



УДК 792.82:7.071.2-055.1(477)
DOI: 10.31866/2616-7646.2.1.2019.172183

МАЙСТРИ ЧОЛОВІЧОГО ТАНЦЮ НА УКРАЇНСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ У ВІТЧИЗНЯНОМУ НАУКОВОМУ ДОРОБКУ

Горшунова Олена Ігорівна,
аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-1550-8996>,
elena_ballerina@ukr.net

Мета дослідження – виявити проблемні положення в доробку вітчизняних науковців щодо створення виконавцями-чоловіками хореографічного образу на українській балетній сцені. **Методологія.** Основними методами дослідження є порівняльний (для аналізу різних інтерпретаційних стратегій розвитку чоловічого танцю у вітчизняному балеті), історичний (для створення типологічних характеристик цього явища в різні історичні періоди), мистецтвознавчий (дансологічний) для виявлення причин еволюції конкретних виконавських прийомів. **Наукова новизна.** Уперше проаналізовано студії українських дослідників стосовно виконавських принципів чоловічого танцю, запропоновано власний підхід до цієї проблеми в історичному та художньо-практичному аспектах. **Висновки.** Дослідження українських балетознавців минулих десятиліть зазвичай схиляються до метафоричної описовості, переважаності загальними характеристиками без урахування конкретних особливостей виконання одного й того ж академічного па різними артистами, тому виявити будь-які виконавські прийоми в артистів балету різних шкіл та поколінь майже неможливо. Зусилля науковців у вивченні чоловічого танцю були зосереджені на таких проблемах, як суто акторські засоби виражальності, взаємодії балетмейстера та виконавця як інтерпретатора його задуму, а також відповідність стилю виконання традиціям певної школи (переважно ваганівської та її київського відгалуження). При цьому залишилися майже нерозкритими особливості інтерпретації чоловічих ролей у різні історичні часи (від початку хореодрами до постнеокласики).

Ключові слова: хореографічне мистецтво України; хореографічна освіта; чоловічий танець на балетній сцені; хореографічний образ.



**МАСТЕРА
МУЖСКОГО ТАНЦА
НА УКРАИНСКОЙ
БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ
В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ НАУЧНЫХ
НАРАБОТКАХ**

Горшунова Елена Игоревна,
аспирантка,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-1550-8996>,
elena_ballerina@ukr.net

**MASTERS
OF MEN'S DANCE
ON UKRAINIAN
BALLET SCENE
IN DOMESTIC ACADEMIC
ACHIEVEMENTS**

Olena Gorshunova,
postgraduate,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-1550-8996>,
elena_ballerina@ukr.net

Цель исследования – выявить проблемные положения в работах отечественных ученых в отношении создания исполнителями-мужчинами хореографического образа на украинской балетной сцене. **Методология.** Основными методами исследования является сравнительный (для анализа различных интерпретационных стратегий развития мужского танца в отечественном балете), исторический (для создания типологических характеристик этого явления в разные исторические периоды), искусствоведческий (дансологический) для выявления причин эволюции конкретных исполнительных приемов. **Научная новизна.** Впервые проанализированы штудии украинских исследователей в отношении исполнительских принципов мужского танца, предложено собственный подход к этой проблеме в историческом и художественно-практическом аспектах. **Выводы.** Исследования украинских балетоведов прошлых десятилетий обычно сводятся к метафорической описательности, перезагруженности общими характеристиками без учета конкретных особенностей исполнения одного и того же академического па различными артистами. Поэтому выделить какие-либо исполнительские приемы у артистов балета разных школ и поколений почти невозможно. Усилия ученых в изучении мужского танца были сосредоточены на таких проблемах, как чисто актерские средства выразительности, взаимодействие балет-

The purpose of the article is to identify problematic situations in the works of Ukrainian scientists regarding the creation of a choreographic image by male performers on the Ukrainian ballet scene. **Methodology.** The main research methods are comparative (to analyze various interpretative strategies for the development of male dance in domestic ballet), historical (to create typological characteristics of this phenomenon in different historical periods), art criticism (dancological) to identify the causes of the evolution of specific performance techniques. **Scientific novelty.** For the first time, studies by Ukrainian researchers in relation to the performance principles of male dance have been analyzed, their own approach to this problem in the historical and artistic and practical aspects has been proposed. **Conclusions.** Ukrainian ballet scholars studies of the past decades usually boil down to metaphorical descriptiveness, reloading with general characteristics without taking into account the specific features of the performance of the same academic pas by various artists. Therefore, it is almost impossible to distinguish any performing techniques from ballet dancers of different schools and generations. The efforts of scientists in the study of male dance were focused on such issues as purely acting means of expressiveness, the interaction of the choreographer and performer as an interpreter of his design, as well as matching the style of performing the traditions of a particular school (mainly Vaganov



мейстера и исполнителя как интерпретатора его замысла, а также соответствие стиля выполнения традициям той или иной школы (в основном вагановской и ее киевского ответвления). При этом остались почти нераскрытыми особенности интерпретации мужских ролей в разные исторические периоды (от начала хореодрамы до постнеоклассики).

Ключевые слова: хореографическое искусство Украины; хореографическое образование; мужской танец на балетной сцене; хореографический образ.

and its Kyiv branch). At the same time, the features of the interpretation of male roles in different historical periods (from the beginning of the choreodrama to post-neoclassicism) remained almost undisclosed.

Keywords: choreographic art of Ukraine; choreographic education; male dance on the ballet scene; choreographic image.

Актуальність теми дослідження. Балетне мистецтво України у ХХ ст. пройшло складний шлях становлення від напіваматорського наслідування європейських та російських зразків академічного танцю, певної сублімації характерного та бального танцю до визначних творчих досягнень, визнаних у світовій хореографії. Значну роль у цих процесах відгравали й відіграють танцівники-чоловіки, котрі, зокрема, виражають такі риси національного характеру, як бойовитість і темпераментну вдачу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найбільш фундаментальні дослідження українського балету (в тому числі специфіки чоловічого танцю) представляє спадщина Ю. Станішевського. Останнім часом виник інтерес до конкретних персоналій (які вже закінчили сценічну кар'єру) в царині чоловічого академічного танцю з боку молодих дослідників, що є показовим для низки дисертаційних робіт – К. Бортник (2012), Є. Коваленко (2017) й ін.

Мета дослідження – виявити проблемні положення в доробку вітчизняних науковців щодо створення виконавцями-чоловіками хореографічного образу на українській балетній сцені.

Виклад основного матеріалу. Розмаїття майстрів чоловічого танцю висунуло артистичне покоління 1940–50-х рр., про яке писав Ю. Станішевський (1999) у передмові до довідника В. Туркевича «Хореографічне мистецтво України в персоналіях». Тут і «танцівник благородної академічної манери Микола Апухтін, і сповнений емоційної наснаги, карколомної віртуозності й високопластичної культури Анатолій Белов, і актор психологічно переконливих хореографічних образів Роберт Клявін, і романтично окрилений, поривчастий та по-юнацькому ліричний Федір Баклан, і майстер колоритних танцювальних характерів, запальний виконавець народних танців і драматично насичених ролей Борис Степаненко, і сповнені експресії Олександр Сегаль та Микола Новиков» (Станішевський, 1999, с. 15-16). Серед блискучого сузір'я танцівників кінця 1950-х – початку 1970-х рр. Ю. Станішевський виокремлює насамперед Геннадія Баукіна, характеризуючи його як «натхненного лірика й темпераментного артиста, справжнього майстра дуетного танцю». Дослідник виділяє також «стрімкого, легкого, мов весняний вітер, віртуозного Валерія Парсегова, який восени 1964 р. вразив Париж і одержав



на Міжнародному фестивалі гран-прі та Премію імені Вацлава Ніжинського як кращий танцівник світу. Цією ж престижною премією було відзначено і майстра академічної, класичної форми, першокласного партнера Валерія Ковтуна» (Станішевський, 1999, с. 17). У цей перелік мистецтвознавець включає Веаніра Круглова з притаманною йому «широкою і мужньою піднесеністю хореографічного малюнку» і підкреслює непересічні якості інших майстрів української балетної сцени, як-от «безпосередність, романтичну окриленість» Євгена Косменка, «щирість, емоційну щедрість» Вадима Авраменка, який став одним із провідних педагогів хореографічного училища, дбайливим вихователем юних танцівників – переможців відомих міжнародних конкурсів» (Станішевський, 1999, с. 17).

Ю. Станішевський також характеризує «зовнішню стриманість і внутрішній драматизм» ролей Валерія Некрасова, «піднесений романтизм» Віктора Рибія, «артистичну вдумливість» Сергія Лукіна, який «ретельно осмислював і відшліфонував кожний епізод». Віктора Литвинова (згодом талановитого балетмейстера. – О. Г.) Ю. Станішевський називає «майстром пластичного перевтілення й гострого, сповненого експресії сценічного малюнку в кожній партії чи то класичного, чи то сучасного репертуару», Юрія Тарасова – «запальним характерним танцівником», а виконавську манеру Вадима Федотова «благородною, величавою та героїчною» (Станішевський, 1999, с. 17).

Особливу нішу в чоловічому виконавському мистецтві київського балету дослідник відводить Миколі Прядченку, який майже три десятиліття танцював на головній столичній сцені, та виокремлює його «лірико-романтичний пафос, граничну музикальність, прозору чистоту академізму й художню витонченість натхненного танцю, що зачаровували в емоційно переконливих образах» (Станішевський, 1999, с. 17).

Серед майстрів чоловічого класичного танцю сьогодення (ці рядки Ю. Станішевський писав у 1999 р. – О. Г.) автор виокремлює Віктора Яременка, який «блискуче володіє іскрометною технікою, навальною енергією динамічних обертань, елевацією і благородною, вишуканою академічною манерою в дуетах» (Станішевський, 1999, с. 20). Відведено місце в цьому переліку виконавцям, які пережили період творчого становлення й витримали іспит на звання майстрів академічної балетної сцени: Максиму Моткову, Євгену Кайгородову, Анатолію Козлову, Дмитру Клявіну, Геннадію Жалу, Артему Дацишину, Денису Матвієнку та деяким іншим тоді молодим виконавцям (Станішевський, 1999, с. 20).

Переконливим є висновок дослідника щодо вагової ролі балетмейстерів у становленні виконавського почерку талановитих виконавців, які не тільки відтворювали пластичний малюнок ролі, а й здійснювали індивідуальний художній внесок у їхню хореографічну партитуру. Це стосується оригінальних властивостей доробку таких визначних хореографів, як Анатолій Шекера, Генріх Майоров, Роберт Клявін, Валерій Ковтун та деяких інших балетних митців, котрі від виконавської практики перейшли до створення хореографічних вистав, очоливши балетну трупі Національної опери.

Звичайно, цитована стаття Ю. Станішевського, написана наприкінці ХХ ст., сьогодні потребує переосмислення та іншої оцінювальної стратегії.

Так, київська дослідниця Є. Коваленко у дисертації здійснила аналіз виконавського стилю української хореографічної школи, що є неможливим без урахуван-



ня основних положень педагогічної системи А. Ваганової, описаних і розвинутих її ученицями (В. Костровицька, Н. Базарова, В. Мей), українськими педагогами Г. Березовою, Л. Зіхлінською, Л. Цветковою та ін. Це ж стосується й методики чоловічого класичного танцю, розробленої відомими педагогами (М. Тарасов, П. Пестов, А. Мессерер та ін.). Але найбільш цікавим та оригінальним у дослідженні Є. Коваленко є погляд на роботу балетного артиста як драматичного виконавця. У цій сфері, наголошує Є. Коваленко, «виявляється парадокс своєрідного експериментаторського спрямування академізму: саме збереження умовностей, опосередковане ними бачення реальності забезпечує особливі, експериментальні умови для реалізації творчих завдань. Не відмова від умовностей, а відмова від спокус позбутися їх становить експериментальну умову, з якою діє академізм» (Коваленко, 2017b, с. 32).

У багатьох своїх роботах Є. Коваленко пробує визначити наскрізні елементи сценічної підготовки актора та чинники, що виявляють суголосність із завданнями підготовки артистів балету. Проте, з іншого боку, наголошує дослідниця, «специфіка професії балетного артиста полягає в тому, що протягом усього свого сценічного життя він не припиняє вчитися і кожен його день починається з обов'язкового уроку класичного танцю» (Коваленко, 2017b, с. 32). До цього треба додати, що дисципліна «акторське мистецтво» вивчається факультативно, і її завдання – отримати додаткові, а не першочергові навички в опануванні професією артиста балету.

Є. Коваленко не першою проводить аналіз феномену акторської творчості в балетному театрі. Раніше подібною проблемою займалася М. Татаренко (2014) в рамках дослідження «Специфіка акторського мистецтва в балетному театрі». Стверджуючи, що навколо акторської індивідуальності танцівника нині точиться багато суперечок теоретиків і практиків хореографічного мистецтва (їх насамперед цікавить, як і в чому вона виражається та які шляхи її виявлення), М. Татаренко (2014) зауважує: «У більшості випадків фахівці погоджуються з думкою, що яскравих самобутніх артистів стає в хореографічному мистецтві все менше. Задля виявлення причин подібних процесів необхідно сформулювати особливості феномену акторського мистецтва в балетному театрі... його специфіку в умовах хореографічного мистецтва, зокрема балетного театру, а також місце та роль акторського мистецтва в системі виражальних засобів балетного театру» (с. 181). Ортодоксальні теоретики мистецтва насамперед згадують у якості зразкового посилання систему К. Станіславського, проте авторка своєчасно наводить думку великого реформатора сучасної драматичної сцени, який зауважив: «у балеті все не як у нас; все зовсім інше; інша пластика, інша грація, інший ритм, жест, хода, рухи – усе, усе інше» (Станіславский, 1954, с. 90).

Про тісний взаємозв'язок балетмейстерського задуму та пов'язані з цим інтерпретаторські варіанти свідчить аналіз двох балетних вистав «Камінний господар» на музику В. Губаренка в постановці київських та харківських митців. Про виставу А. Шекери в Києві М. Гордійчук розмірковував: «головний герой – людина надто безвольна, позбавлена ясних прагнень і мети. Він непевний у діях, пасивний у здійсненні важливого життєвого кроку. Найбільш дивним і невинуватим у поведінці Дон Жуана є те, що йому протягом майже всієї вистави доводиться відбиватися від надмірно “агресивних” залицяльниць». Далі відомий критик та



музикознавець стверджував, що «в акторському виконанні досвідченого артиста В. Некрасова і молодого танцівника В. Ковтуна пристрасний, відважний і романтичний “лицар волі і кохання” поставав напрочуд безвольним, байдужим і якимось цнотливим юнаком, до якого чіплялися настирливі жінки» (Гордійчук, 1969).

О. Чепалов (2014) зробив такий висновок про харківську виставу: «У кожній зустрічі з новою коханою пластика Дон Жуана збагачувалася інтонаціями танцювального малюнка партії цієї героїні. Відбувалася дивна річ – віроломний і відчайдушний іспанський гранд, зневажаючи “світ” і над усе шануючи волю, не проносить крізь бурхливе життя своє кредо, а слухняно підпорядковує його чужим життєвим ідеалам. Таке танцювальне трактування певною мірою спрощувало складний і суперечливий образ Дон Жуана» (с. 44).

Провівши аналіз мемуарів та наукових праць, можна вести мову про ключову роль соліста балетної вистави як носія та виразника філософії твору. Доходимо висновку, що актуальність сприйняття часопростору балету, самоцінність миттєвості виявляється тут зазвичай у переживаннях артистів, зумовлюючи значущість особистісного чинника. Базуючись на працях попередників, можна виявити нові особливості творчого процесу соліста балету, роль у цьому процесі балетмейстера, педагога-репетитора, а також результатів самостійної роботи артиста. Дуже важливим є аспект передавання артистом своїх особистісних рис створюваному сценічному образу. Ці обставини передують визначенню, за словами Є. Коваленко, «ідеального образу» як основи для створення характерів персонажів. Зазвичай же проблема створення цілісного характеру в балетній виставі аналізується з точки зору зовнішньої характерності персонажа, для чого залучається науковий апарат характерології, історія уявлень про перевтілення актора в роль. Зокрема, Є. Коваленко зробила висновки про «рутинні моменти як аспекти кордебалету (де кінцевим результатом має бути ідеальна синхронність виконання, що веде до нівелювання творчої індивідуальності), про сторонній контроль і самоконтроль під час спектаклів. Матеріали для таких спостережень і висновків дають педагогічна і репетиційна практика Національної опери України» (Коваленко, 2017а, с. 19).

Як найбільш характерний та позитивний приклад такої роботи Є. Коваленко бере практику – одного із провідних педагогів-репетиторів Національної опери старшого покоління В. Круглова, який був партнером В. Калиновської, О. Потапової, А. Гавриленко та інших видатних балерин. Творча діяльність В. Круглова (і виконавська, і педагогічна) «мала неоціненне значення для розвитку українського чоловічого балетного мистецтва, утверджуючи єдність віртуозності та артистизму. Серед численних учнів В. Круглова – педагоги-репетитори Національної опери М. Прядченко, А. Козлов, М. Міхєєв, балетмейстер Національної опери В. Яременко» (Коваленко, 2017а, с. 10).

Особливо цінні висновки наводяться в підрозділі дисертації Є. Коваленко «Розвиток професійної балетної освіти у взаєминах театру і школи». Тут на основі відомих матеріалів (Ю. Станішевський, П. Білаш, Н. Горбатова) висвітлено процес розвитку творчої практики та доведено необхідність передання досвіду задля інтенсивного розвитку хореографічної педагогіки, що практично було реалізовано в 1934 р.: при Київському театрі опери та балету створено балетну студію, а на її базі в 1938 р. – хореографічний технікум, який став у 1941 р. Київським державним хореографічним училищем (КДХУ) – першим в Україні державним закла-



дом з підготовки професійних артистів балету. Першим керівником училища був заслужений артист України Б. Таїров, а в 1944–1966 рр., коли театр повернувся з евакуації, – заслужена артистка України Г. Березова. Згодом керівниками училища в різні роки були народні артистки України А. Васильєва, Г. Кирилова, лауреат премії ім. А. Павлової Т. Таякіна, Г. Кушнірова, а також В. Петрін, Д. Клявін, а з 2012 р. – Нобухіро Терада.

У процесі створення КДХУ та становлення Київського державного театру опери і балету відбувалося плідне взаємозбагачення досвідом носіїв різних педагогічних та артистичних традицій (Г. Березова, А. Васильєва, А. Яригіна, В. Чабукіані, Л. Жуков, А. Мессерер та ін.), засвідчуючи чинність принципу єдності виконання і виховання в балеті (Коваленко, 2017а, с. 18).

Іншим продовжувачем традицій достеменного класичного танцю (переважно йдеться про чоловічу техніку) Є. Коваленко називає В. Денисенка, висвітлюючи у відповідному розділі принципи композиції екзерсису, а також специфічні риси театрального уроку класичного танцю (класу) цього майстра порівняно з уроком у хореографічному училищі. Істотно, що В. Денисенко, який працює педагогом КДХУ з 1964 р., виховав понад 300 танцівників, серед яких зірки балету, сформував свою педагогічну систему, котра потребує осмислення. В. Денисенко веде клас удосконалення солістів балету в Національній опері. На прикладі його педагогічної практики можна простежити специфічні особливості композиції театральних уроків класичного танцю. Насамперед, це «темپ, інтенсивність навантаження, орієнтація на вимоги поточного репертуару, поєднання дисципліни з атмосферою творчості, елементи артистизму. Композицію уроку В. Денисенка характеризує системний підхід, цілеспрямованість, що виражається в розвитку окремого хореографічного елемента-лейтмотиву, який поступово повторюється та ускладнюється в одній комбінації, в кількох комбінаціях упродовж тижня від першого до останнього дня» (Коваленко, 2017а, с. 8).

Важливим видається висновок дослідниці про виникнення в результаті такого унікального доробку наскрізного розвитку, що об'єднує урок (клас) зі сценічною виставою. Адже учнями В. Денисенка в різні роки були: М. Прядченко, С. Лукін, І. Погорілий, А. Кучерук, А. Козлов, С. Бережной, М. Ковмір, В. Литвинов, В. Федотов, В. Писарев, Д. Клявін, М. Міхеєв, М. Мотков, Є. Кайгородов, І. Мамонов, М. Білоцерковський, О. Шаповал, О. Гамаюнов, Я. Іваненко, І. Буличов, Н. Терада (Японія), О. Стоянов та багато інших. В. Денисенко, як вихованець Московського хореографічного училища, прищеплює своїм учням кращі традиції балетного виконавства своїх учителів (М. Тарасов, О. Пушкін). Багато учнів В. Денисенка стали педагогами Національної опери (М. Прядченко, А. Козлов, М. Міхеєв, М. Мотков, Є. Кайгородов), В. Литвинов – нині балетмейстер Національної опери, Н. Терада – з 2012 р. художній керівник КДХУ.

Характерним є й те, що українські танцівники стають провідними солістами таких уславлених балетних труп світу, як Американський театр балету (М. Білоцерковський), Лондонський королівський балет Ковент-Гарден (І. Путров, С. Полунін), Маріїнський театр (Д. Матвієнко, Л. Сарафанов та ін.).

Артист балету та педагог С. Афанасьєв (2015) у своїй роботі теж помічає, що 1960–1970-ті рр. стали для київської балетної сцени «періодом великих артистичних досягнень одразу кількох поколінь яскравих представників вітчизняної



школи класичного танцю. Поряд із досвідченими виконавцями – М. Апухтіним, Г. Баукіним, В. Кругловим, В. Парсеговим та іншими – набувала сценічного досвіду молода зміна, а згодом майбутні зірки українського балету – Є. Косменко, С. Лукін, В. Федотов, В. Яременко та ін.» (с. 91).

На цьому ж наполягає дослідниця В. Кондратюк (2017), водночас акцентуючи увагу на очевидних причинах такої активності – появі балетів, створених українськими композиторами та поставлених вітчизняними хореографами. Дійсно, на балетних сценах України було поставлено твори, у яких поєднувалася народна сценічна хореографія із класичною. А це дало чималий простір для реалізації виконавських можливостей, побудованих на традиційній техніці українського національного балету в синтезі з академічними засадами танцювальної культури. Нова симфонічна балетна музика вітчизняних композиторів – не просто щиро танцювальна, а психологічно насичена й контрастна – вимагала створення відповідних танцювальних образів великого емоційного та смислового навантаження, що давало змогу підняти на новий щабель драматургію балету як повноцінного сценічного твору.

До таких зразків авторка статті відносить першу постановку балету «Тіні забутих предків» В. Кирейка, здійснену на львівській сцені балетмейстером Т. Рамоною, а також «Досвітні вогні» за творами Лесі Українки на музику Л. Дичко, «Відьму» за творами Т. Шевченка на музику В. Кирейка, «Каменярі» за творами І. Франка, «Лілею» К. Данькевича балетмейстера А. Шекери. «Наслідком цих процесів, – стверджує В. Кондратюк, – стало виникнення нової багатозначної танцювальної стилістики, що синтезувала в собі виразність класичного та народного українського танцю. Звертаючись до національної тематики, українські балетмейстери затверджували власний почерк у використанні традиційних танцювальних засобів» (Кондратюк, 2017, с. 209).

Балетмейстер-постановник і хореограф створюють виставу, а репетиторам випадає наповнювати її тим, що є найголовнішим у балетному мистецтві – «художньою досконалістю виконання партії чи балетного номера, щоб кожне па чи масова сцена вигравали в усій довершеності танцювального малюнку. Для цього треба щонайменше піклуватися, думати, переживати, і ще володіти глибокими знаннями про можливості людського тіла... Це, зазвичай, формується як синтез власного артистичного досвіду та педагогічних здібностей. Треба вміти не тільки показати хореографічну комбінацію, але й пояснити її значення в контексті сюжету балетної вистави, змісту хореографічного номера тощо» (Туркевич, 2015, с. 34).

М. Міхеєв, на думку В. Туркевича, чудово виявив такі здібності, коли отримав посаду репетитора й був залучений у процес підготовки до входження в репертуар молоді. Невдовзі саме йому доручили готувати солістів Національної опери України до Міжнародного конкурсу ім. С. Лифаря, який проходив у Донецьку в 2011 р. На цьому конкурсі гран-прі здобув його учень А. Писарєв, другу премію О. Стоянов, заохочувальну премію видатного українського балетознавця Ю. Станішевського вручили О. Скулкіну. Самого ж Міхеєва журі, яке очолював Ю. Станішевський, відзначило Дипломом кращого педагога конкурсу (Туркевич, 2015).

Висновки. Дослідження українських балетознавців минулого зазвичай схиляються до метафоричної описовості, переважаності загальними характерис-



тиками без урахування конкретики виконання одного й того ж академічного па різними артистами. Тому вирізнити будь-які виконавські прийоми в артистів балету різних шкіл та поколінь дуже проблематично. Зусилля науковців у вивченні чоловічого танцю були зосереджені на таких проблемах, як суто акторські засоби виражальності, на взаємодії балетмейстера та виконавця як інтерпретатора його задуму, а також на стильовій відповідності виконавським традиціям певної школи (переважно ваганівської та її київського відгалуження). У найкращих зразках доробку артистів балету-чоловіків утверджується єдність віртуозності й артистизму (В. Ковтун, М. Прядченко, Д. Клявін у Києві та солісти інших балетних труп України). При цьому досі залишаються майже нерозкритими особливості інтерпретації чоловічих ролей у різні історичні періоди (від початку хореодрами до постнеокласики), що є першочерговим завданням у подальшому дослідженні чоловічого танцю на вітчизняній балетній сцені. Необхідно також з наукових позицій театрознавства й дансології визначити місце і роль акторського мистецтва в системі виражальних засобів балетного театру.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Афанасьев, С. (2015). До історії київської школи чоловічого балетного виконавства: 60-70-ті роки ХХ століття. *Культура і сучасність*, 2, 87-92.
- Бортник, К.В. (2012). *Рецепції культурних героїв у постановках українських хореографів другої половини ХХ ст.* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківська державна академія культури, Харків.
- Гордійчук, М.М. (1969, Липень 20). Щоб розквітли всі барви. *Культура і життя*.
- Коваленко, Є.І. (2016). Соліст балету як інтерпретатор ролі: результати опитування. В *Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу*, Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (с. 55-56). Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Коваленко, Є.І. (2017а). *Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 рр.: виконавські традиції, творчі постаті, вистави.* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ.
- Коваленко, Є.І. (2017б). *Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 рр.: виконавські традиції, творчі постаті, вистави.* (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ.
- Кондратюк, В.Ю. (2017). Стилістичні особливості балетних вистав другої половини ХХ століття на прикладі творчості Валерія Ковтуна. *Мистецтвознавчі записки*, 32, 206-212.
- Станиславский, К.С. (1954). *Собрание сочинений.* (Т. 1.). Москва: Искусство.
- Станішевський, Ю.О. (1999). Танцювальне мистецтво України в іменах і датах. В Туркевич В.Д. *Хореографічне мистецтво України в персоналіях* (с. 4-21). Київ: Біографічний інститут НАН України.
- Татаренко, М.Г. (2014). Специфіка акторського мистецтва в балетному театрі. *Вісник НАКККіМ*, 3, 180-185.
- Туркевич, В.Д. (2015). Микола Міхеев: «Прийшов час віддавати...». *Танець в Україні и мире*, 10, 34-35.



Чепалов, О.І. (2014). Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка і його хореографічне втілення на українській сцені. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2, 42-49.

REFERENCES

- Afanasiev, S. (2015). Do istorii kyivskoi shkoly cholovichoho baletnoho vykonavstva: 60-70-ti roky XX stolittia [To the history of the Kiev school of male ballet performances: 60-70-ies of the twentieth century]. *Kultura i suchasnist*, 2, 87-92 [in Ukrainian].
- Bortnyk, K.V. (2012). *Retseptsi kulturnykh heroiv u postanovkakh ukrainskykh khoreohrafov druhoi polovyny XX st.* [Reception of cultural heroes in productions of Ukrainian choreographers of the second half of the XX century]. (Extended abstract of candidate's thesis). Kharkivska derzhavna akademiia kultury, Kharkiv [in Ukrainian].
- Chepalov, O.I. (2014). Balet "Kaminnyi hospodar" ("Don Zhuan") Vitaliia Hubarenka i yoho khoreohrafichne vtilennia na ukrainskii stseni [Ballet "The Stone Host" (Don Giovanni) by Vitaliy Hubarenko and his choreographic embodiment on the Ukrainian stage]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2, 42-49 [in Ukrainian].
- Hordiichuk, M.M. (1969, July 20). Shchob rozkvitly vsi barvy [To blossom all the colors]. *Kultura i zhyttia* [in Ukrainian].
- Kondratiuk, V.Yu. (2017). Stylistychni osoblyvosti baletnykh vystav druhoi polovyny XX stolittia na prykladi tvorchosti Valerii Kovtuna [Stylistic features of ballet performances of the second half of the twentieth century on the example of Valeriy Kovtun's creativity]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 32, 206-212 [in Ukrainian].
- Kovalenko, Ye.I. (2016). Solist baletu yak interpretator roli: rezultaty opytuvannia [Ballet Soloist as a Role Interpreter: Survey Results]. In *Interpretatsiia yak instrument kulturolohichnoho dyskursu* [Interpretation as an instrument of culturological discourse], Proceedings of the All-Ukrainian Conference Title (pp. 55-56). Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].
- Kovalenko, Ye.I. (2017a). *Baletne mystetstvo Natsionalnoi opery Ukrainy 1991–2015 rr.: vykonavski tradytsii, tvorchi postati, vystavy* [Ballet Art of the National Opera of Ukraine in 1991-2015. Performing traditions, creative figures, plays]. (Extended abstract of candidate's thesis). Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian].
- Kovalenko, Ye.I. (2017b). *Baletne mystetstvo Natsionalnoi opery Ukrainy 1991–2015 rr.: vykonavski tradytsii, tvorchi postati, vystavy* [Ballet Art of the National Opera of Ukraine in 1991-2015. Performing traditions, creative figures and plays]. (Candidate's thesis). Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu.O. (1999). Tantsiuvalne mystetstvo Ukrainy v imenakh i datakh [Dance Art of Ukraine in names and dates]. In Turkevych V.D. *Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy v personaliiakh* [Choreographic art of Ukraine in personalities] (pp. 4-21). Kyiv: Biohrafichniy instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Stanislavskii, K.S. (1954). *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. (Vol. 1). Moscow: Iskustvo [in Russian].
- Tatarenko, M.H. (2014). Spetsyfika aktorskoho mystetstva v baletnomu teatri [Specificity of acting in the ballet theater]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 180-185 [in Ukrainian].
- Turkevych, V.D. (2015). Mykola Mikheiev: "Pryishov chas viddavaty..." [Nikolay Mikheev: "It's time to give ..."]. *Tanets v Ukrainy y myre*, 10, 34-35 [in Ukrainian].