної палітри, що резонувала стилеві музики К. Данькевича, поглиблювала зв'язок з особливостями поезики Т. Шевченка.

Нові сценічні редакції – такі, як повторна постановка Г. Березової в 1945 році, постановки, здійснені Вахангом Вронським в Одесі (1945), Львові (1946), Києві (1956), Анатолієм Шекерою у Львові (1964) та Києві (1976), не внесли докорінних змін у стильову концепцію твору. Основою хореографічного вислову залишився синтез класичної і народної лексики, хоча траплялися сценічні зміни, спрямовані передусім на драматизацію та образну виразність хореографічної розповіді.

Так, В. Вронський у київській постановці 1956 року загострив трагічний епізод смерті Лілеї: обороняючись від зазіхань Князя, дівчина ранила негідника й гинула від його пострілу. А. Шекера в 1976 році перетворив суто пантомімну партію Пана в танцювальну. Він дещо змінив характер цього персонажа, представив як зніженого, галантного красеня, що залюбки бере участь у придворних забавах, але не менш жорстоко поводить з кріпаками.

У цілому постановники хореографічних версій «Лілеї» прагнули до вирішення спектаклів у романтично піднесеному дусі, хоча не в усьому їм удалося уникнути так не властивих мистецтву балету прозаїзмів, які, на жаль, часто насаджувалися прихильниками «реалістичного» драмбалету. Це стосується, зокрема, вирішення фіналу як пантомімної масової мізансцени, де селяни з косами, вилами й сокирами йшли «на рампу».

У післявоєнних постановках значний вклад в утвердження романтизованого характеру спектаклів «Лілеї» вніс видатний український художник А. Петрицький своїми поетичними, колористично багатими і сповненими світла декораціями та завісами-панно.

«Лілея» впевнено крокувала театральними підмостками, гідно репрезентуючи народно-національний стиль балетної творчості.

«Це – шевченківська вистава і разом з тим це вистава глибоко сучасна», – відзначав Максим Рильський [1].

Однак невблаганний плин часу вніс свої корективи в поняття відповідності твору вимогам сучасної доби. Зазнали критики панівні в радянському мистецтві засади драмбалету, що недооцінював умовної метафоричної природи художнього мислення, на перший план дедалі більше виступають нові естетичні віяння, далекі від канонів спрощеного реалізму.

І ось у 2004 році з'явилася нова редакція «Лілеї». Її ініціатори (балетмейстер В. Ковтун та диригент О. Баклан) запропонували досить радикальні зміни всіх складових частин балету – лібрето, музики, хореографії, навіть більше – його жанрової визначеності: спробували перетворити трагедійну драму в лірико-романтичну поему.

Орієнтація на поетичний жанр привела до концентрації художнього начала, скорочення окремих дивертисментних сцен, з іншого боку – симфонізації й розширення музичної тканини. Прикметно, що для здійснення цього були використані уривки з інших симфонічних творів К. Данькевича, тісно пов'язаних з іменем і поетичною спадщиною Великого Кобзаря. Це його симфонічна поема «Тарас Шевченко» (1938) та Друга симфонія (1944–1945), присвячена матерям солдат, полеглих у Великій Вітчизняній війні, де звучать ті ж мотиви трагедійності, жіночого горя і героїки, які втілені в ряді творів Т. Шевченка.

У 1964 році в Донецьку до 150-річчя від дня народження Т. Шевченка був поставлений балет «Оксана» В. Гомоляки, створений за мотивами російськомовної поеми «Слепая» (сценарій О. Лукаша, балетмейстер – Р. Клявін). «Оксана», по суті, повторила драматичну схему «Лілеї». Відмінність полягає лише в тому, що образ героїнь своєрідно «подвоєний». Стосунки з розбещеним Паном спочатку визначають трагічну долю матері-покритки, а потім і її доньки Оксани. Як і в «Лілеї», балет завершується сценою потужного спалаху народного гніву. Також ідентичними є мовно-стильові особливості твору, що споріднюють його з поетикою Т. Шевченка. Це широке введення в музику народнопісенних мотивів і забарвлення класичної хореографічної лексики українськими фольклорними інтонаціями.

Ще один «шевченківський» балет «Відьма» В. Кирейка, поставлений А. Шеке-рою, побачив світло рампи 1967 року у Львові як частина трилогії «Досвітні вогні». Три різні одноактні твори Л. Дичко, В. Кирейка та М. Скорика об'єднувала спільна тема: розкриття спротиву соціальній несправедливості та пробудження революційної свідомості українського народу крізь призму поетичних образів класиків української літератури – Лесі Українки, Тараса Шевченка та Івана Франка. За своїми драматургічними контурами балет В. Кирейка зберіг форми сюжетної хореографічної п'єси, лише певною мірою «здрібнені»: наявний у трилогії нахил до метафоричної узагальненості і трагедійний сюжет поеми Т. Шевченка зумовили посилення елементів симфонізму в музичній партитурі і драматизованого осмислення балетмейстером українських фольклорних мотивів. Показовим може бути центральний сольний козачок Відьми, що передає тривожний душевний стан Причинної і переростає в експресивний музично-хореографічний монолог.

«Оксана» і «Відьма» не стали етапними, репертуарними творами. Проте всі «шевченківські» балети, особливо «Лілея», помітно збагатили театральну культуру. Найважливіше, що вони внесли свій вагомий вклад в утвердження самобутнього народно-національного напрямку українського балетного мистецтва. А саме це дало можливість Україні ввійти у світовий балетний простір своєю художньою неповторністю.

¹ У 1940 році К. Данькевич створив також сюїту «Лілея» для симфонічного оркестру.

1. *Рильський М. Т.* Творчий успіх нашого театру / М. Т. Рильський // Радянська Україна. – 1945. – 22 червня.
2. *Шостакович Д.* Как рождается музыка / Д. Шостакович. – М., 1967.