

■ УДК 792.82.071.1[477.54-25]

К. І. Шкуреєв, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

БАЛЕТИ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ ДІТЕЙ. ІДЕЙНО-ХОУДОЖНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ МОТИВАЦІЇ

Розглянуто особливості постановок дитячих балетних вистав у другій половині ХХ ст., партитури яких створили представники харківської композиторської школи: Д. Клебанов («Лелеченя», 1937), О. Літвинов («Маленький Мук», 1971), І. Ковач («Північна казка, або Пригоди Нільса», 1977, «Бембі», 1984), М. Сильванський («Хлопчиш-Кібальчиш», 1981). Важливо виокремити балет Д. Клебанова, поставлений не на харківській сцені, а у Великому театрі СРСР. Зазначено, що саме ця постановка була характерною в подальшому наслідуванні форм та змісту дитячих балетних вистав, які створювались як сумісний продукт хореографічних навчальних закладів, театрів опери та балету, музичної комедії і представників композиторської спілки.

Ключові слова: балети для дітей в Україні, Д. Клебанов, М. Сильванський, І. Ковач, О. Літвинов, антропоморфні балетні образи, міфологеми комуністичного виховання в мистецтві.

К. И. Шкуреев, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

БАЛЕТЫ ХАРЬКОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ. ИДЕЙНО-ХОУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ФИЛОСОФСКИЕ МОТИВАЦИИ

Рассмотрены особенности постановок детских балетных спектаклей во второй половине ХХ в., партитуры которых создали представители харьковской композиторской школы: Д. Клебанов («Аистенок», 1937), А. Литвинов («Маленький Мук», 1971), И. Ковач («Северная сказка, или Приключения Нильса», 1977, «Бэмби, 1984), Н. Сильванский («Мальчиш-Кибальчиш», 1981). Важно выделить балет Д. Клебанова, который был поставлен в Большом театре СССР. Отмечено, что эта премьера была характерной в дальнейшем развитии форм и содержания детских балетных спектаклей, которые создавались как совместный продукт хореографических учебных заведений, театров оперы и балета, музыкальной комедии и членов Союза композиторов.

Ключевые слова: балеты для детей в Украине, Д. Клебанов, Н. Сильванский, И. Ковач, А. Литвинов, антропоморфные балетные образы, мифологеми коммунистического воспитания в искусстве.

K. I. Shkuriev, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

KHARKIV COMPOSERS' BALLETS FOR CHILDREN. THE IDEOLOGICAL AND ARTISTIC AND PHILOSOPHICAL MOTIVATIONS

The article considers the specific features of children's ballet performances in the second half of the twentieth century. The musical scores were created by the representatives of the Kharkiv school of composition: D. Klebanov («Aistenok», 1937), O. Litvinov («Little Muck», 1971), I. Kovach («North Tale, or Nils's Adventures», 1977, «Bambi», 1984), M. Silvansky («Malchish-Kibalchish», 1981). It is important to highlight D. Klebanov's ballet which was staged at the Bolshoi theatre of the USSR. It is noted that this first night was typical in the further elaboration of the form and content of children's ballets, which were created as a joint production of choreographic schools, opera and ballet theaters, musical comedy and the members of the Composers' Union.

Key words: ballets for children in Ukraine, D. Klebanov, M. Silvansky, I. Kovach, O. Litvinov, ballet anthropomorphic images, myths of communist education in the arts.

Постановка проблеми. У другій половині ХХ ст. харківські композитори заявили про себе не тільки в Україні, але й у масштабах колишнього СРСР. Значне поширення музики (симфонічної і театральної) митців Д. Клебанова, В. Губаренка, В. Бібіка, І. Ковача, В. Золотухіна, М. Стецюна, О. Щетинського, підтвердило невідповідність і неординарність такого художнього явища, як харківська композиторська школа.

Поряд із творчими досягненнями Харківського національного академічного театру опери та балету й становленням професійної хореографічної освіти в Харкові створення дитячих балетів та їхня успішна постановка на харківській сцені є цілком закономірними. Цей репертуарний напрям пов'язаний із вихованням нового покоління юних глядачів та пропагандою кращих зразків балетного мистецтва. Таким чином, проблематику цієї статті можна визначити у двох взаємопов'язаних аспектах: як змінюється філософська й ідейно-художня мотивація сучасних композиторів у створенні балетних партитур для дітей і якими традиційними й інноваційними особливостями вони характеризуються на сучасному етапі.

Мета статті — визначити ідейно-художні та філософські мотивації митців харківської композиторської школи, авторів лібрето й виконавських колективів у створенні балетних вистав для дітей у процесі змін ціннісних орієнтирів часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед наукових публікацій з цієї теми можна виокремити численні праці харківських

музикознавців та мистецтвознавців про сучасних композиторів Харкова, а саме: Н. С. Тишко — про І. К. Ковача, І. Л. Золотовицької-Фруміної — про Д. Л. Клебанова, «Записки «призрака опери»» О. І. Чепалова, де представлена творчість зазначених авторів на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету. Цінний інформаційний матеріал (рецензії, свідчення про авторів і виконавців, фотодокументи) містять архіви театрів музичної комедії й опери і балету, довідково-бібліографічний відділ Харківської спеціалізованої театральної-музичної бібліотеки ім. К. Станіславського. Оскільки зазначені праці становлять творчий здобуток у цьому жанрі відокремлено від загальної проблематики створення дитячих балетів в Україні, можна назвати невіршену раніше складову загальної проблеми — пошук тих естетичних параметрів та специфічних кодів (антропоморфізм, специфічна образна символіка тощо) у балетних творах для дітей харківських композиторів, які визначають культурну парадигму та філософію свого часу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед численних творів для дітей у балетному жанрі виокремимо в статті дві основні категорії: вистави, які були тільки створені в Харкові, й такі, що були тут і створені, і поставлені. До першої належить балет Д. Клебанова «Лелеченя» (в другій редакції «Дружні серця»), прем'єра якого відбулася на сцені Великого театру СРСР у 1937 р. (відновлення 1948 та 1964 рр. у Москві, постановка в Ленінграді Ю. Григоровича 1948 р.)

Дмитро Львович Клебанов (1907–1987) належить до найвидатніших українських композиторів радянської епохи. Відомий як один з авторів гімну УРСР, він створив багато симфонічних, камерних творів, музику для театру та кіно. Перший великий успіх принесла композиторові постановка в 1937 р. на сцені Великого театру Союзу РСР балету «Лелеченя» (лібретто М. Пінчевського). Ця повчальна та ідейно витримана хореографічна казка — фактично перший радянський балет для дітей, хоча їй передувала експериментальна, проте художньо недосконала вистава «Вічно живі квіти» (також на сцені Великого театру СРСР).

Постановка «Лелеченяти» була здійснена за участі хореографічної школи при Великому театрі, виконувалася юними артистами під керівництвом балетмейстерів О. Радунського, Л. Поспехіна, М. Попка і стала їх своєрідним творчим звітом.

Героями казки були піонери, негренья з далекої Африки та звірята: мавпи, слон, крокодил і Лелеченя, яке залишилося без батьків, тому не вмilo літати. Тож коли настала осінь, птахи зібралися в теплі краї без Лелеченяти. Проте діти допомогли йому навчитися літати, і птах теж вирушив далеко на південь. В Африці Лелеченя знайшло багато

друзів — звірят, які ознайомили його з дивовижним тропічним лісом, де вони зустріли Негреня з батьками, що рятувалися від Плантатора й наглядачів. Звірі сховали Негреня в лісовій гушавині, але батьків малюка врятувати не змогли. Звірі втішають сумуючого хлопчика. Лелеченя розповідає всім про батьківщину, де не ображають чорних людей, і запрошує туди Негреня з новими друзями.

Вочевидь, ідея балету відповідала актуальній міфологемі тих часів «Я другою такою країною не знаю, де так вольно дышит человек», утілений у різних жанрах літератури та мистецтва, зокрема кінематографі («Цирк», 1936). Ідею адаптовано до дитячого світосприйняття, в якому світ птахів і тварин споріднений з людським (у радянській ідеології надто соціологізовано). При цьому партитура Д. Клебанова для цього підстав не надавала, хоча саме яскравість і емоційність музики «Лелеченяти», її доступність, «дансантність» (танцювальність), виразність музичних характеристик, підкреслена різноманітним інструментуванням, надала можливості авторам створити цікавий хореографічний спектакль.

В одній з рецензій на першу постановку «Лелеченяти» зазначено: «Основні досягнення музики балету — яскрава, надзвичайна звучність оркестру, життєрадісна, тонка майстерність інструментовки. Прекрасні танці, які в усіх номерах наче закликають дітей-виконавців до змагання з чіткими ритмами та швидкими темпами оркестру, що розцвітає різноманітними барвами» [1].

Музична мова твору ґрунтувалася на пісенно-танцювальному началі, притаманному музиці для дітей. Інтонаційна виразність поєднується з чіткістю ритмічного рисунка. Користуючись простими засобами, Клебанов зумів створити рельєфні музичні характеристики персонажів. Усі образи тварин у балеті «Лелеченя», по суті, були різними людськими характерами, танці і сцени поставлені цікаво, діти із задоволенням брали участь у цьому «своєму» спектаклі. Тут, як у калейдоскопі, змінюючи один одного, чергувалися різні представники тваринного світу, що викликало в дітей ширший інтерес.

Вдалою знахідкою була Кішечка у виконанні тодішньої учениці третього класу Майї Плісецької. «На сцені, — згадувала учасниця вистави, — стояв великий кошик, у якому солодко спала Кішечка. І коли вранці увесь пташиний двір прокидався, Собака починав будити пухнасту соню. Та гнівалася, і починалася звичайна сварка кішки із собакою. Кішечка Плісецької вийшла граціозною, грайливою, проте й трохи підступною у взаємостосунках в іншими дійовими особами» [2].

Спектакль був жвавим, надзвичайно різноманітним і мав величезний успіх серед глядачів. Діти в залі безпосередньо реагували на те, що відбувається на сцені. Наприклад, вони «вигуками попереджали

героїв про небезпеку, голосно осуджували дії негативних персонажів» [2]. Другою виконавицею партії Лелеченяти стала юна Раїса Стручкова, згодом — одна з провідних балерин радянського балетного театру. Коли в 1948 р. балет відновлено та він ішов під іншою назвою «Дружні серця», а балерина перетворилася в піонерку Олю.

Балет був надзвичайно популярним і ставився не лише у Великому театрі. У 1948 р. з «Лелеченя» на сцені Ленінградського будинку культури ім. О. Горького почався творчий шлях молодого Ю. М. Григоровича. Це — перше і єдине звернення уславленого метра до дитячого балету, що пізніше зумовило немало його балетних постановок з образними трансформаціями в казково-поетичному дусі («Кам'яна квітка», «Легенда про кохання» тощо).

У Московському хореографічному училищі балет востаннє відновлено в 1964 р., і також із великим успіхом. Імовірно, що, за наявності нового, менше ідеологізованого лібрето, музика Д. Клебанова могла б бути основою яскравого та захоплюючого балету для дітей нового покоління.

Однак через суб'єктивні причини на харківській сцені балет «Лелеченя» не демонструвався. За всю історію театру тільки в 1950 р. поставлено перший балет для дітей — виставу на музику І. Морозова «Лікар Айболить». На відміну від «піонерської» тематики «Лелеченяти», цю постановку композитор створив у 1947 р. за творами К. Чуковського для молодшої вікової групи.

«Айболить» для тих, хто в сюжеті не шукає моралізаторства, а сприймає оповідь за законами казки, де відбувається боротьба між добрими та злими персонажами. Раніше такі сюжети радянська ідеологія осуджувала як створені за законами «абстрактного гуманізму», і казки К. Чуковського часто критикували. На відміну від цієї тенденції, підтримувалися твори для дітей, де в тій чи іншій формі демонструвалися романтичні уявлення про революційні події. Це, звичайно, стосувалося й літературного лібрето балетів.

Сюжет балету «Хлопчиш-Кібальчиш», що висвітлює боротьбу юних захисників комуністичних цінностей із буржуазними загарбниками, композитор М. Сильванський знайшов у творі радянського письменника А. Гайдара. Учень відомого піаніста Я. Флієра в Московській консерваторії і випускник композиторського класу В. Барабашова в Харківській консерваторії, Сильванський тяжів до творів сюжетних, оповідальних, навіть у жанрі інструментальної, вокальної та камерної музики: замальовки за поемою «Мертві душі» М. Гоголя (1958), «Пригоди барона Мюнхгаузена» (1965), музичні картинки за «Казкою про Попа і працівника його Балду» О. Пушкіна (1969). Серед його трьох балетів «Іван — добрий молодець» (1956), «Надзвичайний

день» (1963), «Хлопчиш-Кібальчиш» (1975) останній виявився найудалішим та, відповідно до тих часів, ідеологічно витриманим, насиченим міфологемами комуністичного виховання.

У 1981 р. цей твір (лібрето і постановка І. Якимової) поставлено в Харківському театрі опери та балету. Партію Мальчиша та Поганця виконали відповідно учні дитячої хореографічної школи Р. Гарагана і В. Бунін. Рецензент газети «Культура і життя» писав: «Музична мова балету відрізняється образною мелодикою, захоплюючою танцювальністю. Драматургію композитор майстерно будує за допомогою системи лейтмотивів, кожен з яких розкриває в розвитку відомі образи романтичної розповіді про подвиг маленького героя. У вступі в протиборстві подані теми червоних вершників і буржуїнів, немовби представляючи основний конфлікт твору. На цій музиці побудований хореографічний рисунок романтичного образу Червоного вершника. Яскравим контрастом сприймається наступний епізод, який відбиває працю хліборобів, орачів, сільників, косарів. Балетмейстер І. Якімова знайшла виразне пластичне рішення для кожного героя, вдало будує масові сцени» [3].

Співробітництво хореографічної школи з харківськими композиторами почалося дещо раніше, ніж відбулася прем'єра балету «Хлопчиш-Кібальчиш» і хореографічна школа оформилася в державну навчальну інституцію. Завдяки політиці уряду того часу, спрямованій на виховання гармонійно розвиненої особистості, ПК ХЕМЗу (Харківського електромеханічного заводу) надавав значні кошти на розвиток і функціонування власної хореографічної школи й інших численних колективів художньої самодіяльності Палацу. У 1971 р. почалася підготовка до прем'єри балету «Маленький Мук», яка відбулася напередодні нового 1972 р. Упродовж двох тижнів зимових канікул у січні діти брали участь у двох виставах щодня на новорічних ялинках.

Автором лібретто та хореографом був педагог школи В. П. Сердюков (1940–2014). Музику написав відомий харківський композитор О. І. Літвинов (1927–2007), котрий працював переважно в жанрі естрадної музики та симфонічного ансамблю. Він же запросив музикантів до складу оркестру та диригував виставою, в якій фонограма взагалі не використовувалася. Для створення ескізів декорацій та костюмів було запрошено професійного художника В. Фавр. Декорації виконані відповідно до задуму спектаклю і змінювалися в кожній картині. Пошив костюмів здійснювався на Харківській фабриці театрального реквізиту. Костюми, головні убори і взуття виготовлялися з дорогих тканин та матеріалів, де широко застосовували розпис та оздоблення. У кожній дитини був костюм, зшитий саме для неї, за індивідуальними мірками.

Постановочна робота була продуманою, творчою і відбувалася в стислі терміни, сюжет — цікавий, дієвий, розвивався динамічно. Немало дійових осіб пластично вирішувалися за допомогою класичного танцю, забарвленого яскравою образністю і пантомімою. Незважаючи на юний вік артистів, балетмейстер вимагав не лише чистого виконання *pas*, але й акторськи виразної, переконливої роботи над роллю.

«Три невеликі за тривалістю картини балету «Маленький Мук» були укладені в одну дію. Перша картина відбувалася на кухні, де разом з іншими двома кухарятами готував їжу для Короля Маленький Мук (виконавцями ролей кухарят, як і багатьох інших персонажів, були дівчатка). Скориставшись відсутністю Головного Кухаря, підступна вередлива Принцеса додавала в казан зі стравами духмяного перцю, після чого всі присутні на обіді починали чхати. Головний Міністр дорікав Головному Кухареві, а той, щоб виправдатися, перекладав провину на Маленького Мука, якого в результаті виганяли з королівського палацу. Це були доволі соціальні замальовки, які мали змінитися на фантастичні сцени, бажані в дитячому балеті й такі, що цілковито змінюють долю головного героя.

Друга картина відображала мандри Маленького Мука, котрий потрапив до екзотичного лісу з фініковими пальмами. Тут, як і в будь-якому традиційному балеті, передбачалося видовище, пов'язане зі сном героя. Коли Маленький Мук засинав, до нього злітали метелики, танцювали квіти та з'являлися інші мешканці лісу. Але головними особами в розвигковій хореографічній дії тут були гноми. Вони співчували герою, який став жертвою злого ошукання, і дарували Маленькому Мукові чарівні фініки, що могли зробити огидною зовнішність того, хто їх з'їсть. Балет закінчувався апофеозом — великою та урочистою ходою на честь Маленького Мука та його символічною перемогою над підступністю та неправдою» [4].

Звичайно, такий розвиток подій, зумовлений літературним лібрето балету, мав певні недоліки та невідповідності: гноми, що більше пасують скандинавському фольклору, з'являлися під пальмами, унікальну постать Маленького Мука, дублювали два кухаря, що значно нівелювало його власну індивідуальність. Окрім того, Мук був позбавлений такої якості, вигаданої Гауфом, як швидке пересування за допомогою чарівних черевиків (чудова знахідка саме для балетної вистави). Але, можливо, постановник та автор лібрето В. Сердюков мав рацію, коли адаптував лібрето відомої казки з багатьма екзотичними та складними колізіями для можливостей дитячого танцювального колективу. Імовірно, це й сприяло успіхові балету, який сприймався як динамічне і добре зрозуміле дітям видовище з цілком очевидним моральним висновком.

Найудалішим та найдосконалішим результатом співробітництва театру, хореографічної школи з харківським відділенням Спілки композиторів України була дитяча балетна вистава на музику І. Ковача «Північна казка, або Пригоди Нільса», здійснена в 1977 р. (лібрето М. Гольдріна і В. Гудименка за повістю-казкою шведської письменниці Сельми Лагерльоф «Чудесна подорож Нільса з дикими гусьми»). У цій партитурі композитор створив розгорнуту музичну драматургію спектаклю, використавши традиційні для того часу алегоричні символи загальнолюдських понять добра і зла, свободи та насильства, міщанського благополуччя і висоти життєвих ідеалів.

Зміст балету розкривався в трьох діях (п'яти картинах), які містять і танці-портрети (наприклад, «Нільс-бешкетник» у першому акті), і масштабні наскрізні сцени («Битва гусячої зграї з Дармоїдами» в другому акті), і дивертисменти («Танці Майстрів» у третьому акті).

Головним завданням у роботі, призначеній для маленьких глядачів, І. Ковач вважав послідовне дотримання принципу «наочного лейтмотивізму» (термін композитора). Справді, створені музичні характеристики — саме наочні, конкретно образні. Лейтмотивна система твору відбиває контрасти, притаманні драматургії балету й зумовлені змістом казки, антропоморфними перетвореннями людських якостей у проєкції на образи свійських птахів, мешканців лісу. Усе це виразно відтворив в оркестрі диригент-постановник Л. Джурмій.

«Над усіма темами балету, — писала з цього приводу Н. Тишко, — панує лейтмотив польоту й свободи, романтики мандрів і піднесеності почуттів. Ця тема-символ має наскрізний розвиток, вона звучить у всіх трьох діях, у найзначиміших, кульмінаційних епізодах, а також завершує останню картину. У третій дії виникає і розцвітає ще один надзвичайно важливий музичний образ — тема праці, якій присвячена четверта картина балету («Місто Майстрів»). Усупереч ній ще один музичний символ відіграє велику роль у драматургії «Північної казки» — лейтмотив Дармоїдів, уособлення тупої і жорстокої, байдужої сили, яка не знає співчуття й жалю у своїй жадобі загарбання й насильства» [5, с. 43]. Щоправда, наголоси на конфлікті цих груп персонажів — доволі штучні, в пропагандистських традиціях радянської ідеології, тобто оспівування праці і зневаги до так званих дармоїдів.

Найширше розроблявся в балеті лейтмотив Нільса. «За допомогою нескладних змін композитор трансформував тему, що легко запам'ятовується, допомагаючи маленькому глядачеві відчути чарівні зміни, що відбуваються з Нільсом. Лейтмотив Нільса великого звучить у мажорі, в пустотливому скерцозному плані, ця ж тема у Нільса маленького набуває мінорного забарвлення, звучить невпевнено, жалібно, тоскно» [5, с. 44], — відзначала Н. Тишко.

Балетмейстери В. Попов і заслужений артист УРСР В. Гудименко створили сцени, що особливо запам'ятовуються, — танці свійських птахів, тролів, сцена битви Диких гусей з Дармоїдами, танець Зброярів. Вони вирізняються цікавим хореографічним рішенням, гострою характерністю, динамічністю контрастів.

Спрощеності та зайвої ідеологічної штучності цілком позбавлене художнє оформлення В. Кравця: у глядача виникало відчуття, начебто декорації зійшли зі сторінок дитячої казкової книжки з малюнками. Веселі, барвисті сільські будиночки, похмурі кам'яні брили старовинного замку, червоні череп'яні дахи зачарованого міста сприймаються ніби з висоти пташиного польоту, нагадуючи про головну тему твору — мрії, високі поривання.

І. Ковач створив новий балет «Бембі» спеціально для хореографічної групи Харківського театру музичної комедії. Лібрето (М. Казневський, Е. Яворський та О. Якубов) написано за мотивами відомої казки австрійського письменника Ф. Зальтена, відомішої юним глядачам як мультфільм.

Драматургія балету побудована на конфліктному зіткненні позитивних образів Пат, королеви Великого лісу, її спочатку маленького, а потім дорослого сина Бембі, їхніх друзів — лісових звірів, птахів, метеликів і ненажерливих вовків-браконьєрів.

«Партитура І. Ковача створена з урахуванням можливостей театрального оркестру, куди введено біт-групу. Кожен персонаж має яскраву музичну тему, для якої знайдено відповідні мелодичні, гармонічні, темброві барви, жанрові риси.

... Багато цікавих знахідок у хореографії та режисурі О. Якубова, — підкреслювала Тишко, — найбільш вдалий вигляд мають масові сцени, проте й індивідуальні засоби хореографічної виразності побудовані в душі вигадливої композиторської партитури (лірика, гротеск, характерний танець тощо)» [6].

Поряд з професіональними виконавцями в спектаклі за традицією брали участь діти — учні хореографічної школи В. Полунін (маленький Бембі) та О. Бочарова (маленька Фаліна). Це ж стосується і масових сцен (танець метеликів та ін.) за участі юних виконавців. Однак, на думку авторитетного рецензента, «ця велика самостійна робота водночас актуалізувала проблему творчої бази балетного колективу театру музичної комедії, опанування засобів сучасної хореографії» [6].

Тому не дивно, що через 10 років після прем'єри оновлений балет «Бембі» (співавтором померлого у 2003 р. композитора став його син Ю. Ковач) знову запропоновано глядачам. У новій версії авторами хореографії стали І. Клепікова та Л. Федорова, художником — Н. Швець. Літературний текст інтермедій написала Т. Циганська, вона

також замінила Казкарку з першої редакції вистави, виконавши роль Сороки. Її дуєт із розсудливим Пугачем (О. Андренко) допоміг маленьким глядачам зрозуміти перипетії сюжету. Як і в інших виставах, створених на основі казок про тварин, тут акцентується на аналогії з людськими стосунками (кохання і вірність, звитяга та підступність). Саме тому особливостями вистави критики вважають те, що вона не має певної вікової спрямованості, тому сприймається як родинна вистава для батьків з дітьми.

Висновки. Творчий доробок провідних харківських композиторів, котрі писали музику для дитячих балетів, можна порівнювати з кращими досягненнями в цьому жанрі в масштабах радянської музики повоєнного періоду. Розуміння таких партитур тільки як матеріалу для дитячої творчості швидко змінилося на суто професійний підхід і висунуло вищі постановочні і виконавські завдання. Прикладом може слугувати партитура Д. Клебанова «Лелеченя», яка стала прикладом на багато років уперед в естетичній ідейній мотивації для авторів у цьому балетному жанрі. Випрацьовувалася і формула творчих завдань: виконавці, зазвичай, були поділені на дорослу та дитячу групи залежно від персонажів та їхньої образної символіки: звірі, птахи, фантастичні істоти, носії позитивних якостей тощо. У кожному балеті були дорослі герої, які допомагали формулювати ідейний висновок вистави та доносити його до глядачів в афористичній формі, надаючи очевидності в прямому розумінні (Лікар Айболить, комсомольці, котрі скеровували дії піонерів у другій редакції «Лелеченята», Червоний вершник у «Хлопчиші-Кібальчиші»). Майже в усіх дитячих балетах використовувалися принципи антропоморфізму, тобто надання людських якостей та засобів мислення людини представникам фауни («Лікар Айболить», Північна казка, або Пригоди Нільса», «Бембі»). Доцільними у створенні необхідної для дітей чарівності були образні трансформації за допомогою магії або чаклунства («Маленький Мук»). Проте деякі вистави створювалися за надто ідеологізованими схемами («Хлопчиш-Кібальчиш») і в результаті втрачали частку художню привабливість.

Перспективи подальших наукових розвідок пов'язані з розширенням джерельної бази розглянутих питань, створенням докладного опису постановок дитячих балетних вистав та інтерв'ю з постановниками й учасниками.

Список використаних джерел

1. Золотовицька І. Дмитро Клебанов / Ірма Львівна Золотовицька // Муз. Україна. — 1980. — 43 с.

2. Про створення дитячого балету «Лелеченя» [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://stolitcasportdance.com/author/stolica/page/4>. — Назва з екрана.
3. Чепалов О. Ця розумна повчальна казка // Культура і життя. — 1981. — 25 листоп.
4. Запис бесіди з Л. М. Шиловой від 04.07.2015 р. Зберігається в автора статті.
5. Тишко Н. Ігор Ковач / Наталя Солимівна Тишко. — Київ : Муз. Україна, 1980. — 52 с.
6. Тишко Н. Світ казки, світ дитинства. Балет І. Ковача «Бембі» у Харківському театрі музичної комедії / Н. С. Тишко // Культура і життя. — 1984. — 9 верес.

References

1. Zolotovytska I. Dmytro Klebanov / Irma Lvivna Zolotovytska // Muz. Ukraina. — 1980. — 43 s.
2. Pro stvorennia dytiachoho baletu «Lelechenia» [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu: <http://stolitcasportdance.com/author/stolica/page/4>. — Nazva z ekrana.
3. Chepalov O. Tsia rozumna povchalna kazka // Kultura i zhyttia. — 1981. — 25 lystop.
4. Zapys besidy z L. M. Shylovoiu vid 04.07.2015 r. Zberihaietsia v avtora statti.
5. Tyshko N. Ihor Kovach / Natalia Solymivna Tyshko. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1980. — 52 s.
6. Tyshko N. Svit kazky, svit dytynstva. Balet I. Kovacha «Bembi» u Kharkivskomu teatri muzychnoi komedii / N. S. Tyshko // Kultura i zhyttia. — 1984. — 9 veres.

■ UDC 792.82.071.1[477.54-25]

Shkurieiev K. I., postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

schkureyeyv-ki@gmail.com

KHARKIV COMPOSERS' BALLETS FOR CHILDREN. THE IDEOLOGICAL AND ARTISTIC AND PHILOSOPHICAL MOTIVATIONS

The aim of this paper is to explicate ideological, artistic and philosophical motivations of the artists of the Kharkiv school of composition, the authors of the libretto and performing arts groups in the creation of ballets for children in the course of time reevaluation.

Research methodology. The author analyzes the works of the Kharkiv musicologists and art historians N. Tishko, S. I. L. Zolotoniska-Frome, A. I. Chepalov. The study investigates this issue by comparing those aesthetic parameters and specific codes of children's performances that determine the cultural paradigm and philosophy of the time.

Results. The specific features of children's ballet performances in the second half of the twentieth century are outlined. It is proved that in each of these ballets there were the characters that helped to formulate the ideological conclusion of the performances and gave their opinion to the audience in the aphoristic form. Many ballets used the principles of anthropomorphism, created the necessary atmosphere of magic and fantastic collisions and used the shaped transformations by magic or witchcraft. The position and role of the children's ballets are identified.

Novelty. The study enabled to consider such problems only in the framework of ideological schemes, where there was no recorded loss of artistic appeal, which took place in the children's books in the Soviet times.

The practical significance. The article can be used in the theoretical insights and practical applications of the choreographers. The evidence from this study suggests a variety of repertory trends associated with the upbringing of a new generation of young viewers. They are designed for promoting high specimens of the ballet art.

Key words: ballets for children in Ukraine, D. Klebanov, M. Sylvansky, I. Kovach, A. Litvinov, ballet anthropomorphic images, myths of communist education in the arts.

Надійшла до редколегії 01.02.2016 р.