

PACUNOVA L. K. Features of producer activity are in modern theatrical performance.

The article deals with the art of directing and its specific laws, special forms, expressive methods and means; certainly and обґрунтовано essence and specific of professional activity of stage-director as a creator of the theatricalized presentation. It turns out that directing is a syncretic art in which the activity of a wide profile is based. The director's talent is to create a holistic artistic image in one theatrical work. The peculiarities of directing in contemporary theatrical performance are considered. Requirements to stage-director activity, his професіоналізації grew so that only permanent increase of theoretical level, practical qualification, self-education, expansion of world view can provide accordance to these requirements.

Keywords: director, artistry, drama, actor, modern theatrical performance, theatrics.

УДК 78.085.5(477)

Поклад В. П.

ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ БАЛЕТУ “ЖІЗЕЛЬ” НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА

В історії хореографічного мистецтва спектакль “Жізель” став найвищою точкою розвитку не лише французького, а й світового балетного театру ХІХ століття. У публікації здійснено спробу пояснити історичні та художні особливості балетної вистави “Жізель” А.-Ш. Адана, одної з найпопулярніших спектаклів академічної спадщини у репертуарі Національної опери України. Актуальність проблеми зумовлена необхідністю формування нової – безпристрасної й неупередженої – оцінки творчості українських радянських артистів і балетмейстерів, які працювали над створенням балетного репертуару вітчизняних театрів. У статті проаналізовано історіографію проблеми; розглянуто історію створення балету на західноєвропейській сцені; досліджено специфіку хореографічних редакцій “Жізелі”, поставлених на головній балетній сцені Києва Михайлом Мордкіним, Леонідом Жуковим, Костянтином Сергесвим.

Ключові слова: “Жізель”, романтична доба, український театр, балетмейстерська редакція, режисура балету.

В історії хореографічного мистецтва спектакль “Жізель” став найвищою точкою розвитку не лише французького, а й світового балетного театру ХІХ століття. На думку багатьох вітчизняних та зарубіжних дослідників: Є. Коваленко [2], В. Красовська [3], Ю. Слонімський [6], Ю. Станішевський [8] тощо, жоден інший твір доби романтизму не досяг тої цілісності і гармонії, багатства ідей танцювальної поезії, значущості образів і досконалості драматургії – того, що зробило балет “Жізель” вершиною академічної спадщини. Відомий музикант, диригент Національної Опери Монте-Карло (оперний театр Монако) Р. Бонайн писав: “Я вважаю “Жізель” одним з найвеличніших творів, коли-небудь написаних для балету, і однією з великих романтичних партитур ХІХ століття” [3, с. 99].

Метою публікації став аналіз хореографічних редакцій балету А.-Ш. Адана “Жізель”, створених на сцені Київського державного (з 1992 року – національного) академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка впродовж останніх ста років. *Актуальність проблеми* зумовлена необхідністю формування нової – безпристрасної й неупередженої – оцінки творчості українських радянських артистів і балетмейстерів, які працювали над створенням балетного репертуару вітчизняних театрів. *Хронологічні рамки роботи* охоплюють 1915–2018 роки. Верхня дата пов’язана із першим показом балету “Жізель” на сцені Київської міської опери, нижня – із демонстрацією цієї вистави на сцені Національної опери України у наш час. Поставлена мета вимагає вирішення таких *наукових завдань*: проаналізувати історіографію проблеми; розглянути історію створення балету А.-Ш. Адана на західноєвропейській сцені; дослідити особливості хореографічних редакцій “Жізелі”, поставлених на головній балетній сцені Києва.

Аналіз досліджень та публікацій довів, що художня специфіка хореографічних редакцій балету “Жізель”, представлених на сценах різних театрів світу, неодноразово обговорювався радянськими (в тому числі й українськими) мистецтвознавцями, балетними критиками та театрознавцями: В. Красовською [3], Б. Львовим-Анохінім [4, с. 46-47], І. Ращєєвою [5, с. 4], Ю. Слонімським [6], які аналізували музичну драматургію спектаклів, ідейно-художній зміст та систему образів героїв балетних творів. Серед вітчизняних науковців нового часу, які досліджували традиції самобутнього українського балетного виконавства, пов’язані із балетною виставою на музику А.-Ш. Адана, варто згадати Ю. Станішевського [8] та Є. Коваленко [2]. Водночас історія створення балету “Жізель” на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка залишалася поза увагою дослідників.

Балет “Жізель, або Віліси” на музику Адольфа-Шарля Адана був вперше поставлений за ініціативи Королівської Академії музики на сцені Оперá Ле Пелетьє (Париж, Франція) 28 червня 1841 року в хореографії Жанна Кораллі та Жюля Перро (лібрето Жюля-Анрі Сен-Жоржа і Теофіля Готьє за легендою, розказаною німецьким поетом і публіцистом Генріхом Гейне). Героїнею цього оповідання стала проста дівчина-селянка Жізель, ошукана у своїх любовних очікуваннях знатним графом Альбертом. Розв’язка сценічної історії досить тривіальна: обманута дівчина вмирає і потрапляє до світу віліс – померлих до шлюбу дівчат; нездатний забути загиблу кохану, граф залишається жити із вічним жалем про втрачене кохання.

Відомо, що впродовж другої половини ХІХ століття балет “Жізель” був показаний практично на всіх сценах найбільших театрів Європи в хореографічних редакціях Антуана Тітюса, Антоніо Кортезі, П’єра Дідьє. У 1884 році балет був поставлений у Санкт-Петербурзі на сцені Маріїнського

театру в інтерпретації російського і французького балетмейстера Маріуса Петіпа. На думку мистецтвознавця В. Красовської, редаKTура хореографa торкнулася насамперед пластичного малюнку кордебалету, гри їхніх ліній, які постійно змінювалися, але завжди супроводжували фігури солістів; архітектоніки танцювальних груп, яка тяжіла до фронтальності та симетрії. Петіпа як істинний симфоніст використав для досягнення балетмейстерської мети всі хореографічні засоби, включаючи геометрію малюнків танцю і репризи побудов кордебалету в опорних сценах [3, с. 270-271]. М. Петіпа переосмислив також режисерське рішення музичного спектаклю А.-Ш. Адана. Зокрема, другий акт балету був призначений для теми покаяння головного героя, роздумів Альберта про те, що сталося, що, у свою чергу, призвело до відмови від першого (оригінального) фіналу вистави – розради графа в обіймах багатой нареченої. Відповідно до редакції М. Петіпа, духовно оновлений Альберт вирішив жити далі “із пам’яттю про Жізель у серці” [6, с. 145]. Відомий радянський балетний критик Ю. Слонімський писав з цього приводу: “[Петіпа] найтонший стиліст, який благоговів перед творіннями своїх учителів, проявив унікальний талант реставратора, здатного оживити пожухлі місця картини, змусити блищати потьмяніли фарби, зробити ослабілий було зв’язок глядацького залу із твором знову міцним, створити видимість поновлення картини” [6, с. 146-147].

Через те, що до кінця ХІХ століття оригінальна версія спектаклю А.-Ш. Адана в танцювальній редакції Кораллі–Перро була втрачена, хореографічний варіант Маріуса Петіпа став орієнтиром для більшості класичних постановок “Жізелі”. Разом з тим, подальша історія балету характеризувалася вдосконаленням його хореографічного і частково музичного тексту.

У сезоні 1915–1916 років балет “Жізель” був вперше представлений київському глядачеві: на сцені Міської опери його показала група артистів Великого театру на чолі з солістами Михайлом Мордкіним та Олександром Балашовою. Диригував виставою італійський музикант П. Чіміно, який приїхав разом із трупю. Декорації було підібрано сценографами київського театру.

Щоб зрозуміти, якою була “Жізель” у виконанні трупи Мордкіна, варто звернутися до історії гастролей колективу. Відомо, що п’ятьма роками раніше, у 1910 році, група московських артистів на чолі з М. Мордкіним презентувала балет А.-Ш. Адана американському глядачеві у Нью-Йорку. Мистецтвознавець Є. Суриц небезпідставно вважала, що цей спектакль виник на підґрунті постановки іншого відомого московського балетмейстера – Олександра Горського. Прем’єра “Жізелі” в редакції останнього відбулася у 1907 році у Великому театрі; Мордкін виконав у виставі партію Альберта [7, с. 62]. У “Жізелі” (до речі, як і в “Лебединому озері” П. Чайковського, а також “Горбоконику” Ц. Пуні) яскраво простежувалися ті важливі

особливості балетної реформи, здійсненої Горським на рубежі XIX–XX століть. Насамперед він викоринив з балету Адана сценічні умовності, що панували на театральній сцені впродовж другої половини XIX століття (відмовився від канонічної структури, об'єднав танець і пантоміму); відтворив історичну достовірність і національний колорит (зокрема, події першого акту, перенесені у конкретну епоху – добу Директорії); підсилив логіку розвитку сюжету, дієвість і динаміку окремих картин (переглянув мізансцени з позиції життєвої правдоподібності); змінив принципи побудови кордебалетних дивертисментів, відступивши від правил симетричного розташування танцівників, підкреслив важливість характерного танцю. Крім того, Горський втілював задуманий композитором А.-Ш. Аданом фінал балету, коли Жізель зникає не в могилі, а в пагорбі з квітами, немов розчиняючись під сонячними променями у природі. Перша виконавиця ролі Жізелі у Великому театрі (танцювала цю партію у виставі О. Горського впродовж 10 років – до 1917 року) Віра Кораллі згадувала: “Дуже гарний момент, коли віліси повільно розходяться, а Герцог несе мертве тіло Жізелі і кладе на клумбу квітів, яка була зроблена навпроти її склепу біля правої куліси. І Жізель повільно зникає в землю. Спочатку видніються простягнуті руки, які слабшають, потім кисті рук, і, нарешті, вона зникає, а квіти, посаджені навколо клумби, нахилиються всередину, де лежала Жізель...” [1, с. 117].

Михайло Мордкін у власній інтерпретації балету практично в усьому слідував редакції Олександра Горського. Вже згадувана Є. Суриц зокрема відзначала: “Учасники масових сцен першого акту були одягнені в костюми, близькі до національних, швидше за все бретонські, й індивідуалізовані: кожен мав свою лінію поведінки. У другому акті віліси були не в балетних туніках, а в довгих сорочках, які нагадували савани, волосся розпущене, на лобі стрічка (що нагадує покійницю у труні) [...]. Мордкін також придумав нові деталі для конкретизації власного образу. Вважається, наприклад, що саме Мордкін створив тепер традиційну мізансцену початку першого акту: раніше граф вперше з'являвся вийшовши з хатини, навпроти будинку Жізелі, вже одягнений у селянський одяг, тепер перед цим він пробирався туди ще в плащі і при шпазі, щоб переодягнутися, перш ніж зустрітися з дівчиною” [7, с. 62].

У 1918 році доля знов привела Михайла Мордкіна до Києва. Разом із солісткою Великого театру Маргаритою Фроман він очолив трупу Київського державного театру УРСР ім. К. Лібкнехта (перейменована Київська міська опера). У сезоні 1918–1919 років ними було поставлено кілька танцювальних спектаклів, що увійшли до постійного репертуару театру. Серед них – “Жізель” А.-Ш. Адана. Мордкін і Фроман виконали партії солістів, ролі другого плану і кордебалетні сцені було віддано місцевим танцівникам, а також талановитим учням київської студії М. Мордкіна. Декорації до балету виконав художник Анатолій Петрицький, диригував виставою Михайло Штейман. У книзі, присвяченій творчості московського

прем'єра ("Артист балету Михайло Михайлович Мордкін", Москва, 2003), Є. Суриц відзначала, що, судячи з ескізів, київська "Жізель" 1918 року, як і однойменна вистава 1915 року, була нагадуванням постановки О. Горського не лише у хореографічній, а й у сценографічній площині. Причому А. Петрицький, обравши шлях історичної достовірності, реалізував в костюмах і декораціях концепцію надмірної реалістичності. Якщо в Костянтина Коровіна (одномумця О. Горського, сценографа "Жізелі" 1907 року) у балетному одязі панувала епоха Директорії, образи були більш романтизованими, їм була притаманна вишукана суворість, то ескізи сценічного вбрання А. Петрицького, навпаки, відрізнялися строкатістю. Особливо яскравим був костюм Жізелі: ліф – у жовтій, білій та зеленій кольоровій гамі; спідниця – рожева з зеленими смугами, зверху прикрашена великими рожевими оборками, а внизу гірляндю – рожевого з жовтим; зав'язки у костюма сині. Волосся прибране у локони, на голові – жовтий капелюх із безліччю прикрас (квіти і навіть фрукти). "Щось в цьому костюмі було зухвале, панувало якесь перебільшення, якщо не сказати гротеск, може навіть в характері селянських розписних іграшок, – писала Є. Суриц. – Але зовсім не так уявляли глядачі балетну Жізель, чий вигляд, насамперед, говорив про скромність і ніжність: нічого в ній не могло бути кричущого, того, що привертає надмірну увагу. Втім, за одними ескізами костюмів, звичайно, неможливо робити висновки про виставу, тим більше, що навіть не відомо, чи були ці костюми дійсно такими" [7, с. 113].

Окрім безпосереднього запозичення постановки Горського, Михайло Мордкін зробив низку власних балетмейстерських нововведень: здійснив кілька купюр (приміром, відмовився від бравурної варіації солістів у другому акті, вважаючи, що вона порушує загальний ліричний настрій "білої" частини), доповнив спектакль реквізитом і власним планом освітлення вистави [2, с. 43]. Партію Альберта московський прем'єр підсилив акторською грою. Є. Качаров, артист трупи Мордіна у Тифлісі (саме туди хореограф відправився з Києва навесні 1920 року), так описував виконання ролі Альберта: "У першому акті багато епізодів Мордкін пронизував гумором, чарівною комедійністю. Його Альберт насолоджувався свободою, нарешті скинувши всі графські регалії, переступивши всі остогидлі йому умовності. Переодягнувшись селянином, він грав простачка, телепня, тримався трохи смішно і незграбно, мабуть, навіть перегравав у взятій на себе ролі простої людини. Граціозний у звичайних галантних манерах, він ставав незграбним поза етикетом. Легко, тремтливо біг він до дверей Жізелі, обережно стукав, а тікав майже смішно, тягнучи за собою зім'ятий плащ, потім хитро і зняковіло визирав з-за рогу будинка" [4, с. 46-47].

Нова редакція "Жізелі" була представлена балетною трупю Київського театру у жовтні 1926 року в постановці балетмейстера Леоніда Жукова – соліста та завідуючого балетної трупи Великого театру у Москві. У головній ролі постала відома російська балерина єврейського походження

Марія Рейзен, решта партій належала українським виконавцям: О. Гавриловій (Мірта), О. Сталінському (Ганс), В. Мерхасіній, О. Бердовському (селянське па-де-де) тощо. Альберта танцював сам постановник. Диригував виставою М. Бакалейніков, декорації були підібрані театром. Відомо, що у наступних прем'єрних показах "Жізелі" взяли також участь такі артисти як К. Васіна та Р. Захаров. Танцівник О. Сталінський згодом згадував про роботу над виставою: "Марія Романівна Рейзен відшліфовувала кожний рух, кожну позу, вела клас солісток, проводила репетиції з Гавриловою, Мерхасіною, Васіною. Не шкодуючи часу, підтримувала кожного, хто хотів вивчати сольну партію. В колективі панувала особлива атмосфера, всі працювали з повною віддачею" [8, с. 317]. Постановка Л. Жукова проіснувала у репертуарі театру два роки.

Після 30-річної перерви, у 1958 році, нову редакцію балету "Жізель" на сцені Київського ДАТОБ ім. Шевченка представив балетмейстер Костянтин Сергеев. Цей талановитий майстер (партнер славнозвісної балерини Галини Уланової) продовж 1951–1970 років (з перервами) працював балетмейстером у Ленінградському ДАТОБ ім. С. Кірова. У 1958–1959 роках був запрошений до роботи в українські театри (Київський ДАТОБ ім. Т. Шевченка, Харківський ДАТОБ). Вистава К. Сергеева була у своїй основі реконструкцією балету М. Петіпа, видозміненою завдяки значному скороченню пантомімних сцен, підсиленню хореографічного тексту у чоловічих партіях, делікатному поєднанню романтичного стилю спектаклю з історичною достовірністю.

Про постановку "Жізелі" 1958 року відомо небагато. Декорації та костюми для київської вистави були створені за ескізами відомого ленінградського сценографа-декоратора Тетяни Бруні. Диригував на прем'єрі Борис Чистяков, головні партії виконали Є. Єршова (Жізель), М. Апухтін (Альберт), Р. Візиренко-Клявін (Ганс), а також О. Сегаль, А. Мінчин, Л. Козлова, А. Новичонок. Збереглося кілька відгуків про окремих виконавців у тогочасній радянській пресі. "Майстерно розкриваючи різноманітні почуття свого героя, артист досягає в цей ролі справжнього драматизму, – писали критики про роль Ганса, довірену балетмейстером заслуженому артисту України Роберту Візиренко-Клявіну. – Кожний погляд, кожний рух і жест його набувають надзвичайної виразності. І перед нами в усій своїй складності постає образ людини, яка любить, страждає, бореться" [5, с. 4].

У 2018 році виповнюється 60 років від дня прем'єри "Жізелі" в редакції К. Сергеева. Продовж зазначеного періоду окрасою вистави ставали такі відомі українські прима-балерини, як О. Потапова, А. Гавриленко, І. Лукашова, Т. Боровик, Р. Хилько, Т. Білецька, О. Філіп'єва та інші танцівниці, кожна з яких по-особливому передавала тремтливу ніжність та теплоту музики А.-Ш. Адана, чистоту хореографічного малюнку майстрів танцю – Ж. Перро, Ж. Кораллі, М. Петіпа. У партії мужнього і водночас чуттєвого Альберта постали Г. Баукін, В. Парсегов, В. Круглов, О. Баклан,

М. Прядченко, Є. Кайгародов та інші артисти, які демонстрували у романтичній виставі академічної спадщини не лише прекрасне володіння технікою класичного танцю, а й справжній артистизм, витончену музикальність, вміння психологічно наповнити будь-який хореографічний малюнок, пластичну мізансцену або виразну позу. Неперевершеними виконавцями партій Жізелі та Альберта були Тетяна Таякіна та Валерій Ковтун, про яких критики писали: “Особливо проникливо відчували Т. Таякіна і В. Ковтун своєрідну романтичну стилістику “Жізелі”. У цій старовинній романтичній виставі українські артисти виявили себе тонкими стилістами, знавцями вітчизняних виконавських традицій і сучасних досягнень світової хореографічної сцени, а також вдумливими творцями власної інтерпретації канонічних танцювальних партій. В танці Т.Таякіної та В.Ковтуна відчувається внутрішній зв'язок різних хореографічних епох – далекої доби балетного романтизму минулого століття і нашого сьогодення, коли пластична манера стала більш невимушеною, розкутою” [8, с. 474].

Серед сучасних виконавиць Національної опери України, які демонструють у партії Жізелі характерний для українського танцювального мистецтва ліризм, проникливу задушевність та емоційну щірість, варто назвати Г. Дорош, К. Алаєву, К. Кухар, Н. Лабезнікову, Т. Льозову, Н. Мацак, О. Голицю, О. Шайтанову, А. Шевченко, Ю. Москаленко. Еволюцію характеру Альберта від легковажного юнака до закоханого й змужнілого чоловіка, із успіхом передають такі артисти Київського театру опери та балету, як Я. Ваня, Д. Недак, С. Сидорський, О. Стоянов, М. Сухоруков, О. Шаповал та інші танцівники.

Викладений у науковій розвідці матеріал дає змогу зробити такі висновки:

1. Специфіка окремих хореографічних редакцій балету “Жізель” неодноразово обговорювалася радянськими й пострадянськими мистецтвознавцями, балетними критиками і театрознавцями. Водночас хроніка створення балету А.-Ш. Адана на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка залишалася поза увагою дослідників.

2. Балет “Жізель” вперше був поставлений на сцені Опера Ле Пелетьє (Париж, Франція) 1841 року в хореографії Ж. Кораллі і Ж. Перро. У подальші десятиліття вистава була неодноразово показана на сценах відомих європейських театрів у танцювальних редакціях А. Тіюса, А. Кортезі, П. Дідьє. Хореографічний варіант М. Петіпа, поставлений 1884 року у Санкт-Петербурзі, став орієнтиром для більшості подальших класичних постановок “Жізелі”.

3. На сцені Національної опери України балет А.-Ш. Адана був поставлений у трьох хореографічних редакціях: М. Мордкіна, Л. Жукова (підґрунтям для створення обох вистав став однойменний спектакль О. Горського, здійснений в 1907 році у Великому театрі в Москві) та К. Сергеева (в основі – хореографічна редакція Ж. Кораллі, Ж. Перро,

М. Петіпа 1884 року). “Жізель”, створена К. Сергеевим на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка у 1958 році, у наступні десятиліття стала сміливим творчим переосмисленням академічної спадщини періоду романтизму багатьма поколіннями українських танцівників.

Певна річ, вивчення різних редакцій хореографічної вистави “Жізель” не може обмежуватися лише цією публікацією й потребує інших академічних розробок із подальшим викладенням отриманих результатів у спеціалізованих працях з історії світового та вітчизняного балетного мистецтва.

Використана література:

1. *Балетмейстер А. А. Горский. Материалы. Воспоминания. Статьи : сборник / А. А. Балетмейстер ; [сост. Е. Суриц, Е. Белова]. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2000. – 369 с., ил.*
2. *Коваленко Є. Балетне мистецтво Національної опери України 1991–2015 років: виконавські традиції, творчі постаті, вистави : дис. ... канд. мист. за спец. : 17.00.02 – театральне мистецтво / Є. Коваленко ; ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. – Київ, 2017. – 221 с.*
3. *Красовская В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: Романтизм / В. Красовская. – Москва : АРТ СТД, 1996. – 432 с.*
4. *Львов-Анохин Б. Мордки в “пересказе” Качарова / Б. Львов-Анохин // Советский балет. – 1991. – № 3. – С. 46-47.*
5. *Ращевса І. Монолог без слів / І. Ращевса // Вечірній Київ. – 1959. – 20 жовтня. – С. 4.*
6. *Слонимский Ю. Драматургия балетного театра XIX века / Ю. Слонимский ; вступ. Стат. П. Гусева. – Москва : Искусство, 1977. – 343 с.*
7. *Суриц Е. Артист балета Михаил Михайлович Мордкин / Е. Суриц. – Москва : Едиториал УРСС, 2003. – 256 с.*
8. *Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність / Ю. Станішевський. – Київ : Музична Україна, 2002. – 734 с.*

References:

1. *Baletmeister A. A. Gorskiy. Materialy. Vospominaniya. Stati: sbornik / [sost. Ye. Surits, Ye. Belova]. – Sankt-Peterburg : Dmitriy Bulanin, 2000. – 369 s., il.*
2. *Kovalenko Ye. Baletne mystetstvo Natsionalnoi opery Ukrainy 1991–2015 rokiv: vykonavski tradytsii, tvorchii postati, vystavy : dys. ... kand. myst. za spets. : 17.00.02 – teatralne mystetstvo / Ye. Kovalenko ; IMFE im. M. Rylskoho NAN Ukrainy. – Kyiv, 2017. – 221 s.*
3. *Krasovskaya V. Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Ocherki istorii: Romantizm / V. Krasovskaya. – Moskva : ART STD, 1996. – 432 s.*
4. *Lvov-Anokhin B. Mordki v “pereskaze” Kacharova / B. Lvov-Anokhin // Sovetskiy balet. – 1991. – № 3. – S. 46-47.*
5. *Rashcheieva I. Monoloh bez sliv / I. Rashcheieva // Vechirniy Kyiv. – 1959. – 20 zhovtnia. – S. 4.*
6. *Slonimskiy Yu. Dramaturgiya baletnogo teatra KhIKh veka / Yu. Slonimskiy; vstup. Stat. P. Guseva. – Moskva : Iskusstvo, 1977. – 343 s.*
7. *Surits Ye. Artist baleta Mikhail Mikhaylovich Mordkin / Ye. Surits. – Moskva : Yeditorial URSS, 2003. – 256 s.*
8. *Stanishevskiy Yu. Natsionalnyi akademichniy teatr opery ta baletu Ukrainy imeni T. Shevchenka: istoriia i suchasnist / Yu. Stanishevskiy. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 2002. – 734 s.*

Поклад В. П. К истории создания балета “Жизель” на сцене Киевского национального академического театра оперы и балета им. Т. Шевченко.

В истории хореографического искусства спектакль “Жизель” стал наивысшей точкой развития не только французского, но и мирового балетного театра XIX века. В публикации осуществлена попытка объяснить исторические и художественные особенности балета “Жизель” А.-Ш. Адана, ставшего одним из наиболее популярных спектаклей классического

наследия в репертуаре Национальной оперы Украины. Актуальность проблемы предопределена необходимостью формирования новой беспристрастной оценки творчества украинских советских артистов и балетмейстеров, которые работали над созданием балетного репертуара отечественных театров. В статье проанализирована историографию проблемы; рассмотрена история создания балета на западноевропейской сцене; исследована специфика хореографических редакций "Жизели" поставленных на главной балетной сцене Киева Михаилом Мордкиным, Леонидом Жуковым, Константином Сергеевым.

Ключевые слова: "Жизель", романтическая эпоха, украинский театр, балетмейстерская редакция, режиссура балета.

POKLAD V. P. To history of creation of ballet of "Zhizel" on the stage of the Kiev an national academic theater of opera and ballet the name of T. Shevchenko.

In history of choreographic art the theatrical of "Zhizel" became the highest point of development of the not only French but also world ballet theatre of XIX of century. An attempt to explain the historical and artistic features of ballet of "Zhizel" And is carried out in a publication. III. Adant, becoming one of the most popular theatricals of classic legacy in the repertoire of National opera of Ukraine. Actuality of problem is predefined by the necessity of forming of new – passionless and impartial are estimations of work of the Ukrainian soviet artists and ballet-masters which worked on creation of ballet repertoire of home theatres. In the article analysed historiography of problem; history of creation of ballet is considered on the zapadnoevropeyskoy stage; the specific of choreographic releases of "Zhizeli" is investigational put on the main ballet stage of Kiev Michael Mordkinym, Leonid Zhukovym, Konstantinom Sergeevym.

Keywords: "Zhizel", romantic epoch, Ukrainian theater, ballet-master release, direction of ballet.

УДК 373.5

Потапчук Т. В.

ЦІННІСТЬ ОСОБИСТОСТІ: ЗМІСТОВА СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ

У статті розглядається поняття "цінність особистості". Науковці зазначають, що цінності зумовлюють культурний розвиток суспільства, визначають змістову специфіку конкретної культури і на особистісному рівні стають психічною основою процесу соціалізації. Цінності виникають і закріплюються у повсякденному житті, одні набуваються самостійно індивідом, інші передаються від покоління до покоління.

Ключові слова: цінності, цінність, аксіопсихологія, аксіогенез, потенціал людини, моральне вдосконалення.

Проблема формування цінностей та ціннісних орієнтацій підростаючого покоління досить актуальна, оскільки ціннісні структури свідомості особистості детерміновані тими культурно-історичними та соціально-економічними умовами, в яких здійснюється її життєдіяльність. Тому, коли змінюється суспільство, ціннісні орієнтації особистості і різних соціальних груп у цілому закономірно трансформуються, з'являються нові