

Пригадаймо багатоаспектну (режисерську, акторську, творчо-організаційну), зокрема науково-дослідницьку й публіцистичну діяльність Леся Курбаса, Г. Юри, М. Крушельницького, Й. Гірняка, М. Терещенка, В. Василька, О. Сердюка та ін. Однак важливо підкреслити, в їхній театрознавчій, як і театральній-публіцистичній спадщині, яка вже належить лише до ХХ ст., звучить все та ж знайома, традиційна, успадкована від проминулих століть мистецтвознавчого досвіду ідея, що «театр — це художній прояв всенародної національної культури, духовного життя цілого українського народу» (М. Вороний).

1. *Пытин А.* История русской этнографии. — СПб, 1890. — Т. 1. — С. 87.
2. Вважаю дискусійною думку про те, що відлік народження театрознавства як науки слід починати з виходу в світ праці М. Германа «Дослідження з історії німецького театру Середньовіччя і Відродження» (Берлін, 1914).
3. *Рижский И.* Введение в круг словесности. — Х., 1806. — С. 3.

*Ельвіра Пустова  
(Київ)*

### **ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ВАХТАНГА ВРОНСЬКОГО У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ 50-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

Для українського балетного театру середина 50-х рр. ХХ ст. ознаменувала початок якісно нового періоду його розвитку. Під впливом новаторських пошуків і відкриттів таких майстрів, як зокрема Ю. Григорович, у творчості якого по-новому розвивалися й утверджувалися реалістичні принципи балетного театру, поєднувалися найкращі здобутки видатних хореографів попередніх поколінь, таких як Ф. Лопухов, К. Голейзовський, Р. Захаров, Л. Лавровський, Л. Якобсон та інші. На українській балетній сцені «поступово оновлювалися і формувалися нові музично-сценічні традиції та Форми» [18, 170], утверджувалися плідні та перспективні художні тенденції.

Балетмейстери наново відкривали цінності, здобуті хореографами-симфоністами 1920-х рр., і водночас полемізували з діячами хореодрами 1930–1940-х рр., долаючи труднощі, зумовлені спробами ототожнити закони драматичного й балетного театрів. Опановуючи постановочні досягнення й виражальні прийоми драми, хореографічне мистецтво з середини 30-х рр. ХХ ст. почало ігнорувати свою умовну природу, позбуватися власної, лише йому притаманної образної специфіки. «Деякі постановники забували, що правда реалістичного образу в балеті підпорядковується іншим художнім нормам і законам, ніж у драмі» [19, 138]. «Розглядаючи танець як аналог мови, зводячи його до ролі ілюстратора певних душевних станів» [1, 10], вони віддавали данину натуралістичній правдоподібності замість високого художнього узагальнення життя в пластичних образах. Балетмейстери перетворювали вистави на «німі драми», у яких панував, говорячи словами М. Охлопкова, «підножий реалізм» [15].

«Одна за одною створювались сірі, одноманітні вистави, де ілюстративна пантоміма була головним виражальним засобом, і хореографи-ремісники намагались довести, що пантомімічні балетні драми — єдиний реалістичний шлях для хореографії. Розв'язуючи проблему реалізму в балеті шляхом прямолінійного ототожнення балету і драми, вони намагались виправдати свої пошуки посиланнями на систему К. С. Станіславського, — слушно зауважувала В. Красовська. — Однак драматична вистава, в якій репліки героїв замінені мімічними діалогами й монологами, — безглуздя і нісенітниця. Кожне мистецтво розмовляє з глядачем своєю, лише йому притаманною мовою. Ігнорування природи будь-якого жанру призводить до фальші і натуралізму» [13]. На жаль, ця думка не була загально визнаною, і тому в середині 1950-х і навіть ще на початку 1960-х рр. на сценах країни продовжували з'являтися вистави, в яких «поетична метафоричність поступалася місцем конкретним позначенням, а складна образність і багатозначність танцювальних форм — лапідарності пантоміми, що сприймалася як мова побутових жестів» [1, 10]. Серед таких спектаклів і «Кавказький бранець» Б. Асаф'єва, і «Бетсі» («Джунглі великого міста») А. Лепіна, і «Пісні

про дружбу» Ю. Щуровського, поставлені в Харківському оперному театрі І. Ковтуновим, і «Останній бал» Ю. Бірюкова, здійснений балетмейстером К. Муллером у Львові, і «Великий вальс» за Й. Штраусом та «Блакитна стрічка» Р. Свирського, поставлені Н. Трегубовим в Одесі, і «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва та «Кіт у чоботях» В. Гомоляки, здійснені В. Бойченком та М. Єфремовим в Донецьку, і «Людина, що сміється» Б. Зейдмана в наївній пантомімічній інтерпретації М. Сатуновського, показана в Харкові.

Однак незабаром «шлях драматичного розвитку образів і балетної дії все одно вичерпав себе. Його занепад почався з того моменту, коли деякі театральні діячі сприйняли “драм балет” як єдино правильний напрямок й оголосили його догмою», — зазначає С. Катоніна [12, 40]. «Вимога, щоб мистецтво балету було правдоподібним, — згадує Ю. Файер, — оберталася заборону пошуків нових художніх форм і застосування різноманітних засобів танцювальної виразності» [21, 307]. Проти побутового виправдання танцю за його високу поезію палко виступали також Ю. Слонімський і М. Габович, які розуміли, що мистецтво хореографії повинно «відображати життя в танцях, а не танці в житті» [16, 170]. Тоді ж І. Соллертинський закликав переглянути досягнуте й наблизити балет до танцю, створити танцювальну дію [17, 122]. І вже в середині століття, всупереч бутафорським «життєвим копіям», кризь побутово-приземлену правдоподібність і перенасиченість натуралістичними деталями почав пробиватися свіжий струмінь танцювальної образності, що вносив в одноманітно-безбарвний світ пантомімічних вистав справжню емоційну схвильованість і правду поетичних узагальнень. У нових роботах балетмейстерів поступово утверджувалося симфонічне хореографічне мислення та широко розвинений поетичний танець, що ставав головним носієм ідейно-образного змісту й був зумовлений внутрішніми законами музики, а не зовнішніми ілюстративними мотивами лібрето.

«На місце помпезних ретроспективних видовищ прийшли спектаклі, в яких внутрішній світ героя став головною пружиною дії, вістрям конфлікту, осередком почуттів і думок хореографа. Спроба вникнути в психологію персонажа обумовила новий тип спектаклю, його танцювально-поетичну мову, метафоричність і філософську неоднозначність. Зникли монументальні полотна, відродилися жанри ліричної поеми. З'явилися нові форми традиційних казкових, героїчних спектаклів. Ці завдання вимагали пошуку нової виразності на базі класичного танцю, втіленого в закінчену танцювально-музичну режисерську драматургію.

У балет, можливо, не прийшли, як у часи хореодрами, нові сюжети, але в балеті з'явилися нові герої, душевний склад і внутрішній світ яких відповідали думкам і почуттям сучасної людини» [1, 13].

Практика багатьох балетних колективів країни, новаторські вистави доводили могутню художню силу й безмежні виражальні можливості танцю. Перш за все це стосувалося столичного колективу, який у 1954 р. очолив уже відомий на той час своєю роботою в Одеському балетному театрі народний артист УРСР Вахтанг Вронський. У його першій київській постановці<sup>1</sup> — інтерпретації балету С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта», створеного на основі сюжету безсмертного твору Шекспіра — чітко простежувалося прагнення утвердити розвинену танцювальну виражальність, узагальнену хореографічну експресію.

Спираючись на відому класичну постановку Л. Лавровського, вдало «переінтоновуючи» окремі його хореографічні знахідки, В. Вронський зміг віднайти своє власне пластичне рішення драматургічно цільної, «лірично насиченої, яскравої» [2, 17] музичної партитури. Балетмейстер створив багатогранну, «хвилюючу, реалістичну, сповнену оптимізму й поетичної принадності» [6] хореографічну поему; йому вдалося переконливо «розкрити гуманістичний задум шекспірівської трагедії, передати характер епохи, яскраво і вміло змалювати образи-герої» [8].

Образною мовою пластики, танцю, пантоміми й жести була чітко окреслена тема зіткнення і боротьби світлих, благородних почуттів нової людини епохи Відродження, представниками якої були Ромео, Джульєтта й Меркуціо, з темними силами та суспільними забобонами жорстокого, антигуманного середньовіччя, світ якого уособлювали дві ворожі родини Монтеккі й Капулетті<sup>2</sup>.

У цьому спектаклі, пронизаному життєствердним оптимізмом і сповненому справжнього пафосу боротьби за утвердження прекрасного в житті, Вахтанг Іванович показав себе не тільки здібним балетмейстером, але й обдарованим режисером, який зумів поставити дійовий танець, що природньо й органічно продовжував драматургічний розвиток образів.

Володіння законами хореографічного мистецтва найбільш повно проявилось в ліричних сценах і діалогах Ромео і Джульєтти, побудованих переважно на легких невагомих рухах з найрізноманітнішими підтримками.

Ці поетичні дуети, як і інші сольні танці, стали засобами характеристики центральних персонажів балету, образи яких подано в безперервному драматичному розвитку.

Перший вихід Джульєтти та фінальна сцена її смерті визначають межі величезного діапазону психологічних нюансів. Це і дитячі забави веселої, життєрадісної, безтурботної дівчинки (сцена з матір'ю), і захоплення юністю (танець на балу), і наївний зворушливий подив (сцена зустрічі з Ромео), і радість першого почуття (сповнена високого пафосу кохання сцена біля балкона та епізод прощання з Ромео), і цнотлива стриманість (пройнята глибоким ліризмом сцена вінчання, в якій постановник надав акторам можливість показати їхню внутрішню зосередженість і глибоке, чисте почуття), і внутрішній протест, непохитна рішучість не скорятися волі батьків (сцена розмови з батьком), і зрештою, радість смерті, бо ця смерть – в ім'я справжнього кохання. Витонченістю психологічного малюнка також позначений образ Ромео, який постає перед глядачами то романтичним, палко закоханим, мрійливим юнаком, то мужнім, вольовим, енергійним, здатним на рішучі подвиги чоловіком.

Не менш цікавими є й інші персонажі балету. Правдиві сценічні образи Меркуціо й Тібальда – яскравих представників двох непримиренних світів – переконливо розкриті в гранично виразній, драматично напруженій, динамічній сцені поєдинку. Бій зарозумілого войовничого охоронця родової помсти Тібальда з роду Капулетті та життєрадісного, сповненого дотепності, гумору Меркуціо, друга Ромео, – не просто зіткнення двох упертих сильних характерів. У цій, одній з найкращих у спектаклі, сцені, що є кульмінаційною в розкритті конфлікту, «яскраво втілена благородна ідея дружби, готовності до самопожертви заради свого товариша» [23]. «Для Меркуціо, хороброго, сміливого, сповненого любові до життя, поєдинок – це гра. Спритно, легко, з усмішкою відбиває він удари Тібальда», з яким схопився лише заради того, щоб висміяти свого ворога. Навіть смертельно поранений, він «до останнього подиху усміхається, тягнеться до квітів, до людей», посилаючи передсмертний поцілунок. «Вмираючи, він прославляє життя». Зовсім інакше розв'язаний образ злого, самовпевненого Тібальда: «Він увесь захоплений кривавою сутичкою. Іронічна зла усмішка не сходить з його щільно стиснутих вуст. Цей людиноненависник навіть у передсмертних судомах, як хижак, кидається на Ромео, намагаючись його задушити» [7].

Вдалими, цілком завершеними вийшли у постановці також образи таких другорядних персонажів, як холодно-ввічливого, гордовитого, бездушного графа Паріса, за якого хотіли видати заміж Джульєтту, та гуманного, по-батьківськи ласкавого й розумного монаха Лоренцо. Цього, на жаль, не можна сказати про Герцога, постаті та поведінці якого бракує владності й величності, та про старих Монтеккі та Капулетті – носіїв моралі феодального середньовіччя, образи яких виглядають недостатньо переконливими.

Дуже добре в балеті вирішені всі масові танцювально-пантомімічні сцени, зокрема картини балу в домі Капулетті. Як зазначає рецензент Л. Долохова, «у цілковитій відповідності до музики балетмейстер знайшов для танців веронської знаті (“Танець з подушками”) урочисту і надзвичайно красиву форму, не позбавлену водночас деякої важкуватості й статичності, що підкреслюють черствість і жорстокість вдачі цих людей при усій їх позірній респектабельності» [2, 18].

Не менш виразно показано й іншу частину населення Верони – простих городян – ремісників, трактирників, стражників, слуг, навіть жебраків, які святкують свій карнавал на вулицях міста. Народ у спектаклі – не знеособлений натовп, на тлі якого розгортаються дії, він бере активну участь у долі героїв. Жваві, діяльні мешканці міста «переживають все, що відбувається на площі, – і поєдинки молодих аристократів, і суперечки їхніх слуг, вони жахаються родової ненависті двох знатних сімей і сумують з приводу трагічної загибелі Меркуціо» [2, 20]. «Спираючись на розвинений народно-жанровий матеріал музичної драматургії, В. Вронський вдало передав у яскраво й правдиво індивідуалізованих масових епізодах емоційно-піднесену атмосферу епохи Відродження, сам дух шекспірівської Верони» [19, 146]. У цікаво поставлених темпераментних, змістовних танцях, таких як «Тарантела», «Танець блазнів», він втілює оптимізм, веселий, життєрадісний характер італійського народу, що ще більше підкреслило основну думку шекспірівського твору.

Втіленню ідейного задуму, відтворенню історичних обставин Італії епохи Відродження з усією, притаманною їй пишністю, яскравістю та скульптурною монументальністю, створенню відповідного настрою вистави сприяло майстерно виконане, тонко вплетене в драматургію спектаклю художнє оформлення Т. Бруні, що так відповідало поточним уявленням 1950-х рр.: «вдало контрастують картини похмурого залу в будинку Капулетті, їх родового склепу, вулиці в Мантуї із залитою сонцем площею та овіяним поезією садом, і веселою кімнатою Джульєтти» [4].

Наступною цілісною в драматургічному відношенні постановкою В. Вронського, позбавленою тієї умовної «балетності», яка ще була дуже поширеною на сцені, стала інтерпретація фантастичного татарського балету «Шурале» Ф. Ярулліна, здійсненого в Київському театрі опери та балету в 1955 р. Цей спектакль був поставлений у жанрі балетної казки, який в українському хореографічному мистецтві «внаслідок звернення балету до нових образно-тематичних сфер, безпосередніше пов'язаних із сучасним життям народу, його революційною боротьбою» зазнав значних змін. «Його зразки стали здебільшого ґрунтуватися на опрацюванні легендарних сюжетів, нерідко зачерпнутих з літературних джерел, виразно спрямовувалися на оспівування ідей незламності народного духу, величі подвигів, здійснених в ім'я Батьківщини, або ж утвердження високих морально-етичних ідеалів» [10, 207].

Саме до таких «переінтованих» балетів-казок і належав поставлений Вахтангом Івановичем спектакль, створений у дусі тих уявлень про народництво, які панували в 1950-х рр., продовжуючи традиції академічного фольклоризму. Балетмейстер правильно прочитав надзвичайно мелодійну і танцювальну музичну партитуру, розкрив її глибокий зміст у захоплюючому спектаклі, який прославляв душевну велич людей, здатних перемогти всі ворожі сили.

Народні татарські казки, оброблені й поетично викладені класиком татарської літератури Г. Тукаєм, слугували підґрунтям лібрето балету. Його автори А. Файзі та Л. Якобсон, «майстерно поєднавши фантастичне і реальне, героїчні і побутові мотиви, драматизм і любовну лірику з гострими гумористичними епізодами» [14], втілили вічну й щоразу нову героїчну тему перемоги добра над злом. Зберігши й підкресливши основну ідею твору, його соціальне значення, постановник цього поетичного спектаклю-казки не пішов безпосередньо за літературним матеріалом першоджерела. Разом із художником Л. Черленіовським В. Вронський перемістив народну легенду в глибину віків, надавши їй таким чином звучання народного героїчного епосу. Крім цього, він зробив простого сільського парубка-мисливця Батира могутнім багатирем, завдяки чому зазнало змін усе оточення цього героя (його друзі й сусіди) і стали поетичними умови їхнього життя.

Підпорядкувавши узагальнено-багатопланові поетичні танцювальні картини й усю сценічну дію розкриттю провідної думки, балетмейстер вміло поєднав у балеті елементи народного та класичного танців. Для висвітлення глибокого почуття кохання Батира та Сюїмбіке було створено прекрасні ліричні адажіо, які є кульмінаціями в кожному з трьох актів. Подруги Сюїмбіке, які прилетіли на берег чарівного озера в першому акті балету, характеризуються мелодичним вальсом, у якому граціозно й живо передані безпосередність і простота, легкість і жартівливість дівчатптахів. Образ головної героїні балету розкривається то в ліричних, то в бравурних класичних варіаціях, сповнених високих арабесків і «польотів». Джигіти, друзі Батира, відтворені в мужньому, стрімкому, сповненому нестримної сили танці мисливців і в масових веселих татарських танцях. Побутові персонажі, сват і сваха, показані в жанровому гумористичному танці під час народного гуляння, театралізованого обряду заручин.

Зовсім іншими виражальними засобами зображено фантастичне царство Шурале і його мешканців, для яких незбагненні висоти земного життя. Динамічні танці цього зловісного духу підземної п'їтьми, насичені різноманітними поворотами, повзанням по землі в безсилій люті, надламаними згинами, що нагадують про зламані сухі гілки й коріння, та іншої лісової нечисті, «написані в жанрі характерних танців або, як пародійні, гротескні марші, що виражають то торжество, то жагучу ненависть» [14]. Особливо вирізняється серед них вогненна відьма, яка ніби протиставляється Сюїмбіке. Її танці, зокрема адажіо, позначені злагодженістю й винахідливістю малюнка, її ж темпераментний динамічний дуетний танець з шайтаном, заснований на стрімких стрибках, «створює враження стихійних поривів, розгулу, оргії на шабаші» [14].

Як і в попередній своїй роботі, В. Вронському вдалося розкрити душевні переживання дійових осіб, передати глибину їх почуттів і помислів, створити переконливі танцювально-пантомімічні образи, що розвивалися й набували нових психологічно-емоційних відтінків.

«Героїня балету Сюїмбіке – напівказковий, напівреальний образ. Бажання бути з людьми, переживати щастя кохання і радості життя бореться в ній з почуттям прив'язаності до холодного фантастичного світу, де вона виросла» [14]. У балеті філігранно змальовані переживання дівчини-птаха, яка потрапила в оточення людей. «Безтурботні ігри з подругами в першому акті змінюються зосередженим і дещо напруженим танцем з покривалом у другому акті. Видно, що дівчина, покохавши Батира, прагне сподобатись і його близьким, видно, як бентежать її обряди і звичаї людей. І логічно, що ще незміцніла любов цієї казкової дівчини не витримала першого випробування: ледве повернулись до неї крила – вона спробувала злетіти в піднебесся. Зовсім іншою постає героїня в третьому акті, коли дівчина зрозуміла, що любов – головне в її житті, коли вона сама спалила свої крила і стала простою, люблячою, людяною» [3], готовою до самопожертви заради почуттів. Завершується розвиток образу Сюїмбіке в четвертому акті спектаклю, коли дівчину переповнює палке кохання до свого рятівника.

Переконливо показані в балеті й різні етапи розвитку почуття Батира до беззахисної Сюїмбіке. Так, у першому акті, де переважають скупі та стримані рухи, що свідчать про велику внутрішню силу народного героя, зароджується ніжне почуття до прекрасної полонянки. Екстаз кохання виражається в адажіо з другого акту, а безмежна радість – у танці джигітів. У майстерно розробленій режисером-балетмейстером і художником драматичній сцені лісової пожежі Батир віддає Сюїмбіке крила, щоб вона могла вилетіти з охопленого полум'ям лісу. У зіткненні з лісовою нечистю, в епізоді знищення Шурале проявляється його богатирська сила, мужність, спритність і сміливість. Лірична ж сторона цієї ролі найяскравіше показана в дуетах із Сюїмбіке, сповнених ніжних, м'яких рухів, глісадів, обвідок і піруетів.

Цілісним, закінченим, з виразним і своєрідним емоційним розвитком, вийшов образ Шурале. «Злий володар лісу на початку вистави, насмішкуватий біс-пустун, який потішається з гостей на весіллі, підступний і мстивий ворог – у фінальних сценах, він вражає своєю багатоплановістю і влучністю характеристики» [20]. Шурале – «не просто шахраюватий казковий чорт. Це злий, хитрий, підступний і небезпечний ворог світлого людського щастя» [5].

Повністю відповідає трактуванню постановника мальовниче, цікаво виконане сценічне оформлення балету. Художник зумів передати національний колорит і природу Татарії, зберігши при цьому риси казковості. Вдалими за малюнком і кольоровою гамою є також костюми героїв. «Строкатість, що видається на перший погляд, ніде не переходить меж художнього смаку, створюючи настрої веселощів і святковості» [5].

Подальші пошуки утвердження принципів балетного симфонізму, узагальнено-поетичної сценічної умовності В. Вронський продовжив у створеному разом з українським композитором Г. Жуковським балеті «Ростислава», що розповідає про один з епізодів боротьби руського народу з іноземними загарбниками – спробу дикого вершника Грози-Коршуна оволодіти містом Білокамінградом.

У багатопланових дивертисментних феєричних сценах, розгорнутих танцювальних дуетах і сольних варіаціях спектаклю балетмейстер прагнув відтворити героїко-романтичний колорит давньоруської билини-казки, танцювальними засобами якнайповніше розкрити внутрішній світ головних героїв. Водночас для кожної дійової особи він намагався знайти індивідуальні, властиві тільки їй, засоби хореографічної виразності.

«Органічно влітаючи в класичний жіночий танець елементи російського хореографічного фольклору» [19, 148], В. Вронський створив психологічно складний образ великодушної Славушки, яка приваблює своєю душевністю, ніжністю й граціозністю. У піднесено схвильованій широкій пластичній характеристиці правдиво передаються різноманітні почуття героїні – її чисте дівоче кохання до молодого безстрашного дружинника Юрія, світлі мрії про щасливе майбутнє, ненависть до лютих ворогів, які хочуть відібрати його, її волелюбність і патріотизм, а також готовність піти на самовідданий подвиг, щоб урятувати рідну землю. Задля цього «Ростислава погоджується віддати особисте щастя, красу і молодість, за що Матір-Земля нагороджує її чудодійною силою» [11]. Особливо хвилююче розкриваються переживання дівчини в сценах, що відбуваються в таборі Коршуна, а також в першій дії балету, коли Ростислава чекає свого нареченого. Білокорі берізки, зелений луг і вдалині, в бузковому серпанку туману, – панорама старовинного російського міста... Саме тут починається пройнятий піднесеним і водночас ліричним настроєм розгорнутий танцювальний дует головних героїв, побудований на ніжно-грайливих кружляючих

рухах, високих підтримках і злетах. Танець закоханих, у якому розкривається складний і багатий світ людських переживань, відтворює атмосферу взаємного широкого та глибокого кохання, любові природи та Батьківщини, яку самовіддано захищають герої.

Мужнім, відважним, благородним і ширим постає перед глядачами Юрій – глибоко національний образ легеня, запозичений зі старовинних російських сказань і легенд. Виразними й точними хореографічними деталями змальований образ отамана Коршуна. Уже з першої картини битви він вирізняється своєю жорстокістю й холоднокрівністю, жадібністю й владністю, зажерливістю й підступністю. Чітко окреслені також у спектаклі такі епізодичні персонажі, як горда, пристрасна Поморянка й потворний зрадник Філька.

Вдало, не без режисерських знахідок, було вирішено більшість масових сцен балету, відзначених скульптурною виразністю й чистотою хореографічного малюнка. Найбільше враження справляють експресивні татарські танці з прологу балету, в яких показане дике завзяття, жорстокість і варварство завойовників, чарівна картина сну-мрії Ростислави з другої дії балету, що розкривається у великій танцювальній сюїті, та пронизаний елементами хореографічного симфонізму вальс квітів у фантастичній Долині, куди потрапляє головна героїня, щоб вклонитися Матері-Землі. «Композицією кругових ліній кордебалету, що групується навколо дівчини, постановник підкреслює любов і співчуття фантастичних персонажів, дітей землі – квітів до Ростислави, яка, віддаючи свою красу, рятує рідний край» [2, 25].

Незважаючи на часткові сценічні успіхи, «розв'язання більшості танцювальних епізодів залишало враження слідування заскнілим трафаретам, змішання стилів, невиправданого ухилу в бік побутової пантоміми» [10, 212]. Слабке, позбавлене наскрізної дії лібрето, в якому її автор В. Багмет, орієнтуючись на канони драматизованих балетів-п'єс, еkleктично поєднала різноманітні, вже знайомі сюжетні мотиви балетних та оперних творів, а також позбавлена стилістичної цілісності й широкого симфонічного подиху музична драматургія завадила В. Вронському створити цілісну балетну виставу, пройняту єдиною художньою концепцією.

На думку деяких рецензентів, ряд ситуацій та образів спектаклю були майже скопійовані з лібрето опери М. Римського-Корсакова «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію». «Так, Ростислава з балету дуже нагадує Февронію, дружинник Юрій – княжича Всеволода, а Філька-безпутний – Гришку-Метупшю з “Кітежа”. Тема боротьби з ворогом переплітається в опері з лінією особистих відносин Февронії й Всеволода, а в балеті – відносин Славушки і Юрія. В опері боягуз і зрадник Гришка вказує татарській орді дорогу у Великий Кітеж, у балеті Філька веде військо Грози-Коршуна таємною стежкою в Білокамінград. В опері обвинувачують у зрадництві Февронію, у балеті – Ростиславу. В опері Февронія бачить себе в таємничому лісі, у балеті – Ростислава попадає в казкову Долину квітів. В опері є сцена бачення Февронії, у балеті – сцена бачення Ростислави. У фіналі опери народ вітає Февронію й Всеволода, у фіналі балету – Ростиславу і Юрія» [22].

«Сюжетна основа балету, перевантажена фабульними перипетіями, епізодичними неспродуманими персонажами й розмаїтими поворотами дії, не залишала простору для створення справжніх казкових образів, з притаманною їм поетичною символікою та колоритним феєричним обарвленням [...]. Численні деталі “затемнювали” основну драматичну лінію, заважали виявленню провідної патріотичної ідеї твору» [10, 211]. Навіщо, наприклад, з'являвся і зникав без сліду, не доповнюючи нічого до дії, російський богатир у першому акті балету? Загадковим був і образ старої Нікандри. Абсолютно невиправданою була жертва головної героїні спектаклю, бо свій подвиг вона здійснювала тоді, коли ворог орда Коршуна і так уже був розбитий дружинниками на чолі з Юрієм. Отже, річка Росяна затоплювала вже знешкоджену жменьку ворогів. «Незрозумілою була також жорстокість Матері-Землі щодо Славушки. Ростислава – краща дочка свого народу, а значить, вона – донька Матері-Землі. Чому ж тоді Мати-Земля за допомогу Славушці в боротьбі проти чужинців вимагала у неї найдорожче – красу і молодість?» [9].

Відсутність чітких соціальних характеристик дійових осіб, стильова строкатість, фрагментарність і драматургічна крихкість лібрето й музики, які так і не зміг подолати балетмейстер, зумовили те, що, за оцінкою тогочасних рецензентів, «у більшості сцен київської постановки виразово-узагальнений танець відступив перед ілюстративним, а в окремих епізодах був повністю витіснений приземленою пантомімою [...]. Але невдала вистава не зупинила шукань Вронського, який досить наполегливо продовжував іти шляхом розширення танцювальних можливостей балету-драми» [19, 149], утверджуючи на балетній сцені багатозначну й виразово-узагальнену хореографічну образність.

У середині 1950-х рр., коли почався надзвичайно плідний, насичений пошуками, а разом з тим і численними складнощами, суперечностями й навіть творчими поразками період, балетмейстери, зокрема й В. Вронський, узагальнивши художній досвід попередніх десятиліть, намагалися у своїй творчості «розв'язати такі актуальні проблеми балетного театру, як реалізм і сценічна умовність, співвідношення виражального й зображального, танцювальної образності й пантоміми в хореографічному мистецтві» [19, 141], відродити розгорнуті форми симфонічного танцю, виробити специфічні для балету форми музично-хореографічної драматургії тощо.

---

<sup>1</sup> Реконструкцію цієї та подальших вистав зроблено на джерельній базі газетних рецензій, відгуків на прем'єри балетів, що зберігаються в архівах Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка та ЦДАМЛМ.

<sup>2</sup> Зазначимо, що подане в такому ключі протиставлення двох епох було властиве стилю мислення 1950-х рр.

1. Григорович Н. Традиции и новаторство // Музыка и хореография современного балета: Сб. ст. – Ленинград, 1974. – С. 7–15.
2. Долохова Л. Балетмейстер Вахтанг Вронський. – К., 1966.
3. Долохова Л. Новий балетний спектакль («Шурале» в Київському театрі опери та балету) // Київська правда. – 1955. – 22 травня.
4. Долохова Л. Яскравий балетний спектакль // Радянська Україна. – 1955 (Архів Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка).
5. Драго Й. Творческая удача (Балет «Шурале» на сцене Киевского театра опери и балета имени Т. Г. Шевченко) // Правда Украины. – 1955. – 7 июня.
6. Драго Й. Яркий спектакль («Ромео и Джульетта» на сцене Киевского театра оперы и балета) // Там само. – 1955. – 1 февраля.
7. Єфремова Л. Шекспір на балетній сцені («Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва у Київському оперному театрі) // Радянська культура. – 1955. – 13 лютого.
8. Жуковський Г. «Ромео і Джульєтта» (Новий спектакль Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка) // Вечірній Київ. – 1955. – 5 лютого.
9. Загайкевич М. «Ростислава» (Новий спектакль Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка) // Архів Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.
10. Загайкевич М. Драматургія балету. – К., 1978.
11. Ігоренко Д. Поетичний спектакль-казка (Балет Г. Жуковського «Ростислава» на сцені театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка) // Вечірній Київ. – 1955. – 29 грудня.
12. Катанова С. Музыка советского балета. – Л., 1979.
13. Красовская В. Осторожно, классика! // Музыкальная жизнь. – 1981. – № 21. – С. 18.
14. Михайлов М. Поетичний спектакль («Шурале» у Київському театрі опери та балету) // Радянська культура. – 1955. – 8 червня.
15. Охлопков Н. Об условности // Театр. – 1959. – № 11. – С. 64.
16. Советский балетный театр. 1917–1967. – М., 1976.
17. Соллертинский Й. Статьи о балете. – Л., 1973.
18. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. – К., 2003.
19. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925–1975). – К., 1975.
20. Таїров Б. Балет-казка (Спектакль «Шурале» в театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка) // Вечірній Київ. – 1955. – 3 червня.
21. Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. – М., 1970.
22. Хоменко В. «Ростислава» (Балет Г. Жуковського на сцене Государственного академического театра опери и балета УССР им. Т. Г. Шевченко) // Архив Киевского театра оперы и балета им. Т. Г. Шевченко.
23. Юрьев Л. Вечно юная тема («Ромео и Джульетта» в Киевском театре оперы и балета) // Сталинское племя. – 1955. – 15 февраля.