

## ПІВСТОЛІТТЯ НА БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ

*Ельвіра Пустова*

Хто відкриває прийдешність нашому почуттю,  
той поширює межі вічності нашої душі.

*Леся Українка*<sup>1</sup>

Ось уже півстоліття зі сцени Національного академічного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка не сходить прекрасний твір не лише української, але й світової поетичної класики – драма-феєрія Лесі Українки “Лісова пісня”, майстерно перекладена хореографічною мовою видатним балетмейстером, народним артистом СРСР Вахтангом Вронським. Показана вперше навесні 1958 року, чарівна балетна версія одного з найвидатніших зразків української драматургії стала класикою національного музично-театрального мистецтва, своєрідною візитною карткою столичного колективу.

Твір Лесі Українки виявився напрочуд близьким природі балетного мистецтва. Є в ньому і романтична окриленість, і внутрішня музичність, і хвилююча піднесеність вислову, і казкова фантастика, поєднана з фольклорним колоритом, що так прикрашають поетику балетного спектаклю. Надзвичайно емоційна, глибоко національна драма про красу чистого кохання, про одвічний потяг людини до прекрасного, про боротьбу величного й нищого дістала по-справжньому високохудожнє втілення. Балетмейстеру, спираючись на пройняту симфонічним подихом і національними фольклорними інтонаціями музику М. Скорульського, разом із диригентом Б. Чистяковим та художником А. Волненком вдалося створити натхненну танцювальну поему, переконливо розкривши в узагальнено-поетичній хореографічній дії гуманістичні філософські ідеї славетної поетеси.

В основі драматичного конфлікту п’єси – боротьба проти жахливих умов існування за справжнє людське життя, вільне й прекрасне, сповнене світлих творчих устремлінь. Крізь усю драму проходить пристрасний заклик авторки до розкриття творчих і волелюбних потенцій ества людини, яка має своїми ділами, “своїм життям до себе до-

рівнятися”<sup>2</sup>. Але вона може зробити це за однієї необхідної умови – за тих обставин, коли зникнуть стосунки, які калічать людську душу, роблять її жорстокою і байдужою до всього прекрасного.

В. Вронський не був першовідкривачем цієї теми. Уперше постановку “Лісової пісні” здійснив 1946 року С. Сергеев. Проте саме в другій сценічній редакції “остаточно викристалізувалися драматургічні обриси твору”, що дало “підстави вважати останній варіант основоположним для тлумачення і сприймання балету”<sup>3</sup>. «Завдяки ідейно-художній цілісності задуму постановника і внутрішній єдності всіх музично-сценічних компонентів, на балетній сцені не відбулося “переміни мрії в бутафорію”, чого так боялася Леся Українка при постановці свого твору в драматичному театрі»<sup>4</sup>. В інтерпретації В. Вронського засобами мистецтва танцю було тонко відображено основний конфлікт п’єси – вічну суперечність між високим покликанням людини й тією приземленою буденщиною, яка часто руйнує поезію людської душі, вбиває в людині творче горіння, талант, відчуття радості. Балетна вистава, в якій наспівні пластичні речитативи злилися з віртуозним класичним танцем, утверджувала новий, вищий напрям у розвитку української хореографії, пов’язаний із відродженням розгорнутої танцювальної образності, з творчим переосмисленням кращих традицій “Пана Каньовського”, “Лілеї”, “Марусі Богуславки”, з утвердженням тих якісно нових тенденцій, які прийшли в український балетний театр у другій половині 50-х років ХХ ст.

На відміну від першої балетмейстерської редакції, якій бракувало драматургічної цілісності внаслідок досить значних невірних купюр, у спектаклі В. Вронського панувала внутрішня єдність виражальних прийомів, органічний синтез музичних і хореографічних структур та принципів образного розвитку. У постановці С. Сергеева “фантастичні персонажі зображалися засо-

бами класичної хореографії, а люди – мовою побутової пантоміми і народно-сценічного танцю, забарвленого елементами класики, що вело до певного протиставлення двох емоційно-образних сфер балету”<sup>5</sup>. В. Вронський же спромігся зробити танець ґрунтом, на якому викристалізувались образи й колізії вистави, “поєднати узагальнену традиційну класику з розмаїтими барвами і відтінками народної хореографії”<sup>6</sup>. Автори попередньої інтерпретації не зуміли повністю розкрити задум композитора. І хоч “у постановці було чимало мальовничих епізодів, яскравих сольних і масових танців, виразних пантомімних сцен, проте балет являв собою серію роздрібнених ілюстрацій до драматичної поеми Лесі Українки”<sup>7</sup>.

Прагнучи зробити танець своєрідним аналогом слова, С. Сергєєв, на відміну від В. Вронського, відмовився від нових музично-хореографічних картин, епізодів, яких не було в літературному першоджерелі, що значно збіднило постановку. Додаткові сцени були введені в балет лібретисткою Н. Скорульською, яка відштовхувалася нерідко від окремої фрази чи ледь накреслених Лесею Українкою образних штрихів. Так, слова Лукаша, які він чув про лісові “танці, жарти та зальоти”, стали приводом для показу колоритної вакханалії лісової нечисті, танців русалок, квітів і різноманітних лісових жителів. Його фраза “Готуйте, мамо, хліб для старостів, – я завтра засилаюсь до Килини”<sup>8</sup> стала основою для створення широкої сцени весілля з показом традиційних обрядів і звичаїв у другій дії балету. А «заключні слова Мавки “стане початком тоді мій кінець”<sup>9</sup>, її роздуми про незборимість життя, вічне оновлення природи і непереможне прагнення людей до світлого, прекрасного, дали привід до створення окремої фінальної картини з символічним персонажем – молодим хлопцем, який приходить на лісову галявину і грає на сопілці ту саму ніжну й пристрасну мелодію кохання, якою колись Лукаш причарував Мавку»<sup>10</sup>.

Знання Н. Скорульською специфіки балету дало можливість глибоко проникнути в поетичний світ твору Лесі Українки, відтворити його емоційний колорит і водночас

зберегти його основні сюжетні лінії та образи, “внутрішню логіку і послідовність драматургічного розвитку, зрештою, багатоплановість розповіді, в якій химерно”<sup>11</sup> і настільки гармонійно переплітається реальне й казкове, “наскільки вони можуть переплестися в уяві багатьох людських поколінь”<sup>12</sup>. Дописані лібретисткою сцени свідчили про глибоке розуміння нею і композитором природи хореографічної образності. Бо, як справедливо зауважував Ю. Слонімський, “особливість балетного змісту полягає в тому, що дійсність специфічно сприймається й перетворюється авторською думкою саме в танцювальному образі, тоді як усякий інший образ буде фальшивим. Ось чому, як правило, кращі хореографічні сцени в спектаклях або відсутні в літературних першоджерелах, або далекі від них. Яку б виставу ми не взяли, ця закономірність простежується всюди”<sup>13</sup>. Щоправда, це твердження надто категоричне, бо часом саме сторінки літературного твору безпосередньо викликають до життя танцювальні образи й узагальнені суто хореографічні картини.

Це, зокрема, стосується “Лісової пісні”. Балетмейстеру В. Вронському вдалося у своїй постановці відтворити своєрідний світ, сповнений пристрастей, бажань, боротьби, психологічно-правдиво розкрити в танці внутрішній світ героїв, еволюцію їхніх багатопланових, складних характерів, почуття та настрої.

Уже в пролозі, що малює сповнену таємничої краси картину життя лісового царства, балетмейстер, уникаючи традиційної балетної казковості, образно персоніфікував сили природи. Мрійливі хороводи русалок, бурхливі танці дзвінкого весняного потоку – “Того, що греблі рве”, – побудовані на високих стрибках, турах, що чергуються в повітрі з кабріолями й со де басками, його залицання до Русалки Водяної, яка то граціозно, ковзаючими глісадами лине до нього, то кокетливо, грайливо ухилиється від обіймів, лаконічні зображення старого сердитого Водяника, Потерчат, інших водяних духів – “всі ці сцени, хоча й не мають безпосереднього відношення до ходу дії, проте відіграють важливу роль у становленні загальної

емоційної атмосфери твору”<sup>14</sup>, створюючи чудову картину ранньої провесни.

Цікаво вирішив В. Вронський також образи головних персонажів балету. У них привертає увагу складність характерів, що так рідко вдається на балетній сцені. У партії Мавки втілено красу й мінливість природи. Її образ – це “глибоке філософське узагальнення всього прекрасного, втілення щирого й високого почуття, ніжного й не підкупного кохання та водночас – алегоричне втілення трагічного становища чистої і благородної індивідуальності в суспільстві”<sup>15</sup>. Вона здається “то зовсім реальною дівчиною з українського села, то казково-таємничою, то беззахисно-зворушливою, то гордою і непримиренною”<sup>16</sup>. Змалюванню душевних переживань і почуттів чарівної лісової царівни присвячено ряд вузлових танцювальних номерів балету, відмінних настроєвою гамою, але споріднених загальним просвітленим ліричним забарвленням.

Прокинувшись від чарівної мелодії Лукашевої сопілки, Мавка поринає у сповнене експресивної схвильованості й драматичного піднесення повільне адажіо, яке з появою на сцені поважного Лісовика переходить у їхній радісний і ніжно-граціозний дует.

Від зустрічі з Лукашем у Мавки пробуджуються досі незвідані нею трепетні, світлі почуття, які добре передано в їхньому першому розгорнутому адажіо. Ніжні партерні підтримки, неквапливі обводки в арабеску чергуються з парними кружляннями та чіткими зупинками в піднесених і величних позах. У схвильованій “дочки лісу” наче перехоплює подих, вона виривається з рук юнака і, вслухаючись у задушевний голос сопілки, кружляє в легкому, побудованому на дрібних рухах танці, що знову переходить у натхненний і поетичний танцювальний дует. Відкривши в Лукашеві його “співочу душу”, Мавка до самозабуття поринає в стихію кохання, не виявляючи жодних вагань ні щодо себе, ні щодо свого коханого. Лукаш відповідає їй взаємністю, але вповні збагнути голос кохання, яким промовляє до Мавки його серце, він не спроможний. В апогеї любовно-емоційного злету його охоплює сум’яття, непевність.

Друге адажіо, що звучить як гімн людському коханню й вірності, розвиває й збагачує настрої першої зустрічі закоханих. Велике щире почуття, що спалахнуло так яскраво, окриляє героїв. Широта й піднесеність рухів, поз, плавність пластичних ліній, високі підтримки переконливо передають їхній емоційний стан. І як не намагаються зацікавити своїми іграми й забавами лісові друзі, Мавка не звертає на них уваги. Марно залицяється до неї, воліє взяти у свої палкі обійми й полинати в далекі гори Перелесник – дух вогню й негасимої пристрасті. Його поривчасті, запальні й темпераментні варіації, сповнені динамічної, мов вихор, сили. Марно сплітаються в химерні хороводи подруги-русалки, хвацько, пустотливо витанцює лісовий чортик Куць. Немов зачарована, Мавка починає наспівну варіацію-розповідь про своє кохання, яке наблизило її до людей, збагатило її внутрішній світ.

Дещо зміненим постає образ лісової русалки в другій дії, коли вона, бажаючи бути ближче до свого коханого, залишає лісові нетрі і стає на “людські стежки”. Перетворившись із лісової царівни, вбраної в пишні зелені шати, на простолюдинку, зневажена у своїх почуттях і душевних пориваннях Мавка пізнає важке буденне життя знедолених селян. Мати Лукаша не хоче бачити в ній подругу свого сина, а тільки “лісову погань”, “відьомське кодло”, тобто чужу, ворожу людині силу. Зрозуміло, що виснажлива рутинна праця, постійна турбота про виживання та нещаслива доля привчили цю жінку дивитися на світ крізь призму потребності та елементарних вигод, не відволікаючись на всіяку “зайвину”, як-то: гра на сопілці чи прикрашання квітками хати. Натомість Мавка відстоює “чистоту” кохання, стосунки, не затьмарені жодними примусовими повинностями й обов’язки. Ці мотиви розкриваються в більш “земних”, позбавлених попередньої романтичної піднесеності варіаціях лісової русалки, у виразних мізансценах та пантомімних епізодах балету.

Вдало передано думки й настрої головних героїв також у масових ансамблях. Так, у логічно вмотивованій, винахідливо пластично вирішеній сцені в полі, куди Мавка приходять жати, віддзеркалюються її ду-

шевний біль і страждання. Вона не наважується згубити розкішну красу польового лану, про що благає в жалібному, сповненому лірично-сором'язливих плавних рухів танці Русалка Польова. Її варіації, покладені на широку задушевну мелодію, що нагадує українські обрядові пісні, створюють образ буйної, зрілої краси, щедрої душевної доброти.

У масових хореографічних картинах балетмейстер досить широко використав різні форми балетного симфонізму, зокрема принципи танцювальної поліфонії, багатоголосся, розгорнутого ансамблевого акомпанементу й контрапункту солістів і кордебалету. «Балетний симфонізм – не лише організація багатопланової хореографічної дії в структурних формах симфонічної музики, – відзначала В. Красовська. – Це, крім того, широке осягнення життя в узагальнених, багатозначних, мінливих образах, що борються, взаємодіють, розчиняються один в одному і виростають один з одного – теж подібно до симфонічної музики»<sup>17</sup>. Саме такі риси балетного симфонізму притаманні розгорнутому хореографічному ансамблю польових квітів, який акомпанував варіації Мавки, розкриваючи внутрішню боротьбу й вагання героїні.

Вагоме драматургічне навантаження в змалюванні внутрішнього світу лісової русалки несе також її «сумний танок», що «звучить задумливо і скорботно та вирішений як хореографічний монолог, де рухи і пози класичного танцю набувають своєрідних, ніби у пораненого птаха, надломаних обрисів, «складних» інтонацій»<sup>18</sup>.

Покинута, нещасна Мавка повертається до лісу. І хоча вона знову перевдягається в розкішне вбрання лісової царівни, за порадою Лісовика, сподіваючись, очевидно, повернутися з «неволі» у свою природну царину, однак внутрішньо, душею й почуттями вона залишається з Лукашем. З цього погляду, і поцілунок Перелесника, і їхній танець набувають символічного значення: вони покликані привести Мавку «до пам'яті», нагадати їй про саму себе – справжню, вільну, безтурботну, залюблену в лісову стихію. Та, як виявилось, повернення вже неможливе, і не тому, що «сонце прохололо»

й «простигла кров», а передусім тому, що Мавка стала вже іншою, відкривши в собі, у своїх почуттях до «людського хлопця» таїну духовної вічності. Ця «іншість» несумісна з яскравими, «вогнистими», але лише миттєвими спалахами пристрасті, і вона знемагає в шаленому танці, а на видноколі з'являється «Той, що в скалі сидить» – темне й страшне Марище, символ смерті й пітьми, що несе з собою найстрашнішу покару – забуття. Підвладний законам повсякденної необхідності світ не зрозумів її високих поривань. І «сповнена відчаю Мавка кидається в смертельні обійми володаря царства непорушного спокою, в якому нема місця живим почуттям і сподіванням»<sup>19</sup>.

Востаннє образ головної героїні накреслюється у фіналі балету, коли її постать виринає в мареннях Лукаша, втілених у про-світленому, сумовитому адажіо.

Образ головного героя балету також значущий і не менш трагічний. Лукаш поєднує в собі простодушність і м'якість сільського хлопця з поривчастістю й поетичною спрямованістю митця. Талановитий музикант, поет душею, він уміє бачити в природі те, чого інші люди не помічають, не розуміють. Кохання до Мавки піднесло Лукаша, збудило в ньому все найкраще. Однак Лукаш виявився безвольною людиною і тому опинився в лабетах злих, грубих, нищих думками й почуттями людей – своєї матері та Килини<sup>20</sup>. Під впливом обставин, через внутрішню суперечливість, яка виявилася співвідносною з об'єктивними чинниками, тобто з укладом життя та віковичними традиціями, що сформували його душу та духовну сутність, Лукаш зрадив Мавку, знехтував своїм талантом і не зміг піднятися не лише у творчості, але й у щоденному житті на висоту свого покликання й обдаровання. Коли «його серце перестало промовляти голосом кохання, а душа – голосом вищої сутності, якої він сам в собі не розуміє, але яку «виразно-широ» виспіває його диво-сопілка, інакше кажучи, збайдужівши до музики, він позбувається причетності до сутнісних, творчих основ буття, до сфери сакрального, поза якою – царина щоденних «людських клопотів», лише марнотна плинність часу й «царство» безпросвітнього животіння»<sup>21</sup>.



Образ Лукаша, хоча й поданий у розв'язку, явно поступається виразності хореографічної характеристики: справжнього "танцюючого" героя в "Лісовій пісні" немає. Його партія, по суті, позбавлена самостійних "портретних" танцювальних номерів. "Єдині розгорнуті варіації у фіналі балету, сповнені віртуозних пластичних елементів, не відповідають душевному стану цього персонажа, випадають із загальної характеристики юнака. І все ж таки образ Лукаша не позбавлений виразності та драматичної наснаги. Його складна й суперечлива вдача розкривається переважно у стосунках з Мавкою і Килиною"<sup>22</sup>, залежно від того, під чію "сферу впливу" потрапляє Лукаш, міняється характер його хореографічної партії. У піднесених адажіо з Мавкою, насичених запозиченими з поліського й гуцульського фольклору танцювальними елементами, Лукаш поетичний і натхненний, лірико-романтичний і ніжний. У танцях же з Килиною, що виконуються на трохи зігнутих ногах, з грубуватими обіймами, штовханнями, парними кружляннями, він перетворюється на самовдоволеного, приземленого й прозаїчного сільського парубка. Тобто «трагедія Лукаша полягає в суперечності між обдарованням, "цвітом душі" та обов'язками, зумовленими укладом його життя»<sup>23</sup>.

Неспроможність подолати власну роздвоєність, вгамувати внутрішню непримиренність, що розриває його істоту на шматки, робить його страдництвом й самотою, коли він поневіряється лісом, нестерпними. Зрештою, цей стан і покара зовсім не випадкові, бо вони лишень відображають доведене до крайнощів його вагання між тим, що він насправді відчуває та що спроможна відчувати його "співоча душа" загалом, і тим, що робить чи змушений робити.

Ілюзорність перемоги егоїстичних дріб'язкових прагнень підкреслює сцена весілля, поставлена з тонким врахуванням танцювально-пластичного стилю вистави. "Традиційний весільний обряд з частуванням гостей, врученням подарунків, переданий в музиці балету колоритною сюїтою з народних танців. Витримані в загальному радісному, піднесеному настрої, вони разом з тим відмінні своїми емоційними відтінками.

Перший танець – бурхливий, запальний; другий – більш спокійний, поважний, третій – сповнений граціозної легкості тощо"<sup>24</sup>.

Проте серед загальних веселощів перед глядачами виникає на диво сумна картина, де веселиться лише підступна й жадібна Килина. В її характеристиці, побудованій на цікавому поєднанні класичного й народного танцю, відчуваються самовдоволеність, нахабність і вульгарне кокетування<sup>25</sup>. Жалюгідною постає тут і мати Лукаша, охарактеризована танцювальною пантомімою, що побудована на грубуватій ході, різких жестах і швидких поворотах голови. Трагізм життя цих убогих духом жінок полягає «не так у тому, що ідеали свободи і краси для них незбагненні, як у тому, що вони стають, кажучи словами Лесі Українки, "мимовільними жертвами" інстинктів "темного чудовиська маси", всуціль підвладного фатуму необхідності, і під впливом обставин, власної обмеженості та якогось вищого присуду приречені на безвихідь»<sup>26</sup>.

Різно контрастує з матір'ю та Килиною сповнений гуманізму образ дядька Лева, поважного старого чоловіка, який палко любить і цінує красу природи. На жаль, балетмейстеру не вдалося повністю розкрити цей образ, який у драмі Лесі Українки уособлює кращі риси людського характеру. У спектаклі він статичний, вирішений за допомогою примітивної ритмізованої пантоміми й ілюстративної жестикуляції. Мабуть, фантазію постановника обмежував певним чином музичний матеріал.

До прорахунків В. Вронського слід також віднести не досить переконливе вирішення образів Лісовика, "Того, що в скалі сидить", деяке захоплення побутовими подробицями, зокрема, на початку третьої дії, коли Мавка, вийшовши з підземелля, з'являється біля хати Килини, та невідповідність останньої дії цілісному задуму спектаклю.

Численні суто класичні, вражаючі чистотою ліній балетних структур па-де-де, па-де-труа, па-де-катр і подібні танці сніжинок, що з'являються й тануть у мороці ночі, не мають виразної хореографічної цілеспрямованості. Гарні й привабливі, вони "розраховані скоріше чисто на театральний декоративний

ефект і нівелюють драматичну насиченість сценічної ситуації. Це саме стосується надто віртуозних в технічному відношенні останніх варіацій Лукаша і Мавки, що теж суперечать поетичній атмосфері фіналу драми-феєрії Лесі Українки. Танець Лукаша, написаний в бадьорому мазурковому ритмі, як і варіації Мавки, засновані на моторних, чітко ритмізованих поспівках, маловиразні, явно випадають з загальної музично-хореографічної характеристики головних героїв<sup>27</sup>.

Однак усе це не применшує тієї великої емоційної сили, яку справляє ця життєстверджуюча вистава. На противагу песимістичному фіналу постановки С. Сергєєва, фінал у В. Вронського пройнятий вірою в перемогу добра над злом, світла над темрявою і звучить, як гімн кохання, як утвердження вічних поривань людини до прекрасного.

Незважаючи на те, що сніг замітає замерзаючого Лукаша, балет все ж завершується світлою сонячною картиною. Знову настає весна, і до лісу приходить інший юнак, захоплений невмирущою красою природи. Вирізвавши з верби сопілку, він грає чарівну лісову пісню, яка звучить в епілозі твору як магічне прозріння, стверджуючи нетлінність поезії та краси.

Постановка В. Вронського, на відміну від пантомімічного балету-драми С. Сергєєва з численними, часом незавершеними, танцювальними епізодами, утверджувала на українській сцені жанр симфонічно-танцювальної поеми, що орієнтувалася тільки на сценарний сюжет, але насамперед на музичну драматургію.

Не часто вдавалося композиторам написати балетну музику, одночасно проникливо мелодійну й зручну для танців, яка могла б яскраво передати філософський зміст літературного образу. Саме ці риси притаманні партитурі "Лісової пісні". М. Скорульський створив "лірико-психологічну хореографічну поему з цільними музичними образами й насиченим драматичним змістом"<sup>28</sup>, – влучно зазначає М. Загайкевич. У його музиці, сповненій прозорої глибини, тієї пристрасті й ліризму, якими позначені вірші поетеси, широко використано народні

мелодії, зібрані, зокрема, Лесею Українкою. Вони "набувають у партитурі всебічного симфонічного розвитку, органічно вплітаються в тканину музичної оповіді, пронизаної єдиною глибокою думкою, сповненої подиху глибоких і світлих людських почуттів. І при цьому музика яскраво театральна, образна й по-справжньому танцювальна"<sup>29</sup>.

«Відштовхуючись від стильових особливостей поезії Лесі Українки, "де світ фантастики невіддільний від реального, щільно пов'язаний з народними віруваннями"<sup>30</sup>, М. Скорульський значно розширив сферу застосування фольклорних мелодій, винісши їх за межі побутово-етнографічних сцен і успішно використавши для створення фантастичних образів»<sup>31</sup>. Так, "народні мотиви виразно відчуються в заплачкових інтонаціях Потерчат, русалки ведуть хоровод під звуки поетичної народної веснянки, а зраділі приходу весни лісові духи завзято танцюють у першій дії козачок. І це не протирічить характеру твору Лесі Українки"<sup>32</sup>. Виразні, чіткі музичні характеристики "Лісової пісні", витримані в народному дусі, подані в симфонічному розвитку через систему лейтмотивів.

Найпривабливіші сторінки партитури безперечно пов'язані з образом Мавки, для створення якого композитор використав комплекс музично-драматичних прийомів балетного жанру. Музичні теми й епізоди, що пов'язані із цим поетичним образом, позначені особливою мелодійністю й теплою звучання.

Складним і суперечливим постає, як і в п'єсі, музичний образ Лукаша, "в його партії поєднуються контрастні інтонаційні пласти: ніжні й натхненні мотиви чергуються з підкреслено побутовими"<sup>33</sup>. Важливу роль в характеристиці цього персонажа виконують ніжні сопілкові мелодії, "адже саме через чарівну гру на сопілці розкриваються в драмі Лесі Українки мистецький хист юнака, його душа поета. Завдяки розвитку сопілкових лейтмотивів, серед яких вирізняється своєю значимістю тема пісні кохання, цей образ набуває багатогранності, динаміки"<sup>34</sup>.

Музичні образи Матері й Килини об'єднує спільна інтонаційна сфера побутових

пісенних мотивів. Вдало акцентуючи похмурі барви, композитор немов розкриває таємний світ самозакоханої, впевненої у своїй принадності, заздрісної Килини. Проте, як зазначала критика, “філософська, драматична і навіть трагедійна сторона п’єси не розкрита в тій мірі, як лірична, мрійлива”<sup>35</sup>.

Виразні музичні зарисовки М. Скорульський створює також для характеристики другорядних персонажів, обмежуючись подекуди одним невеликим штрихом. Так, динамічні запальні варіації, побудовані на фанфарному лейтмотиві, характеризують Перелесника, бурхливі й схвильовані – “Того, що греблі рве”, сповнені мерехтливих барв – Русалку Водяну, а грайливі, задерикуваті – веселого чортика Куця.

Засобами своєрідного “звукопису” в балеті відтворено й багатство української природи: в поєднанні різних тональностей та ритмів, мелодійних наспівів відчуються весняні барви, які перетворюються на золотий, осяяний сонцем літній пейзаж, а “гордий пурпур” осені поступається перед мовчазним сніговим покривом.

Бринять струмки, лунає спів птахів, шумить старий волинський ліс. Враження ці посилюються від чудових, поетичних декорацій А. Волненка та ескізів костюмів, в яких органічно поєднано фантастику й знання побуту українських селян на Волині. Картини природи, зміна пір року відіграють у спектаклі роль психологічного підтексту. Зображений у різних фазах свого життя – від провесни до холодної зими, – прадавній ліс постає то “освітлений сонцем в zenіті, то в його надвечірніх променях, або оповитий нічною імлюю”<sup>36</sup>. Перед глядачами постають лісові картини в усі пори року – і завжди по-своєму прекрасні. Опоетизована, одухотворена й водночас правдива природа вводить у чарівний світ лісової казки. “Відштовхуючись від реалістичного принципу відтворення часу і місця дії, Волненко разом з тим вийшов за межі ілюстративної манери живопису. Його творча фантазія, що знайшла вираження в щедрій колористичній палітрі, багатстві живописних форм, допомогла створити декоративний фон вистави, позначений високою поетичною наснагою, романтичним баченням світу, тонким відчут-

тям таємничої і невмирущої краси природи”<sup>37</sup>.

Оформлення А. Волненка проникливо втілює в собі всі відтінки настроїв драми-феєрії Лесі Українки – від трагедійності до оптимізму. У цій виставі було, за словами Є. Вахтангова, “відгадано гармонію”<sup>38</sup>, гармонію всіх компонентів хореографічно-музичної дії, всіх акторських індивідуальностей, сценічних знахідок. Кожна деталь декораційного оформлення, кожний рух танцювальної композиції були підпорядковані образному началу, настроям партитури М. Скорульського та драми-феєрії Лесі Українки. Відомий діяч французької культури, почесний директор паризької Гранд-опери Жорж Ірж писав про виставу: “Декорації здаються такими реальними, що з’являється бажання поблукати в тих місцях. І ось на тлі цих картин народний артист Вронський поставив чудовий спектакль – з варіаціями, па-де-де й груповими ансамблями, чудовими за своїм задумом, стилем і майстерністю виконання. Це ставить його в перший ряд великих сучасних хореографів”<sup>39</sup>.

“Лісову пісню”, двічі з величезним успіхом показану в Москві – в листопаді 1960 року на сцені Великого театру під час третьої Декади української літератури та мистецтва і в грудні 1962-го на сцені Кремлівського палацу з’їздів під час тріумфальних гастролей театру, – а також у Румунії, Єгипті та Японії, високо оцінила преса як “одне з найвидатніших художніх досягнень сучасного балетного мистецтва”<sup>40</sup>. Так, газета “Вільна Румунія” (від 11 листопада 1966 року) після прем’єри “Лісової пісні” на сцені Бухарестської опери наголошувала: «Український балет, суворо зберігаючи кращі традиції класичної хореографії, має неповторно своєрідні мистецькі риси. Якщо мистецтво англійських артистів з “Ковент Гардена”, які нещодавно були в нас, позначене сухим традиціоналізмом, а кубинський балет залишив нам на пам’ять лише одну “зірку” – Алісію Алонсо, то київський балетний колектив завоював публіку загальним виконавським ентузіазмом, щедрою емоційністю, віртуозною майстерністю, щедрою поетичністю й темпераментом. Після першої ж вистави можна стверджувати, що кияни мають свій художній стиль, свій неповтор-

ний колорит і свою барвисту, глибоко правдиву й задушевну танцювальну мову". Японська газета "Асахі сібун" 24 липня 1972 року писала, що "Київський балет – яскраво своєрідне мистецьке явище, він вносить власні хореографічні барви у світове балетне мистецтво. Це дуже промовисто засвідчила перша ж вистава "Лісової пісні" в Токію. Класичний танець у цьому напроход поетичному спектаклі вражав схвильованістю, емоційною широтою і свіжістю, був зігрітий національним колоритом, пройнятий щирістю людських почуттів. Балетна вистава захоплює танцювальною майстерністю, високим артистизмом і наснагою".

Відомий мистецтвознавець М. Ельяш зазначав: «Балет "Лісова пісня" – один із найпоетичніших хореографічних творів, які доводилося бачити в останні роки. Він полюбив чарівливою казковістю, глибоким змістом, танцювальною образністю пластики, найтоншим відтворенням народного мистецтва»<sup>41</sup>. Балетмейстеру вдалося відтворити хореографічними засобами "симфонію ароматів народних пісень, казок, легенд"<sup>42</sup>.

"Якщо шукати те єдине слово, яким можна визначити суть цього спектаклю, то це слово – поезія. Поезія музики, поезія лібрето, поезія постановки і поезія танцю... Лірика, породжена вірою в перемогу красивої людської мрії, в перемогу любові над смертю", – так оцінювала виставу газета "Радянська культура"<sup>43</sup>.

Майстерно вписуючи кожну нову хореографічну лейттему, танцювальну характеристику чи сцену в загальну пластичну картину вистави В. Вронський "не тільки ліпив переконливі образи героїв засобами натхненного й узагальненого класичного танцю, розцвіченого фольклорними барвами, а й допомагав відомим балеринам і обдарованій молоді якнайповніше розкрити свою індивідуальність, сприяв формуванню якісно нових рис українського балетного виконавства"<sup>44</sup>. Зокрема, партія Мавки вимагала не лише тонкої мімічної гри, як це було в багатьох попередніх виставах київського балету, але й розгорнутого, "виразного танцю всім тілом, коли в пластичних нюансах відбиваються найтонші настрої душі, тремтливий звучання схвильованого серця"<sup>45</sup>.

Багата за хореографічною лексикою партія Мавки дала змогу балеринам різних поколінь створити на диво переконливі, по своєму оригінальні образи. "Внутрішньо сильна, поривчасто-пристрасна й жертвна була Мавка у О. Потапової, задумливо-лірична, задушевна – у Є. Єршової, подівочому цнотлива, тендітно-ніжна й промениста – у А. Гавриленко, тремтлива, грайливо-безпосередня й ефірно-легка – у І. Лукашової, граціозно-витончена й сором'язлива – у В. Потапової"<sup>46</sup>, поетично-піднесена – у Л. Шатилової.

Декілька поколінь артистів київського балету "зросло" на виставі "Лісова пісня" протягом її сценічного життя, вносячи щоразу свої акторські барви в класичні танцювальні образи.

Цей балет був не один раз перенесений або заново поставлений на балетних українських та зарубіжних сценах, але жодна з інтерпретацій так і не досягла тієї сили реалістичної правди, психологічної переконливості образів, що здійснив В. Вронський. Створена п'ятдесят років тому київська "Лісова пісня" багато в чому визначила пошуки українських балетмейстерів 60–70-х років ХХ ст., спрямувавши їх шляхом утвердження танцювальної образності, розширення жанрової та емоційно-виражальної палітри хореографічної вистави.

<sup>1</sup> *Леся Українка*. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1975. – Т. 8. – С. 198.

<sup>2</sup> Там само. – С. 250.

<sup>3</sup> *Загайкевич М.* Драматургія балету. – К., 1978. – С. 174.

<sup>4</sup> *Станішевський Ю.* Український радянський музичний театр (1917–1967): Нариси історії. – К., 1970. – С. 278.

<sup>5</sup> *Станішевський Ю.* Український радянський балетний театр (1925–1975). – К., 1975. – С. 158.

<sup>6</sup> *Станішевський Ю.* Український радянський музичний театр... – С. 278.

<sup>7</sup> *Станішевський Ю.* Український радянський балет. – К., 1963. – С. 109.

<sup>8</sup> *Леся Українка*. Зазнач. праця. – С. 270.

<sup>9</sup> Там само. – С. 292.

<sup>10</sup> *Загайкевич М.* "Лісова пісня". Балет М. Скорульського. – К., 1963. – С. 14, 15.

<sup>11</sup> *Загайкевич М.* Драматургія балету. – С. 176.

<sup>12</sup> *Бабишкін О., Курашова В.* Леся Українка. Життя і творчість. – К., 1955. – С. 412.

<sup>13</sup> *Слонимський Ю.* В честь танца. – М., 1968. – С. 193.

<sup>14</sup> *Загайкевич М.* "Лісова пісня"... – С. 28.



<sup>15</sup> Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. – К., 2003. – С. 157.

<sup>16</sup> Эльяш Н. Балет народов СССР. – М., 1977. – С. 131.

<sup>17</sup> Красовская В. Статьи о балете. – Ленинград, 1967. – С. 123.

<sup>18</sup> Загайкевич М. Драматургія балету. – С. 180.

<sup>19</sup> Там само. – С. 180, 181.

<sup>20</sup> Скорульський М. “Лісова пісня”. Балет на 3 дії, 11 картин. – К., 1958. – С. 11.

<sup>21</sup> Скупейко Л. Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки. – К., 2006. – С. 156.

<sup>22</sup> Загайкевич М. П. Драматургія балету. – С. 181.

<sup>23</sup> Скупейко Л. Зазнач. праця. – С. 224.

<sup>24</sup> Загайкевич М. “Лісова пісня”... – С. 42, 43.

<sup>25</sup> Станішевський Ю. Балетний театр України... – С. 193.

<sup>26</sup> Скупейко Л. Зазнач. праця. – С. 224.

<sup>27</sup> Загайкевич М. “Лісова пісня”... – С. 48.

<sup>28</sup> Там само. – С. 26.

<sup>29</sup> Эльяш Н. Дорогой поисков // Советская культура. – 1962. – 11 декабря.

<sup>30</sup> Загайкевич М. Драматургія балету. – С. 177.

<sup>31</sup> Загайкевич М. Українська балетна музика. – К., 1969. – С. 125.

<sup>32</sup> Загайкевич М. “Лісова пісня”... – С. 17.

<sup>33</sup> Там само. – С. 21.

<sup>34</sup> Загайкевич М. Драматургія балету. – С. 181.

<sup>35</sup> Радянське мистецтво. – 1946. – 5 березня.

<sup>36</sup> Долохова. Балетмейстер Вахтанг Вронський. – К., 1966. – С. 31.

<sup>37</sup> Загайкевич М. Драматургія балету. – С. 185.

<sup>38</sup> Вахтангов Е. О режиссуре // Режиссерское искусство. – М., 1962. – С. 18.

<sup>39</sup> Ирж Ж. О киевском балете // Правда Украины. – 1960. – 29 апреля.

<sup>40</sup> Кригер В. Утверждение красоты // Правда. – 1962. – 8 декабря.

<sup>41</sup> Советская культура. – 1962. – 15 грудня.

<sup>42</sup> Скорульський М. Зазнач. праця. – С. 11.

<sup>43</sup> Теплицький К. Мрія перемагає // Радянська культура. – 1958. – 29 травня.

<sup>44</sup> Там само.

<sup>45</sup> Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма. – Ленинград; М., 1962. – С. 336.

<sup>46</sup> Станішевський Ю. Поет танцю (Творчий портрет народного артиста СРСР В. Вронського) // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 563, оп. 1, спр. 109.

## SUMMARY

The article deals with the history of the Lesya Ukrayinka's magical drama of the ballet version's production of “Forrest Song”.