

Щербак Є. В.

аспірантка Харківської державної академії  
культури

## ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ФЕМІНІСТИЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

*Анотація.* Розглядається віддзеркалення феміністичної проблематики в українському балетному спектаклі радянської доби. На основні аналізу поширених жіночих хореографічних образів робиться висновок про специфіку її сприйняття вітчизняною культурою у ХХ ст.

**Ключові слова:** жіночий образ, український балет, українська

*Аннотация.* Щербак Є. В. Отражение феминистической проблематики в украинском балете советской эпохи. Рассматривается отражение феминистической проблематики в украинском балетном спектакле советской эпохи. На основе анализа распространенных женских хореографических образов делается вывод о специфике его восприятия отечественной культурой в ХХ в.

**Ключевые слова:** женский образ, украинский балет, украинская культура, феминизм.

*Annotation.* Scherbak A. V. Otrazhenie feministicheskoy problematiki in Ukrainian ballet of soviet epoch. Considered reflection feminist issues within Ukrainian ballet performances of the Soviet era. In the main analysis of common female choreographic images conclusion is about the specificity of perception of the national culture in the twentieth century.

**Keywords:** female image, Ukrainian ballet, Ukrainian culture, feminism.

**Аналіз останніх досліджень.** Шляхи розвитку українського балету досліджені багатьма мистецтвознавцями в наукових працях та монографіях історії та теорії українського хореографічного мистецтва. Цими питанням займалися такі вчені, як П.Білаш, Ю.Станішевський, О.Таранцев, О.Попик, О.Кульчицька, О.Васильєва, А.Тараканова, З.Шаповал, Р.Сторожук, Є.Тихонова та інші. Однак жіночі образи в українському народному танці досі не були предметом спеціального наукового дослідження, хоча сучасні науковці торкалися деяких проблем народного, народно-сценічного, синтезованого народного із класичним жіночого танцю (К. Кіндер, С. Легка, О. Чебанюк, В. Шкоріненко та ін.), що і спонукало нас звернутися до цієї теми, проаналізувати шляхи розвитку українського класичного балету та визначити феміністичну проблематику в українському балетному спектаклі радянської доби.

**Постановка проблеми.** Жіноча проблематика в українському суспільстві має суттєві відмінності порівняно із західними зразками «фемінізму». У країнах Західної Європи та Північної Америки рух за жіночі права уже пережив свій апогей, значною мірою досягнувши імплантації своїх вимог як узвичаєних норм суспільного життя, бо навіть, відчуває зворотню реакцію у формі популяризації традиційних підходів до питання шлюбу, кохання та ролі жінки у соціумі. У нашій країні цей рух якщо не залишається в зародковому стані, то розвивається доволі покволо. Хоча у загальноісторичному масштабі очевидно, що логіка наздоганяючої модернізації, яка визначає цивілізаційний поступ країни вже багато століть, означає, що Україна й надалі повторятиме основні західні тенденції щодо реалізації різноманітних соціальних процесів [1, с. 37].

Цю тенденцію можна спостерігати і в культурно-мистецькій еволюції української культури. На відміну від мистецтва Заходу, де жіночі образи, у тому числі в хореографії, зазнали трансформації від зображення слабкої до змальовування сильної і самостійної жіночості, українське балетне мистецтво відтворювало впродовж останніх двох століть значно архаїчніші стереотипи.

Аналізувати проблеми жінок в Україні без хоча б короткого огляду їх суспільного становища у Радянському Союзі неможливо, тому що більш ніж сімдесятирічний поступ суспільства відбувався під впливом єдиних ідеологічних, політичних, правових, моральних і навіть культурних норм, цінностей, принципів. Радянський історичний досвід (як позитивний, так і негативний) має великий вплив на сучасну політику. Крім цього, серйозний вплив мають також історичні та культурні традиції українського народу, які не можна ані перебільшувати, ані замовчувати. На жаль, у цій сфері ми не бачимо зважених історіографічних підходів. Тут домінують дві крайні точки зору – оспівування вагомого місця жінки в українському суспільстві, що характерно для націоналістично спрямованих дослідників, та взагалі відсутність вивчення впливу історико-культурного контексту жіночої тематики в Україні. Істина, як

Надійшла до редакції 14.12.2012

завжди, знаходиться посередині. Незважаючи на певну свободу, яку мали українські жінки минулих часів (і то залежно від конкретної доби та належності до певного прошарку населення), вони жили в патріархальному за своєю структурою суспільстві з усіма наслідками, що випливають з цього для їх становища.

Питання феміністичної проблематики в українському балеті залишається відкритим досьогодні. Якщо гендерні питання в інших мистецьких галузях вивчали деякі українські дослідники (О. Забужко, С. Павличко, В. Агеєва, А. Установа, Марта Богачевська-Хом'як), то з позиції хореографічного мистецтва дана тематика не штудювалась. Конкретна проблематика жіночих образів в українській балетній виставі тим більше залишається поза увагою науковців.

Крім того, навіть сучасні гендерні розвідки на матеріалах української культури часто хибують на застарілість застосовуваних підходів. Як слушно зауважила Оксана Забужко: «Дотепер в Україні не було зроблено жодної спроби проаналізувати травму нашої колоніальної історії в гендерному аспекті. Причин на те забагато, аби всі їх перелічувати, одна з найочевидніших – цілковита, до 1990-х років, «цілинисть» усякої гендерної тематики, тобто відсутність теоретичної традиції, елементарних методологічних (та навіть і термінологічних!) «риштвань», на які можна було б спертися і які щойно тепер починають зводитися, — стало вже банальністю повторювати, як нещадимо табуював тоталітаризм усе, пов'язане зі «статтю»...» [2].

**Метою статті** є вивчення питання феміністичної проблематики в українському балеті радянської доби. Її основні завдання полягають у визначенні соціального становища жінки в вітчизняній культурі ХХ ст. через призму жіночих образів в хореографічній виставі українських балетмейстерів та встановлення впливу основних соціокультурних тенденцій на їх трансформацію.

**Результати дослідження.** Підвищення активності українок спостерігається від середини ХІХ ст. Від початку жіночий рух постає складником національно-визвольного руху. Адже, як пише Марта Богачевська-Хом'як: «Жінки, включаючись у боротьбу за права народу, не звертають увагу на статеве припущення. Вони вважали, що здобуття національної автономії принесе їм і статеvu рівноправність» [3, с. 264].

Із 60-х р. ХІХ ст. жіночий рух набирає своєї сили в Західній Україні, досягаючи апогею у 1880–1890-х рр. Епохальним моментом було утворення загальнонаціонального «Союзу українок». Найпомітніше прогрес українського феміністичного дискурсу помітний у модерністській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Знаковою є творчість Лесі Українки, в якій «жіноче питання» персоналізоване в образах сильних, дієвих та рішучих жінок. Образи драматургії Лесі Українки (від Любові з «Блакитної троянди» до Одержимої, Боярині, Кассандри, Мавки) є варіаціями на теми жіночої трагедії: зради щодо жінок, жіночої самотності, жіночого, часто глибокого за чоловічий патріотизму, жіночої драматичної

відданості істині [5, с.74]. «Леся Українка часто вдається до інверсії узвичаєних гендерних ролей, ставить сильну жінку в осердя драматичного конфлікту» [6, с. 20]. Трагічність долі емансипованих персонажів Лесі Українки є дуже показовою для визнання обмеженості українського «національного фемінізму» дореволюційної доби.

Український балет дорадянської доби був у зародковому стані. «Українського балету ще не було і нема: він ще в народі як матеріал», – писав видатний хореограф ХХ ст. В. Верховинець [7, с.114]. Проте український танець культивувався у творах видатних представників української композиторської школи, зокрема в опері «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» та «Тарас Бульба» М.В.Лисенка [8, с. 4], в яких була відтворено усі барви українського народного танцю. Саме ці вистави прийнято вважати передумовою до створення українського класичного балету.

У даних балетах жіночі образи опосередковані, мають другорядне місце. Чоловічі ролі є головними і відображають мужність та міць. Чоловік – пан, воєвода, козак, або наймит (але мужній та сильний волею); та жіночі ролі – це мати, вдова, кохана дівчина, сварлива дружина. Жіночий образ – образ покірливої жінки, що йде за чоловіком, адже його слово вагоміше. Наприклад, в опері «Тарас Бульба» мати тяжко страждає через розлуку з синами, попри це батько вирішує відправити їх на січ.

Дані образи вповні відповідали тогочасній гендерній ієрархії. Процес тогочасної гендерної соціалізації охоплював декілька етапів, що відрізнялись за змістом і формою та були спрямовані на підготовку дівчини до виконання ключових жіночих соціальних ролей – дружини, матері, господині. Найвищий суспільний статус (соціальний престиж) посідали жінки похилого віку, яким удалося протягом життя повноцінно реалізувати ці ролі. Особливість українського сімейного патріархату полягає в тому, що соціонормативна культура допускала можливість здобуття дружиною лідерських позицій. Разом із тим, слід пам'ятати, що світоглядний образ матері наділений рисами ідеалу, що є для українців утіленням усіх людських чеснот та самої ідеї гуманізму.

Слід зазначити також, що дані балети відображають тему національного руху, за права та свободи українців. Цей факт відображує зазначений вище національний характер фемінізму по-українськи.

Уважалося, що в СРСР жіноче питання вирішене і немає специфічних жіночих проблем – політичних, економічних, соціальних, відмінних від проблем робітничого класу в цілому. Як наслідок цього, до жіночого питання належали тільки ті проблеми, які принципово не можуть бути чоловічими, – проблеми рекреації, репродуктивності.

Узагалі саме поняття «стать» було небажаним. Про цей «страх статі», зазвичай притаманний усім тоталітарним формаціям, у ХХ ст. написано чимало, починаючи від художніх досліджень антиутопістів над тоталітарною регламентацією (Є. Замятін) та усупільненням (О. Хакслі, Дж. Орвелл) сексуальної

сфери й закінчуючи психоаналітичними студіями над фашизмом як нібито сублимацією репресованої гомосексуальності.

У західній феміністичній філософії з питання «гендер та тоталітаризм» поширилась точка зору, буцім то тоталітарні режими тим «деміфологізують» жіночість (себто «розкріпачують» жінку – знімаючи з неї відвічний культурний прескрипт «сексапільності» та зводячи її на рівень голої м'язової сили мухінської колгоспниці...). Авжеж, «культ вождя не лишає місця ні для яких інших культів» (С. де Бовуар), – спостереження небезпідставне, проте вочевидь поверхове, надто коли пригадати, що серед жіноцтва для «внутрішнього користування» партійної еліти — завжди існувала цілком «традиційна» каста, сказати б, радянських гетер – наркоматівських секретарок, жінок з облуги [2].

Тим не менш конфлікт між бажаним та дійним у «жіночому питанні» в українській культурі 1920–1980-х рр. значною мірою було розв'язано через переспрямування пробудженої жіночої самосвідомості та суспільно-політичної активності з гендерної сфери на сферу соціально-революційної боротьби. Саме під цим кутом зору можна розглядати фактично всі відомі жіночі образи в радянській хореографії.

Серед українських балетних спектаклів радянської доби з характерними жіночими персонажами можна виділити, передусім, балет «Пан Каньовський» М. Вериківського (балетмейстер В. Литвиненко, Харків, 1930), поставлений у 1931 році В. Литвиненком за участі В. Верховинця. Народження балету, заснованого на українській тематиці й глибоко вкоріненого образною системою у фольклор, було новим явищем. В основу сюжету покладена популярна народна балада про трагічну долю красуні Бондарівни, яка гордо відкинула залицяння польського магната-кріпосника Миколи Потоцького (званого паном Каньовським), не скорилася йому, викликавши своєю смертю спалах народного гніву й ненависті [4, с. 4-5].

Творчальні «Пана Каньовського» була продовжена в балеті «Лілея». «Лілея» – перший україномовний радянський фільм-балет 1958 року випуску, відзнятий за балетною постановкою, яка була написана Костянтином Данькевичем за мотивами «Кобзаря» Тараса Шевченка на лібрето Всеволода Чаговця в 1940 році і вперше поставлена в Києві. У сюжеті балету оповідується про любов кріпачки Лілеї і парубка Степана, яких люто переслідує Князь. Фільм закінчується сценою народного повстання проти поневолювачів.

У післявоєнні роки на основі фольклорних джерел та творів класичної і радянської літератури створено ряд різноманітних за жанрами і сюжетами балетів: «Лісова пісня» М. Скорульського (балетмейстер С. Сергєєв, Київ, 1946), «Маруся Богуславка» А. Свечнікова (балетмейстер С. Сергєєв, Київ, 1951), «Ростислава» Г. Жуковського (балетмейстер В. Вронський, Київ, 1955). Українська жіночість цілий цей час залишалася в культурі в статусі символічної «дівки-бранки», яку належить визволити – яка «з віддалі», «з неволі турецької» покликана будити в мужчинах – навіть не еротичну хіть, а приспані патріотичні по-

чуття: як таку, її можна було любити й жаліти, боятися й ідеалізувати – не можна було тільки поважати. Для її власного голосу – «від себе» і «про себе» – в системі вартостей просто не було місця [2].

У балетних виставах Данко» В. Нахабіна (балетмейстер В. Литвиненко, Харків, 1948) і його ж «Весняна казка» (балетмейстер В. Нікітін, Харків, 1954), «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського (балетмейстер М. Трегубов, Львів, 1951) і його ж «Сойчине крило» (балетмейстер М. Трегубов, Львів, 1957) – змальована жіноча доля в новітній інтерпретації. Героїня дуже помилилася у своєму виборі, і це призвело до тяжких моральних та фізичних страждань. Тому вона згадує своє перше чисте й незаплямоване кохання, хапається за нього хоч у листі, як за рятівну соломину. Герой-адресат уособлює боротьбу між байдужим, відстороненим від людських пристрастям «естетом» і «живим чоловіком» з живими почуттями.

«Чорне золото» В. Гомоляки (балетмейстер О. Бердовський, Сталіно, 1957), «Таврія» В. Нахабіна (балетмейстер І. Ковтунов, Харків, 1959), «Тіні забутих предків» В.Кирейка, (балетмейстер Т. Романова, 1960 р., м. Львів).

Постановники, беручи за основу балетної дії літературний сюжет, намагались наділити героїв такими самими рисами, як автор літературного твору. Проте балети, що висвітлювали сюжетну лінію за Лесею Українкою («Лісова пісня»), та Іваном Франко («Сойчине крило»), залишались у середині ХХ ст. єдиними, що розкривали тему жіночого питання. І хоча в культурно-мистецьких галузях (зокрема в літературі та живописі) унаочнюється зацікавленість гендерної проблематикою, радянська балетна вистава твориться остороно її.

Звертаючись до національної тематики, українські балетмейстери утверджують власний почерк у використанні традиційних танцювальних засобів, долаючи ілюстративність та поверховість естетики хореодрами. Паралельно з цим процесом здійснюються інтенсивні пошуки адекватних засобів виразності для втілення тематики, відповідної змінам, що відбувалися у духовному житті радянського суспільства.

Ідеологія «хрущовської відлиги» вимагала оновлення балетного репертуару шляхом створення вистав на сучасну тему. Їхню відсутність частково компенсувала композиторська творчість. У 1960-ті роки з'являється нова українська балетна музика Ю. Рожавської, Б. Буєвського, М. Сильванського, Б. Яровинського та інших, яка потребувала від хореографів нових підходів та оригінальних рішень. Значну роль у оновленні українського балетмейстерського мистецтва 1960-х років відіграли експериментальні знахідки І. Бельського, В. Васильова, О. Виноградова, Н. Касаткіної, які прагнули подолати антагонізм між танцем і пантомімою музичними засобами [9, с. 2].

У період «хрущовської відлиги» значно послабився ідеологічний тиск, внаслідок чого активізувалось поширення в СРСР популярних зразків зарубіжної танцювальної культури. Радянська балетна хореографія саме в цей період набула своєї сталості, організаційної структурованості, масо-

вого поширення і змістовного збагачення. Це позначилося на своєрідності розвитку вітчизняної системи самодіяльного хореографічного мистецтва, коли одночасно із сюжетними лініями національного забарвлення впроваджувались хореографічні вистави, що більше звертались до західно-європейських тем та сюжетів.

Водночас, набув розвитку народний танок. Висвітлюючи справи у цій царині, журнал «Мистецтво» (єдиний в УРСР ілюстрований двомісячник, що виходив у Києві з 1954 року [11, с. 4]) у своїх публікаціях зазначав, що наш народ віддавна приділяв значну увагу художній творчості — будь-яка знаменна подія в житті родини чи громади завжди супроводжувалась піснями, танцями, інструментальною музикою, розвагами тощо: «Хороводи, метелиці, гопаки, козаки, коломийки, гуцулки, різні сюжетні танці... створені народом протягом віків і складають основу хореографічного мистецтва в наш час» [10, с. 20]. У статті Андрія Гюменюка «Народний танок» наводяться цікаві факти, що в Україні станом на 1962 р. діє 100 тисяч гуртків художньої самодіяльності, значне місце серед яких займають танцювальні: окремі з них піднялись до такого рівня майстерності, що взяли за постановку класичних та сучасних балетів. Закінчуючи свій матеріал, Андрій Гюменюк, як і більшість авторів, віддає данину «духові часу» і зводить тематику танцю до «створення хореографічного мистецтва комуністичного суспільства» [10, с. 22].

Після звільнення М. Хрущова в жовтні 1964 р. «відлига» остаточно припинилась. На зміну їй прийшла реакція, почались переслідування діячів культури. Обираючи між оригінальністю та самобутністю танцювальних форм, необхідно було слідувати головним провідним гаслам комуністичної ідеології. Ця тенденція зумовила основні сюжетні лінії балетного спектаклю України 1960–1980-х рр. до проголошення незалежності. У балетному мистецтві в названий період не спостерігається жодних зрушень з консервативної гендерної позиції. І це при тому, що у 1970–1980-х рр. дістала продовження попередня практика відходу від національних сюжетних ліній у балеті на користь європейських надбань.

Таким чином, можемо дійти висновку, що впродовж 1920–1980-х рр. ані народний танок, ані професійний балетний спектакль не створили жодного помітного образу емансипованої жінки в українській культурі. Напроти, затребувані в 1930–1950-х рр. антикріпосницькі жіночі образи та образи проблемної жінки 1950–1960-х рр., як до речі, й образи жінок в українських балетних постановках дореволюційної доби, однаковою мірою змальовують жінку як поневолену зовнішніми обставинами, що відповідає радянським гендерним реаліям з їх суто формальною рівністю та до кінця не позбутій патріархальності українського суспільства. Суттєві зміни у цій царині відбудуться лише у пострадянський період у 1990–2000-і рр. Вони є темою для подальших досліджень.

#### Література:

1. Хома Т. Чи був фемінізм в Україні? / Т. Хома // Незалежний культурологічний часопис «І»: гендерні студії. — 2000. — Число 17. — С. 37-40.
2. Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології / Оксана Забужко // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибр. есеїстка / О. Забужко. — К.: Факт, 1999. — 340 с. — Режим доступу: <http://exlibris.org.ua/zabuzko/r05.html>. — Назва з екрану.
3. Богачевська М. Білим по білому: Жінки у громадському житті України 1884–1939 / М. Богачевська. — К.: Либідь, 1995. — 424 с.
4. Мерлянова О.А. Вплив народного танцю на розвиток національного балету першої половини ХХ ст. / О. А. Мерлянова // Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки. — К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. — Вип. 56 (№ 1). — С. 150-154.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: [монографія] / С. Павличко. — К.: Либідь, 1999. — 447 с.
6. Агеєва В. П. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки постмодерній інтерпретації / В. Агеєва. — К.: Либідь, 1999. — 264 с.
7. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю / В.М.Верховинець. — 5-е вид., доп. — К.: Муз. Україна, 1990. — 150 с.
8. Зарецька, І. Тенденції розвитку українського класичного балету в першій половині ХХ століття / І. Зарецька // Нова пед. думка: наук.-метод. журн. — 2012. — № 2. — С. 187-187.
9. Павлюк Т. С. Нові тенденції в розвитку українського балетмейстерського мистецтва другої половини 90-х років ХХ століття / Т. С. Павлюк // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: зб. наук. пр. — К.: Вид. центр КНЛУ, 2003. — Вип. 12. — С. 175–181.
10. Гюменюк А. Український танець // Мистецтво. — 1962. — Ч. 4. — С. 20.
11. Колісник Ю. В. Морально-естетична спрямованість всеукраїнського журналу “Мистецтво” 1960-х рр. / Ю. В. Колісник // Вісник Львівського ун-ту. — Вип. 25: серія „Журналістика”. — Л., 2004. — С. 309–313.