

# МИКОЛА ГОГОЛЬ І БАЛЕТНА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Марія Загайкевич

УДК 782.91(477):82-34 Гоголь

*Переклад творів «великої літератури» своєрідною метафоричною мовою балету визначив важливий напрям розвитку цього напрочуд популярного в українській культурі театрального жанру. Діячі українського балетного театру не могли пройти повз таке могутнє джерело натхнення, як письменницька спадщина Миколи Гоголя. Широкий образний діапазон його творів, глибоке вкорінення в український ґрунт, органічне поєднання лірики з тонким гумором, побутових замальовок з фантастикою – все це розкривало великі можливості для виникнення оригінальних національно-забарвлених і водночас ефектних, привабливих для глядацької аудиторії балетів.*

**Ключові слова:** Гоголь, балет, жанр, образний діапазон, глядацька аудиторія.

*Translation of works of a «large literature» into original metaphorical language of ballet defined important direction of development of it on a surprise a popular in the Ukrainian culture theatrical genre. The figures of the Ukrainian ballet theater could not go by such mighty source of inspiration, as a writer inheritance of Mykold Gogol'. Wide vivid range of his works, deep taking root in Ukrainian soil, organic combination of lyric poetry with a thin humour, domestic painting with fantasy – all of this exposed large possibilities for an origin of original nacional and at the same time of showy, attractive for a viewship ballets.*

**Key words:** Gogol', ballet, genre, vivid range, viewship.

Переклад творів «великої літератури» своєрідною метафоричною мовою балету визначив важливий напрям розвитку цього напрочуд популярного в українській культурі театрального жанру. Варто згадати хоча б такі вершинні художні твори, як балет «Лілея» К. Данькевича, створений за мотивами поезій Тараса Шевченка, чи «Лісову пісню» М. Скорумського, в основі якого – однойменна драма-феєрія Лесі Українки. Літературні твори отримали в них «друге життя», засяяли новими неповторними барвами.

Діячі українського балетного театру не могли пройти повз таке могутнє джерело натхнення, як письменницька спадщина Миколи Гоголя. Широкий образний діапазон його творів, глибоке вкорінення в український ґрунт, органічне поєднання лірики з тонким гумором, побутових замальовок з фантастикою – все це розкрило великі можливості для виникнення оригінальних, національно-забарвлених і водночас ефектних,

привабливих для глядацької аудиторії балетів.

Безперечно, успіх балетного «перекладу» значною мірою залежить від вдалого вибору літературного першоджерела. Однак багато важить і те, наскільки його автори (лібретист, композитор, хореограф-постановник) зуміли проникнути в змістову сутність розповіді письменника, відтворити його індивідуальний стиль і характер образів. З точки зору цих критеріїв, з музично-хореографічною інтерпретацією творів М. Гоголя бувало по-різному.

Перший «гоголівський» балет було створено у воєнні роки, коли Київський театр опери і балету був змушений евакуюватися до Іркутська. Тут у 1943 р. відбулася його прем'єра. А в 1944 р. його декілька разів показали у визволеному Києві.

Можливо, балет «Бісова ніч» був навмисно вирішений у комедійно-розважальному ключі – на противагу жорсткій воєнній дійсності. Це

проявилось вже в сценарії відомого режисера Дмитра Смолича. Нескладний сюжет, що розповідав про залицання молодих бурсаків до сільських дівчат Ганнусі та Горпини, став приводом для примітивного нанизування гумористичних сцен, запозичених з «Вія», «Ночі перед Різдом», «Сорочинського ярмарку» та інших оповідань і повістей М. Гоголя. Усе це уподібнювало спектакль до позбавленого наскрізної драматургії дивертисменту.

Автор музики Володимир Йориш був досвідченим диригентом і тривалий час – керівником Київського оперного театру. Його професія гарантувала добру обізнаність у специфіці театральної музичної творчості й водночас сприяла її дещо прикладному, «капельмейстерському» трактуванню. Звідси в композиторській спадщині В. Йориша брак оригінальності, багато еклетики та схематизму. Партитуру «Бісової ночі» склали довільно поєднані прості гармонізації українських танців і піснених наспівів. «Коли слухаєш “Бісову ніч”, згадуєш усі популярні мелодії із збірників», – писав у статті «Творчий звіт» відомий композитор і громадський діяч Пилип Козицький<sup>1</sup>.

Провідний на той час балетмейстер Сергій Сергєєв у хореографічному вирішенні надавав принципу механічного поєднання завершених танцювальних номерів з короткими пантомімними епізодами, форм класичної хореографії (па-даксьйон, па-де-де, варіації) з національно-фольклорними (козачкою, гопаком, метелицею).

Балет «Бісова ніч» був, безперечно, сповнений колоритних фольклорних елементів. Його поява у важкі роки воєнного лихоліття мала знаковий характер: він продемонстрував прагнення українських митців за допомогою гоголівських персонажів нагадати про рідну землю, її особливий аромат і красу. Проте зв'язок з образністю і поетикою Миколи Гоголя мав тут радше формальний характер – обмежувався запозиченням окремих сюжетних ліній і стикуванням певних зовнішніх ознак.

Подальше засвоєння гоголівської тематики чітко відображало домінуючі естетичні тенденції, притаманні радянському балетному мистецтву того чи іншого періоду. Про це свідчить балет «Сорочинський ярмарок», поставлений Донецьким оперним театром у 1956 р. На той час уже міцно утвердилось уявлення про соці-

алістичний реалізм як єдиний творчий метод, прийнятний для радянської літератури та мистецтва. У цьому напрямі розвивалась і балетна творчість. Попри ряд позитивних наслідків – виведення на сцену реальних життєвих образів і конфліктів, посилення режисерського начала, логічного й умотивованого розгортання сюжетної дії, зміцнення позицій дійового, а також характерного (народного) танцю – були й негативні. Річ у тім, що заклики до зближення з особливостями «реалістичної» театральної драми на практиці нерідко призводили до підміни художньої правди штучною правдоподібністю та примітивним етнографізмом. Давалася взнаки недооцінка специфічної умовної природи балетного жанру, несприйняття метафоричності музично-хореографічної мови. А тому в хореодрамах, або, як їх іронічно називали, «драмабалетах» була не лише перевага пантоміми над танцем, а й зведення ролі композитора до ілюстратора сценічної дії.

Сценаристи балету «Сорочинський ярмарок» Борис Таїров і Борис Каменькович побачили в повісті М. Гоголя насамперед інтригуючий сюжет з дотепними комедійними ситуаціями, придатними для пантомімного зображення. Саме вони посіли в сценарії чільне місце.

Композитор Вадим Гомоляка, який став пізніше одним з найактивніших діячів балетного театру, пишучи «Сорочинський ярмарок», робив у ньому лише перші свої кроки. Пропаговане соцреалізмом звернення до фольклору збіглося зі стильовою спрямованістю повісті Гоголя, і композитор охоче пішов шляхом фольклоризації музики. Зокрема, він широко використав принцип створення образної характеристики через народні танцювально-пісенні жанри. Так, запальний «Танець дівчат і хлопців» повністю ґрунтується на грайливих козачкових мотивах, в адажіо Парасі та Гриця домінує тепла, м'яка лірика народного побутового романсу. А побудований на типових інтонаціях розгорнутий «Гопак» складається аж з декількох емоційно різнопланових епізодів, розрахованих на різні видові групи танцюристів. Незважаючи на введення в партитуру численних фольклорних мотивів, для їхнього повноцінного функціонування бракувало оригінального творчого переосмислення тематичного матеріалу. Одноманітність і стандартність ритмічних та гармонійних формул, номерних структур значно знизили вираз-

ність образного музичного малюнка, наклали на нього відбиток етнографічної ілюстративності.

Такий самий етнографічно-описовий шлях розвитку сюжету вибрав і балетмейстер Микола Трегубов. У спектаклі були яскраві масові танці, забарвлені народними пластичними інтонаціями ліричні дуети, а також сольні варіації. За правилами драмбалету, основним фактором-рушієм дії залишалися пантомімні епізоди, нерідко витримані в манері грубого шаржу.

У цілому ж балет «Сорочинський ярмарок» був колоритним та ефектним. Однак, репрезентуючи жанр хореографічної комедії, заснованої на літературному творі, він відображав радше її зовнішні ознаки, лише поверхово торкаючись образного змісту й соковитого гумору повісті Гоголя.

По-новому і значно виразніше прозвучала гоголівська тематика з приходом у балетний театр одного з найвидатніших представників сучасної української композиторської школи Євгена Станковича. Чому переломний момент у музично-хореографічній інтерпретації творів письменника пов'язаний саме з іменем композитора, тобто автором балетної музики? Таке питання може закономірно виникнути, зважаючи на синтетичну природу балетного твору та щільний синтез у ньому різних видів мистецтв. Річ у тім, що в балетному спектаклі мовленнєвий виклад сценарію поступається місцем музичній партитурі, що переймає функцію тексту, стає виразником розгортання сценічної дії і, звісно, за умови її художньої повноцінності, «диктує» свої вимоги хореографу-постановнику. Згадаймо, наприклад, вирішальну роль в історії балетного театру Петра Чайковського або ж Ігоря Стравинського.

Євген Станкович зарекомендував себе як композитор, що прокладає нові шляхи в балетному мистецтві уже в першому балеті – масштабному епіко-драматичному полотні «Ольга» (1982), присвяченому 1500-ій річниці хрещення України-Русі.

У 1998 р. на сцені Київського музичного театру для дітей та юнацтва відбулася прем'єра балету Є. Станковича зовсім іншого жанрового нахилу. Це була «Майська ніч» – хореографічна інтерпретація однойменної повісті М. Гоголя. Свій твір композитор назвав «фольк-балетом», розуміючи під цим визначенням одночасне застосування відкритого цитатного етнографізму

та найсучасніших засобів симфонічного вислову.

Раніше аналогічний прийом був покладений в основу іншого театрального твору Є. Станковича, заснованого на образах «Українських повістей» і передусім «Тараса Бульби» М. Гоголя, – фольк-опері «Цвіт папороті» (1980). Разюче поєднання своєрідної манери первозданного народного співу з насиченістю та гостротою оркестрового звучання справляло колосальне враження. Це було справжнє художнє відкриття. На жаль, опера не стала надбанням театрального репертуару. Після громадського перегляду урядовці побачили в її змісті та постановці прояви «буржуазного націоналізму» і заборонили подальшу постановку твору. Лише окремі його частини прозвучали пізніше в концертному виконанні.

На характері й долі фольк-опері «Цвіт папороті» варто зупинитися детальніше, адже вони дуже показові для духовного життя і реалій 70–80-х років минулого століття. З одного боку, твір демонстрував прагнення українських митців знайти нові форми утвердження народно-національної культури, з другого, – плачевні наслідки ідеологічного тиску, здатного знищити істотні художні цінності та творчі надбання.

Постановка твору була здійснена на замовлення французького імпресаріо, який хотів під час зарубіжних гастролей Українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки показати щось нове, вийти за рамки демонстрації звичних (і вже дещо набридлих) номерних концертних програм. Театралізація відповідно пристосованих до амплу даного колективу мотивів широковідомої у світі повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» була, безперечно, вельми вигрешною ідеєю.

На перегляді чітко проявилася новаторська сутність вистави. Хор вражав своїм співом «відкритим звуком»: сольну партію виконувала неповторна за суто народною, «задушевною» манерою виконання Ніна Матвієнко, прекрасно звучав оркестр. Оригінальній музичній концепції, симбіозу народнописенної автентики з насиченістю та симфонізацією оркестрової партії цілком відповідало сценічне оформлення, здійснене талановитим художником-новатором Євгеном Лисиком. У своїх театральних, здебільшого балетних декораціях, він послідовно використовував символіку, завжди прагнув до по-сучасному лаконічного й

водночас семантично виразного художнього зображення. Відмова від стандартної пістрявої «шароварщини» виразно позначилася на сценічних костюмах учасників. Їхній одяг, пошитий з чистого льону, наслідував старовинні народні зразки, приваблював красою ліній, якоюсь вишуканою шляхетністю.

Що ж тоді не подобалося радянським чиновникам? У першу чергу, їх не влаштувало порушення теми національної героїки, прославлення козацтва, адже перша дія спектаклю зображала проводи Тараса Бульби з синами на Запорізьку Січ, показувала, як козаки кують зброю, готуючись до походу проти ворогів. У ній центральне місце посідав симфонічний епізод «В кузні», де ілюстративні моменти (наслідування ударів ковальського молота) органічно впліталися в могутній плін піднесеної музичної розповіді. Були також претензії, інколи зовсім безглузді, і до сценічного оформлення, наприклад, до поставленого на сцені високого стовпа, вершину якого вінчало гніздо з лелеками, що слугував символом українського села. Як не дивно, в цій декорації побачили чомусь відтворення контурів тризуба. Партійним критикам цього виявилось досить, аби вимагати заборони подальшого показу вистави. А шкода: вона могла стати етапною не лише для українського музичного театру, а й накреслити нові шляхи розвитку мистецтва професійних хорових народних колективів.

Споріднений за музичною концепцією фольк-балет «Майська ніч» витриманий у жанрі ліричної комедії. У відборі автентичного етнографічного матеріалу Є. Станкович звернувся до народних пісень-романсів («Ой зйди, зйди ясен місяцю», «Ой звідси гора, а звідти друга») та жартівливо-танцювальних мелодій. Залучення в партитуру саме цих різних і однаковою мірою надпопулярних шарів української пісенності впливає з притаманного даній повісті М. Гоголя поєднання світської лірики з м'яким гумором. Збіг музики з образною сутністю й різноплановим емоційним забарвленням «Майської ночі» проявляється також у вигадливій оркестровці (вражаючий комічний ефект справляє, скажімо, зіставлення звучання труби і флейти піколо в партії Голови). Колористичні оркестрові штрихи (фрулато та інші особливі форми звуковидобування) допомагають відтворити істотний компонент поезики Гоголя – ефемерність фан-

тастичних зображень, витонченість пейзажних замальовок.

Цікаво, що в темброву палітру оркестрової партитури органічно вписується і людський голос – хоровий спів. Так, розгульна, задержувата пісня «Катерино, відчини-но» надає особливої динаміки сценам відьомського шабашу, переслідування парубками Голови. Вокальні фонічні засоби (зойки, белькотання) вигадливо вплетені в характеристики Каленика, Голови посилюють гротескний музичний малюнок цих персонажів.

В основу хореографічного вирішення вистави балетмейстером-постановником В. Гаченком (він же й автор лібрето) був покладений випробований практикою для втілення в балеті національно-забарвленої тематики принцип широкого залучення лексичних засобів і структурно-композиційних прийомів українського народного танцю в систему класичної пластики.

Таємничу атмосферу повісті М. Гоголя вельми допомогла відтворити сценографія та костюми Марії Левитської. З одного боку, вони підкреслювали поетичну тональність сюжетної розповіді та її ліричні відступи на зразок знаменитого «Знаете ли вы украинскую ночь?», з другого – колорит народного побуту й міфології. Адже не лише дівчат і хлопців, а й представників «нечистої сили», Місяць і Зорі художниця одягнула в стилізовані українські шати.

Таким чином, усі складові балету «Майська ніч», де концептуальну основу складала музика, були спрямовані не лише на відтворення зовнішньої фабули, а й духа «Українських повістей» М. Гоголя. А це вже був істотний крок на шляху творення повноцінної балетної гоголіани.

Музика іншого балету Є. Станковича – «Ніч перед Різдвом» – немов наскрізь пройнята сміховою атмосферою розповідей Гоголя – від легкої доброї усмішки до голосного реготу, від простодушних веселоців до гострого гротеску.

Композитор назвав свій твір «балет-пастичю» («паштет»)<sup>2</sup>. Цей термін увійшов у музичний лексикон як синонім суміші різних стильових нашарувань. І це справді одна з найхарактерніших рис партитури Є. Станковича.

Відповідно до часу розгортання сюжету – святкування Різдва – в перших епізодах балету широко звучать мотиви зимових обрядових

пісень, зокрема й загальновідомого «Щедрика» та «Радуйся земле». Їх майстерне опрацювання, прозорий, тремтливий тембровий малюнок вводять у світлу, піднесену атмосферу.

У подальшому слухача очікують суцільні несподіванки й шокуючі потрясіння. Вражає поява в музичній розповіді неприхованих цитат, до того ж із дуже популярних творів, розрахованих, очевидно, на їх впізнаваність. Скажімо, в сцені любовних мрій Солохи звучить «Лебідь» Сен-Санса, під час її загравання з Чортом – сучасна пісня О. Білаша «Два кольори», політ Вакули на Чорті супроводжує фанфарний лейтмотив «Петушка» з опери Римського-Корсакова «Сказка о царе Салтане». Особливо щедро і, здавалося б, зовсім невідповідно ситуації насичена музичними цитатами тематична канва сцени при царському дворі. Замість того, аби спиратися на характерні для того часу танці менует і гавот, тут звучать мотиви відомої радянської пісні «Не кочегары, мы не плотники» (ансамбль чотирьох вельмож), а також мелодії популярних шлягерів 30–40-х років «Танго Гулага», «Ріо-ріо», «Розамунда», зокрема покладених в основу пристрасного танцю імператриці з коханцями. І що важливо: кожне з цих чужорідних «вкрадень» чітко виконує свою драматургічну функцію, хай навіть через віддалену асоціативність допомагає підкреслити пародійну суть сценічних образів.

Незважаючи на наскрізну стильову еклетику, партитура Є. Станковича виявляє дивовижну цілісність, уміння піднімати банальне, побутове до рівня високого мистецтва. Епатажна мінливість музичних тем сприймається як весела дотепна гра, близька парадоксальному мисленню Миколи Гоголя.

Балетмейстер-постановник Віктор Литвинов основну увагу приділив вирішенню колоритних масових сцен і дивертисментів. Цінною є спроба знайти індивідуальні пластичні характеристики для основних персонажів. Щоправда, у своїй загальній творчій концепції В. Литвинов пішов уже второваними шляхами, своєрідний характер музичної партитури вимагав сміливіших новаторських пошуків.

Як і в постановці «Майської ночі», у відтворенні поетичної атмосфери повісті Гоголя значну роль відіграла сценографія художниці Марії Левитської. У ній майстерно передано чарівність засніженого українського села та нічних

пейзажів, помпезну розкіш імператорського палацу.

Балет «Ніч перед Різдвом» мав неабиякий успіх у глядачів. Згодом (прем'єра відбулася в 1992 р.) він був поновлений на сцені Київського оперного театру в жовтні 2008 р. Його виставою першого квітня 2009 р. мистецька громадськість відзначила двісті років від дня народження геніального письменника. Ще на початку своєї співпраці з театром Євген Станкович мав намір створити балет за мотивами «Страшної помсти». Звісно, кращий балетний сюжет важко собі й уявити, однак для радянських керманців він виявився «неактуальним» і проект не був реалізований. Як хочеться, щоб композитор все таки повернувся до здійснення своєї ідеї!

Про активне входження творчості Миколи Гоголя в українське хореографічне мистецтво виразно свідчить музично-сценічна інтерпретація повісті «Вій». Вона була здійснена композитором Віталієм Губаренком разом з лібретисткою Мариною Черкашиною в жанрі опери-балету й поставлена в Одесі 1984 року. Твір містить цілий ряд танцювальних епізодів, що відіграють істотну драматургічну роль. Наприклад, експресивний танок парубків напідпитку на хуторі Сотника або ж хореографічні замальовки «нечистої сили» значно сприяли нагнітання відчуття моторошної тривоги. А особливо важливою та значимою художньою знахідкою стало відтворення образу Панночки-Відьми суто танцювальними засобами. Її роль виконує балерина, причому драматургічні функції цього персонажа в порівнянні з повістю М. Гоголя відчутно посилені. Починаючи з експозиційних сцен ярмарку, послідовно розкривається значення Панночки як символу зовнішньої краси та водночас злої руйнівної сили. Введення балетних засобів у музично-драматичну версію «Вія» мало назвати вдалим і театральньо-ефектним прийомом. Саме вони стали істотним засобом проникнення в неповторний світ Гоголя, де дивовижно поєднуються реальне й містично-потойбічне, та перетворили спектакль у фантазмагоричну містерію.

На сьогодні світова балетна «гоголіана» не така вже багата. Крім згаданих балетів українських авторів, можна згадати й російські, що були поставлені в 30–40-х роках минулого століття: «Ніч перед Різдвом» (1938) і «Сорочинський ярмарок» (1940) Бориса Асаф'єва, «Тарас

Бульба» (1940) Василя Соловйова-Сєдого. За винятком останнього, вони не залишили помітного сліду в розвитку балетного театру.

Тим часом творча спадщина Миколи Гоголя – це справжня скарбниця свіжих мистецьких ідей. Характер його образності, близький природі балетного жанру, розкриває необмежені можливості для створення ефектних, проіннятих духом новаторства спектаклів.

На жаль, ситуація в сучасному українському музичному театрі через низку причин, переду-

сім фінансових, аж ніяк не сприяє розвитку творчості. Уже багато років не з'являлися (навіть у портфелях композиторів) нові українські опери й балети. Можна лише сподіватися, що криза мине й подальше звернення до гоголівської тематики збагатить хореографічну культуру новими цінними набутками.

<sup>1</sup> Радянське мистецтво. – 1945. – 23 трав.

<sup>2</sup> У постановці «Ночі перед Різдвом» 2008 року назву «балет-пастичіо» замінили на «балет-фантазія».

*Перевод произведений «большой литературы» на своеобразный метафорический язык балета определил важное направление развития этого на удивление популярного в украинской культуре театрального жанра. Деятели украинского балетного театра не могли пройти мимо такого могучего источника вдохновения, как писательское наследие Николая Гоголя. Широкий образный диапазон его произведений, глубокое укоренение в украинскую почву, органическое сочетание лирики с тонким юмором, бытовых замалевываний с фантастикой – все это раскрыло большие возможности для возникновения оригинальных национальных и в то же время эффектных, привлекательных для зрительской аудитории балетов.*

**Ключевые слова:** Гоголь, балет, жанр, образный диапазон, зрительская аудитория.