

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва
праця на правах рукопису

ХОУ ЦЗИЯНЬ

**БАЛЕТ «ЧЕРВОНИЙ МАК» Р. ГЛІЕРА ЯК ПРИКЛАД ВТІЛЕННЯ
КИТАЙСЬКОЇ ТЕМАТИКИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНО-
ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття ступеня вищої освіти магістра

Науковий керівник:
НОВАКОВИЧ МИРОСЛАВА ОЛЕКСАНДРІВНА,
професор кафедри музичного мистецтва,
доктор мистецтвознавства

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2025 р.

Завідувач кафедри

доктор мистецтва _____ доц. І. І. Косинець

Луцьк 2025

Анотація. Хоу Цзиянь. Балет «Червоний мак» Р. Глієра як приклад втілення китайської тематики в європейському музично-хореографічному мистецтві. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Робота на здобуття другого (магістерського) рівня зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Волинський національний університет імені Лесі Українки Міністерства освіти і науки України, Луцьк, 2025.

У роботі осмислюється орієнтальна (китайська) тема в радянському балеті першої третини XX ст. Простежено за змінами сприйняття Китаю в європейській суспільній свідомості, починаючи від XIII – до першої половини XX ст. Констатовано багатоаспектність культурних контактів між європейською та китайською цивілізаціями, а також зазначено, що матеріальна культура Китаю мала відчутний вплив на європейську. Окремий підрозділ присвячений історичному та культурологічному аспектам становлення балету. Констатовано, що на початку XX ст. сформувався новий стиль балетного мистецтва, з відходом від традиційних танцювальних форм у бік посилення драматизації музичної образності, осучаснення музичного мовлення через використання рис імпресіонізму, експресіонізму, футуризму, конструктивізму.

Розглянуто творчий шлях Рейнгольда Глієра як композитора, що зробив вагомий внесок у балетну музику й визначив напрямки розвитку радянського хореографічного театру першої половини XX століття. Зазначено, що Глієр є однією з тих постатей, чия діяльність дає змогу простежити взаємодію європейської та східної культур у добу політичних і мистецьких трансформацій. У роботі здійснено комплексний аналіз балету Р. Глієра «Червоний мак», у якому звернення до китайської теми було продиктовано політичними обставинами і великою увагою радянської держави до Китаю. «Червоний мак» став також першим радянським масштабним балетом, у якому автори прагнули поєднати героїко-революційний сюжет із екзотичною східною тематикою. Хореографічна

структура вистави суттєво вплинула на подальший розвиток балетної драматургії ХХ століття, зокрема у створенні великих масових сцен, синтезі народно-сценічних та класичних танців і застосуванні симфонізованої музики як основи пластичної драматургії.

Ключові слова: орієнталізм, китайське мистецтво, музичний театр, балет, хореографічна структура, балетна драматургія.

Annotation. Hou Zijian. Reinhold Glière's ballet «The Red Poppy» as an example of the embodiment of Chinese themes in European musical and choreographic art. A qualification research paper as a manuscript. A thesis submitted for the second (master's) level degree in specialty 025 «Musical Art». Lesya Ukrainka Volyn National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Lutsk, 2025.

The paper explores the Oriental (Chinese) theme in Soviet ballet of the first third of the 20th century. It traces changes in the perception of China in European public consciousness from the 13th to the first half of the 20th century. The study states the multidimensional nature of cultural contacts between European and Chinese civilizations and notes that China's material culture had a significant influence on European culture. A separate section is devoted to the historical and cultural aspects of the development of the ballet. It is noted that at the beginning of the 20th century a new style of ballet art emerged, marked by a departure from traditional dance forms toward enhanced dramatization of musical imagery and the modernization of musical language through the use of Impressionist, Expressionist, Futurist, and Constructivist features.

The research discusses the creative path of Reinhold Glière as a composer who made a significant contribution to ballet music and determined the direction of the development of Soviet choreographic theatre in the first half of the 20th century. It is emphasized that Glière is one of the figures whose work allows us to

trace the interaction between European and Eastern cultures during a period of political and artistic transformations. The paper presents a comprehensive analysis of Glière's ballet «The Red Poppy», in which the turn to Chinese themes was dictated by political circumstances and the Soviet state's strong interest in China. «The Red Poppy» also became the first large-scale Soviet ballet in which the authors sought to combine a heroic-revolutionary plot with exotic Eastern themes. The choreographic structure of the production significantly influenced the further development of 20th-century ballet dramaturgy, particularly in the creation of large mass scenes, the synthesis of folk-stage and classical dances, and the use of symphonized music as the basis of plastic dramaturgy.

Keywords: Orientalism, Chinese art, musical theatre, ballet, choreographic structure, ballet dramaturgy.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. Музичне мистецтво у діалозі культур «Схід-Захід».....	7
1.1.Орієнталізм у європейському мистецтві XVII-XIX ст.....	7
1.2.Балет: історичний та культурологічний аспекти становлення.....	17
РОЗДІЛ 2. Постать Рейнгольда Глієра в контексті розвитку балетного мистецтва першої половини XX століття.....	23
2.1.Рейнгольд Глієр: життєвий і творчий шлях.....	23
2.2. Передумови й етапи створення балету «Червоний мак».....	27
2.3.Особливості драматургічної будови балету «Червоний мак».....	33
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	46
ДОДАТКИ.....	49
Додаток А.....	49
Додаток Б.....	51

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Балет належить до тих культурних явищ, які відзначаються тривалою традицією свого існування і розвитку. Особливий естетичний статус балету в Європі у XVIII-XIX ст. пов'язаний з притаманною для нього яскравою театральністю, поєднанням захопливого, часто казкового сюжету з реальністю, наявністю не менш яскравого сценічного оформлення, виразної пантоміми, вишуканої музики, цікавої хореографії тощо. Усі, перелічені вище, ознаки вказують на властиву цьому жанрові універсальність і синкретичність. Адже у своїй звичній класичній формі балет поєднує в собі літературне першоджерело, музику, образотворче мистецтво, представлене у вигляді декорацій, оформленні костюмів, і, що найголовніше, хореографію, основою якої є танець.

Аналізуючи балетне мистецтво, дослідники звертають увагу на його присутності і розповсюдженні навіть у тих культурах, які не мали власних національних його аналогів. Слід зазначити, що, як явище комунікативне і публічне, балет є демократичним і доступним для широкого сприйняття, оскільки він скерований у бік емоційної сфери переживань, що не потребує культурного і мовного перекладу.

Особливість балету полягає у його видовищності, основу якої складає танець, хореографія, навколо яких і вибудовується вся драматургія балетного спектаклю. Незважаючи на свою власну динаміку, ця драматургія тісно пов'язана з літературним текстом, позаяк більшість зразків цього жанру спираються на конкретні літературні твори, епос, казки, міфи і легенди. У XIX столітті, в епоху романтизму, з'являються балети, сюжети яких побудовані на орієнтальній тематиці. Такий інтерес до теми Сходу у цей час є не випадковим, бо романтизм, як художня ідея і стиль у мистецтві, особливо активно цікавився екзотичними культурами, їх історією та прикладним мистецтвом. На думку дослідників, це пов'язано і з численними географічними тогочасними відкриттями. Щодо китайської тематики, то вона

була присутня в європейському театрі, починаючи з XVII-XVIII ст. Йдеться насамперед про казковий Китай, цілком умовний, що відповідало естетиці доби Просвітництва. В європейському балеті китайська тема була представлена у вигляді екзотичних образів, сюжетів та характерних танців, які часто використовувалися для створення атмосфери або репрезентації конкретної культури. Прикладом можуть слугувати так звані «балетні сюїти», у яких китайські мотиви вводилися для надання виставі екзотичного колориту, який був популярним в європейській культурі у XVIII—XIX століттях. Це також стосується уведення до балетів характерних танців, натхнених традиційними китайськими танцями, такими як танець дракона або лева тощо.

Інтерес до Китаю та його культури значно посилюється у творчості композиторів XX ст. Йдеться насамперед про музичний театр, у якому класичним прикладом музичної вистави на китайську тематику є опера Джакомо Пуччіні «Турандот». В її основі лежить казка про китайську принцесу, яка обіцяла вийти заміж за принца, тільки якщо він зможе розгадати три її загадки. Цей сюжет став натхненням до створення однієї з найвідоміших опер у світі.

Щодо китайської теми в балетному спектаклі, то упродовж 1926-1927 років були поставлені два балети, сюжет яких, на відміну від «Турандот» будується не на казці чи стародавній легенді, а на цілком сучасній історії. Один із них, під назвою «Чудовий мандарин», був створений видатним угорським композитором Белою Бартоком, а другий – «Червоний мак» – українським композитором Рейнгольдом Глієром. Він став класичним прикладом революційної мелодрами, але у високій музично-хореографічній формі. Незважаючи на ряд проблем, що торкаються насамперед наявності у «Червоному маці» застарілої ідеологічної пропаганди, умовного орієнтального образу Китаю, складної інсценізації масових сцен та драматургічної лінійності, балет Р.Глієра високо цінується за художню

вартість музики, а також яскравість і видовищність. Тому музично-хореографічний аналіз балету «Червоний мак» крізь призму культурного діалогу «Схід-Захід» і становить **актуальність запропонованої роботи.**

Мета роботи – дослідити особливості втілення орієнтальної (китайської) тематики в балетному театрі першої третини ХХ ст.

Відповідно до цієї мети у роботі вирішуються **завдання:**

- Уточнити поняття «глобальних культур» в контексті їх особливостей, традицій і форм культурної презентації;
- Простежити етапи культурної взаємодії цивілізацій Заходу і Сходу в їх проекції на музично-хореографічне мистецтво;
- Висвітлити основні етапи становлення європейського балету та визначити його жанрові пріоритети;
- Дати визначення стилю шинуазрі в європейському мистецтві ХVIII-ХІХст.;
- Розглянути життєвий і творчий шлях Р. Глієра;
- Осмислити передумови й простежити етапи створення балету «Червоний мак» Р.Глієра;
- Проаналізувати музичні та хореографічні особливості балету.

Об’єкт дослідження – особливості втілення орієнтальної (китайської) теми в балетному мистецтві ХХ ст.

Предмет дослідження – балет «Червоний мак» Рейнгольда Глієра.

Елементи наукової новизни в роботі полягають: в осмисленні культурного діалогу «Схід-Захід» на прикладі балету «Червоний мак» Р.Глієра.

Практичне значення роботи полягає у дослідженні особливостей втілення орієнтальної тематики в європейському балетному театрі першої

третини XX ст. Матеріали роботи можуть бути використані у курсах з історії музики, історії музичного театру та хореографії.

Апробація роботи. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі Міжнародної мультидисциплінарної наукової інтернет-конференції «Світ наукових досліджень». Випуск 43. (16-17 липня 2025 р. Тернопіль, Україна, м. Ополе, Польща) та опубліковано статтю : Балет «Червоний мак» Р. Глієра як приклад втілення китайської теми в європейському музично-хореографічному мистецтві. Матеріали Міжнародної мультидисциплінарної наукової інтернет-конференції «Світ наукових досліджень. Випуск 43». Тернопіль: електронне видання: Наукова спільнота: 2025: <https://www.economy-confer.com.ua/full-article/6390/>

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи складає 58 сторінок, обсяг основного тексту 48 сторінок, список використаних джерел – 26 найменувань.

РОЗДІЛ I

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ДІАЛОЗІ КУЛЬТУР «СХІД-ЗАХІД»

1.1.Орієнталізм у європейському мистецтві XVII-XIX ст.

У ХХІ столітті набуває всебічної актуалізації взаємодія між собою багатьох культур світу. Йдеться про культурну комунікацію не лише між сусідніми державами, але й тими, що знаходяться географічно на великій відстані одна від одної. У цих контактах важливу роль відіграє діалог культур Схід-Захід. Як зазначила П.Герчанівська, незважаючи на багатовікову історію взаємин, Схід і Захід ще досі не подолали світоглядного паралелізму і далі залишаються антиномними системами. На відміну від Заходу з його науково-технічним і культурним прогресом, демократією, Схід асоціюється «з усталеним досвідом, традиціями, сприйняттям гармонійного порядку як вищої цінності, прагненням досягнути основи світобудови як цілого, не порушуючи її ієрархії та порядку» [3, с.4].

Як цивілізації, Схід і Захід, враховуючи , історичні, соціальні, релігійні й культурні чинники, почали формуватися декілька тисячоліть тому назад. Однак визначальною складовою у їхніх відносинах були економічні, військово-політичні та культурні фактори. Об'єктом пропонованої роботи є насамперед культурні зв'язки між Сходом і Заходом, оскільки Схід упродовж багатьох століть надихав європейських художників, архітекторів, композиторів і письменників, будучи водночас джерелом їхнього захоплення,

об'єктом наслідування й екзотизації. Саме на цьому сформувалася колоніальна культура, в традиції якої створювали свої музичні та літературні твори відомі письменники, композитори та художники, починаючи з епохи Відродження.

У цьому контексті важливо ще раз усвідомити, що ми вкладаємо в саме поняття культура. Філософський енциклопедичний словник під словом культура (лат. *cultura* — «обробіток», «обробляти») вбачає сукупність уявлень, вірувань, мови, мистецтва, ремесел, традицій, що формують наш спосіб мислення та поведінки, відображаючи наші історичні корені та суспільні цінності [12, с.313]. Тобто, це те, що створюється людиною а не природою.

Вперше слово «культура» почали використовувати філософи та мислителі ще в античні часи у стародавньому Римі. Філософ Цицерон асоціював його з вихованням та освітою людини. В епоху Середньовіччя та Відродження це поняття почало використовуватись більш широко, асоціюючись із розвитком духовності, мистецтва та інтелекту. Починаючи з доби Просвітництва, що відзначилася розвитком наук, згаданий термін набув сучасного тлумачення. Відомий англійський етнолог, антрополог та культуролог Едвард Барнетт Тайлор у своїй праці «Первісна культура» пропонує визначення терміна «культура» як складної цілісності, що включає знання, вірування, мистецтво, мораль, закон, звичаї та інші здібності та звички, придбані людиною як членом суспільства.

Відомо, що культура відіграє основоположну роль у процесах формування ідентичностей. Адже саме завдяки спільній неповторній культурі, як стверджує Е. Сміт, людство спроможне дізнатися, «хто ми такі» в сучасному світі. Пізнаючи ту чи іншу культуру, «ми заново відкриваємо себе, своє “автентичне Я” – або принаймні саме так видається багатьом зневіреним і дезорієнтованим індивідам, яким судилося змагатися з надміру мінливим і непевним сучасним світом» [10, с. 26].

Поняття культурної ідентичності, як складової колективної тожсамості, є відмінним від понять етнічної, національної та релігійної ідентичностей. Вона, на думку О.Гнатюк, може існувати без національної спільноти, бо її надвартістю є спільнота, яка спирається на ідеї, символи і коди певної культури, які, водночас, не мають вираженої політичної ваги [4, с. 58]. У цьому контексті можна виділити поняття глобальних культур, які, об'єднуючись за спільними ознаками, при цьому характеризуються різноманітністю та унікальністю, маючи свої особливості, традиції та виразні форми. Такими є: *західна, східноазійська, африканська та латиноамериканська* культури. Ареал *західної культури* охоплює насамперед Європу та Північну Америку, її також називають західною цивілізацією чи західним суспільством. Західна культура вважається культурним спадкоємцем тих культурних, соціальних, етичних, політичних, релігійних норм, які є безпосередньо пов'язані з Європою і тут виникли. Це поняття використовується також, коли йдеться про країни, чия історія безпосередньо пов'язана з європейською в результаті колонізації, еміграції та значних політичних впливів. До таких можна зарахувати Північну Америку та Австралію. Адже більшість населення цих країн є виходцями з Європи.

Свої витоки західна культура бере від часів грецько-римської античності, тому велика кількість її елементів є грецького та римського походження. Йдеться насамперед про філософію, науку й саму систему управління, а також про мистецтво. Розвиток західної культури пов'язаний із християнізацією Європи й реформами Ренесансу. Головною відмінністю культури західного типу є багатшаровість, що відображає її релігійний, гуманістичний, сатиричний та метафізичний шари. Велика кількість європейських традицій є винятково західною за своїм походженням і формою і виражаються певним характерним чином. Йдеться про відсутність масок під час танців і виконання музики, заборон на зображення релігійних

постатей. Для європейського мистецтва характерна емпатія, емоційність тощо.

Безпосереднім породженням західної цивілізації є симфонія, концерт, соната, опера й ораторія. Сюди треба додати й танцювальне та виконавське мистецтво, зокрема балет. Останній є винятково західною формою танців. Попередниками сучасного театру були грецький та римський, а такі форми як містерія, мораліте й комедія дель арте є канонічними театральними жанрами. Це стосується і трагедії, яка з міфологічної давньогрецької пройшла значний розвиток до сучасних форм і стала предтечею роману та опери.

Східноазійська - це культура народів Сходу, зокрема, Індії, Китаю, Японії, Тайланду, Кореї, Монголії, В'єтнаму. Однією із найдавніших є індійська культура з її розмаїттям вірувань, звичаїв, традицій. Великий вплив на культурне життя індійців мав буддизм, який зародився ще у V столітті до нашої ери. До найважливіших індійських свят належить Дівалі, яке слугує символом перемоги Добра над Злом і супроводжується численними феєрверками. На буддистську традицію спирається також тайська культура з її тяжінням до медитації. Особливо важливим для тайців є святкування Нового року, під час якого відбувається фестиваль Сонгкран з обливанням водою і вуличними водяними боями. Натомість японська культура відзначається своєю вишуканістю і поєднанням сучасності з традицією. З японської традиційної культури в культуру західної цивілізації було запозичено мистецтво оригамі, бонсаї, вирощування японських декоративних садів, ритуал пиття чаю, деякі види спорту. Японська культура на перше місце ставить ідеал краси, навіть у повсякденному житті. Результатом цього є традиційні японські фестивалі, зокрема Ханамі, мета якого полягає у спостереженні за цвітінням сакури.

Однією з найдавніших і найкраще збережених є китайська культура, основою якої є філософські вчення даосизму і конфуціанства. Культура

Китаю відзначається багатством традицій, оригінальним музичним мистецтвом, танцями, живописом і прикладним мистецтвом. До найдавніших у світі належить також китайська писемність зі своїм мистецтвом складної каліграфії.

Щодо *африканської* культури, то вона відзначається міцними племінними традиціями і є багатою на танцювальне мистецтво з ритмічною музикою і яскравими кольорами. Музика і танці є також візитівкою *латиноамериканської* культури, звідки в Європу і США потрапили танго, сальса та інші танці, як важлива складова культурного та національного вираження народів Латинської Америки. Порівняння цих культур дає можливість виявити їх велику різноманітність, особливості національного мислення та цінність, а також той вагомий внесок, які ці культури зробили у світову цивілізацію.

Англійський історик Реймонд Доусон у своїй праці «Китайський хамелеон» простежив за змінами сприйняття Китаю в європейській суспільній свідомості, починаючи від XIII – до першої половини XX ст. [16] Якщо у XIII –XVI ст. джерелом інформації про Китай були занотовані враження християнських місіонерів, а також знайомство із видатними китайськими винаходами, зокрема порохом і компасом, порцеляновим посудом і виробами з лакованого дерева, то у XVII-XVIII ст. посилюється вплив духовної культури Китаю, завдяки знайомству європейців з китайською філософією. Лідером промоції китайської культури стає Франція, де у першій половині XVIII ст. було видано багато книг, присвячених історії, культурі та мові Китаю. Ба більше, тема Китаю стає об'єктом дослідження провідних французьких та німецьких філософів і письменників, серед яких треба особливо виділити імена Ф.Вольтера, Г.В. Лейбніца, Й.Г. Гете.

Китайська тема зацікавила французьких енциклопедистів тим, що вони знайшли в образі Китаю приклад «освіченої монархії», а тому порушували китайську тему як у філософських трактатах, так і в літературних творах,

серед яких «Китайський сирота» Вольтера, «Нескромні скарби» Дідро. Саме з цього часу намітилась тенденція до співставлення цивілізацій Сходу і Заходу. Не випадково Вольтер у трактаті «Досвід про звичаї та дух народів і про головні події» писав про культурну відмінність між Європою і Китаєм, починаючи від побуту й звичаїв, і завершуючи релігійно-філософськими поглядами. Для французького філософа Китай – це країна набутої мудрості, справедливості й миру [16].

У XVIII ст. відбувається знайомство європейців із здобутками китайської літератури, що перекладається на декілька європейських мов. Важливим є той факт, що це ознайомлення насамперед почало втілюватися у театральних жанрах, прикладом чого є «Китайський сирота» Ф.Вольтера (1755), написаний на основі твору Цзі Цзюньсянь «Сирота з дому Чжао».

Дослідники зазначають, що культурні контакти між європейською та китайською цивілізаціями є дуже багатоаспектними. У цьому випадку можна говорити навіть про вплив саме матеріальної культури Китаю на Європу, що стосується насамперед різноманітних винаходів. Йдеться про моду на китайські побутові речі, серед яких особливо популярними були: порцеляна, шовкові тканини, віяла, шкатулки тощо. Це, у свою чергу, дало поштовх до численних наслідувань, спочатку у прикладному, а потім і в інших видах мистецтва. У цьому контексті варто згадати стиль *шинуазрі* (від фр. *chinoiserie*, а точніше фр. *chinois* «китайський», або «китайщина»), який виник у Франції в епоху рококо. Його сутність полягала у тому, що старовинні елементи китайського мистецтва використовувались у прикладному європейському, зокрема у розписах і формі порцеляни, стінописах, паркових павільйонах, костюмах, театральних декораціях тощо. Серед екзотичних стилів, таких як японізм, арабо-індійський, єгипетський, *шинуазрі* був найпоширенішим і тривав аж до XX ст. Все це також інспірувало появу «китайського стилю» у музичному мистецтві. Однак слід зазначити, що інтерес європейців до орієнтальної культури не був глибоким,

що стало наслідком політики європоцентризму. Йдеться про те, що всі культури, окрім європейської, оголошувались меншовартісними. Таке уявлення було викликане ще й тим, що європейці до XIX ст. включно мали дуже слабе уявлення про Схід у зв'язку з відсутністю детальної інформації. Тому ті картини Сходу, які можна побачити у тогочасних літературних, музичних і художніх творах, - це, переважно, вигадки, уявлення і фантазії митців.

Вважається, що однією з перших спроб увести мистецтво Сходу в європейський культурний контекст стала поява стилю рококо, позаяк художники часто копіювали сюжети і просто малюнки та орнаменти привезених з Китаю та Японії порцелянових та дерев'яних лакованих виробів. Результатом стала низка пасторальних картин, на яких дами і кавалери, на фоні типово китайських пейзажів, є одягнуті в псевдокитайський національний одяг і навіть зовні виглядали як китайці.

Предметом особливого зацікавлення у пропонованій магістерській роботі є тема Китаю у європейському музично-хореографічному мистецтві, прикладом чого є вистави «Китайська пастушка», «Мандарин», «Галантний Китай». Це пояснюється світоглядними установками стилю рококо, який сенс життя вбачав у розвагах і задоволенні. З рококо пов'язана і традиція чаювання, яка згодом переросла у справжній церемоніал, який відбувався у спеціально збудованих для такої okazji чайних будиночках та китайських павільйонах. До цього слід додати моду на елементи китайського одягу, віяла, шпалери з китайськими малюнками тощо.

На особливу увагу заслуговує, починаючи від XVIII ст., китайська тема в оперному театрі, адже існує досить велика кількість творів, створених на орієнтальні сюжети, зокрема китайські. При цьому треба наголосити, що перші опери, у яких висвітлена китайська тема, з'явилися ще наприкінці XVII ст. , а саме – у 1692 році. Це була опера англійського композитора Генрі Персела «Королева фей». За сюжетом вистави у завершальній п'ятій дії сцена

перетворюється у прекрасний китайський сад як образ Раю. Саме це, як стверджують дослідники, стало поштовхом до появи стилю шинуазрі.

Відомо, що найпопулярнішим китайським сюжетом у європейському музичному театрі була історія про жорстоку принцесу Турандот, що знайшла своє найдосконаліше втілення в опері Дж.Пуччіні «Турандот». Але ця тема почала експлуатуватися ще з XVIII ст. У цьому випадку йдеться про комічну оперу «Китайська принцеса» відомого французького драматурга Лессаж, написану і поставлену в Парижі в 1726 році. Найдивнішим у цій історії є те, що сюжет Лессаж узяв із збірника персидських казок «Тисяча і одна ніч» і, як стверджують дослідники, переніс це все на китайський ґрунт. Тобто, автор зовсім не прагнув якоїсь достовірності чи переконливості у зображенні китайського сюжету, а вигадував цей «умовний Китай» сам. Згодом історію про Турандот у Лессаж запозичив італійський драматург Карло Гоцці, написавши драматичну однойменну казку у 1762 р.

У цьому контексті потрібно згадати також опери «Китайська принцеса» Л. де Ріше (1729), «Китайське свято» Конфорта, «Китайський герой» Й.Гассе (1753), «Китаянки» К.В.Глюка (1754). На думку Лі Міна, на Глюка великий вплив мала діяльність його лібретиста П'єтро Метастазіо, який любив східну екзотику, результатом чого і стала опера «Китаянки». Саме примхлива гра Метастазіо, як зазначає китайський дослідник, у східну екзотику, дала поштовх Глюку до написання «Чарівної оперної серенади – комічної паузи в серйозній творчості» [8, с. 492].

Повертаючись до вже згаданої опери «Китайський герой» Й. Гассе, треба зазначити, що його сюжетом також стала одна із найбільш популярних «китайських історій» у європейській літературі. Мова йде про спасіння одним із міністрів китайського імператора Лі Вана. Її у французькому перекладі драми Хім Хім Сяна опублікував Жозеф ді Прімар. Майже одночасно з Гассе, того самого 1753 року була поставлена на цей сюжет у Неаполі опера Бальтазаре Галуппі «Китайський герой». А загалом до цієї

історії зверталось багато композиторів та лібретистів. Серед інших опер треба назвати «Китайський ідол» Дж.Паїзієлло (1767), та оперу з такою самою назвою Й.Шустера (1774).

Китайська екзотика подається у цих операх у вишукано-стилізованій манері «шинуазрі», що є типовим явищем для європейської музичної культури. Адже прагнення музикантів до «акцентування орієнтальної тематики у назвах власних творів є одним із поширених явищ у європейській музичній культурі XVIII – середини XIX ст. <...> умовно декоративний Далекий Схід постає перед нами в музичних творах китайської тематики XVIII – середини XIX ст. Усі вони представляють собою приклади «гри в екзотику». Орієнтальний елемент присутній у них тільки у вигляді сценічного фону або програмної назви» [8, с. 492]. Навіть самі імена китайських персонажів є вигаданими, наприклад: Танжо, Силанга, Лізинга та інші.

Треба зазначити, що китайська екзотика знайшла своє втілення не лише у сюжетах, сценічних костюмах та декораціях, але й у засобах музичної виразовості. Йдеться насамперед про використання деяких ударних тембрів, зокрема трикутника, що імітував звучання дзвіночків; специфічних прийомів гри на струнних інструментах тощо. На той час європейські композитори вже знали про існування пентатоніки як ладової основи китайської музики, але у своїх творах її чомусь не використовували. Відомо, що Ж.Ф.Рамо й Ж.Ж. Руссо у музичній енциклопедії писали про ладову своєрідність китайської музики, наводили навіть її приклади, але як стверджують музикознавці, для європейців пентатоніка упродовж тривалого часу залишалася екзотичною і незрозумілою.

Щодо балетного мистецтва, то всі балетні вистави XVIII ст.. були досить невиразними з художньої точки зору, прикладом чого є те, що збереглися лише їх назви, але невідомими є імена більшості композиторів, які написали до них музику. Переважно це були «пастуші сцени» на

китайський лад, що змальовували ідилічне життя умовно «китайських селян» на фоні не менш умовної і незнайомої авторам «китайської природи».

Серед композиторів, які зверталися у своїй творчості до балету, слід згадати француза Жана Батиста Дегесса, який написав низку балетів на китайські сюжети, серед них: «Китайський власник» і «Китайське весілля», а також Луї Ансьюма з його комічною інтермедією «Вишукані китайці у Франції» (1754).

Ставлення європейців до Китаю кардинально міняється, починаючи з кінця XVIII ст., коли тогочасні філософи почали розглядати його як «руйнування на околиці світу» (Й.Гердер) чи центр «незрілого духу» (Г.В.Гегель). Натомість письменники серйозно цікавляться історією та культурою країн Сходу. Так Й. Гете, зачарований Китаєм, пише свій поетичний цикл «Китайсько-німецькі пори дня і року» (1827) і, фактично, дає початок цілій епосі орієнтальної поезії в німецькій літературі. Серед композиторів можна зауважити і повне несприйняття китайської музики, яку Г. Берліоз називає шумом, і захоплення нею, прикладом чого є К.М.Вебер з його «Китайською увертюрою» чи К. Черні з фортепіанною «Блискучою фантазією на теми китайських арій».

Коли йдеться про китайську тему в оперному театрі XIX ст., то крім численних лібрето на сюжет про Турандот, з'являються опери, створені на нові історії про Китай. Серед них «Подорож у Китай Ф. Базена, «Весела китаянка» Х. Целнера зі спробою використання автентичної китайської музики, зокрема пентатоніки, цитуванням китайських мелодій тощо. У другій половині XIX ст. можна зауважити зростання творів на китайську тематику в жанрах вокальної та камерно-інструментальної музики, зокрема, коли йдеться про програмні інструментальні твори. Щодо вокальної музики, то це звернення до творчості китайських поетів, що спостерігається насамперед у творах тогочасних французьких композиторів.

1.2.Балет: історичний та культурологічний аспекти становлення

Балет, як один із різновидів музично-театрального мистецтва, належить до тих синкретичних і видовищних часо-просторових жанрів, які включають у себе драматургію, музику, хореографію і образотворче мистецтво. Всі перелічені вище складові не поєднуються механічно, а підпорядковуються хореографії, яка є стрижнем їх синтезу. Тому балет вважається найвищою формою хореографії, оскільки мистецтво танцю підноситься у ньому до рівня музично-сценічної вистави. Балет спроможний надзвичайно переконливо відображати дійсність, філософські ідеї, почуття і думки, розкривати різноманітні сфери життя, зокрема й конфліктні. Аналогічно до опери, основою драматургії балету є сценарій, який досить часто будується на основі літературних творів з урахуванням можливості його музично-хореографічного втілення. На основі сценарію композитор створює музику до балету, збагачуючи його музичною образністю. Відомо, що музика дає танцю не лише емоційно-образну, але й метро-ритмічну основу. Якщо на початковому етапі формування жанру балетна музика виконувала лише допоміжну роль, то згодом вона стала належати до видатних досягнень світового музично-театрального мистецтва [5].

Відомо що європейський балет виник в епоху Ренесансу в Італії. Вже у XIV-XV ст. можна спостерегти початки формування професійного бального танцю на основі народного. Згодом танець стає невід'ємною складовою придворних урочистостей, використовуючись у театралізованих сценках (мореска) та інтермедіях. Тому слово «балет», яке виникло в Італії наприкінці XVI ст., перекладалось як танцювальний епізод, що передає настрій.

Натомість перший балетний спектакль під назвою «Комедійний балет Королеви» був поставлений у Франції в 1581 році італійським балетмейстером Бальдазаріні ді Бельджойозо. А загалом, упродовж XVII ст. придворний балет отримав найбільший розвиток саме у Франції, пройшовши шлях від балету-маскараду, що об'єднував декламацію з комічними чи

«благородними» танцями, масштабних балетів на лицарські чи фантастичні сюжети з чергуванням вокальних арій і танцювальних епізодів – до балетів, які склалися з декількох танцювальних і музичних номерів.

Можна спостерегти розвиток танцю також у комедіях-балетах Мольєра і ліричних трагедіях композитора Ж.Б.Люлі. Спочатку придворний балет мав характерні ознаки стилю бароко, будучи громіздким, пишним та химерним, але поступово набував класичних рис, підпорядковуючись канонам класицизму. У другій половині XVII ст. у Франції формується «благородна школа танцю», репрезентована балетмейстером П. Бошаном.

У балетних пасторалях і операх-балетах Ж.Ф. Рамо першої третини XVIII ст. танець був слабо пов'язаний із сюжетом. Тому перші спроби використати його для передачі драматичного дійства були зроблені англійцем Дж.Вівером і австрійцем Ф. Гільфердінгом. Однак докорінна реформа балетного театру була здійснена, починаючи з 1760-х, балетмейстерами Г.Анджоліні й Ж.Ж. Новером. Згадані хореографи-теоретики належали до епохи Просвітництва і вважали, що хореографічне мистецтво повинне наслідувати природу і показувати у театрі правду почуттів і природність характерів. Ба більше, балетна вистава розглядалась ними як серйозний театральний спектакль, у якому вчинки дійових осіб повинні бути викладені засобами хореографії (переважно пантоміми).

У балетному театрі, починаючи з XIX ст., утверджується романтизм, для якого було характерним використання трагічних і героїчних сюжетів, які втілювались засобами ритмізованої пантоміми й емоційного за своїм характером танцю. Прикладом такого романтичного балету може бути балет «Сильфіда» (1832) Ф. Тальоні, поставлений для балерини М.Тальоні. У виставах згаданого балетмейстера головною була тема суперечностей між мрією та дійсністю. Головні героїні – це неземні істоти, які гинули, зустрівшись із реальністю. У цей період починає формуватися новий тип танцю, що базується на повітряній польотності рухів і техніці на пуантах. У

романтичному балеті було досягнуто єдності танцю, музики й драматичної дії. У другій половині XIX ст. балетний театр переживав певну стагнацію, оскільки змістовність і драматургічна цілісність у виставах відходила на другий план, окрім того, балети дуже часто ставали додатком до опери або перетворювались у феєрію. На початку XX ст. балет починає оновлювати свій зміст і форму, позаяк на зміну традиційним канонічним танцювальним композиціям приходить хореографія, для якої характерне поєднання танцю, сповненого мімічної виразовості, і пантоміми, яка була просякнута динамікою танцю. Мистецтво балету стає популярним у всьому світі, навіть у тих країнах, де його традиції раніше не існувало.

Одночасно у балетному мистецтві з'являються нові тенденції, насамперед це вплив «вільного танцю» Айседори Дункан, американського танцю модерн чи німецького ритмопластичного танцю. Упродовж першої половини XX ст. центром балетного мистецтва стає Франція. Так, український танцівник і хореограф Серж Лифар упродовж 1930-1950 рр. створив у Паризькій опері Гарньє велику кількість неокласичних балетів, у яких античні сюжети були виражені засобами оновленого класичного танцю.

Слід також більш детально розглянути таке поняття як балетна музика, тому що саме завдячуючи використанню танцювальної музики, об'єднаної в інструментальні сюїти, почався процес виділення балету як самостійного виду мистецтва. Не випадково у перших французьких балетних постановках («Балет про Альцину», 1581; «Тріумф Мінерви», 1615) основу складали сюїти з низки старовинних танців, таких як Алеманда, Куранта, Сарабанда, Жига, а пізніше – Гавот, Менует, Ригодон, Чакона, Пассакалія, Пасп'є.

Потрібно зазначити, що балетна музика посідала важливе місце у творчості багатьох видатних західноєвропейських композиторів XVII-XVIII ст, серед яких Г. Перселл, Г.Ф. Гендель, Ж.Ф. Рамо. Активізація ролі музичного начала у балеті пов'язана з діяльністю видатного французького

хореографа Ж.Ж. Новера, який трактував музику як програму, яка «визначає рухи і дії танцівників». Результатом таких реформ стала творчість К.В. Глюка, який з балетмейстером Г.Анджоліні створив низку хореографічних драм. Йдеться насамперед про балет «Дон Жуан» (1761), у якому разом із дивертисментними танцями (менуует, фанданго) є сцени і танцювальні епізоди гостро драматичні і кульмінаційні.

У добу класицизму балет розвивався за тими самими принципами, що й симфонія та опера. Прикладом може бути єдиний, створений В.А.Моцартом балет «Дрібничка», який за своєю будовою є наближений до зінгшпілю і основу якого складають побутові танці. До балету звертався також і Л. Бетховен, написавши у 1801 році «Творіння Прометея». Балет складається з увертюри, інтродукції та 16 оркестрових номерів, для яких характерний наскрізний розвиток і наявність симфонічного мислення.

Потрібно зазначити, що тією епохою, коли в балетному мистецтві посилюється інтерес до екзотичних та орієнтальних сюжетів, є ХІХ ст. Композиторів-романтиків цікавлять народні легенди, казки, які сприяють оновленню виразових засобів і стилістики балету. що сприяє посиленню музичної виразності, поглибленню емоційно-образних контрастів. Саме у цей час в балеті з'являються нові танцювальні форми, серед яких особливо виділяються мазурка, галоп, полька, вальс, козачок, болеро тощо. Окрім інших досягнень у сфері балетної драматургії слід відзначити стабілізацію у балетному спектаклі номерної структури та її поділ на суто танцювальні фрагменти, до яких належать різноманітні види дивертисментів, написаних як у класичному, так і жанрово-характерному стилі. До цього слід також додати *адажіо*, *па-де-де*, *варіації* і *гранд па*. А з іншого боку, їх відокремленням від сцен із чітким розгортанням дії, у яких музичне начало набуває програмно-зображального змісту.

Все це сприяє самому розумінню дансатності музики, тобто, її танцювальності, що в музиці передбачає її чітку ритмічну організацію, квадратність побудов, фраз, плавність мелодики тощо.

Найяскравішими зразками романтичного балету можна вважати вистави французьких композиторів, насамперед А. Адана (балети «Жізель» та «Корсар»), Л. Деліба («Струмок», «Коппелія», «Сільвія»), для яких є характерною вишукана і виразна мелодика, відчутна емоційність, розвиток і поглиблення музичних характеристик головних персонажів. У цьому контексті треба також згадати балети Ч. Пуні («Есмеральда», «Цар Кандавл»), Л. Мінкуса («Дон Кіхот» «Баядерка»), Р. Дріго («Зачарований ліс», «Чарівна флейта»). Їх автори натомість нівелювали стильові особливості балетного мистецтва, своїми творами пропагували спрощене розуміння дансатності, чітко обмежували драматургічні функції балетної музики, створюючи чітко ритмізований та образно-інертний музичний супровід до танцю.

На початку XX ст. починає формуватися новий стиль балетного мистецтва, для якого є характерним відхід від традиційних танцювальних (дансатних) форм у бік посилення драматизації музичної образності, осучаснення музичного мовлення через використання рис імпресіонізму, експресіонізму, футуризму, конструктивізму тощо. У творчості композиторів першої половини XX ст. є наявною імпульсивна ритміка («Весна священна» І. Стравінського), ефекти гармонічної та оркестрової колористики, використання додекафонної техніки письма.

Особливо цікаве перетворення у балетному мистецтві отримав імпресіонізм зі своєю вишуканою образністю, яскравістю оркестрового письма. Прикладом може бути хореографічна творчість Клода Дебюссі, зокрема його балет «Ігри» (1913), балетна постановка симфонічної п'єси «Післяполуденний відпочинок фавна», «Ящик з іграшками» (1919); балети

Моріса Равеля «Аделаїда, чи Мова квітів» (1912), «Дафніс і Хлоя» (1912), «Моя матінка-гуска» (1912) «Болеро» (1928), «Вальс» (1929).

У це період спостерігається інтерес композиторів до глибинних шарів національного фольклору, що знайшло своє вирішення і в балетних постановках. Прикладом можуть слугувати балети іспанця М. де Фалья «Любов-чарівниця» (1915), «Трикутний капелюх» (1919), угорця Б.Бартока «Дерев'яний принц» (1917), італійця А.Казелли «Глечик» (1924), поляка К.Шимановського «Харнасі» (1935), американця А.Копленда «Родео» (1942), «Весна в Апалацьких горах» (1944).

У цей відрізок часу є відчутною тенденція до написання невеликих одноактних балетів, музична тканина яких будується за принципом наскрізного розвитку і застосування ознак модерністських стилів першої половини ХХ ст. (конструктивізму, урбанізму, неоромантизму, експресіонізму). Не випадково французький композитор Ерік Саті вводить у партитуру свого балету шумові звукозображальні ефекти, що цілком відповідає естетиці урбанізму. Велику кількість балетів (14) написав сучасник Саті, французький композитор Даріус Мійо. У балеті «Бик на даху» композитор використав латиноамериканські танці й пісні.

РОЗДІЛ 2

ПОСТАТЬ РЕЙНГОЛЬДА ГЛІЕРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ БАЛЕТНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

2.1. Рейнгольд Глієр: життєвий і творчий шлях

Рейнгольд Моріцевич Глієр (1875–1956) належить до провідних представників східноєвропейського музичного модернізму та пізнього романтизму, чия творчість суттєво вплинула на формування не лише української професійної музичної культури, а й азербайджанської та російської. Незважаючи на тривале ототожнення композитора з радянським академічним каноном, науковий дискурс останніх десятиліть демонструє тенденцію до «переоцінки його спадщини в ширшому європейському контексті», наголошуючи на складному поєднанні у ній національних та універсальних стилістичних рис [18, с. 219]. Важливою залишається і «значущість Глієра для хореографічного мистецтва», зокрема у сфері сценічно-танцювальних жанрів, де композитор проявив себе як автор низки балетних партитур, що заклали основи радянського балетного театру. Його життєвий та творчий шлях відображає еволюцію культурного середовища Східної Європи від пізнього романтизму кінця XIX ст. до ідеологізованого мистецтва середини XX ст., що робить його постать важливою не лише в музикознавчому, а й у хореографічному аспекті.

Рейнгольд Глієр народився 30 грудня 1874 (11 січня 1875) у Києві. Місто на той час було значним європейським культурним центром, де взаємодіяли українські, польські, німецькі та єврейські мистецькі традиції. По лінії батька Р. Глієр був німецького походження і до двадцяти трьох років мав підданство Німеччини. Його батько, Моріц Глієр, був майстром із виробництва мідних духових інструментів, що у молодому віці переселився до Києва з німецького Клінгенталю і, ймовірно, тут познайомився зі своєю

дружиною Жозефіною Корчак, яка походила з давнього польського шляхетського роду. Навчався Р. Глієр у 2-й Київській гімназії. Початкову музичну освіту здобув у домашніх умовах (уроки скрипки у А. Вейнберга, К. Воута. У 1894 році юний музикант закінчив Київське музичне училище (нині Київський інститут музики імені Глієра) у О. Шевчика (скрипка), Є. Ріба (композиція) і М. Сікарда.

Уже в підлітковому віці музикант виявляв схильність до композиції та оркестровки, що згодом визначило особливості його професійного стилю. На ранніх етапах формування творчої манери письма композитор, як стверджує американський музикознавець Р.Тарускін, перебував під впливом традицій українського музичного фольклору та німецького романтичного симфонізму, зокрема творчих постатей Брамса та Шумана [23].

У 1894 році Глієр стає студентом Московської консерваторії, навчається у класі скрипки Н. Н. Соколовського та Я. Гржималі. Цей період відзначився активізацією академічної школи, пов'язаної з діяльністю Танеева, Арєнського та Іпполітова-Іванова. Саме педагоги консерваторії мали великий вплив на формування професійної техніки композитора: А. Арєнський прищепив тонке відчуття гармонії та форми, С. Танєєв — добре володіння поліфонічними засобами письма, а Іпполітов-Іванов сприяв виробленню у Глієра оркестрового мислення та інтересу до національних тем [15, с. 174].

Під час навчання Глієр створює низку ранніх творів, серед яких вирізняється Симфонія №1 (1899), у якій відчутними є риси пізнього романтизму, схильність до широкої мелодики та монументальної симфонічної форми. Уже в цих творах простежується його майбутній нахил до масштабних полотен та яскравого оркестрового колориту.

У російських джерелах не дуже афішується один важливий період із життя Р.Глієра. Відомо, що в 1905–1907 роках композитор перебуває у

Німеччині, вдосконалюючи свою композиторську і диригентську майстерність у Берліні. Це був час, коли західноєвропейські музичні центри переживали кінець романтичної доби та перехід до модернізму. Контакт із німецьким симфонізмом та оперною сценою сприяв формуванню у Глієра «особливої оркестрової техніки», яку дослідники називають «пізньоромантичною еkleктикою зі східноєвропейським тембровим акцентом» [23].

Поворотним твором цього періоду стала Симфонія №2 (1902), яка продемонструвала зріле володіння композитора формою та потяг до симфонізму великого масштабу. Європейська критика згадувала Глієра як «композитора романтичного розмаху, схильного до багатогранної та щільної оркестровки» [20].

Повернувшись на батьківщину, Глієр у 1908–1913 роках працює викладачем у Київському музичному училищі, де його учнями стають майбутні класики української та світової музики, зокрема Борис Лятошинський і Левко Ревуцький. Дослідники зазначають, що Глієр справив суттєвий вплив на київське музичне середовище, сприяючи становленню національного симфонізму. Згодом він відіграє ключову роль у формуванні азербайджанської композиторської школи, працюючи в Баку. Саме за його підтримки починають свій шлях Узеїр Гаджибеков, Афрасіаб Бадалбейлі та інші. Глієр був одним із перших європейських композиторів, які серйозно зацікавилися орієнтальною музичною традицією, що позначилось на його подальших творах.

До найбільш значущих творів Глієра належить Симфонія №3 “Ілля Муромець” (1911) — монументальне симфонічне полотно, що триває понад 70 хвилин. За масштабністю та оркестровою пишнотою твір нерідко порівнюють із симфонічними поемами Ріхарда Штрауса [23]. У ньому композитор демонструє синтез слов'янської епічної традиції з фольклорними мотивами та казковою образністю. У науковому дискурсі

Глієр розглядається як продовжувач «пізньоромантичного симфонізму», що зберіг його традиції в добу авангардних експериментів початку XX століття [17].

У 1920–1930-х роках Р. Глієр активно працює в театральній-сценічному жанрі, що стало важливим етапом для розвитку радянського балету. Кульмінацією цього періоду є балет «Червоний мак» (1927) — один із перших радянських «ідеологічних» балетів, який водночас вирізняється високим рівнем музичної майстерності та синтезом китайських стилізацій з європейською симфонічною технікою. На думку сучасних дослідників, цей твір заклав основу «масового» типу балетної сцени, де важливу роль відіграють не лише сольні партії, але й масштабні хореографічні ансамблі, що відповідало соціальним та естетичним вимогам епохи [20]. Саме завдяки роботі в балетному жанрі Р. Глієр здобув репутацію одного з провідних композиторів — авторів хореографічних драм на радянській сцені.

Глієр був одним із перших композиторів XX століття, який почав активно створювати концерти для інструментів, що традиційно не мали солюючого симфонічного репертуару. Він написав: Концерт для арфи (1938), Концерт для колісної ліри, інші твори для нетипових сольних інструментів. Дослідники розглядають ці опуси як прояв особливого зацікавлення композитора тембровою палітрою та розширеними можливостями оркестровки (Kennedy & Bourne, 2019).

У 1940–1950-х роках Р. Глієр зберігає провідну позицію в радянському музичному середовищі й працює в мистецьких інституціях. У цей період він створює оперу «Лейлі та Меджнун», низку оркестрових творів та камерних композицій. Його стиль дедалі більше орієнтується на ліризм, мелодійність і східні інтонаційні моделі, що відображає загальну тенденцію до національних стилізацій у радянському мистецтві цього періоду. Композитор помер 23 червня 1956 року, залишивши по собі масштабну та різноманітну

творчу спадщину, яка має значний вплив на розвиток музики та хореографії XX століття.

2.1. Передумови й етапи створення балету «Червоний мак»

Балет «Червоний мак» (1927) є однією з ключових подій у становленні радянського хореографічного театру, а також важливим етапом становлення музичного стилю Р. Глієра у сфері сценічно-танцювальних жанрів. Це був перший масштабний балет, поставлений на радянській сцені, який прагнув поєднати героїко-революційний сюжет із екзотичною східною тематикою. Хореографічна структура вистави суттєво вплинула на подальший розвиток балетної драматургії XX століття, зокрема у створенні великих масових сцен, синтезі народно-сценічних та класичних танців і застосуванні симфонізованої музики як основи пластичної драматургії [20].

Створення у перші роки існування СРСР балету про класову боротьбу й «радянських» людей – це, як стверджують дослідники, для танцівників і хореографів стало справою виживання їх самих і балетного мистецтва загалом у нових більшовицьких умовах першої половини XX ст. Адже відомо, що уряд Радянського Союзу планував ліквідувати оперно-балетні театри, вважаючи їх економічно нерентабельними й ідеологічно неоправданими. Тому головним тогочасним завданням мистецьких оперно-балетних труп у 1920-х рр. було намагання переконати уряд і державу у своїй ідеологічній й політичній корисності.

Перші три балети, що порушували тему класової боротьби пролетаріату, а це - «Велич світобудови (на музику 4 симфонії Бетховена), «Червоний вихор» і «Йосип прекрасний» - були провальними, тому така сама участь могла чекати і «Червоний мак» Р. Глієра. Однак його прем'єра, яка відбулася у 1927 році на сцені Великого театру в Москві, співпала з першим десятиріччям жовтневої революції, а це дало підставу радянській культурі

визнати «Червоний мак» першим радянським балетом. Рік перед тим у Музичній студії Художнього театру В Немировича-Данченка був поставлений ще один балет композитора, відомий як одноактний балет-пантоміма «Клеопатра», але він не вважався прогресивним з ідеологічної точки зору. Відомо, що «Червоний мак» - це «перший балет, у якому було втілено сучасну дійсність у дусі радянських ідей перших післяреволюційних років. Хоча відправними в арсеналі засобами виразності були принципи класичної хореографії» [2, с. 525]. Щодо причин, які спонукали композитора знову звернутися до цього жанру, то про це він досить детально розповів у своєму листуванні з Б.Лятошинським. У липні 1925 року в одному з листів Глієр повідомив, що Великий театр у Москві затіяв велику кампанію і викликав багатьох літераторів і композиторів, яким запропонував написати по декілька балетів і по декілька опер кожному. Створюючи конкуренцію, театр, на думку Глієра, намагався набагато дешевше отримати твір. Композитору, як він зізнався, довелось взятися за дві роботи на досить не вигідних для нього умовах. Однією з умов була оркестровка балету «Есмеральда» Пуні, а другою, вірогідно, створення балету «Червоний мак». При цьому, Глієр відразу ж зазначив, що йому хотілось ближче підійти до класичного балету [2, с. 47]. . Наприкінці травня 1926 року в листі в Київ до Б.Лятошинського Глієр зазначив наступне: « У день мого приїзду в Москву мене викликали у театр для перемовин стосовно створення балету «Червоний мак». Хоча у ньому і будуть революційні моменти, але це буде балет класичний» [2, с. 89]. І далі композитор пише, що він вимовив собі право запросити двох помічників з оркестрування партитури. Було вже раніше домовлено, що інструментовку балета зробить Б.Лятошинський, якому, через велику спішність, допомагатиме О.Карцев.

У вересні 1926 року в черговому листі до Б.Лятошинського Р. Глієр повідомив, що відбулося дуже багато перемовин і засідань стосовно «Червоного маку». Насамперед відбулись перемовини з ленінградськими

балетмейстерами Ф. Лопуховим, О. Чекригіним і О. Монаховим, але вони закінчилися невдачею. Про Лопухова відомо, що цей відомий балетмейстер був особливо прихильним до класики. Ідея запросити до Великого театру балетмейстерів з іншого театру можливо була викликана тими суперечками, що відбувалися у театрі стосовно постановок сучасних балетів. Тому балетмейстерами та хореографами балету «Червоний мак» стали московські танцівники В. Смольцов і Л. Лащилін, а режисером-постановником О. Дикий.

Із переписки двох митців можна отримати додаткову інформацію про те яким уявляв собі балет Глієр, особливо коли це стосувалося його музичної складової. Коли йшлося про музику китайців (кулі), які у виставі повинні носити важкі речі, то композитор вирішив, що ця тема буде повторюватися як характеристика пригнобленого Китаю [2, с. 113]. Музика європейського ресторану, на думку Глієра, повинна бути веселою, живою, злегка в італійському стилі. Такою ж легкою має бути інструментовка. Є також цікаві зауваження стосовно деяких інструментів. Композитор порадив Лятошинському у тих фрагментах, де домінує китайське начало, використати, наприклад, ксилофон.

Крім тієї версії, яку озвучив Р.Глієр у переписці з Б.Лятошинським, існують ще одна, згідно якої дирекція Великого театру в сезоні 1925-1926 рр. оголосила конкурс на створення балету, основою сюжету б якого стала сучасна тема. Р.Глієр був одним із тих композиторів, які дали згоду написати такий балет, однак не було відповідного сюжету для майбутнього лібрето. Ідею підказав уродженець України, художник і сценограф М.Курилко, який прочитав у газеті інформацію про затримку в одному із закордонних портів радянського корабля, який віз у Китай продовольчий вантаж, що тоді декларувалось як імперіалістична диверсія. М. Курилко в результаті написав лібрето, а балерина К. Гельцер, яка виконувала роль у балеті «Есмеральда» Ч. Пуні, погодилася виконувати головну жіночу партію. Потрібно зазначити, що

вона погодилась допомагати постановникам у відтворенні особливостей китайського колориту і танцю, оскільки відвідувала Китай з гастрольми і була ознайомлена з китайською культурою, що дало їй можливість підказувати стосовно того як виглядають національні костюми і танцювальні рухи. Щодо Глієра, то він у Комуністичному університеті трудівників Сходу, який був заснований з метою навчання іноземних студентів, зокрема китайських, ознайомився з китайським фольклором і записав велику кількість китайських мелодій.

У грудні 1926 р. композитор завершив роботу над першим актом балету «Червоний мак», про що повідомив Б. Лятошинському в листі. Однак він зазначив, що час постановки ще не визначений, оскільки різні події всередині театру (зміна дирекції) відображаються на постановці, але балет готується і все робиться серйозно [2, с. 108]. У коментарях до листа упорядники зазначили, що у другій половині 1920 рр. навколо Великого театру точилися запеклі дискусії, причиною яких була боротьба між прихильниками класичної і сучасної традиції на сцені. Все це ставало загальновідомим завдяки газетярм, збільшуючи кількість інтриг та непорозумінь і в кінцевому результаті призвело до зміни тогочасного керівництва театру. Відомо також, що нове керівництво розкритикувало прагнення композиторів і постановників ставити опери і балети на сучасну тематику. Це стосувалося і нового балету Р.Глієра, оскільки, на думку дирекції, сучасні події не повинні бути перенесені на мистецьку сцену. Однак білети на «Червоний мак» у 1927/1928 театральному сезоні були вже розпродані, тому керівництво театру не змогло заборонити показ балету.

У лютому 1927 року Глієр у черговому листі до Лятошинського повідомив, що перший акт балету майже поставлений на сцені, до 27 березня слід здати весь музичний матеріал, а сам балет має бути завершений і зданий до 10 квітня того ж року. На думку композитора, термін дуже короткий для здачі музичного матеріалу і він стурбований такою

поспішністю і своєю спроможністю вкластися у визначений час. Він пояснює це тим, що у другій дії багато ще всього у зародковому стані, натомість у третьому акті зроблено дуже багато, але його почнуть ставити лише після закінчення першого [2, с. 118]. Однак у березні було звільнено режисера-постановника О.Дикого, через те, що він брав недостатню участь у роботі над спектаклем. Вся заслуга у майбутньому приписувалась хореографу В.Смольцову, а ім'я О.Лациліна навіть не згадувалось, хоча останній поставив танці першої і третьої дії балету. Балет створювався у досить напруженій і непростій обстановці серйозних суперечок і недовіри». Ба більше, балетна труппа і дирекція сумнівалась у самих постановниках.

Прем'єра балету відбулася 14 червня і кожна наступна вистава була кращою за попередні. Серед виконавців особливо виділяли балерину Катерину Гельцер, виконавицю партії головної героїні Тао Хоа, що у

перекладі з китайської означає «Червоний мак».



Катерина Гельцер в образі Тао Хоа

Водночас не обійшлося і без критики. На думку деяких фахівців, найслабшим з точки зору хореографії виявився II акт балету. І це цілком зрозуміло, позаяк він був написаний пізніше за III дію і часу на постановку залишалося дуже мало. Але, незважаючи на всі зауваження, балет у сезоні 1927/1928 рр. йшов 200 раз і користувався успіхом у публіки. Треба зазначити, що у 1929 році прем'єра «Червоного маку» відбулася і в Ленінграді. З цього приводу Р.Глієр вніс деякі зміни у партитуру твору, а також дописав низку сцен і танців. Нова редакція виявилася більш цілісною і яскраво драматичною.

Звернення до китайської теми у балеті «Червоний мак» є не випадковим. Адже відомо, що всі комуністичні революції у Європі зазнали поразки, тому Радянський Союз свою увагу зосередив на Китаї, який став головною темою радянського театру. Так, у 1926 році відбулася прем'єра п'єси німецького драматурга Клабунда під назвою «Чан Гай-танг» з танцями Голейзовського й музикою Р.Глієра, казки «Чу Юн-Вай» Ю. Берстля з танцями Голейзовського і музикою С.Василенка. Згаданий спектакль являв собою сентиментальну казку про легковажного мандарина зі стилізованими рухами, ширмами, китайськими ліхтариками, тобто, з усією тією умовною ляльковою китайщиною, відомою як шинуазрі, і до якої звик глядач за багато років експлуатації орієнтальної теми в європейському музичному театрі.

У 1926 році в театрі Меєрхольда було поставлено п'єсу «Гарчи Китай», сюжет якої будувався на реальному інциденті, який стався у 1924 році в одному з китайських портів на річці Янцзи. Під час суперечки за можливість перевезти ватаж двоє човнярів убили американського бізнесмена, а капітан англійського судна примусив владу міста покарати убивць, загрожуючи обстрілом міста. У той самий час Р.Глієр працював над балетом «Дочка порту», який був перероблений композитором у «Червоний мак».

Китайська тема, яка в 1920-х роках втілювалася у виставах радянських театрів, була узагальнена на сцені Великого театру засобами найконсервативнішого виду мистецтва – балету, який найменше відповідав духові ідеологічної пролетарської пропаганди. Перед балетною публікою разом із матросами, капітаном й велетенським кораблем постали китайські ліхтарики, віяла, ширми, стилізовані танцювальні рухи, опіумні сні з фантастичними картинами – тобто, як стверджують дослідники, імператорський балет. Окрім того, першопостановка, здійснена хореографом Л. Лащиліним, поєднала академічний класичний танець із широким спектром стилізацій: китайських, східних, псевдонародних і характерних танців. Це відповідало загальній тенденції 1920-х років, коли хореографи прагнули розширити лексику класичного балету через використання етнічних танцювальних елементів.

Щодо хореографічного матеріалу балету, то він вирізняється: перевагою масових ансамблів над сольними варіаціями; динамічними, маршовими та процесійними формами руху, що відповідали суспільно-політичним наративам епохи; сценами-табло, де танець виконує функцію не лише емоційного, а й символічного вираження ідеологічного змісту; перевагою симфонізованого розвитку, що будує танцювальну драматургію не на ланцюгу номерів, а на принципах музичної цілісності [17, с.283]. Такі принципи зробили «Червоний мак» важливою віхою у переході від номерної структури класичного балету XIX століття до драматургічно-цілісної сценічної форми XX століття.

2.3.Особливості драматургічної будови балету «Червоний мак»

Балет складається із трьох дій і восьми картин. Серед головних дійових персонажів вистави : Тао Хоа (актриса), Лі Шанфу, її жених (пройдисвіт), головний наглядач, капітан радянського корабля, власник ресторану і

курильні опіуму, начальник порту. Крім того, серед другорядних дійових осіб є: змовники, дід-фокусник, його помічник, театральний оповісник, кулі (вантажники в порту), поліціянти, наглядачі, англійські офіцери, кокотки, танцівниці, радянські та іноземні матроси, бої, фенікси, боги, квіти, метелики, коники, європейські дами, лакеї.



Сцена з I дії балету «Червоний мак»

Щоб краще зрозуміти драматургію балету потрібно розглянути його сюжет, який будується на тому, що в одному з китайських портів розвантажують корабель, який прибув з СРСР. Перша дія балету починається з того, що у найближчому до порту ресторанчику європейці хочуть побачити виступ знаменитої китайської актриси Тао Хоа. Вона виходить з паланкіна і танцює свій вітальний танець з віялом. У той час вантажники (кулі) носять важкі вантажі, під вагою яких один знесило падає. Наглядач пробує підняти його кийками, але товариші за нього заступаються. Кулі просять захисту в радянських моряків і, незважаючи на протест начальника порту, капітан корабля просить моряків допомогти розвантажити корабель. Цей вчинок капітана справляє дуже сильне враження на Тао Хоа і вона дарує йому квіти. Капітан вибирає з них найкращий мак і віддає його дівчині. Це бачить жених Лі Шанфу і б'є Тао Хоа. Капітан заступається за дівчину.

У другій дії увечері всі моряки відпочивають. Натомість начальник порту приходить до ресторану в курильню опіуму і пропонує Лі Шанфу заманити у пастку і вбити радянського капітана. Тао Хоа зустрічає капітана

на прогулянці з матросами і запрошує його в курильню, не підозрюючи нічого лихого. Тоді Лі Шанфу знову б'є дівчину, сподіваючись спровокувати капітана на конфлікт. У сутичку встрявають матроси і всі розходяться.

Під впливом опіуму Тао Хоа сниться, що вона занурена у воду і бачить старовинний храм Будди, навколо якого танцюють боги й богині, які зійшли зі своїх постаментів. Цю картину змінює хода буддистських паломників, які несуть велике зображення дракона. Актриса приєднується до них. Все це переростає у войовничий чоловічий танець, після чого сцена затемнюється. Сон продовжується у чудовій країні, де біля яшмових озер у місячних оселях живуть феї. Але шлях до цього краю для дівчини закритий птахами-феніксами. Ця картина змінюється наступною, де Тао Хоа перебуває у казковому саду разом з богами і богинями. Квіти, які ростуть довкола, перетворюються у красивих дівчат, але фенікси і тут переслідують дівчину. Її оточують фантастичні створіння і вона ніби летить у провалля.

У третій дії сюжет розгортається у будинку начальника порту, де чоловіки й жінки танцюють європейські танці. На величезній тарелі вносять Тао Хоа, яка має танцювати для розваги гостей. На імprovізованій сцені актори китайського театру розігрують різноманітні сценки. За наказом Лі Шанфу Тао Хоа, як знаменита актриса, повинна за етикетом подати капітану радянського корабля отруєний чай. Перед початком чайної церемонії танцівниця просить капітана покинути дім, вона закохалася у нього. Починається чайна церемонія, але останній момент, коли капітан збирається випити чай, Тао Хоа вибиває чашку з його рук. Розлючений Лі Шанфу хоче вбити капітана, але стріляє у нього невдало.

У будинок вбігають китайські партизани, а Тао Хоа виходить на терасу і дивиться як радянський корабель покидає порт. У це й момент Лі Шанфу смертельно її ранить. Тао Хоа з червоним маком, подарованим капітаном, кладуть на носилки. Її оточують діти, яким вона дарує квітку. Балет завершується апофеозом. У небі з'являється величезний червоний мак, до

якого йде китайська біднота, звільнена від панування європейців. Тіло мертвої Тао Хоа покривають пелюстки маку, які падають із неба.

Вже навіть з аналізу лібрето можна зауважити, що балет є побудований за принципом дивертисменту. Як театральне видовище з різноманітних різножанрових номерів, дивертисмент у його термінологічному визначенні з'явився у XVII ст., хоч італійські та французькі балети, а також англійські маски XVI ст. досить часто мали вигляд дивертисменту. У балетах XIX ст. він часто йшов перед трагічною розв'язкою чи завершував балет з позитивним закінченням. У самому дивертисменті є свої кульмінації, представлені ансамблем класичного танцю, який обрамлений із номерів характерних танців. Яскравим прикладом такого балету є «Баядерка» Людвіга Мінкуса.

Цікаво, що Р. Глієр у балеті «Червоний мак», коли йдеться про драматургію спектаклю, не використовує здобутки російських балетних композиторів XIX ст., оскільки у першому і третьому актах переважає саме дивертисментний принцип у поєднанні з пантомімою. Стосовно пантоміми, то це різновид сценічного мистецтва, у якому основним засобом створення художнього образу є пластика людського тіла. Уведення її хореографами у балет пов'язано з тим, що вона традиційно використовувалась у китайському театрі. А загалом, у балеті пантоміма є особливим хореографічним засобом у його співвідношенні з танцем, подібно до речитативу і арії в опері. Якщо у танці основний акцент робиться на виражальності, то в пантомімі – на зображальності. У порівнянні з танцем, який відзначається більшою узагальненістю, чіткою ритмізацією і повторністю пластичних мотивів, для пантоміми є характерною конкретність і водночас більш різноманітна пластика і свобода рухів. Саме пантоміма, як основний рушій дії, є тим чинником, який споріднює балет із драматичним театром. Тому постановники балету «Червоний мак» продовжили у балетному мистецтві ту лінію, яка була накреслена у балетах Л. Мінкуса та Чезаре Пуні.

Спектакль Р.Глієра є дуже видовищним, яскравим, насиченим різноманітними танцями. Не випадково композитор використовує у балеті ладові особливості китайської музики, а хореографи - рухи, які характерні для хореографічного китайського мистецтва. Особливо ефектним з точки зору східної екзотики є другий акт вистави зі снами Тао Хоа. Дивертисментна драматургія дає також можливість міняти номери місцями, робити купюри чи навпаки – додавати нові. Розвиток дії у балеті відбувається за рахунок пантоміми, що чергується із великими дивертисментними сценами.

Основу першого акту складають: вихід і сцена а також танець головної героїні Тао Хоа, Тут також є два танцювальних дивертисменти, з яких перший – це ресторанні танці біля європейського бару. Центральним у цій дії є адажіо і дует Тао Хоа з капітаном.

У другій дії є чотири пантоміми: сцена в курильні; змова і невдала спроба вбивства радянського капітана; страждання Тао Хоа; куріння опіуму і танець китаянок а також великий дивертисмент. Частина дії побудована у стилі старовинних балетів (сон Тао Хоа). У третій дії переважають західні танці, зокрема чарльстон і фокстрот, далі йде стилізація під виставу традиційного китайського театру. Слід зазначити, що тут є дивертисмент із китайських танців: дитячий танець китайських маленьких генералів; танці чотирьох дівчат із шарфами; танець китайського чорта; танець Тао Хоа з барабанчиком; танець китайського акробата і все завершується модним у 19 20-х роках повільним вальсом-бостоном, після чого йде пантоміма. Центральним у балеті є постать головної героїні Тао Хоа, для розкриття ліричного образу якої Глієр написав три адажіо у традиціях класичного європейського балету. Дослідники відзначили також яскраві образи китайських кулі, музичне втілення яких стало одним із досягнень композитора.

Р. Глієр створив партитуру, надзвичайно насичену тембровими барвами, широкими мелодичними лініями та орієнтальними інтонаціями. Музика балету виконує функцію провідника пластичної дії, задає ритмічну організацію танцю та формує емоційні коди кожної сцени. Танцювальна драматургія розвивається за принципами: симфонізму, коли рух мотивів і тем визначає темпоритм сцени; контрастності, особливо між європейськими й орієнтальними танцювальними стилями; персоніфікації лейттем, які закріплюються за головними персонажами; пластичної характеристичності, коли інтонаційні риси музики породжують специфічну кінематику рухів. Наприклад, партитура для танців китайських персонажів містить відчутні модальні, гетерофонні та пентатонічні риси, що відобразилось у хореографії через «ламані» форми рук, підкреслену вертикальність корпусу та акцентовану дрібну крокову техніку.



Танець з віялами з балету «Червоний мак»

Щодо образу Тао Хоа (китайської танцівниці), то він є синтезом романтичної балетної традиції та орієнтальної стилізації. Її партія

характеризується: лірико-драматичною пластикою, широкими, «співучими» жестами рук, хвилеподібною кінематикою корпусу, поєднанням класичних арабесків і характерних «східних» позицій. Художні акценти Глієра — довгі кантиленні мелодії, ніжні тембри струнних і дерев'яних духових — визначили романтизовану психологічну домінанту танцю. Партія Тао Хоа стала одним із перших зразків жіночих ролей у радянському балеті, де поєднуються індивідуальна пластична експресія та колективістська драматургічна логіка.

Однією з новаторських рис балету є масові сцени, що розгортаються як панорами соціальних і культурних контрастів. У цих епізодах створюється враження кінематографічної масштабності, де рух людської маси відіграє ключову драматургічну роль. Характерні особливості масових танців полягають: у їх ритмічній чіткості і маршовості, контрастності великих і малих груп, постійній зміні ракурсів і світлотіньових комбінацій, домінуванні колективного танцю над індивідуальним, що відображає ідеологічні тенденції часу. Таке трактування ансамблю стало фундаментом для подальших балетів 1930–1940-х років, у яких масові сцени перетворилися на головний драматургічний інструмент.

У балеті «Червоний мак» активно використовуються псевдоетнографічні музично-хореографічні стилізації, які створювали ефект «східної екзотики». Хоча ці елементи не завжди відповідали автентичним традиціям Китаю, вони: виконували функцію контрасту між «своїм—чужим»; сприяли формуванню яскравого сценічного колориту; розширювали лексику характерного танцю; посилювали відчуття видовищності. Дослідники відзначають, що сценічний «Схід» у цьому балеті відображає європейське сприйняття Азії початку XX століття та поєднує реальні етнографічні риси з умовними театральними прийомами [24].



Ескіз костюму з балету «Червоний мак»

У творі назви номерів ("Китаянка", "Фенікс", "Чай") чітко вказують на зв'язок із китайською культурою. Сцена "Китайський театр" у III дії використовує структуру, подібну до лейтмотивної в "Картинках з виставки" Мусоргського, де "вихід конференсьє" поєднує "Танець зі стрічками", "Танець із парасольками" та інші "китайські танці". Однак композитор не вдається до прямої цитації мелодій китайського фольклору; натомість він створює оригінальні пентатонічні мелодійні пасажі, використовуючи ладову організацію, властиву китайській пентатонічній ладовій системі (模調式, модіао-ши). Ця система, заснована на пентатоніці, характеризується відсутністю абсолютного тонічного центру, нефункціональністю та переважно мелодійним застосуванням [26], що становить суттєву відмінність від західної тональної організації висоти звуку. Мелодії, побудовані на різних ладових системах, мають відмінний стильовий характер, і Глієр майстерно використовує цю особливість. Музика танців, що зображують західні сцени

(наприклад, "Чарльстон", "Бостонський вальс"), написана переважно в мажорно-мінорній системі. Характерні китайські лади та гармонійні прийоми застосовуються переважно в епізодах, пов'язаних із Китаєм, де вони, хоч і не суцільно, але формують невід'ємну та важливу складову.

У номері "Вихід малайки, Вхід Тао Хуа" (№5, такти 27–38) мелодія використовує лише 5 основних ступенів пентатоніки системи *F-гун* (宮), демонструючи риси ладу *С-чжен* (徵). Витончена мелодія малює легкий і прекрасний образ Тао Хуа. Гармонія в тактах 27–30 складається виключно з великого тризвуку на тоніці *F* та його обернень. Після такту 31 з'являється звук *B*, і музика переходить до фрагменту з характеристиками системи *B-гун* (宮) (清角为宫, qingjiao wei gong - "чистий кут" стає "гун", тобто модуляція через введення IV ступеня) [26].

Подібних прикладів у балеті чимало. Вони свідчать про те, що Глієр у своїй балетній творчості провів плідне дослідження різноманітних можливостей застосування китайських народних ладів у сучасній музичній композиції. Поєднуючи китайські елементи з власною музичною мовою, естетичними вимогами епохи та західною балетною традицією, він запропонував нові орієнтири для творчості в галузі західної музики. Стосовно музики й хореографії, то балет Глієра став одним із перших, де спостерігається повноцінний синтез симфонічної партитури та хореографічної драматургії. Музика визначає: ритмічний імпульс та пластичні акценти; образно-емоційний тонус танцю; динаміку масових сцен; розвиток психологічних характеристик персонажів.

Відомо також, що балет був підданий критиці з боку тих діячів культури, чії смаки формувались на класичному європейському балеті, оскільки вони вважали вибір теми з політичним підтекстом відвертою спекуляцією, дорікаючи навіть появі цукерок, мила і парфумів під назвою «червоний мак». Інша частина критиків достоїнства балету вбачала в появі

радянського капітана під звуки «Ітернаціоналу, у матроському танці «Яблучко» та танцях гноблених кулі, які повстали проти «імперіалістичного гніту». Але, як стверджують дослідники, велика популярність «Червоного маку» у публіки пов'язана насамперед з наявністю цікавих різнопланових танців. Їх захоплював образ китайської танцівниці, її вишуканий танець, уміння володіти парасолькою та віялом тощо.

ВИСНОВКИ

Осмищення орієнтальної (китайської) теми в радянському балеті першої третини ХХ ст. охоплює велике коло питань, спроба розкриття яких здійснена у пропонованій магістерській роботі. Основна увага була зосереджена на проблемі взаємодії між собою культур світу, що знаходяться географічно на великій відстані одна від одної. Об'єктом дослідження є культурні зв'язки між Сходом і Заходом, оскільки Схід упродовж багатьох століть надихав європейських художників, композиторів і письменників, був джерелом їхнього захоплення, об'єктом наслідування й екзотизації.

Особливу увагу у дослідженні приділено питанням культури, зокрема виділено поняття глобальних культур, об'єднаних за спільними ознаками й, водночас, унікальних, зі своїми особливостями, традиціями та виразними формами. Під цим кутом зору розглянуто глобальні: західну, *східноазійську*, *африканську* та *латиноамериканську* культури і визначено їх характерні риси. У цьому контексті простежено за змінами сприйняття Китаю в європейській суспільній свідомості, починаючи від ХІІІ – до першої половини ХХ ст. Констатовано багатоаспектність культурних контактів між європейською та китайською цивілізаціями, а також зазначено, що матеріальна культура Китаю мала відчутний вплив на Європу насамперед у сфері винаходів і побутових речей (порцеляна, шовкові тканини, віяла). У цьому контексті було розглянуто стиль шинуазрі і його використання у прикладному європейському мистецтві. У роботі зазначено, що в європейському оперно-балетному театрі існує досить багато творів, створених на орієнтальні, зокрема китайські сюжети, серед яких найпопулярнішою була історія про жорстоку принцесу Турандот, що знайшла своє найдосконаліше втілення в опері Джоакіно Пуччіні «Турандот».

Окремий підрозділ у роботі присвячений історичному та культурологічному аспектам становлення балету, а також більш детально

розглянуто балетну музику, яка посідає важливе місце у творчості багатьох видатних західноєвропейських композиторів XVII-XX ст. Констатовано, що на початку XX ст. сформувався новий стиль балетного мистецтва, з відходом від традиційних танцювальних форм у бік посилення драматизації музичної образності, осучаснення музичного мовлення через використання рис імпресіонізму, експресіонізму, футуризму, конструктивізму тощо.

У цьому контексті розглянуто життєвий і творчий шлях Рейнгольда Глієра як композитора, що зробив вагомий внесок у балетну музику й визначив напрямок розвитку радянського хореографічного театру першої половини XX століття. Зазначено, що Глієр є однією з тих постатей, чия діяльність дає змогу простежити взаємодію європейської та східної культур у добу політичних і мистецьких трансформацій. У контексті музикознавства та хореографії його творчість становить цінний об'єкт дослідження, адже поєднує високий професіоналізм, композиторську майстерність та значний вплив на сценічні мистецтва.

У роботі здійснено комплексний аналіз балету Р. Глієра «Червоний мак», у якому звернення до китайської теми було продиктовано політичними обставинами і великою увагою радянської держави до Китаю. «Червоний мак» став також першим радянським масштабним балетом, у якому автори прагнули поєднати героїко-революційний сюжет із екзотичною східною тематикою. Хореографічна структура вистави суттєво вплинула на подальший розвиток балетної драматургії XX століття, зокрема у створенні великих масових сцен, синтезі народно-сценічних та класичних танців і застосуванні симфонізованої музики як основи пластичної драматургії.

Зазначено, що Центральним у балеті став образ Тао Хоа (китайської танцівниці), який є синтезом романтичної балетної традиції та орієнтальної стилізації. Її партія характеризується: лірико-драматичною пластикою, широкими, «співучими» жестами рук, хвилеподібною кінематикою корпусу, поєднанням класичних арабесків і характерних «східних» позицій. Партія

Тао Хоа стала одним із перших зразків жіночих ролей у радянському балеті, де поєднуються індивідуальна пластична експресія та колективістська драматургічна логіка.

У магістерському дослідженні відмічено, що Глієр у балеті «Червоний мак» зумів вдало застосувати особливості китайської традиційної музики, зокрема пентатонічної ладової системи. Поєднуючи китайські елементи з власною музичною мовою, естетичними вимогами епохи та західною балетною традицією, він запропонував нові орієнтири для творчості в галузі музики європейської традиції. Балет Глієра став одним із перших творів цього жанру, де спостерігається повноцінний синтез симфонічної партитури та хореографічної драматургії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. XX ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Інститут мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2004. 169 с.
2. Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина. Київ: Задруга, 2002. 768 с.
3. Герчанівська П. Дихотомія Схід–Захід: історико-культурологічний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 1, 2019. С.3-8.
4. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність. Київ: Критика, 2005. 528 с.
5. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.
6. Загайкевич М. П. Українська балетна музика / М. П. Загайкевич. Київ : Наукова думка, 1969. 230 с.
7. Лісневська А. Рейнгольд Глієр: киянин світового масштабу. *Словопис*. URL: <https://slovopys.kubg.edu.ua/rejnhold-hliier-kyianyn-svitovoho-masshtabu/> (доступ до джерела 15.10.2025)
8. Мінг Лі. Стиль шинуазрі в контексті розвитку орієнталізму в європейському оперному мистецтві XVIII століття (на прикладі опери К.В.Глюка «Китаянки». *Мистецтвознавчі записки*. Том 33, 2018. С. 488-495.
9. Семенова Н. Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень /*Культура України*. Випуск 35. 2011.С 10-19.
- 10.Сміт Е. Національна ідентичність/ пер. з англ.. П.Таращука. Київ: основи, 1994. 224 с.

11. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліографічний довідник. Київ, 1999. — 223 с.
12. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарука. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
13. Хоу Цзиянь. Балет "Червоний мак" Р. Глієра як приклад втілення китайської теми в європейському музично-хореографічному мистецтві/ *Світ наукових досліджень*. Випуск 46. URL: <https://www.economy-confer.com.ua/full-article/6390/> (доступ до джерела 20.08.2025).
14. Шабаліна О. Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку XX ст.: джерела та тенденції / *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 28, 2026. С. 263-273.
15. Campbell S. Russian Music and Nationalism. Routledge, 2014. 416 p.
16. Dawson R. The Chinese chameleon: an analysis of European conceptions of Chinese civilization. London; New York: Oxford U. P., 1967. 235 p
17. Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize. Yale University Press, 2016. 384 p.
18. Kennedy, M. (2005). The Oxford Dictionary of Music. Oxford University Press. 1002 p.
19. Kennedy, M., & Bourne, J. (2019). The Concise Oxford Dictionary of Music. Oxford University Press.
20. Morris, G. (2017). A Game for Dancers: Performing Modernism in the Soviet Union. Oxford University Press.
21. Plushansky, I. (1991). Ukrainian Musical Culture in the 20th Century. University of Toronto Press.
22. Slobin, M. (2016). Global Soundtracks: Worlds of Film Music. Wesleyan University Press.
23. Taruskin, R. (2010). The Oxford History of Western Music. Vol. 4. Oxford University Press.

ДОДАТКИ

Додаток А



Рейнгольд Глієр

Поштова марка, присвячена балету «Червоний мак».





Статуетка Тао Хоа.

Баранівський порцеляновий завод.



Фрагмент вистави «Червоний мак»

Додаток Б

Рецензія на постановку балету «Червоний мак у Львівському театрі опери та балету <https://zbruc.eu/node/49538>

П'ятнадцять років тому, на сцені Великого театру в Москві, вперше було поставлено балет Р. М. Глієра "Червоний мак". З того часу назва балету не сходить з афіш радянських театрів, притягуючи увагу як художників-балетмейстрів, так і широку масу глядачів. Великий успіх "Червоного маку" пояснюється тим, що цей балет є першою і вдалою спробою створення балетного спектаклю на радянську тематику. Мотиви інтернаціональної солідарності до трудящих Китаю і ненависть до колонізаторів, не зважаючи на певну схематичність сюжету, не могли не дійти до серця радянського глядача. Це була та "спроба пера", яка віщувала успіх майбутньому і яка забезпечила появу "Бахчисарайського фонтану", "Лауренсії", "Серця гір", "Ромео і Джульєти" — шедеврів радянського балетного мистецтва.

Глієр написав три балети: "Хризис" (1912 р.), "Червоний мак" і "Комедіанти". Але з усіх лише "Червоному маку" було суджено міцно ввійти в репертуар балетних спектаклів і обійти сцени театрів Радянського Союзу, Європи і Америки. І це не випадково. По своїй музикальній і танцювальній палітрі "Червоний мак" не поступається перед кращими зразками балетної класики. Роблячи поступку старим балетним традиціям, Глієр зумів надати балетові романтичну новизну, музикальними засобами протиставити один одному два світи: соціалістичний і капіталістичний.

Показаний у Львівському театрі опери та балету "Червоний мак" залишає подвійне враження. Театр вклав багато зусиль і коштів на те, щоб створити яскравий і мальовничий спектакль, але в погоні за постановочністю і зовнішнім блиском випустив саме основне, що робить балет Глієра сучасним і життєвим — те романтичне піднесення, яке обумовлене музикою "Червоного маку". Саме того не бажаючи, театр створив спектакль, в якому

вся увага зосереджується на серії блискуче виконаних хореографічних номерів, поза музикою Глієра і поза сюжетом "Червоного маку".

Про зміст балету ми довідаємося не так зі сцени театру, як з лібретто театральної програми. Робимо виписку:

"В один з китайських портів приходить радянське судно. За кожним кроком капітана і команди слідкують поліцаї і переодягнені шпигуни. В знак пролетарської солідарності радянські моряки допомагають китайським кулі розвантажити пароплав. Начальник порту і концесіонер організують замах на радянського капітана. Вони підкуплюють авантюриста Лі-Та-Чу, який експлуатує маленьку танцюристку Тая-Хао. Танцюристка мусить подати капітанові отруєне вино. Але Тая-Хао розладнує план вбивці. Вона, придавлена злиднями і експлуатацією, китайська дівчина всім серцем за Радянський Союз, за її мужніх, благородних людей... Радянський пароплав виходить з порту. З букетом червоних маків у пристань поспішає Тая-Хао. Разом з кулі вона вітає радянський корабель, який відходить, але постріл Лі-Та-Чу смертельно ранить танцюристку. Вмираючи на руках кулі, Тая-Хао роздає їм квіти червоного маку — символ перемоги пролетаріату".

На жаль, сюжетна канва майже зникла в постановці Львівського театру, і потрібне велике зусилля, щоб за масою танцювальних номерів прослідкувати її хід. Постановник спектаклю — головний балетмейстер Є. Д. Вігілев, безперечно досвідчений майстер, захопившись чисто танцювальною стороною, приблизив промахи лібретто Курилко. Всі танцювальні сцени, діалоги і монологи протікають поза дією. Щодо цього, характерна друга картина першої дії — явно дивертисментна. Викиньте її, і нічого не зміниться в ході сюжету.

Те ж сталося і з музикою. Диригент М. Г. Гончаров мало що протиставив натискові балетмейстра в загальному ході спектаклю. Р результаті вийшов оркестровий супровід окремих танців: модерн, яблучко, чарльстон, вальс-

бостон, танець з чашею і інші. Розрив між картинами першої дії, четвертою і п'ятою картинами другої дії ще більш послабили враження від музики, яка зовсім загубилася на цьому спектаклі, більш схожому на концерт в 3 діях і семи картинах. Якщо за влучним висловленням Жан-Поля Ріхтера "Танець — німа музика", музика, яка стала видимою, то ця музика на показаній прем'єрі була німою. Пропав вступ до балету, ліричні і драматичні теми Тая-Хао, тільки у фіналі Гончарову вдалося розкрити героїчну величність музики Глієра, її напруження і цілеспрямованість.

Спектакль оформлений багато. Художник Ф. А. Вигживальський цікаво розв'язав ряд складних завдань, показав художній смак і невичерпну винахідливість (яка чудова, наприклад, неначе димом затягнута, сцена сну Тая-Хао). Тим прикріша та неохайність, яке допущена талановитим і знаючим специфіку театру художником. Це стосується оформлення першої (вона ж третя і сьома) картини. Незграбний сарай на лівому краю сцени, невиправданий ніякими діями, лише перешкоджав танцям, звужуючи і без того невелику площадку сцени. Немає потреби бути моряком, щоб бачити неправильність в посадці корабля і його положення біля стінки порту: носом судно не пришвартовується. Зовсім без смаку оформлена сцена балу у концесіонера.

Недосить продумані костюми. В погоні за екзотикою і яскравістю фарб, художник Островерхов (автор костюмів) забув про головний персонаж балету Тая-Хао. Натовп кулі і іншого кардебалету одягнутий з таким сліпучим блиском, що на їх фоні зовсім губиться маленька постать танцюристики. Її зовсім не видно в третій картині, — в порту, в картині сну і у фіналі. До речі, трудовий народ Китаю, як і Японії, зовсім не носить яскравих червоних і золотих одягів. Звичайний його одяг — темна чесунча. Тільки танцюристики і гейші одягнуті в плаття, заткані золотом і яскравими фарбами. Також не побачиш тепер, в сучасному Китаї, китайців з довгими косами. Такі

персонажі нагадують більш мальованих чоловічків з коробок від китайського чаю і не роблять честі художникові.

Якщо всі — постановник, диригент, художник постаралися відсунути в тінь маленьку китайську танцюристку Тая-Хао, головний персонаж героїчного і романтичного балету "Червоний мак", то талановита танцюристка В. М. Ільїнська дуже старанно поставилась до свого складного завдання. І не її вина, а її біда, що добрі наміри лишилися до кінця невирішеними і нездійсненими. Тільки тоді, коли її роль попадала в такт дивертисментного плану, в який втягувала її рука постановника, Ільїнська могла блиснути глибиною почуттів, благородством і пластичністю форми. Така вся сцена сну, окремі номери в другій і шостій картинах. Боротьба життя і смерті, намагання вирватися до світла, танцювальні характеристики тем радості і суму, чудово вдаються артистці. З найбільшою силою артистична обдарованість Ільїнської втілилась у фінальній сцені смерті Тая-Хао.

Партію авантюриста Лі-Та-Чу прекрасно провів М. І. Трегубов — танцюрист великої техніки і великого темпераменту.

Блідніше вийшли образ капітана радянського корабля, хоча артист Б. В. Прорвич добре станцював свою невелику варіацію. Типовими балетними злодіями виявились С. Й. Фалішевський (начальник порту) і В. П. Штенгель (концесіонер).

Оскільки спектакль вилився в з'єднання дивертисментних номерів, то не дивно, що найбільший успіх випав на виконавців окремих танців. Майже всі вони показали високу техніку і танцювальну майстерність. Хотілось би відзначити темпераментне виконання Я. О. Додіна в танці кочегара ("Яблучко") і в танці із стрічкою. Чудову пластичність продемонструвала Н. Є. Лілієнбах в танці на диску. Ексцентричність і зламаність дуже добре вдалися І. К. Костиній в дуже гострій ролі дами. Чудово були задумані і виконані войовничий танець з списами (артисти Н. В. Чайванова, В. Є.

Дяконов, Є. В. Пальмін) і танець малайок з обручами (артистка Р. М. Ленська) і інші.

Відомий англійський мораліст Джон Рескін якось сказав: "Найвища мета мистецтва в тому, щоб дати образ благородної людської істоти; більшого воно ніколи не досягало, а меншим воно не мусить задовольнятися". Цей заклик Рескіна хочеться переадресувати Львівському театрові опери та балету, який безперечно може здійснити вищу мету мистецтва.

А. Аквілєв.

26.03.1941