

ХОРЕОЛОГІЯ

УДК 792.82-055.1

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12179>

ЧОЛОВІЧИЙ БАЛЕТ ЯК ПРИКЛАД СУЧАСНОГО БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ

Вероніка ГОРСЬКА

<https://orcid.org/0009-0002-4814-5754>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: veronika.gorska@yahoo.com*

Тарас ШІТ

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Taras.Shit@lnu.edu.ua*

Розглянуто питання гендерної модифікації чоловічого балетного акторського ремесла у стислому викладі та аналізі пошуків висвітлення чоловічої постаті мистецького спрямування. Зроблено аналіз балетних вистав, де чоловіча роль є невід'ємною складовою великої ролі однойменного характеру. Досліджено митців артистів і їх нескорений шлях до започаткування нових балетних образів жіночого прототипу. Також досліджено українських видатних постатей балетного мистецтва, які своєю чоловічою роллю збагачували сценічний діапазон українського театру. Цілю статті є дослідити закономірності та прагнення чоловічого героя на сцені європейської та української сцен, досягти мети збагачення своєю унікальністю та генеративністю до сталих критеріїв самопізнання та самовдосконалення через перцепцію глядацької аналітики, надати приклади українських митців їх фігуративності та змін, закладеними ними в історичний ценз побудови магістралей зростання чоловічих видатних особистостей.

Ключові слова: хореографія, балет, гендерна модифікація. Чоловіче ремесло, балетна вистава. Жіночий прототип, чоловіча роль.

Постановка проблеми: В магістралях теперішнього світового устрою балетного мистецтва можемо простежувати трансформаційні перенесення, а точніше тривкі та незбалансовані зміни видів перетікань гендерного сприйняття балетного показового перформансу. Усталені норми вражень змінюються під крицею тенденцій, які тим чи абсолютно іншим чином впливають на “хитку”

норму мистецьких вражень та очікувань глядача. Насправді важко уявити сценічну динаміку розвитку балетного часу без вливань та уточнюючого внесення чоловічої сили та протекції жіночого прототипу. Сам характер та деталізація історичної побудови балету має відносний характер змін. Немає героїв свого часу, які би мали чоловічу роль без прерогативів та умов так званого виживання. Кожне тіло та душа мають тривкий збалансований світ майстерності та майстерень. Не лише чоловічою силою та уміннями можна піднімати вітри балетних маяків, але світло запалу було, є і буде в руках постановників-режисерів, педагогів та майстрів відважної балетної справи – вивести значущість та розпізнати колорит чоловічого характеру на сценах України та світу. О. Плахотнюк визначає, що “у послідовності утвердження багатозначної танцювальної образності зверталися українські балетмейстери, які прагнули до художнього перетворення фольклорних зразків у сценічний образ і розширення виразних засобів класичного танцю синтезуючи його з фольклорною хореографією” [9, с. 173].

Формування цілей статті. Дослідити закономірності та прагнення чоловічого героя на сцені європейської та української сцен досягти мети збагачення своєю унікальністю та генеративністю до сталих критеріїв самопізнання та самовдосконалення через перцепцію глядацької аналітики. Надати приклади українських митців. Їх фігуративності та змін, закладеними ними в історичний ценз побудови магістралей зростання чоловічих видатних особистостей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Найбільш профілюючі та доволі широкого загалу дослідження зробив Ю. Станішевський (маючи повний спектр осягнення чоловічого танцю). Спадщина Ю. Станішевського є великим надбанням балетного “тексту” [10]. 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) [10], Є. Коваленко (2017) [10]. Загальні тенденції розвитку танцювального мистецтва XXI століття досліджує О. Плахотнюк. Так, у статтях “Космополітичні процеси в театрі класичного балету” [8] та “Творчість Тараса Григоровича Шевченка на балетній сцені” [9] та інших звернуто увагу саме на розвиток балетного театру.

Виклад основного матеріалу. Розмаїття майстрів чоловічого танцю висунуло артистичне покоління 40–50-х років ХХ століття, 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” [13, с. 15,16]. Серед блискучого сузір’я танцівників кінця 50-х – початку 70-х років минулого століття 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” [13, с. 17]. У цей перелік мистецтвознавець включає Веаніра Круглова з притаманною йому “широотою 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 [13, с. 17].

У 30-х – початку 50-х років ХХ століття у балетному театрі України домінували хореодраматичні принципи створення вистав, зокрема підпорядкування поетичної образності змістовному наповненню. “Звернення до поетичної балетної умовності і танцювальної образності кваліфікувалися часом як зрада реалістичним принципам, як хибне захоплення «символізмом» і навіть як формалістичні вправи”, – зазначав Ю. Станішевський про ті роки [10, с. 120]. Ситуація поступово почала змінюватися, і до середини 50-х років на українській сцені з’явився розвинений поетичний танець, спроможний розкрити характери героїв балетних творів. Поступово з балетної сцени зникали пантомімічно-побутові вистави, в яких головну роль у розвитку дії відігравав не танець, а акторське мистецтво. Виникла потреба у майстерних танцівниках, не лише обдарованих фізично сильних акторах, що забезпечують складні жіночі підтримки, а й віртуозно виконують самостійні танцювальні партії. Було синтезовано, розвинуто і збагачено художній досвід попередніх майстрів українського балету, по-новому розв’язано актуальні проблеми балетної практики і теорії (новаторство і традиції, танцювальна образність і пантоміма, класична спадщина і сучасність, співвідношення виражального і зображального, творча взаємодія балетмейстера і виконавця тощо). У складний період відходу від домінування принципів драмбалету та становлення симфонічної поетичної балетної вистави з надзвичайною повнотою і багатогранністю розкрилися несхожі виконавські індивідуальності майстрів чоловічого балетного виконавства: М. Апухтін, Ф. Баклан, Г. Баукін, А. Белов, В. Гудименко, Я. Додін, О. Зайцев, В. Каверзін, О. Ковальов, М. Новиков, В. Новицький, М. Панасюк, М. Печенюк, В. Рудчик, А. Середа, І. Тривога, П. Фомин, В. Хребтов, В. Шумейкін та ін.

Ю. Станішевський також характеризує “зовнішню стриманість і внутрішній драматизм” ролей Валерія Некрасова, “піднесений романтизм” Віктора Рибія, “артистичну вдумливість” Сергія Лукіна, який “ретельно осмислював і відшліфовував кожний епізод”. Віктора Литвинова 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” [13, 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” [13, с. 17]. Серед майстрів чоловічого класичного танцю сьогодення автор виокремлює Віктора Яременка,

який “блискуче володіє іскрометною технікою, навальною енергією динамічних обертань, елевацією і благородною, вишуканою академічною манерою в дуетах” [13, 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 [13, с. 20]. Переконливим є висновок дослідника щодо вагомості 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 трупу Національної опери.

Серед українських хореографів ХХ ст. помітне місце займає заслужений артист УРСР, заслужений діяч мистецтв УРСР, автор численних балетних спектаклів, лібрето, балетмейстер і педагог Микола Іванович Трегубов (1912–1997). Упродовж 1958–1970 рр. майстер очолював балетну трупу Одеського академічного театру опери та балету. За цей період він поставив 21 балет, а також долучився до створення танцювальних номерів у оперних виставах. Незважаючи на важливість цього періоду, в контексті розуміння внеску діяча в національний культуротворчий процес, комплексного дослідження, присвяченого балетмейстерським роботам М. Трегубова, ще не було проведено. Сміливий, по-своєму новаторський підхід хореографа під час його роботи над балетами на музику європейських та радянських композиторів нині викликає особливе наукове зацікавлення [14, с. 38].

Послугуючись визначенням мистецької школи як неформального творчого об’єднання декількох поколінь митців, характерними ознаками якого є, зокрема, наявність сталих традицій, сформованих у творчому середовищі, згуртованість навколо успішного вирішення професійно значущої творчої проблеми, ефективність функціонування школи, свідчення чому – якість та кількість мистецьких проєктів та навчально-тренувальної діяльності, підготовлених митців, прилюдних виступів тощо. Основними функціями подібної школи є: мистецько-педагогічна; забезпечення творчої комунікації; продукування та розповсюдження мистецьких дій, інформації, знань; мистецько-освітня; збереження і примноження кращих традицій та інші, що надано А. Підлипською [7, с. 345, 346], вважаємо, що в аналізованій період відбулося утвердження української школи чоловічого виконавства. Одними із найяскравіших артистів балету, хто прислужився розвитку цієї школи у 50–60-х роках ХХ століття, були Р. Візиренко-Клявін, В. Денисенко, В. Парсегов, О. Поспелов.

Славетний танцівник, педагог і хореограф, народний артист УРСР (1979) Роберт Альбертович Візиренко (сценічний псевдонім – Клявін) народився у м. Одеса в родині, далекій від балетного мистецтва. У п’ятнадцять років, після переїзду сім’ї до Києва, Р. Візиренко почав займатися хореографією у гуртку художньої самодіяльності. Незважаючи на “пізній вік”, чудові фізичні дані дали йому можливість згодом вступити до хореографічної студії Київського Державного академічного театру опери та балету (далі – ДАТОБ) ім. Т. Шевченка, який очолювала колишня прима-балерина театру.

Після закінчення танцювальної кар'єри Р. Візиренко-Клявін цілком присвятив себе балетмейстерській роботі. Однією з перших постановок став балет “Кіт у чоботях” (1963) на музику В. Гомоляки. Згодом з'явилися інші вистави: “Кам'яна квітка” (1965) С. Прокоф'єва, “Оксана” (1967) В. Гомоляки, “Муха-Цокотуха” (1981) Д. Салімана-Володимирова, “Чарівний сон” (1983) на музику М. Лисенка.

Експресією, динамізмом і високою технічністю відрізнявся на сцені танець заслуженого артиста УРСР (1977) Володимира Андрійовича Денисенка (нар. 1933 р.). Народився він у Москві в родині вихідців з України, що мешкали на території колишньої Слобожанщини – у Воронежській обл. Початок навчання у Московському ДХУ співпав із Другою світовою війною. Проте доленосною для танцівника стала зустріч із відомим балетним педагогом М. Тарасовим, у класі якого В. Денисенку пощастило навчатись. Відомо, що в останніх класах училища В. Денисенко розвинув “широкий і легкий крок, високий і далекий стрибок, надзвичайну гнучкість і пластичність. Окрім цього його танцю були притаманними експресія, запальний темперамент, сміливість і бездоганність у виконанні найскладніших класичних рухів. Набуте дозволяло талановитому випускнику сподіватися, що його, як перспективного артиста запросять до балетної трупи Большого театру. На жаль, для розвитку успішної кар'єри на столичній сцені артисту завадив невеликий зріст. Молодого танцівника направлено до трупи Харківського ДАТОБ ім. М. Лисенка” [1, с. 144]. Поява на українській сцені професіонала з бездоганною хореографічною підготовкою стала знаковою подією для харківського театру. В. Денисенко одразу заявив про себе як талановитий виконавець. Проте проблема маленького зросту залишалася, і танцівникові пропонували виконувати переважно характерні ролі (Блазень у “Лебединому озері”, Нуралі в “Бахчисарайському фонтані” тощо). У харківський період життя розпочалася педагогічна діяльність В. Денисенка, яка згодом продовжилася в Києві у ДХУ. Педагогічну школу В. Денисенка проаналізовано у статтях С. Афанасьєва [1] та О. Карандєєвої [4].

Славетну сторінку в історію вітчизняного чоловічого виконавства вписав заслужений артист УРСР (1965) Валерій Володимирович Парсєгов (1936–2008). Народився він у Києві, в десятирічному віці вступив до Київського ДХУ до класу славетного прем'єра 30-х років ХХ століття М. Апухтіна. Вже під час навчання В. Парсєгов привертав увагу педагогів прекрасними професійними даними та демонстрував високий технічний рівень виконання складних елементів класичного танцю (зокрема дивовижний для його зросту стрибок). Після закінчення навчального осередку у 1955 р. молодого, перспективного танцівника запрошено до трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, де він одразу посів місце соліста [3, с. 124]. А вже наступного року артист отримав звання лауреата Всесоюзного конкурсу артистів балету у Москві. Подія не стала для В. Парсєгова випадковою, адже, як слушно зауважила мистецтвознавець Л. Тарасенко, сумлінність артиста у роботі досить швидко сприяла набуттю ним високої технічної довершеності і рівня перших солістів театру, “а допитливість і бажання постійно вчитися сприяли внутрішньому наповненню і розвитку вміння розкривати у деталях кожен образ, чи то благородні і трохи неземні казкові принци або ніби вихоплені з самого життя герої, улюбленим з яких був Базиль із «Дон Кіхота»” [3, с. 4]. У будь-якій ролі артист намагався досконало підкреслити танцювальний малюнок, емоційно підсилити

художній образ, створити його цілком гармонійним. Театрознавці Г. Десятник та О. Майорова зазначали, що “артистична вишуканість завжди органічно гармонізувала в танцівника з осмисленням танцювальної дії, відкривала йому шлях не лише для виконання партії, а й для різнобічного розкриття духовного світу його героя” [11]. Кожний пірует, кожна підтримка виконувалися з максимальною точністю і чистотою, приваблювали пластичною красою. Його шляхетні, піднесені в своїх почуттях й елегантно-стримані в кожному жесті сценічні герої, здавалося, зійшли зі сторінок куртуазної літератури, але при всьому тому неодмінно мали свої особливості характеру [3]. Всебічно здібності В. Парсегова-виконавця розкрилася у дуетній роботі з партнеркою по сцені І. Лукашовою. Привід для створення творчого союзу Парсегов-Лукашова був випадковим: Лукашова і Парсегов за ініціативи керівництва театру взяли участь у кількох оглядах творчої молоді [5, с. 125].

Зміна гендерних ролей у сучасному хореографічному мистецтві – одна з основних тенденцій його розвитку у XXI століття. Вона має величезний вплив на формування сучасного танцювального мистецтва, зміну його технічної, виконавської бази, ідейно-тематичного змісту танцювального твору, навіть, сценічного костюму виконавців. Зазначимо, що це питання недостатньо розглянуто в працях науковців і є прогалиною в теоретичній базі вивчення сучасного танцювального мистецтва [4, с. 216].

На цьому етапі сучасне хореографічне мистецтво зазнало значних змін відповідно до основних тенденцій розвитку культури та світової цивілізації. Зміна стилів танцю, їх синтез та народження нових, якісно відмінних форм, пластичних рішень, характеристик руху, відповідають вимогам XXI ст. Науковці дійшли висновку, що, починаючи з 80-х років минулого століття, фемінізм з кожним роком “набирає ваги”, посилює свою роль у суспільстві та намагається цілеспрямовано вплинути на хід історичних подій. В останні десятиріччя XX ст. європейське суспільство зіткнулося з феноменом посиленої уваги до такого явища, як фемінізм. Він має пряме відношення до зламу кордонів між гендерними ролями в хореографії.

Сучасне танцювальне мистецтво більше не підлаштовується під загальні правила та норми хореографії. Танець все більше стає відображенням чуттєвої сторони характеру людини, а відтак таке явище, як “основні рухи”, скоро перейде на дещо інший план, допоки взагалі не зникне. У прагненні віднайти нові форми та якомога точніше відобразити людське життя, балетмейстер вправно експериментує, намагається знайти нові, яскраві форми, змішує стилі.

У хореографічному мистецтві нові стилі й напрями зароджуються з такою швидкістю і у такій кількості, що навіть професійним хореографам важко за ними простежити. Впливаючи один з одного, деякі з них зникають, не залишивши значного впливу на існування подальших, деякі залишаються основними. Так, на світовій сцені закріпився джаз-фанк (англ. *Jazz-funk*). Дискусійність цього й подібного стилів визначається тим, що вони не мають чіткого визначення та достатньої теоретичної бази. Недостатність наукових праць також є основною проблемою у дослідженні сучасного танцю. Синтез двох стилів джазу (більш плавного та мелодійного) та фанку (більш чіткого та різкого) спочатку характеризувався супроводом характерного йому стилю в музиці. Проте з часом джаз-фанк відійшов від залежності від музичного супроводу і може виконуватись під будь-який напрям у музиці. Прихильники афро-джазу стверджують, що для цього стилю важливі яскраві рухи стегнами та хвилясті

рухи корпусом, проте афро-джаз танець має іншу історію виникнення, несе в собі зовсім інший ідейний зміст, а саме приваблення жіночої статі шляхом вираження “чоловічої сили”. Треба зауважити, що в африканських племенах існував матріархат і у такий спосіб чоловіки виборювали собі право на жіночу прихильність [4, с. 216].

Тож, є дещо спільне між цими двома стилями, хоча історія їх виникнення та ідейний зміст досить різний. Для виконання чоловічих та жіночих партій рухи є ідентичними і, на нашу думку, достатньо жіночними. Чоловічий танець уже не має на меті привабити протилежну стать, натомість, у гендерному сенсі вони є рівними (чоловік та жінка), танцюючи пліч-о-пліч. Одяг та зачіска танцюристів також однакові. Цей приклад є достатньо яскравим для зображення знищення кордонів між чоловічим та жіночим танцем у сучасному хореографічному мистецтві.

Нині відбуваються глибинні видозміни в гендерній специфіці різноманітних хореографічних практик. Відтепер немає чіткого поділу між чоловічим та жіночим танцем. Інколи, навпаки, в пластичному мистецтві змінюються гендерні ролі. В балеті хвиля пародій на жіночий танець є своєрідною “чоловічою емансипацією” після тривалого панування на сцені жінки. Класичний та народний танець чітко розділяли чоловічі та жіночі ролі, специфіку й методику виконання рухів. Існували основні вимоги для танцюристів чоловічої статі та жіночої. В народно-сценічному танці такий поділ чітко виражений. Юнакам треба вміти виконувати чимало акробатичних рухів. Чільне місце у лексичному арсеналі посіли різновиди повітряних “щупаків”, “розніжок”, “пістолетів”, “кілець”, “содебасків”, вітряних “турів-дублів”, різноманітних “закладок”, “повзунців” тощо у чоловіків. Для жінок характерним є виконання різноманітних круток, чець, обертів, що притаманні українському танцю і є складовою частиною високохудожньої танцювальної майстерності. Для класичного танцю також можна виділити основні вимоги щодо виконання жіночої та чоловічої партії – високий та сильний стрибок для чоловіка та танцювальний крок для жінки.

Як зазначає О. Плахотнюк: “Мультинаціональність провідних балетних осередків світу, взаємна інтегрованість танцівників різних шкіл, наявність споріднених тенденцій до збереження етнічних традицій і в той же час зовнішніх впливів, що відображаються у їх репертуарі. Репертуарна політика балетних труп та національних театрів спрямована таким чином, що має спільну тенденцію до об’єднання в репертуарі класичної спадщини балетного мистецтва, балетів популярніших сучасників та робіт локальних (національних) хореографів-балетмейстерів. Завдяки розвиненим технологіям (відео-, телефіксації, мережі Інтернет) глядачі, як і танцівники та балетмейстери, мають змогу отримати швидкий доступ до найцікавіших зразків хореографічного мистецтва всього світу. Як результат, у митців розширюються можливості швидкої і продуктивної організації власне гастрольної діяльності, продажу свого творчого продукту, щодо розповсюдження та демонстрації своїх балетів, хореографічних вистав, творів, перформенсів у різних світових театрах та сценічних просторах” [8, с. 43].

У сучасному танці ця розмежованість також поступово стає непомітною. Однією з яскравих представниць постмодерністського чуттєвого танцю є Піна Бауш. Її мало не звинувачували в радикалізмі, а у виставах шукали політичний підтекст. На думку Романа Арндта, подібне ставлення було пов’язано з тим, що в той час рівень емансипації був ще не такий високий, жінка в суспільстві не мала стільки прав,

скільки чоловік. У своїх працях П. Бауш ставила чоловіка і жінку на один рівень і навіть “міняла їх місцями”, як, наприклад, у “Семи смертних гріхах”, одягнувши чоловіків у жіночі сукні.

Відтепер технічні вимоги до виконавців як жіночої, так і чоловічої статі стали однаковими. Танець переходить на більш чуттєвий рівень і вже не існує особливих “жіночих” або “чоловічих” рухів. П. Бауш стверджує: “Найменше я цікавлюся тим, як люди рухаються, мене цікавить, що ними рухає”. Навіть суто чоловіча справа, така як підтримка, більше не є прерогативою чоловіків. Це явище можна простежувати в балеті “Кармен ТВ” Раду Поклітару, де головна героїня робить підтримки з партнером, але виступає в ролі чоловіка, тобто носить його на руках.

Можливо, тому посприяло те, що від зародження сучасний танець виконувався жінками та був втіленням їх головних ідей щодо звільнення від стереотипних обмежень. Основною причиною такого гендерного змішання ролей на сцені стали зміни в соціальному житті [4, с. 217].

Згадуючи про одяг та костюми танцівників, звернемо увагу на становлення й іншого явища в танцювальній культурі – танцю на підборах. Уперше на українській сцені ми могли простежувати це явище зі становленням музичного гурту “Kazaky” [4, с. 217]. Професійна хореографічна підготовка та епатажність виконавців швидко забезпечили їм визнання в шоу-бізнесі. Основна й найбільш виразна характеристика гурту полягає в тому, що виконавці виступають на високих підборах. Зустрічаючи захоплення або обурення зі сторони громадськості, вони створили нову тенденцію в сучасному танці.

В останній чверті XX століття виконання чоловіками жіночих ролей стало буденним й навіть невід’ємним елементом соціального та культурного життя. Природно, це явище проявилось у театральній сфері та шоу-бізнесі: зараз зрідка трапляються розважальні програми, в яких не було б переодягання чоловіків в жінок. Поява такої кількості “чоловіків у спідницях” пов’язано з гендерними проблемами, що загострилися на рубежі століть, коли біологічна стать перестала відповідати соціальному стану. Також це може бути реакцією на рух представників нетрадиційної сексуальної орієнтації, які після “сексуальної революції” отримали можливість відкрито говорити про свої уподобання.

Не лише чоловіки стають більш жіночними на танцювальній сцені. Жінки все частіше виконують складні акробатичні та силові технічні рухи. Стиль break dance, що потребує гарної фізичної підготовки і раніше виконувався чоловіками, відтепер опановують дівчата. Це явище можна простежувати і в народних танцях. Так, чоловіча партія грузинського танцю у виконанні дівчат викликала водночас велике здивування й захоплення глядачів.

Отже, на сучасному етапі розвитку хореографічної культури маркер гендерної особистості танцюристів займає провідне місце. Іншостатєва атрибутика або костюм вже не є пародією і чоловіки досить серйозно виконують жіночі партії. Жіноча техніка у виконанні чоловіків має інше забарвлення та ідейний зміст. Це можна назвати емансипацією в хореографічному мистецтві, коли сцена не обов’язково зображує чоловіка сильним та мужнім, а жінку – тендітною та ніжною [4, с. 218].

Висновки. Український та європейський мистецький балетний простір поєднує гендерність структури трактування та взаємозаміщення образів вираження тієї чи іншої іролі. Роками українську сцену збагачували чоловічі майстри сцени, які

невимовним сприйняттям та переданням енергетичного артистичного колориту заповнювали та наповнювали театральні підмостки. Також у ритмі сприйняття сучасних постановок є зрозумілим той чинник, що гендерні “паски” безпеки щодо “невливання” жіночого у чоловіче і навпаки не мають більше значущості привернення уваги зі сторони критики. Норми змішання атрибутики у костюмах, постановці ролей та диверсифікації постановки особистості як героя дають можливість суспільству отримувати нові дослідження жіночих та чоловічих образів у плеяді сучасних постановок та авангардних рішень.

Список використаної літератури

1. Афанасьєв С. Школа виконавської майстерності Володимира Андрійовича Денисенка: до історії вітчизняної хореографічної освіти (60–80-ті роки XX століття). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2012. № 1. С. 144–147.
2. Валуєв Ю. Актор щедрого обдарування. *Культура і життя*. 1969. 16 лист. С. 2.
3. Вишотравка Л. До історії партнерської співпраці в балеті: Іраїда Лукашова та Валерій Парсегов. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 123–127.
4. Карандєєва О. Педагогічна школа чоловічого балетного виконавства в Україні. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 145–151.
5. Карандєєва О. Чоловічий танець у балетному театрі України 50–60-х років XX століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 34. С. 143–149. URL : <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpkm/article/view/332/299>
6. Литовченко В. Весняний подарунок. *Вільна Україна*. 1962. 9 черв. С. 4.
7. Підлипська А. Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 30. С. 344–349.
8. Плахотнюк О. Космополітичні процеси в театрі класичного балету. *Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Prawo. Zarządzanie*. Lublin : Fundacja Instytut Spraw AdminiStracji Publicznej w Lublinie, 2020. № 5 (33). Vol. 3. P. 38–43. URL : <http://kelmczasopisma.com/ua/jornal/24>
9. Плахотнюк О. Творчість Тараса Григоровича Шевченка на балетній сцені. зб. наук. праць. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2014. № 15. С. 171–176. URL : <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3171>
10. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Муз. Україна, 1986. 237 с.
11. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 734 с.
12. Тамарова М. Мовою танцю. *Вечірній Київ*. 1957. 4 лют. С. 3.
13. Туркевич В. Хореографічне мистецтво у персонах. Наукове видання. Довідник. Київ : Біографічний інститут НАН України, 199. 224 с.
14. Чурпіта Т. Балетмейстерська діяльність Миколи Трегубова в Одеському академічному театрі опери та балету (1958–1970). *Танцювальні студії*. 2020. № 3 (1). С. 36–44.
15. Шинкаренко Є. “Дон Кіхот”. *Вільна Україна*. 1960. 24 квіт. С. 3.

16. Янківська О. “Три мушкетери” у Львові. *Культура і життя*. 1966. 10 лип. С. 3.

References

1. Afanasiev, S. (2012). Shkola vykonavskoi maisternosti Volodymyra Andriiovycha Denysenka: do istorii vitchyznianoї khoreohrafichnoi osvity (60–80-ti roky KhKh stolittia). *Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i myStetStv*, 1, 144–147 [in Ukrainian].
2. Valuiev, Yu. (1969). Aktor shchedroho obdaruvannia. *Kultura i zhyttia*, 16 lyst., 2 [in Ukrainian].
3. Vyshotravka, L. (2018). Do istorii partnerskoi spivpratsi v baleti: Iraida Lukashova ta Valerii Parsiehov. *Kultura i suchasnist*, 2, 123–127 [in Ukrainian].
4. Karandieieva, O. (2020). Pedahohichna shkola cholovichoho baletnoho vykonavstva v Ukraini. *Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, 145–151 [in Ukrainian].
5. Karandieieva, O. (2020). Cholovichyi tanets u baletnomu teatri Ukrainy 50–60-kh rokiv KhKh stolittia. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 34, 143–149. URL : <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/332/299> [in Ukrainian].
6. Lytovchenko, V. (1962). Vesniani podarunok. *Vilna Ukraina*, 9 cherv., 4 [in Ukrainian].
7. Pidlypska, A. (2013). Rehionalni shkoly balnoho tantsiu v Ukraini. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury, 30, 344–349 [in Ukrainian].
8. Plakhotniuk, O. (2020). Kosmopolitychni protsesy v teatri klasychnoho baletu. Knowledge. Education. Law. Management Nauka. Oświata. Prawo. Zarządzanie. Lublin : Fundacja Instytut Spraw Administracji Publicznej w Lublinie, 5 (33), 3, 38–43. URL : <http://kelmczasopisma.com/ua/jornal/24> [in Ukrainian].
9. Plakhotniuk, O. (2014). Tvorchist Tarasa Hryhorovycha Shevchenka na baletnii stseni. *Visnyk Lvivskoho universytetu : zb. nauk. prats: serii myStetStvoznavStvo*. Lviv : LNU im. I. Franka, 15, 171–176. URL : <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3171> [in Ukrainian].
10. Stanishevskiy, Yu. (1986). Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy 1925–1985. Shliakhy i problemy rozvytku. Kyiv : Muz. Ukraina, 237 p. [in Ukrainian].
11. Stanishevskiy, Yu. (2002). Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist. Kyiv : Muzychna Ukraina, 734 p. [in Ukrainian].
12. Tamarova, M. (1957). Movoiu tantsiu. *Vechirni Kyiv*, 4 liut., 3 [in Ukrainian].
13. Turkevych, V. (1999). Khoreohrafichne mystetstvo u personakh. Naukove vydannia. Dovidnyk. Kyiv : Biohrafichniy instytut NAN Ukrainy, 224 p. [in Ukrainian].
14. Churpita, T. (2020). Baletmeisterska diialnist Mykoly Trehubova v Odeskomu akademichnomu teatri opery ta baletu (1958–1970). *Tantsiuvalni Studii*, 3 (1), 36–44. [in Ukrainian].
15. Shynkarenko, Ye. (1960). “Don Kikhot”. *Vilna Ukraina*, 24 kvit., 3. [in Ukrainian].

16. Iankivska, O. (1966). "Try mushketery" u Lvovi. Kultura i zhyttia, 10 lyp., 3 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 08.09.2021

Прийнята до друку 21.09.2021

MASCULINE BALLET AS AN EXAMPLE OF A MODERN BALLET ART

Veronika HORSKA

*Ivan Franko National University of Lviv
The Department of Direction and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: veronika.gorska@yahoo.com*

Taras SHIT

*Ivan Franko National University of Lviv
The Department of Direction and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Taras.Shit@lnu.edu.ua*

Masculine ballet as an example of a modern ballet art In the given article the question of masculine ballet art craft through the gender modification in brief text presentation is settled, and therefore analysis of the search of masculine character depiction of art direction is done. The analysis of ballet art works are done where the masculine part is inseparable part of big role of cognominal character. There were provided the investigation of the men of art – the actors – and their undefeated way to creating new ballet characters of woman's prototype. Also the prominent Ukrainian ballet stage figures are investigated who were contributing to the diapason of Ukrainian theater by their masculine part.

The formulation of the article objectives: to investigate the regularities and striving of the masculine hero on the European and Ukrainian stages, to reach the aim of the enrichment by his uniqueness and generativity up to constant criteria of self-knowledge and self-perfection through the perception of the audience analytics. To present the examples of Ukrainian ballet artists, their figurative aspect and changes laid by them into the historical qualifications of construction of the lines of the rising masculine notable personalities.

Summaries. Ukrainian and European ballet space combines the gender interests of structure of the interpretation and substitution in characters of expression of that or another role. For years the Ukrainian dancers have been enriching the Ukrainian stage, the ones whose unbelievable perception and transmission of artistic bright energy color were fulfilling and indulging the theater stage. Also in the rhythm of perception of

modern performances there is a quite certain aspect for understanding that gender safety “belts” concerning “the non-fitting” of the Feminine vs Masculine (and instead) have no more importance of attention drawing from the side of theater critics. The norms of the confusion of certain paraphernalia in the costumes, role staging and diversification in representing the individuality as a main hero in certain performance give the audience the opportunity to investigate the feminine and masculine characters in the Pleyada of modern performances and the way for avant-garde decisions.

Keywords: masculine ballet, art craft, analysis, ballet art works, investigation, stage figures, woman’s prototype, masculine part.