



УДК 792.82(460):316.73

Бортник К. В.

Харківська державна академія культури

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ НА ПРИКЛАДІ ОПАНУВАННЯ ХАРКІВСЬКИМИ АРТИСТАМИ БАЛЕТУ КЛАСИЧНОЮ ІСПАНСЬКОЮ ХОРЕОГРАФІЄЮ

Бортник К. В. Проблема культурного діалогу на прикладі опанування харківськими артистами балету класичною іспанською хореографією. У статті порушено дві проблеми: рецепція поняття діалогу культур в хореографічному мистецтві та проблема опанування артистами балету класичного іспанського танцю. Означена проблематика розглянута на прикладі постановки балету «Іспанські мініатюри» іспанським балетмейстером Херардом Віана Гомес де Фонсеа в Харківському академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка. Представлена історія створення цього хореографічного твору з докладним описом картин балету та особливостей хореографії того чи іншого регіону Іспанії. Охарактеризовані іспанські танці: фламенко «Ла Канья», «Качуча», «Сапатеадо», «Ель-ескар-рамен», «Андалузьке танго», «Солеа Хітана», «Альборотадо», «Еспатаданс», «Сан-Мігель дель Арречинага», «Арагонська хота», «Сегіділья», «Болеро», «Малагенья», «Фанданго», «Пасадобль».

Ключові слова: балет «Іспанські мініатюри», іспанський танець, балетмейстер, діалог культур.

Бортник К. В. Овладение харьковскими артистами балета классической испанской хореографией. В статье освещено две проблемы: рецепция понятия диалога культур в хореографическом искусстве и проблема освоения артистами балета классическим испанским танцем. Данная проблематика рассмотрена на примере постановки балета «Испанские

миниатюры» испанским балетмейстером Херардо Виана Гомес де Фонсеа в Харьковском академическом театре оперы и балета имени Н. В. Лисенко. Представлена история создания данного хореографического произведения с подробным описанием картин балета и особенностей хореографии того или иного региона Испании. Охарактеризованы испанские танцы: фламенко «Ла Канья», «Качуча», «Сапатеадо», «Ель-ескар-рамен», «Андалузское танго», «Солеа хитана», «Альборотадо», «Еспатаданс», «Сан-Мигель дель Арречинага», «Арагонская хота», «Сегидилья», «Болеро», «Малагенья», «Фанданго», «Пасадобль».

Ключевые слова: балет «Испанские миниатюры», испанский танец, балетмейстер, диалог культур.

Bortnyk K. Mastering Kharkov Ballet Dancers Of The Classical Spanish Choreography. This article is highlights two problems: the reception of the concept of dialogue between cultures in the choreography and the problem of the development of classical ballet dancers of Spanish dance. This problem is addressed by the example of the ballet "Spanish miniatures" by Spanish choreographer Gerardo Gomez de Viana Foncea the Kharkov Academic Opera and Ballet M. V. Lysenko. The history of creation of choreographic works detailing the paintings of ballet and choreography features of a particular region of Spain. Characterized Spanish dances flamenco "La Cana", "Cachucha", "Sapateado", "El-eskar-ramen", "Andalusian Tango", "Solea hit", "Alborotado", "Espatadans", "San Migel del Arrechinaga", "Aragon Jota", "Seguidilla", "Bolero", "Malaguena", "Fandango", "Pasodoble".

Keywords: ballet "Spanish miniaturyur", spanish dance, choreographer, dialogue of cultures.

Постановка проблеми. Проблема культурного діалогу в хореографічній науці пов'язана з адекватністю художнього перекладу, коли входження до іноземного ментального поля потребує глибини осягнення іншонаціональної традиції. Таким випробуванням для артистів Харківського театру опери та балету стала постановка балету «Іспанські мініатюри», яка потребувала майстерності у сфері класичної іспанської хореографії. Балет має високе художньо-культурне значення у розвитку вітчизняної хореографії та балетного мистецтва в цілому, тому автором статті доповнюються та систематизуються відомості про створення цієї вистави в контексті культурного діалогу з традиціями класичної іспанської хореографії.

Актуальність теми. Сьогодні проблема культурного діалогу широко досліджена фахівцями з культурології, проаналізована в багатьох джерелах з історії і теорії культури. В аспекті хореографічного мистецтва ця проблема має свої специфічні прояви, проте наявність досліджень в цьому напрямі доволі обмежена й існує потреба у розширенні знань і створенні додаткових обґрунтувань втілення означеної проблематики в хореології, що зумовлює актуальність нашого дослідження.

Крім того, постановка у Харківському театрі опери та балету вистави «Іспанські мініатюри», що стала одним з аспектів проблеми культурного діалогу, а також сприяла виявленню проблеми опанування

артистами класичної балетної школи іспанської хореографії, не має жодного наукового обґрунтування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Підґрунтям до створення даної статті стали дослідження автором матеріали періодичної преси щодо створення «Іспанських мініатюр» (статті Л. Куракіна, О. Химерика), сучасних Інтернет-сайтів, а також емпіричні дослідження (інтерв'ю з виконавцями провідних ролей у зазначеній виставі заслуженими артистами України — Л. К. Кисельовою, Л. В. Марковим, О. В. Козловим).

Метою статті є визначення проблем культурного діалогу в хореографічному мистецтві та опанування артистами балету класичної іспанської хореографії.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття відповідає темі науково-дослідної роботи Харківської державної академії культури «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109V000511) і темі «Сучасні проблеми хореографічного мистецтва» плану наукових досліджень кафедри бальної хореографії у 2014–2015 н. р., затвердженій рішенням засідання кафедри бальної хореографії факультету хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури (протокол № 1 від 28 серпня 2014 р.)

Виклад основного матеріалу дослідження. Прем'єра «Іспанських мініатюр» відбулася на сцені Харківського академічного театру опери та балету ім. М. В. Лисенка наприкінці грудня 1975 року. «Досі в харківському театрі панували балетні спектаклі виключно класичного стилю», — зазначав головний балетмейстер ХАТОБу того періоду, М. М. Газієв, — «характерний танець був, я вважаю, несправедливо обійдений. Академічний театр мусить сяяти повною палітрою балетних фарб. «Іспанські мініатюри» — крок до заповнення цієї прогалини» [2: 4]. Харківським артистам довелося зіткнутися з проблемою необізнаності у сфері класичної іспанської хореографії, адже раніше вони зустрічалися з нею у вигляді, опосередкованому через стилізовані зразки класичної хореографії. Херардо Віана Гомес де Фонсеа, іспанський балетмейстер-педагог, випускник режисерсько-балетмейстерського відділення Санкт-Петербурзького диригентсько-хорового училища, з властивою йому фантазією та віртуозністю досвідченого балетмейстера не тільки подолав цю проблему, але й зробив вагомий внесок у розвиток вітчизняної хореографії та балетного мистецтва в цілому.

Мрією Херардо було створити масштабний, насичений яскравим іспанським колоритом балет, присвячений мелодіям і ритмам його батьківщини. Балетмейстер неодноразово їздив до Іспанії, звідки кожного разу привозив народні мелодії, темпераментно-стриману іспанську манеру танцю, ескізи костюмів (які згодом шив самостійно), — так народжувався балет «Іспанські мініатюри», який опрацьовувався майстром довго і ретельно, з відчуттям колоритної душі іспанської культури [5: 3].

Вперше «Іспанські мініатюри» побачили світло рампи в 1969 р. у Маріїнському театрі (сучасний Санкт-Петербурзький академічний театр опери та балету). Надзвичайний успіх постановки дозволив відкрити іспанські колорити для сцен багатьох театрів міст колишнього Радянського Союзу: Пермі, Новосибірська, Куйбишева, Горького, Свердловська, Челябінська, Уфи тощо [3]. На сцені Харківського театру опери та балету «Іспанські мініатюри» проіснували 13 років, сучасних спроб відновити цю балетну постановку ще не було. Вагомою перешкодою є відсутність відеозапису вистави, лише декілька чорно-білих фотографій, які засвідчують існування цієї сторінки в історії розвитку ХАТОБу, дозволяють судити про якість постановки та майстерність танцівників, демонструють динаміку балетних поз та загальний характер образів, надзвичайну красу костюмів.

У балеті було репрезентовано близько двадцяти народних танців різних провінцій і регіонів Іспанії. Найцінніше у виставі — використання балетмейстером лише академічної іспанської хореографії. М. М. Газієв описав складний процес роботи над постановкою: «Артистам балету довелося освоювати більше сорока національних танців і саме в тій різноманітності форм і композицій, в яких вони існують у народі. І нам, що звикли до класичної обробки іспанських танців, на цей раз довелося відмовитися від цієї звички через те, що у виставі максимально збережені національні особливості народного танцю і вплив класичного танцю дуже незначний» [5: 3]. Артистам балету довелося працювати з окремими жанровими сценами, які відрізнялися за своїм змістом і музичним малюнком та розповідалися мовою емоційного, різноманітного за формою і ритмікою іспанського танцю. Труднощі роботи були пов'язані з відсутністю єдиного сюжету: «Іспанські мініатюри» містять два акти і сім картин — три картини об'єднані загальним ідейно-тематичним змістом, інші мають свій окремий внутрішній сюжет [2: 4]. Таким чином, тематичним змістом картини зумовлено особливості хореографічної лексики цієї вистави. Розглянемо зміст деяких картин.

У першій картині («Таверна в Андалузії») дія відбувається у південному Іспанському місті Севілья. Хазяйка таверни, сеньйора Констанса, виховує молоду красиву дочку Ампаро. Увагу дівчини намагаються звернути до себе відвідувачі, але вона кохає юнака Федеріко. До Ампаро приходять друзі, подруга Пастора і Федеріко, який прохає кохану виконати «ла-тангеру». Виконуючи це бажання, дівчина разом із молоддю завзято танцює андалузський танець «Колорин-Колорадо». Мати раптово зупиняє їхні веселощі й лає Ампаро за те, що вона не зустрічає багатих відвідувачів, які увійшли до таверни. Дівчина слухняно виконує вимогу матері й танцює для гостей сегіділью. Серед багатих юнаків виділяється один франт, якому сподобалась Ампаро, і він сподівається на її прихильність. Але його вульгарні манери тільки відштовхують дівчину, і вона вирішує пожартувати з нього. Ампаро прикидається, що він їй сподобався, а

потім прохає Пастору захопити франта танцем. Пастора танцює фламенко «Ла Канья». Тут з'являється Федерико, присутність якого не викликає у сеньйори Констанси неприязні, що завдає франтові образи. Молодь запрошується на весілля. Щасливі Ампаро і Федерико танцюють [1]. Цю картину описує О. Химерик: «У картині «Таверна в Андалузії» веселиться простий народ Іспанії. Тут панують легкість, запал, кокетство. Один танок змінює другий, і всі вони наизнані на ритмічну качучу, яку виконує на помості Ампаро (арт. Т. Кузьміна)» [5: 3].

У другій картині — «Нічне побачення» — репрезентовано темпераментний танець сапатеадо, а також «Ель-ескар-рамен» і «Андалузське танго». «На освещенной улице города Антонио и юноши танцуют сапатеадо. <...> На свидание к любимому приходит Пастора. Их дуэт — поэма о любви. Сильная и неприступная, в танце она о чем-то спорит и что-то доказывает своему возлюбленному. Они танцуют старинный танец «Эль-ескар-рамен» [1], — таким було лібретто другої картини у програмі вистави. Рецензент О. Химерик у згаданій статті так характеризує загальний настрій картини: «Стримано-темпераментне сапатеадо переходить в поло-дуєт Пастори та Антоніо, в якому рвучке кипіння пристрасті зриває покрови стриманості. Виконавці поло, Л. Кисельова та Л. Марков, створили граціозний психологічний образ. Почуттєва ритміка танцю відтінюється сумним і тривожним вокалізмом» [5: 3].

Третю картину балету наповнено танцями Південної Іспанії: «Та ось з майдану андалузського містечка ми потрапляємо до вогнища циганського табору» [5: 3]. Біля символічного вогнища цигани танцюють «Солеа хітана». Танок перериває тема тореадора, який переслідує маху. Дівчина ховається у привітному таборі. За допомогою циган торе-ро домагається взаємного кохання махи, і щасливі закохані залишають табір, який продовжує свої веселощі танцями самбра і фаррукка [1].

У цій картині паралельною є ще одна сюжетна лінія: ревнива циганка потребує суду табору, тому що закохана у цигана, який любить іншу дівчину. Але табір не засуджує його, а суперечку за допомогою ворожіння вирішує хазяйка табору. Цигани танцюють альборотадо. Артисти ХАТОБу — тріо Т. Буберман, Л. Фарбер, Л. Кисельова — «<...> зуміли виконати складний малюнок танцю Південної Іспанії, який потребує великої гнучкості і різноманітності рухів, імпровізації, вміння забарвлювати танок своєю індивідуальністю» [5: 3].

У наступній картині («Країна басків») домінують танці релігійного походження. Їх зміст описано у програмі вистави. Перший танець — «Еспададанс» — виник у VIII столітті. Його головний герой — Айтор — проводир воїнів і легендарний герой басків. На віддалених вершинах Піренейських гір було багато шанувальників язичництва, які поклонялися культу небесних світил. Юнаки схрещують свої шпаги, символізуючи проникливий дух басків, а танок дівчини Майте уособлює Батьківщину. Другий танець — «Сан-Мігель дель Арречинага» (виконувався у XIII столітті). У невеликому містечку

Басконії Маркіне знаходиться визначна пам'ятка — каплиця святого Мігеля. З незапам'ятних часів мешканці згаданої місцевості розпочинали урочисте свято на площі біля каплиці танцем «Сан Мігель». Його зміст полягає у народній обрядовій грі, яка відтворює сварку Добра — римлянина (так баски у той час вихваляли мужність римлян) та Лиха — чорта. Серед персонажів гри також були Суддя і Майте. Вони віддавали перевагу Добру, і свято завершувалося загальною пасакалією [1].

Артисти Харківського театру опери та балету з гідною майстерністю виконали партії Айтора та Добра (В. Дейниченко, О. Кузьмін, В. Сова), Батьківщини Майте (Т. Кузьміна, В. Трапезнікова), Демонію (Ю. Ісянов, В. Суворов, Л. Фарбер), Судді (О. Козлов, Б. Приступ, В. Сова) [1].

У п'ятій картині («Хота Високого Арагону») панує ушавлена хота — королева серед іспанських танців. Жодне свято не обходиться без цього палкого і разом з тим ліричного та стриманого танцю. Він розповсюджений в усіх областях Іспанії й всюди має особливий характер, хоча зберігається основна риса: це парний танець гострого ритму, в якому танцюристи використовують легкий пружний крок. Характеризуючи виконання цього танцю артистами ХАТОБу в балеті «Іспанські мініатюри», О. Химерик додає, що «<...> складна, емоційна, прискорена ритміка танцю передана легко, з лукавою грайливістю та захопленням» [5: 3]. Головними виконавцями цього танцю на сцені ХАТОБу зазначені В. Васіна, Л. Володько, І. Коливанова, Т. Мартиненко, І. Новаленко, Т. Старикова, Т. Чепалова, Л. Черечеча, Ю. Ісянов, В. Суворов та Л. Фарбер.

Інший регіон Іспанії та інший народ постають перед глядачем в картині «На острові Мальорка». Артисти виконують тут стрімкий танець сегіділью, де «чіткі рухи ніг поєднуються з гнучкими безперервними рухами корпусу та рук» [5: 3]. За лібрето, до холодної криниці знаменитої печери приходять дівчата з глечиками. Раптом з'являється юнак з материку, який вмирає від спраги. Дівчата прохають його протанцювати з ними болеро острова Мальорка і дають обіцянку пригостити водою з криниці. Обидві дівчини сподобалися юнаку, але він вагається, кому віддати перевагу. І поки він обирає, вони залишають його на самоті [1].

Виконавець партії юнака, артист ХАТОБу О. Козлов, в інтерв'ю авторів цієї статті, зазначав: «Это был шуточный номер: юноша — самовлюбленный зазнайка, нарцисс — не может напиться из ручья, потому что ему лень нагнуться, и поэтому просит девушек набрать ему воды». Артист особливо відзначає яскраву музичну партитуру цієї картини, насамперед партію скрипки, згадуючи, що оркестранти дуже люблять цю частину балету за її музичне забарвлення та віртуозне виконання артистами балету.

У заключній сцені («Весілля у Севільї») перед глядачем знов постає святкова площа, де коло традиційної башти Хіральди йде весільна процесія: Федерико одружується з Ампаро, а Антоніо — з Пасторою. У цій картині представлено найхарактерніші танці, елементи яких стали невід'ємними компонен-

тами класичного іспанського танцю: вогняна мала-генья, фанданго і жагучий пасадобль. «У цій картині в музичну мелодію особливо ефектно увійшли ритмічні дивертисменти, в яких стук підборів, шелест спідниць, звуки оплесків та кастаньєт створюють незвичайні для нас слухові образи» [5: 3].

У цілому спектакль виявився насиченим і контрастним, а головне — незвичайним і для глядача, і для виконавців. Харківський глядач побачив народне життя різних регіонів Іспанії з їх традиціями та історією, запальними і хвилюючими танцями, яскравими й кольоровими костюмами. Для виконавців було справжнім випробуванням вивчити і виконати на найвищому рівні іспанський танець, який раніше був відомий їм лише як деміхарактерний. Необізнаність в такому оригінальному іспанському танці була найбільшою перешкодою для вивчення танцівниками нової, незвичної хореографічної лексики, з її вигадливими дробами та незвичною музичною ритмікою. Саме це викликало чимало зауважень рецензентів спектаклю: «Вистава «Іспанські мініатюри» — калейдоскоп контрастів — музичних, танцювальних. У цьому його складність, привабливість, але часом і слабкість. Не завжди, зокрема, чоловічий склад виконавців дотримується заданого ритму» [5: 3].

Наступні думки с приводу спектаклю висловили його виконавці. Так, в інтерв'ю, наданих авторів цієї статті, і О. Козлов, і заслужений артист України Л. Марков підкреслювали наявність надзвичайної легкості й свободи під час виконання своїх ролей. Заслужена артистка України Л. Кисельова, виконавиця партій Пастори і другої циганки, згадувала запальний темперамент і професіоналізм балетмейстера, його уважне ставлення до своєї роботи та до виконавців.

Л. Марков відмічав незвичайність і різноманітність нової хореографії балету, незвичайну манеру викладання танцювального матеріалу постановником, його «відчуття пози» в іспанській національності.

Складною виявилася для артистів адаптація до іспанських костюмів, адже це були неймовірно важкі вбрання з красивими пишними шльохами, на які було затрачено велику кількість тканини, причому, відповідно до задуму постановника, ці костюми мали тривалий час зберігати свою форму. Для «Іспанських мініатюр» Херарда де Фонсеа самостійно вигадав ескізи й сам керував процесом пошиву. З приводу цього постановник розповідав: «Спектакль матиме досить своєрідне художнє оформлення, багато роботи у костюмерів. Приміром, на крій одного плаття потрібно до 48–50 метрів тканини. А ще декорації, предмети побуту...» [2: 4]. Художнє оформлення вистави потребувало трудомісткої, кропіткої роботи — мабуть, тому декорації виявилися, на думку рецензента О. Химерика, «надто тьмяними для вистави, що потребує лаконічних та різких ліній», на відміну від костюмів, що «залишають яскраве враження оригінальності, свіжості, національної своєрідності і служать виразним засобом конкретизації образів та композицій» [5: 3].

Харківський глядач належно оцінив роботу балетмейстера, його професіоналізм, надзвичайну обізнаність у сфері класичної іспанської хореографії, майстерність виконавців, нові яскраві костюми та незвичайне художнє оформлення. «Стрімке, динамічне видовище захоплює глядача, який прийшов на балет «Іспанські мініатюри». Різко окреслені характери, колорит побуту та свят, нескінченна різноманітність народних ритмів, жагуча та ніжна гама народних мелодій (...) Вже пройшла п'ята вистава, і балет, пройнятий глибокою людяністю та демократизмом, національною красою, грацією та жагучістю іспанського народу, захоплює глядача своїми гарячими ритмами» [5: 3]. Фінал «Іспанських мініатюр», як найбільш мальовничу частину вистави, у харківському театрі, за словами Л. Кисельової, зберігали до того часу, поки посаду головного балетмейстера обійняв А. І. Пантукін, потім балет зійшов зі сцени ХАТОБу.

Сьогодні, за даними сайту www.idiismotri.ru, єдиним зберігачем хореографії «Іспанських мініатюр» є заслужена артистка РСФСР Ніна Дяченко, яка у 1972 р. була асистенткою Херарда де Фонсеа під час постановки цього балету на сцені Пермського академічного театру опери та балету. Ця вистава вже не є оригінальним спектаклем: здійснюючи новий сценічний варіант цього балету, постановник мав особисте бачення хореографічного тексту, тому що для балетного мистецтва характерна власна динаміка, і сьогодні в нього інша естетика [3].

Висновки. Отже, прем'єра балету «Іспанські мініатюри» виявилася значною подією в культурному житті Харкова, відкривши глядачеві традиції класичної іспанської хореографії, зробивши його причетним до культури іспанського народу. Співпраця артистів ХАТОБу з іспанським балетмейстером Херардом Віана Гомесом де Фонсеа сприяла входженню до іноземного ментального поля, яке потребує глибини осягнення культурних традицій. Харківська балетна труппа вперше була ознайомлена з оригінальною іспанською хореографією, набула майстерності, підвищила техніку та манеру виконання, примножила сценічний досвід.

Перспективи подальших досліджень. Поняття діалогу культур та проблема опанування артистами балету нової до їх звичної хореографічної техніки виконання може бути розглянуто на прикладі інших балетних вистав з національною тематикою, а саме: «1000 та 1 ніч», «Баядерка», «Легенда про кохання», «Петрушка», «Жар-птиця», «Есмеральда» тощо.

Література:

1. «Испанские миниатюры», програма спектаклю, Соціалістична Харківщина, 1975.
2. Куракін Л. Іспанські мініатюри / Л. Куракін // Вечірній Харків. — 31 жовтня. — 1975. — С. 4.
3. Пламя страсти и любви [Електронний ресурс]. Режим доступу: — <http://idiismotri.ru/order/?eid=729>. — Заглавие с экрана.
4. Херардо Виана Гомес де Фонсеа [Електронний ресурс]. Режим доступу: — <http://gerardoviana.blogspot.com/>. — Заглавие с экрана.
5. Химерик О. Гарячі ритми Іспанії / О. Химерик // Вечірній Харків. — 21 янв. — 1976. — С. 3.