МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ФІЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
ІМЕНІ ІВАНА БОБЕРСЬКОГО

КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

"БАЛЕТ ЯК ВИЩА ФОРМА ХОРЕОГРАФІЇ".

(лекція для студентів І курсу ФПО)

(2 год.)

Рівень вищої освіти – перший бакалаврський
Ступінь вищої освіти - бакалавр
Спеціальність 024 Хореографія)

Розробила: Зайдель Т.В.
ст. викладач

ЛЬВІВ – 2024 р.

План

1. Балет як вид музично-драматичного мистецтва

1.1. Музика, хореографія, драматургія, образотворче мистецтво – складові частини балету

1.2. Початкова драматургічна основа балету – сценарій (лібретто)

2. Народний танець як першоджерело класичного балету

3. Українське балетне мистецтво

Завдання та принципи роботи педагога

Завданнями лекції є ознайомлення студентів із балетом як вищою формою хореографічного мистецтва, його максимально всебічною характеристикою. Педагог особливу увагу приділяє огляду процесу становлення та розквіту світового балету, провідним школам класичного танцю і місцю народних танців у балеті. Важливим є огляд розвитку українського балету.

Література

1. Балет: Пер. с англ.-ООО: Астрель, 2008. – 64 с.
2. Історія балетного мистецтва: від витоків — до початку ХХ ст. : навч. посіб. для студентів ф-тів мистецтва пед. ун-тів (спец. хореографія) та гуманітар. ф-тів ВНЗ / О. К. Зав'ялова; Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. — Вид. 2-ге. — Суми: Мрія, 2014. — 114 с.
3. Морозовська Т. Хореографічне виховання як складова загальної освіти / Морозовська Т. // Рідна школа. – 2002. – № 8/9. – С. 25–28.
4. Повалій Т.Л. Історія хореографічного мистецтва: навч.-метод. посібн. 3. Суми : СПДФ- 2014, 120 с.
5. Станішевський Ю. О. Український балет. К., 1963.
6. Станішевський Ю. О. Хореографічне мистецтво. К., 1969.
7. Станішевський Ю. О. Історія українського музичного театру. Опера. Балет. Оперета. 1917—1967. К., 1970.
8. Станішевський Ю. О. Балетний театр України. К., 1986.
9. Формування естетичних цінностей на заняттях з хореографічного мистецтва /Алла Овсянникова // Рідна школа. – 2010. – № 4/5. – С. 77–78.
10. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Біобібліогр. довід.: хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники / В. Д. Туркевич. — Київ:

Біографічний інститут НАН України, 1999. — 223 с. — ISBN 966-7236-09-9
11. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. 7. Харків : ХДАК, 2007. 344с

1.Балет як вид музично-драматичного мистецтва

Балет (франц. – ballet; від итал. – balletto; від лат. – hallo – танцую) – вид музично-театрального мистецтва, зміст якого висловлюється у хореографічних образах.

Балет включає в себе драматургію, музику, хореографію, образотворче мистецтво. Всі вони існують в балеті не самі по собі і механічно обєднуються, а підлягають хореографії, яка є центром їх синтеза.

Надзвичайно чудовий світ балету. Він захоплює не тільки артистів, але й глядачів. На відміну від інших видів танцювального мистецтва, таких як фольклорні або побутові танці, балет спеціально створюється для показа глядачам, щоби тисячі людей відчули співпереживання з артистами. Самі актори виконують балет заради того, щоб передати відчуття, образи, ідеї та сюжет глядачам, без яких балет втратив би свій смисл.

Слово «балет» походить від особливої танцювальної техніки, яка розвивається протягом останніх 350 років.

Балет – це постановка танцю у сценічному оформленні. Рух, музика і декорації – все це разом створює спектакль для глядачів. Кожна танцювальна група має у своєму репертуарі багато різних балетів. Деякі з них ставилися на сцені протягом останніх 150 років балетними трупами всього світу. Інші балети – зовсім нові, їх створюють для конкретної балетної трупи.

Обєднуючи різні види мистецтва, балет знаходиться у тісному зв'язку з ними. Це створює можливість переважного розвитку в окремих випадках або драматичного, або музичного, або

живописного початку. Такий підхід дає позитивні результати тоді, коли балет отримує повноцінне хореографічне втілення.

У найкращих своїх проявах балет "вихваляє" прояви прекрасного в людині, виховує благородні та добрі почуття, закликає до досконалості.

Балет є одним з найпрекрасніших засобів естетичного виховання, формування душевної краси, смаку і культури загалом.

Музика балету створюється на основі балетного *лібрето* із врахуванням хореографічного вирішення. Вона надає хореографії емоційно-образну і метроритмічну основу. Часто вирішення хореографічних образів виникає після створення музики. Впродовж історії взаємовпливи балетної музики та хореографії зазнавало значних змін.

Термін «балет» виник в Італії наприкінці XVI ст. для позначення танцювального епізоду в опері, який передає певне емоційний настрій та поєднаний єдиною дією. Виокремлення балету у самостійний вид мистецтва відбулося пізніше.

У перших французьких балетах, наприклад, «Комедійний балет королеви», 1581 р. та інших, музичну основу складали народні та придворні танці, що тоді побутували й входили у старовинну сюїту (цикли старовинних п’єс).

У творчості видатних композиторів XVII – XVIII ст. балетна музика посідала значне місце – це Ж.Б.Люллі, Г.Пьорсел, Г.Гендель, Ж.Ф.Рамо, які намагалися її драматизувати. З діяльністю балетмейстера Ж.Ж,Новера пов’язана реформа балетного театру,

Як результат реформи визначилася активні роль музики як «програми, яка визначає рух і дії танцюриста». Драматизація балетної вистави потребувала емоційно виразних музичних образів («Дон Жуан» Глюка, 1761 р.).

Наприкінці XVIII ст. – поч. XIX ст. поряд зі становленням симфонічних та оперних жанрів відбувався й розвиток музики балету. У 1801 р. відбулася одна з перших спроб симфонізації музичного супроводу до балетів – «Створення Прометея»

Бетховена. Романтичний напрямок в балетах ствердили «Жизель» 1842 р.,, «Корсар» 1856 р. Адана, «Копелія» 1870 р. Деліба та інші.

У XIX ст. стабілізувалася балетна музично-драматургічна номерна структура. Разом з тим проявилася тенденція до спрощенного розуміння функції балетної музики як чітко ритмізованого, без індивідуалізації образів супроводу до танців (твори П.Пуньї, Л.Мінкуса, Р.Дриго та інших).

Традиції симфонізації балету було продовжено А.Глазуновим («Раймонда» 1898 р., «Пори року» 1900 р. та іншими). Балети І.Стравінського «Жар-птиця» 1910 р., «Петрушка» 1911 р., «Весна священна» 1913 р. мали велике значення для розвитку балетної музики. Вони були створені головним чином для «Російських сезонів» Дм.Дягілєва в Парижі також пов'язані із новаторськими пошуками балетмейстера М.Фокіна.

Західноєвропейський балет розвивався у основному руслі одноактних камерних вистав, заснованих на принципах наскрізного розвитку музичного полотна та пересікання різних музичних стилів, характерних для 1-ї пол. XX ст. У творчості К.Дебюссі, М.Равеля відобразилися різносторонні досягнення імпресіонізму, у роботах Д.Мійо, Ж.Оріка, Ф.Пуленка, А.Онеггера, Б.Бартока, П.Хіндеміта, В.Егка – експресіонізму, неоромантизму. Звеременення композиторів М. де Фальї, А.Казелли, К.Шимановського, А.Копленда та інших до глибинних витоків національного фольклору сприяли розширенню виражальних засобів балетної музики.

З початком XX ст., паралельно із розвитком великої балетної вистави, затверджується *практика хореографічної інтерпретації музичних творів інших жанрів,* головним чином симфонічних, які не призначалися для балетного театру. Цей напрямок в балеті у великій мірі пов'язаний з діяльністю балетмейстера Дж.Баланчіна.

1.1. Музика, хореографія, драматургія, образотворче мистецтво – складові частини балету

Балет має необмежені можливості образного відтворення дійсності, відображення думок і почуттів людини за допомогою

рухів, музики, пантоміми, костюмів і декорацій. Іншими словами ***балет це*** **–** *драма* (**дра́ма** дав.-гр. δρᾶμα — «дія», «діяння», «дійство» — літературний жанр, п'єса соціального, історичного чи побутового характеру з гострим конфліктом, який розвивається в постійній напрузі), написана музикою і *відтворена* у *хореографії.* Сценічне відтворення музичної драматургії балету складається перш за все у створенні хореографічного дійства, яке розкриває, а часами навіть і збагачує зміст музичного образу.

В балеті немає слів, щоб розповісти сюжет твору. Його смисл стає зрозумілим завдяки пластиці, костюмам, декораціям, музиці та танцювальному стилю.

Основою хореографічного дійства є танець, який відтворює факти і дії сюжету, стан і характер героїв – виконавців. Підпорядковане значення в цьому має пантоміма, яка може складати основу окремих епізодів або включатися у танець. В балеті XIX ст. танцювальні сцени чергувалися з епізодами, де артисти передавали зміст спектаклю за допомогою жестів і міміки.

В теперішній час пантомімні сцени в балеті представляють собою синтез природньої пластики та деяких, раніше прийнятих умовних мімічних жестів. Мова тих жестів зрозуміла усім. Наприклад: легке торкання очей означає – бачити, притуляння долоні до уха – чути, до серця – кохати. Показати види умовних жестів: страх, прохання, питання, смерть, клятва і т.д.

Хореографічне дійство близьке з одієї сторони до драматичного спектаклю, з другої – до симфонічної музики. Воно має сюжет і це споріднює балет з драматичною п’єсою.

Крім того, хореографічне дійство у балеті отримує образотворче оформлення від художника. Це відтворює головну ідею, яка вирішується хореографічними засобами. Декорації в балеті не тільки характеризують середовище та емоційну атмосферу дії, але й підлягають головному задуму хореографа: залишають сцену вільною для танцю, допомагають розвернути танцювальну композицію.

Декорації – це джерело інформації про те, де відбувається дія балету. Характер сценічного освітлення допомагає створити необхідний настрій (навести приклади).

Велику роль у балетному спектаклі відіграють костюми, які допомагають розкрити образ. Костюми, грим, зачіски героїв спектакля допоможуть визначити: багаті чи бідні герої, старі чи молоді, в який час відбувається дія спектаклю. Наприклад, скромний білий костюм артиста може говорити або про бідність або про чистоту, незайманність героя.

В Україні працюють видатні художники-декоратори, художники по костюмах. Великий вклад у театральне мистецтво у свій час здійснили Федір Нірод, Євген Лисик, Володимир Фурик та інші.

1.2. Початкова драматургічна основа балету – сценарій (лібретто)

Лібрето (в перекладі з італійського – libretto – книжечка) має два значення: 1) сценарій; 2) переказ сюжету балету в програмці спектаклю, яка допомагає глядачеві зрозуміти, що відбувається на сцені. Лібретто почали уживати в музичних театрах, починаючи з XVII ст.

Сценарії в балеті часто засновані на літературних творах і пишуться з урахуванням можливості їх музичного і хореографічного втілення.

Сценарії зазвичай пишуть балетні драматурги, але його автором може бути балетмейстер, композитор, художник, артист або навіть цілий колектив.

На основі сценарію композитор пише балетну музику, яку розподіляє на акти і картини, сцени і номери. Музика не тільки висловлює сценарій, але й збагачує його змістом музичних образів

Як кожний твір театрального мистецтва, балет повинен будуватися згідно законів драматургії. Відрив його від теорії драматичного мистецтва руйнує балет, робить його не театральним жанром (Р. Захаров). Само по собі зрозуміло, продовжує автор, що

це теж має право на існування, і навіть приносить певну користь, так як ускладнює технічні засоби танцю, удосконалює його форми. Але найвищим досягненням балету завжди був і залишається театр класичного балету, здатний бути і змістовним, і емоційним, спроможній нести глибокі думки та прогресивні ідеї.

Театр – це трибуна, кафедра, з якої драматург, режисер, композитор і актор говорять людям про болючі проблеми, розповідають про найпрекрасніше. В різних жанрах мистецтва театр розповідає про людські проблеми, долях як сьогодення, так далекого або близького минулого. Причому говорить так гаряче та переконливо, що це глибоко хвилює глядача не тільки в театрі драматичному, але й у музичному, до якого належить балет.

Основний закон побудови драматургічного твору, де є тема і завдання – висловити той або інший стан людини (радість, горе, кохання, відчай) або його властивості (хитрість, сміливість, відвагу і т.п.).

Основою хореографічної драматургії є тема, ідея і сюжет твору, в якому розкриваються образи-характери героїв в певних умовах оточення, а також конфлікт і розподілення сил, які борються в ньому.

Драматична побудова хореографічного дійства складається з експозиції, зав'язки, розвитку дії, кульмінації і розв'язки. В балетному спектаклі та інших жанрах хореографічного мистецтва застосовуються всі головні закони драматургії.

В балетному спектаклі хореографічна композиція виступає як форма відображення драматичного змісту.

2. Народний танець як першоджерело класичного балету

Народний танець – один з найстарших видів народного мистецтва. Він складався і розвивався під впливом географічних, історичних та соціальних умов життя.

Народний танець конкретно висловлює стиль і манеру виконання кожного народу і нерозривно пов'язаний з іншими видами мистецтва, головним чином – музикою.

Народний танець – невід'ємна складова частина народних обрядів і свят. Він виник як результат колективної творчості. Переходячі від виконавця до виконавця, з покоління до покоління, з однієї місцевості до другою, він збагачувався, досягаючи в окремих випадках високого художнього рівня і техніки виконання. На основі народного танцю в XIV – XV ст. в Італії йшов процес формування бального танцю. Зокрема, іспанські народні танці безпосередньо передували створенню класичного танцю, може навіть підготовлювали його. Елементи класичного танцю, у т.ч. й розгорнутість (виворотність) прийшли з елінських та єгипетських танців.

Отже, європейський балет виник в епоху Відродження.

Таким чином, виникнення класичного танцю було закономірним етапом в історії хореографічного мистецтва. Визначені прийоми професіоналізації, які передавались за традицією від єгиптян до елінів, від жонглерів до придворних танцюристів, такі, як розгорнута координація рухів, утримання постави (корпуса); в основу системи класичного танцю, яка стала своєрідним підсумком всього попереднього розвитку.

Рухливий орнамент танцю нарешті набув визначену форму. Пози танцюриста набули графічної чіткості та стрункості, кожен рух заграв виразними лініям. Становлення класичного балету як самостійної системи безпосередньо зв'язано з придворними балетами. Організований церемоніал балу, де складний орнамент малюнка узгоджувався з позами і рухами всіх учасників. З часом він насичувався більш складною технікою па.

Становленню класичного танцю передувало формування декількох професійних систем. Так, відомо, що на створення системи класичного ганцю великий вплив надали італійська і французькі системи.

В Україні, яка була у складі двох великих імперій, на початку XIX ст. поряд з балетами, створеними під впливом петербурзьких постановок, на театральних підмостках починає з’являтися і український народний танець.

Танок славнозвісної «малярівни у справжній своїй красі вперше з'явився на сцені в п'єсі І.Котляревського «Наталка Полтавка», поставленої автором разом з видатним актором М.Щепкіним у 1819 р. у Полтаві. Саме з «Наталки Полтавки» беруть свій початок реалістичні традиції українського акторського мистецтва, засновані М.І.Белкіним, який перший приніс на сцену «справжню малоросійську народність з усім її гумором і комізмом». Геніальний актор був, безперечно, і одним з фундаторів народних традицій сценічного виконання українського танцю, підпорядкованого розкриттю характеру персонажа і подій вистави.

У І823 р. український танець був введений у постановку опери невідомого автора «Українка, або Чарівний замок», яка була показана на відкритті міського театру в Києві.

Подальший розвиток національно-хореографічного мистецтва пов'язаний з музично-драматичними та оперними постановками М.Кропивницького (з ним в 90-х роках XIX ст. працював Вацлав Ніжинський), М.Старицького, М.Садовського та ін.

3. Українське балетне мистецтво

Перші балетні вистави у Києві були показані у травні 1801 р. трупою поміщика Д.Ширая. У Києві його трупа показала балет «Венера і Адоніс», поставлений балетмейстером Ф.Морелі, який працював у Петербурзі та Москві. У 1805 р. Д.Ширай відкрив своїми виставами міський загальнодоступний театр. У російсько-українській музично-драматичній трупі Д.Ширая, що складалася здебільшого з акторів-кріпаків, балет посідав особливе місце, налічуючи близько 40 професійно підготовлених танцюристів.

Балетні вистави Д.Ширая справили величезне враження на киян. Саме тому гостро постало питання про будівництво постійного міського театру. Упродовж 1805 – 1809 рр. ця ж трупа, постійно давала балети у знов відкритому театрі у Києві.

У 1814 р. у новозбудованому Харківському міському театрі розпочала свою діяльність російсько-українська трупа Ї.Штейна, що мала досить великий і різноманітний репертуар. Професійний танцюрист і балетмейстер І.Штейн добре знав досягнення тогочасного російського балетного театру. Розширюючи оперний і балетний репертуар своєї трупи, він часто звертався до балетів, поставлених на петербурзькій і особливо московській сцені. Із захопленням працюючи як балетмейстер, І.Штейн самостійно створив різні за жанровими відтінками балети «Принцеса Катарська», «Пігмаліон» та «Вітрогон, або Цигани у своїх шатрах» за поемою О. Пушкіна «Цигани». У його постановках відчувався вплив реалістичних тенденцій російського балету, зокрема, використання сюжетних мотивів творів російської і світової літератури, увага до пантомімічно-танцювальної дії, до використання елементів українських народних танців.

Важливою умовою діяльності кріпацьких театрів було попереднє навчання артистів-кріпаків не лише балетним танцям, але й музиці, співам, живопису та іноземним мовам. Для цього залучалися відомі балетмейстери, театральні й музичні діячі. Так, зокрема, в кріпацькому театрі князя Г.Потьомкіна в Україні, який з 1786 р. очолював славетний італійський композитор Джузеппе Сарті, викладали петербурзькі музиканти, співаки та хореографи. Навчанням балетної трупи, що складалася з 22 танцюристів, керував італійський балетмейстер і педагог-хореограф Дж. Розетті, який разом зі своїми учнями здійснив мальовничі постановки класичних балетів-дивертисментів: «Козацький», «Гишпанський», «Пастушецький» та «Весняні забави».

Окрім класичних балетів переважно міфологічного змісту, в кріпацьких театрах в Україні виставлялися і дивертисменти з різноманітними національними танцями у супроводі пісень.

Разом з розвитком українського класичного театру, його режисури і акторського виконавства, утвердженням його реалістичної, глибоко народної естетики відбувався складний

процес формування стилістичних особливостей і форм національної сценічної хореографії.

М.Кропивницький, М.Старицький, М.Садовський, П.Саксаганський та їхні учні прекрасно знали і постійно вивчали багатющі скарби українського народного танцю, майстерно переносячи його зразки на сцену, тактовно театралізуючи їх. Багатобарвний, емоційно-наснажений і задушевно-поетичний танець ставав окрасою українських спектаклів, користуючись величезним успіхом у глядачів, особливо під час гастролей українських театральних труп у Москві, Петербурзі та за кордоном.

Під час гастролей у 1893 році української трупи Г.Деркача в Парижі, де були показані «Наталка Полтавка» і «Назар Стодоля» Т.Шевченка з вокально-танцювальною картиною «Вечорниці» П.Ніщинського танцювальні епізоди справили на публіку велике враження.

З постановкою у 1903 р. на київській сцені «Різдвяної ночі» М.Лисенка, поставленої режисером М.Старицьким і диригентом І.Паліциним, з'явився справжній український народний танець. Органічно пов'язаний з розвитком подій, невеличкий танцювальний епізод у фіналі опери цілком відповідав народним зразкам. Він, як невід'ємна частина художньо-цілісної театральної дії, стає промовистим засобом розкриття ідейно-образного змісту спектаклю і характерів персонажів.

Перший український сучасний оперно-балетний театр – Українська музична драма – був створений у Києві у 1919 р. Саме там Мордкін поставив балет «Азіаде» Гютеля, там залучали українські танці в опери, були презентовані «Утопленица» Лисенка та «Галька» Монюшка.

На початку 20-х років в оперних театрах Києва, Харкова, Одеси на той час були невеликі балетні трупи, працювали балетмейстери Р.Баланотті, П.Йоркін, О.Романовський, М.Дисковський.

Створення першого українського балету «Пан Каньовський» М.Вериківського (балетмейстер В.Литвиненко, Харків, 1930)

поклало початок самобутньому українському національному балету. Одночасно ставляться балети «Карманьйола» В. Фемеліді (балетмейстер М. Мойсеева, Одеса, 1930), «Ференджі» Б. Яновського (балетмейстер П. Кретова, Харків, 1930). Творча лінія «Пана Каньовського» була продовжена в балеті «Лілея» К. Данькевича (балетмейстер Галина Березова, Київ, 1940). Серед сучасних українських композиторів найвідомішими є балети Євгена Станковича («Ніч перед Різдвом», «Ольга») та О.Костіна («Русалонька», «Запрошення до страти»).

Особливо цікавим для вивчення тенденцій розвитку українського балету є період 2-ї половини XX ст.

Практиків і теоретиків балетного театру України у радянський період хвилювали актуальні проблеми співвідношення музики і танцю, пантоміми й узагальнено-хореографічної образності, національної своєрідності й інтернаціональної природи, акторської виразності й однобічного техніцизму в сучасних за пластичними формами виставах; співіснування традиційного балету-драми і близького до інструментальних музичних творів балету-симфонії.

З одного боку, пантомімічний балет починає збагачуватися елементами народної танцювальної лексики. Взірцевими сприймаються танцювальні знахідки Павла Вірського, який, відроджуючи зразки української танцювальної творчості, поповнював їх елементами класичної хореографії (балет “Сойчине крило” А.Кос-Анатольського, балетмейстер М.Трегубов, 1956 р.; “Лісова пісня” М.Скорульського, балетмейстер В.Вронський, 1958 р.).

В найрізноманітніших балетмейстерських шуканнях 2-ої пол. 60-х рр. домінуючим було прагнення знайти вірний шлях до художнього новаторства, до правдивого хореографічного відтворення високих ідей, тем і образів, співзвучних героїчній сучасності, шлях найширших асоціацій і реалістичних узагальнень у хореографії, до багатозначної музично-танцювальної образності, спроможної розкрити складний внутрішній світ людини з

особливою глибиною, психологічністю й емоційною переконливістю.

На це питання митці різних творчих напрямків відповідали по-різному, наполегливо шукаючи цей вірний шлях і в оновленні канонів багатоактної балетної драми, і в поглибленні драматичного змісту одноактових балетів-симфоній на інструментальну музику. Шлях до сучасного новаторства в балетному театрі лежав «…між двома полюсами. Один – у надмірному піднесенні ролі сюжету, дії, розвинутої за законами драми, детально розроблених характерів героїв, що поводять себе як в житті, за виключенням небагатьох випадків танцю, більш чи менш виправданого ситуацією.

Тут природний інтерес до мізансценування, до складності сюжетних перипетій, до правдоподібності декорацій і костюмів, як у драмі. Тут дивляться на музику приблизно так, як дивляться на неї в кінематографі: вона супроводжує, пояснює дію, але не визначає її.

Другий – у надмірному піднесенні ролі музики з властивими їй законами розвитку, що дозволяють танцю жити лише в її правилах – в правилах мистецтва переважно виразового. Звідси виходить позитивний потяг до інструментального розвитку, до перегляду й збагачення його виражальних можливостей. Але звідси ж кінець кінцем народжується й відмова від балетної вистави як такої, підміна її цікавими, але далеко не всеосяжними формами концертності, коли з балетної сцени зникають декорації, костюм, навіть рампа, і танцівник перетворюється на концертуючий інструмент, прирівняний до інструментів оркестру і співпідлеглий їм» (за Красовською)

Між цими двома крайніми полюсами і проходив бурхливий розвиток українського балетмейстерського мистецтва, яке вбирало і по-своєму перетворювало пошуки й досягнення всього багатонаціонального радянського балетного театру.

Розвиток балетного театру України був позначений дуже різними за своїми художньо-виражальними принципами й образними рішеннями балетмейстерськими роботами, які тяжіли то

до одного, то до другого полюса. Навіть одну й ту саму партитуру різні балетмейстери-постановники інтерпретували, вдаючись до полярно-протилежних хореографічно-сценічних засобів.

Талановитий балетмейстер А.Шекера, учень Р.Захарова, вихованець Московського державного інституту театрального мистецтва імені А.Луначарського, звернувся до інтерпретації балету «Камінний господар» влітку 1969 р. Це масштабне музично-танцювальне полотно, створене на київській сцені у тісній співдружбі з композитором В. Губаренком, лібреттистом Е.Яворським, диригентом С.Турчаком і художником Є.Лисиком. Втілюючи в пластичні образи монументальний балетний твір, написаний за однойменною драмою Лесі Українки, хореограф спирався на якісно нові тенденції в радянському балетмейстерському мистецтві, на художні відкриття Ю.Григоровича в «Легенді про любов» та кращі здобутки В.Вронського в «Лісовій пісні».

Прагнучи до танцю психологічно й емоційно наснаженого, драматичного в найширшому смислі цього слова, до образних узагальнень і виявлення змісту партитури, А.Шекера не відмовлявся від організованої музикою пантоміми, від використання постановочних принципів балету-драми, які в цей час оголошувалися цілком застарілими й безплідними. Пантоміма стає однією з форм існування танцю. Драматургія, причинний зв’язок подій, наближається до поетичного способу висловлення. Виникає також принцип наскрізного розвитку дії, хореографічного викладу, тобто те, що іноді називають симфонічною драматургією.

Всі ці риси тією чи іншою мірою мали місце в таких різних за своїм сценічним рішенням спектаклях А. Шекери, як «Стежкою грому», «Лілея», «Відьма», «Каменярі», що передували постановці «Камінного господаря». Новим кроком на шляху цих шукань стала нова робота молодого балетмейстера – відверто експериментальна постановка балетної трилогії «Досвітні вогні», здійснена разом із М.Заславським, диригентом Ю.Луцівим і художником Є.Лисиком навесні 1967 р. на львівській сцені.

Постановка А.Шекери була, безперечно, помітним явищем сучасного українського балетного театру і викликала досить гострі дискусії та цікаві відгуки в пресі.

А.Шекери здійснив одну з перших постановок на львівській сцені «Лілеї». В пошуках нових граней класичного і українського народного танцю, він виявив тонке відчуття національного пластичного колориту і прагнення до розгорнутої танцювальної образності. Враховуючи знахідки своїх попередників, молодий балетмейстер створив досить оригінальну, оповиту романтичним настроєм ранніх поезій Т.Шевченка багатопланову балетну виставу. Найбільш художньо цілісною у львівському спектаклі була барвиста танцювальна симфонія народного свята ночі під Івана Купала. Відмовившись від введення в балет етнографічно-достовірних танців, запозичених з фольклорних джерел чи з репертуару ансамблів народного танцю, А.Шекера підпорядкував усю лексику, весь образний лад спектаклю законам і формам класичної хореографії, надав їй барв національних пластичних інтонацій та відтінків.

У прекрасному виконанні Н.Слободян оживала лірика дівочого українського танцю, зіткана з ніжних партерних рухів класики і масових дівочих танків. Хореографічний рисунок все більш ускладнювався і збагачувався, виростала наспівно-трепетна пластична лейттема замріяної Лілеї. З іскрометних і завзятих масових композицій парубків виникала поривчаста, мужня і пролітна хореографічна лейттема незламного Степана, що перетворювала і синтезувала лексику традиційних класичних стрибків та українського чоловічого танцю.

В балетмейстерських пошуках А.Шекери превалювала тенденція збагачення танцювальної мови його балетів переважно за рахунок творчого й оригінального використання зовнішніх пластично-виражальних джерел.

В своєрідних постановках головного балетмейстера одеського колективу І.Чернишова та молодого київського хореографа

Г.Майорова помітно відчувалась тенденція збагачення класичного танцю за рахунок виявлення його нових внутрішніх можливостей.

Про співзвучність шукань І. Чернишова й О. Виноградова в галузі виявлення внутрішніх виражальних ресурсів класичного танцю переконливо свідчить хореографічна інтерпретація нового українського балету «Свіччине весілля»,

Хореографічна інтерпретація нового українського балету «Свіччине весілля» (1974) переконливо свідчить про шукання у галузі внутрішніх виражальних ресурсів (балетмейстери І.Чернишов і О.Виноградов, художник-декоратор Ф.Нірод). Основою експресивної, обарвленої національними інтонаціями й узагальненої танцювальної мови головних героїв вистави стали рухи та комбінації, виокремлені із системи класичної хореографії й об’єднані в оригінальні композиції.

Особливо велике значення для українського балетного театру мали новаторські тенденції балетмейстера Павла Вірського. Його творчість довела, що величезну кількість нових відкриттів у народному танці можна зробити, спираючись на традиції. Але традиції повинні розумітися широко й сприйматися і засвоюватися творчо, повинно постійно відбуватися переосмислення багатих здобутків неповторної української хореографії