

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Петрик Олег Олегович

УДК 792.82(477.83-25) “19/20”

ДИСЕРТАЦІЯ

**БАЛЕТНА ТРУПА ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИЙ АСПЕКТ**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О.О. Петрик

Науковий керівник: Підлипська Аліна Миколаївна, кандидат
мистецтвознавства, професор

Львів – 2020

АНОТАЦІЇ

Петрик О. О. Балетна труппа Львівського театру опери та балету другої половини XX – початку XXI століть: художньо-творчий аспект. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури» – Львівський національний університет імені Івана Франка та Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2020.

У дисертації досліджено діяльність балетної труппи Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької крізь призму виконавської та балетмейстерської діяльності майстрів, які працювали на його сцені у другій половині XX – на початку XXI століть.

Аналіз історіографії проблеми передбачив комплексне вивчення наукової літератури з теорії та історії балетного театру, засноване на всебічному підході її осягнення. Вітчизняний та зарубіжний дослідницький доробок було розподілено за такими напрямками вивчення: наукові праці, присвячені загальній історії радянського балету; дослідницькі студії, де визначено шляхи розвитку українського балетного театру; академічні роботи, спрямовані на вирішення різноманітних теоретичних питань хореографічного мистецтва; наукові розробки, дотичні до теми нашого дослідження, в яких порушено проблематику функціонування балетної труппи Львівського театру опери та балету в продовж історії її існування. Джерельна база дослідження представлена матеріалами періодики (переважно вітчизняні, а також зарубіжні газети та журнали), які збагатили історичний бік роботи й сприяли введенню у науковий обіг нових відомостей, пов'язаних із діяльністю балетної труппи Львівського театру опери та балету.

Вивчення художніх процесів, що мали місце в українському балетному театрі другої половини XX – початку XXI століть, дало змогу встановити, що

розвій драматургії балетних вистав розпочався від правдоподібної пантоміми й завершився появою широкомасштабних хореографічних творів з ретельно розробленим змістом та влучно «виписаними» сценічними образами. Зокрема, 1950–1960-ті роки стали для українського балету часом виходу з творчої післявоєнної кризи й появою перших мистецьких зразків, у яких танець став головним виражальним елементом вистави. У 1970–1980-ті роки продовжився пошук у сфері художнього новаторства й танцювальний репертуар українських театрів поповнився такими формами хореографічного мистецтва, як балет-симфонія, одноактна вистава тощо. На межі 1990–2000-х років вітчизняні театри розширили власний мистецький репертуар за рахунок відомих вистав з розряду світового балетного надбання й відчули на собі енергійний сплеск творчого експерименту з боку молодих хореографів, які працюють у напрямі модерну та постмодерну. Цей процес поглиблюється й до сьогодні.

У роботі встановлено, що піднесенню фахової виконавської та балетмейстерської майстерності на сцені Львівської опери сприяла організація стаціонарної балетної трупи в сезоні 1939/1940 років. До її складу увійшли: випускники Київського ДХУ випуску 1940 року; досвідчені солісти та артисти кордебалету з провідних та периферійних театрів СРСР; місцеві танцівники, які здобули фахову освіту у танцювальних студіях Львова; біженці з окупованої німцями Польщі. Після Другої світової війни балетна трупа Львівського театру опери та балету оновилася за рахунок новоприбулих спеціалістів, репертуар складався з академічних балетів та спектаклів, створених на музику радянських композиторів.

Хореографічний спадок, накопичений балетмейстерами, які працювали на сцені Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка, згодом – Національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької від середини ХХ до початку ХХІ століть, можна умовно поділити на три групи: балети академічної спадщини, класика радянського балетного мистецтва, сучасні модерн-балети. До першої групи

відносимо танцювальні твори, що увійшли до світової репертуарної традиції і є канонічними хореографічними полотнами (належать сценічній розробці відомих майстрів минулого, таких як М. Петіпа, Ж. Перро, Ж. Кораллі, А. Бурнонвіль, О. Горський, О. Іванов тощо), проте можуть мати різноманітні редакції, автори яких, розвиваючи власну балетмейстерську думку, спираються на структуру і смислові пласти попередників, тобто візуально наслідують оригінальні версії XIX століття.

До класичних балетних творів радянського періоду, які були в репертуарній афіші Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка впродовж 1950–1980-х років, належать хореографічні полотна, що за своїми мистецькими ознаками (змістовність драматургії, психологічна та емоційна достовірність, високий рівень акторської майстерності тощо) сучасниками визнані як зразкові. За тематикою їх умовно можна поділити на спектаклі, що відображали історичні події, пов'язані з боротьбою народу за волю; популяризували здобутки радянського життя; ілюстрували сюжети літературних творів українських та світових класиків; зверталися до фольклорних джерел. Серед балетмейстерів, які долучалися до їх створення: М. Трегубов, М. Заславський, А. Шекера, Г. Ісупов, а також провідні майстри з різних балетних театрів СРСР – Л. Таланкіна, Т. Рамонова, К. Муллер, С. Дречин, М. Долгушин тощо.

Поряд зі спектаклями академічної спадщини та балетною класикою радянського часу хореографічна сучасна труппа Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької має в своєму репертуарі танцювальні твори у стилі модерн-балету, постановку яких здійснюють як українські (С. Наєнко, А. Шошин), так і зарубіжні хореографи (М. Алджері).

Становленню балетної труппи Львівського театру опери та балету сприяла фахова майстерність її виконавців. Солісти Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка, які працювали на сцені театру в 1950–1960-х роках, збагатили його репертуар й уперше представили

львівському глядачеві найяскравіші перлини світової та вітчизняної балетної спадщини, що належали балетмейстерському мисленню видатних хореографів минулого, а також новаторській думці радянських постановників. У 1970–1980-х роках балетна труппа Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка поповнилася талановитою молоддю, яка переймала від попередників властиві українському виконавству риси й водночас розвивала свій неповторний пластичний «голос», вносила оригінальні емоційні барви у хореографічне «багатоголосся» театру. Новому поколінню танцівників вдалося по-іншому розкрити багатозначність і філософську глибину вже відомих сценічних образів, які нерідко ставали контрастними стосовно до виконавського трактування попередників. У 1990-х роках артистам Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка довелося подолати творчий розлад, який панував у театрі через соціально-політичні зміни, пов'язані із формуванням нового курсу України як самостійної держави.

2000-ті роки принесли певні покращення у сферу працездатності оновленої труппи Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, що збагатилася новим поколінням танцівників та балетмейстерів, діяльність яких позитивно вплинула не лише на виконавський рівень колективу, а й формування багатой репертуарної «палітри» театру. Сучасна балетна труппа Львівського театру опери та балету успішно функціонує за рахунок необхідної кількості високопрофесійних майстрів сцени, які підтверджують власний фаховий рівень на балетних змаганнях світового рівня. Традиції балетного виконавства, притаманні львівській сцені, продовжують передаватися у безпосередньому творчому спілкуванні майстрів різних поколінь. Завдяки такому процесу молоді артисти, з одного боку, спираючись на досвід солістів зі стажем, переймають мистецьку естафету з їхніх рук, з іншого – намагаються оновити основоположні принципи сценічної роботи попередників.

Ключові слова: Львівський театр опери та балету, артист балету, балетмейстер, балетна труппа, хореографія, танець.

SUMMARY

Petryk O. O. Ballet company of Lviv Opera and Ballet Theatry in the second half of the XXth – at the beginning of the XXIst century: artistic and creative aspect. – Qualifying scientific paper as manuscript.

The thesis for a candidate degree in art criticism in the specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture» – Ivan Franro Lviv National Universiti and State Universiti «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk, 2020.

The thesis researches the activity of the ballet company of Lviv S. Krushelnytska National Academic Opera and Ballet Theatre through the prism of performance and ballet master activity of the people working on its stage in the second half of the XXth – at the beginning of the XXIst c.

Analysis of the historiography of the issue predetermined comprehensive study of scientific literature in the theory and history of ballet theatre, based on the comprehensive approach to its mastering. Domestic and foreign research achievements were split by the following study directions: scientific papers dedicated to the general history of the Soviet ballet; research studies determining ways of development of the Ukrainian ballet theatre; academic papers aimed at solving various theoretical issues of the art of choreography; scientific developments related to the topic of our research, which raise the issues of the functioning of the ballet company of Lviv Opera and Ballet Theatre over the whole history of its existence. The source base of the research is represented by the materials taken from periodicals (mainly domestic ones, as well as foreign newspapers and magazines), that enriched the historical part of the paper and contributed to the introduction of the new data related to the performance of the ballet company of Lviv Opera and Ballet Theatre into scientific circulation.

The study of artistic processes available in the Ukrainian ballet theatre in the second half of the XXth – at the beginning of the XXIst centuries enabled to establish that the prosperity of the dramaturgy of ballet performances started with true-to-life mime and ended up in the appearance of full-scale choreographic works with well-developed content and skillfully ‘written out’ stage images. In particular, 1950–1960 became the time of going out of the creative post-war crisis for the Ukrainian ballet as well as of appearance of the first art samples where dancing became the key expressive element of the performance. In 1970–1980 the search in the field of art innovativeness continued, and the dancing repertoire of Ukrainian theatres was enriched with such forms of choreographic art as ballet-symphony, one-act performance, etc. In the 1990–2000ies domestic theatres expanded their art repertoire taking well-known performances from the world ballet heritage and were affected by the energy explosion of creative experiment among young choreographers working in modern and postmodern directions. This process is being deepened even now.

The research establishes that organization of a stationary ballet company in the season of the 1930/1940ies contributed to the improved professional performance and ballet mastery on the stage of Lviv Opera and Ballet Theatre. It included: graduates of Kyiv State Art College, who graduated in 1940; experienced soloists and figurants from the leading and peripheral theatres of the USSR; local dancers who obtained their professional education in the dancing studios of Lviv; refugees from Poland occupied by the Germans. After World War II the ballet company of Lviv Opera and Ballet Theatre was revived due to newly arrived specialists, the repertoire consisted of academic ballets and performances put to the music of Soviet composers.

Choreographic heritage accumulated by ballet masters working on the stage of Lviv Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theatre, and later – S. Krushelnytska National Academic Opera and Ballet Theatre from mid-XXth up to early XXIst century can be relatively split into three groups: ballets of academic heritage, classics of the Soviet ballet art, modern ballets. The first group includes

dancing pieces coming from the world repertoire tradition, that are canonical choreographic canvases (they belong to the stage developments of the renowned artists of the past, like M. Petipa, J. Perreault, J. Koralli, A. Bournonville, O. Horskyi, O. Ivanov, etc.), but may, however, have different versions, and their authors, while developing their own ballet master ideas, rely on the structure and meaningful layers of their predecessors, which is visually follow original versions of the XIXst century.

Classical ballet works of the Soviet period, available in the repertoire posters of Lviv Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theatre over 1950–1980ies include choreographic canvases which, by their art features, (dramaturgy meaningfulness, psychological and emotional credibility, high level of acting skills, etc.), were acknowledged by contemporaries as exemplary ones. According to their topic, they can be relatively divided into performances reflecting historical events related to the people's fight for freedom; popularizing achievements of Soviet life; illustrating the plots of literary works of Ukrainian and world-famous classics; addressing folklore sources. Ballet masters who joined in their development are as follows: M. Trehubov, M. Zaslavskyi, A. Shekera, H. Isupov, as well as the leading masters from different ballet theatres of the USSR – L. Talankina, T. Ramonova, K. Muller, S. Drechyn, M. Dolhushyn, etc.

Along with academic heritage performances and ballet classics of the Soviet times, the modern choreography company of Lviv S. Krushelnytska National Academic Opera and Ballet Theatre has in its repertoire dancing pieces in the modern ballet style, staged by both Ukrainian (S. Nayenko, A. Shoshyn), and foreign choreographers (M. Algeri).

Professional mastery of its performers has contributed to the development of the ballet company of Lviv Opera and Ballet Theatre. Soloists of Lviv Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theatre, who worked on the stage of the theatre in the 1950–1960ies, enriched its repertoire and introduced the brightest pearls of the world and domestic ballet heritage that belonged to the ballet master mindset of the famous choreographers of the past as well as novel ideas of Soviet producers to

the Lviv audience. In 1970–1980ies the ballet company of Lviv Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theatre was reinforced with gifted young performers who were borrowing from their predecessors some features characteristic of the Ukrainian art of performance and, at the same time, developed their unique plastic ‘voice’, introduced original emotional colouring into the choreographic theatre ‘polyphony’. The new generation of dancers managed to open up the diversity and philosophic depth of already well-known stage images in a different way, and those images quite often were in contrast with the performance interpretations of predecessors. In the 1990ies the dancers of Lviv Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theatre had to deal with creative disorder in the theatre that resulted from social and political changes related to the development of the new course of Ukraine as the independent state.

The 2000s introduced certain improvements in terms of the working capacity of the renewed company of Lviv S. Krushelnytska National Academic Opera and Ballet Theatre, which was reinforced by the new generation of dancers and ballet masters whose performance had a positive effect not just on the performance level, but on the development of the rich repertoire ‘palette’ of the theatre as well. Modern ballet company of Lviv Opera and Ballet Theatre functions successfully due to the availability of the necessary number of highly professional stage masters who confirm their professional level at the world-class ballet contests. Traditions of ballet performance characteristic of Lviv stage continue being shared within the framework of direct creative communication of the masters belonging to different generations. Thanks to this process, young artists, on the one hand, rely on the experience of soloists working for many years, take up the torch from their hands, and, on the other hand, try to make the fundamental principles of the stage work of their predecessors keep up with the times.

Key words: Lviv Opera and Ballet Theatre, ballet dancers, ballet master, ballet company, choreography, dance.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Петрик О. Балетний театр України у соціокультурній ситуації сьогодення. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка*. Серія: мистецтвознавство. 2012. Вип. 11. С. 267–275.
2. Petryk O. Contribution of Natalia Slobodian to the establishment of artistic traditions and formation of Lviv ballet repertory [Петрик О. Внесок Наталії Слободян у становлення художніх традицій та формування репертуару Львівського балету]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 227–231.
3. Petryk O. Contribution of Oleh Stalinskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre [Петрик О. Внесок Олега Сталінського у розвиток українського балетного театру]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 232–235.
4. Petryk O. Polyaspectness of creativity of Serhii Naienko [Петрик О. Поліаспектність творчості Сергія Наєнка]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 286–289.
5. Petryk O. Herman Isupov's performing and ballet master's searches in the Lviv opera and ballet theater [Петрик О. Виконавські та балетмейстерські пошуки Германа Ісупова у Львівському оперно-балетному театрі]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 385–388.

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні

6. Петрик О. Хореографія як один з арт-терапевтичних засобів. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe* [Львівсько-Ряшівські наукові зошити]. *Kultura – Sztuka – Edukacja – Terapia w perspektywie*

interdyscyplinarej. 2014. № 2. Rzeszów–Львів: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. S. 189–196.

*Стаття у виданні України,
внесеному до міжнародних наукометричних баз*

7. Петрик О. Інтерпретації балетів класичної спадщини на сцені львівського оперно-балетного театру середини ХХ – початку ХХІ ст. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3. № 1. С. 46–57.

Наукові праці апробаційного характеру

8. Петрик О. Апломб як один з основних засобів у класичному танці. *Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри: збірник матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 18–19 квітня 2013 р.* Ч. 1. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2013. С. 164–168.

9. Петрик О. Роль Ірини Красногорової у становленні виконавської балетної школи Львівського оперно-балетного театру. *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв): зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 25 квітня 2020 р.* Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2020. С. 59–61.

10. Петрик О. Важливість професійного підходу в питаннях підготовки виконавців сучасної хореографії. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. та Всеукраїнського семінару з сучасної хореографії (Львів, 19–21 жовтня 2012 року).* Львів: ЦТДЮГ, 2012. С. 78–84.

**Опубліковані праці, які додатково
відображають наукові результати дисертації**

11. Петрик О. До проблеми балетмейстерської інтерпретації класичної хореографічної спадщини. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки.* 2017. № 2(307), ч.1. С. 131–139.

12. Петрик О. Структурні та художньо-естетичні особливості лексики у створенні хореографічної композиції. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки.* 2018. № 5(319). С. 84–91.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ	21
1.1. Історіографічна та джерельна база дисертації.....	21
1.2.Методологічні основи дослідження.....	36
1.3. Початки та розвій балетного виконавства і постановочної діяльності у Львівській опері.....	40
РОЗДІЛ 2. БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА СПАДЩИНА ЛЬВІВСЬКОГО	
ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ЯК ВЗІРЕЦЬ ОРИГІНАЛЬНОГО	
ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ	58
2.1. Розвиток художнього мислення в балетмейстерській інтерпретації	
спектаклів академічної спадщини.....	58
2.2. Творча реалізація постановок української радянської класики.....	78
2.3. Робота над виставами в жанрі сучасного балетного мистецтва.....	126
РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ АРТИСТІВ У	
ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ТЕАТРУ.....	139
3.1. Мистецькі досягнення танцівників 1950–1960-х років.....	139
3.2. Індивідуальна виконавська манера артистів 1970–1980-х років.....	172
3.3. Здобутки балетних виконавців періоду незалежної України.....	183
ВИСНОВКИ	193
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	198
ДОДАТКИ	219

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ДАТОБ ім. І. Франка – Державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка

ДХУ – Державне хореографічне училище

Ім. – імені

М. – місто

Муз. – музика

Нар. – народився

НАТОБ ім. С. Крушельницької – Національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької

Обл. – область

РРФСР – Російська Радянська Федеративна Соціалістична Республіка.

С. – село

СРСР – Союз Радянських Соціалістичних Республік

УРСР – Українська Радянська Соціалістична Республіка

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Балетне мистецтво посідає важливе місце у культурному розвитку України, адже в нашій державі успішно працюють сім академічних театрів опери та балету, хореографічні трупи мають численні театри оперети, драми і музичної комедії, обласні музично-драматичні театральні осередки. Одним із наріжних каменів у розбудові сучасного українського сценічного мистецтва є Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької.

З історичних джерел відомо, що спорудження Великої опери у Львові відбулося наприкінці XIX століття (відкрито 1900 року) й було викликано потребою у мистецькій установі, яка б стала культурним центром міста й зосередила в собі найвидатніші артистичні сили Галичини. 1956 року на честь сторіччя від дня народження Івана Франка театр отримав його ім'я, а 1961 року – звання академічного. 2000-го року з нагоди 100-річного ювілею театру було прийнято рішення про надання йому імені відомої львів'янки – оперної співачки Соломії Крушельницької. У 2005 році за вагомий внесок колективу театру у розвиток українського мистецтва, йому було надано статус національного. За 120 років свого існування – історично досить невеликий відрізок часу – театр створив величезний і різноманітний репертуар, збагатив і започаткував власні мистецькі традиції, здобув міжнародне визнання.

Серед цих дат варто назвати і ювілей балетної трупи Львівської опери, якій у 2020 році минуло 80 років. У продовж цього періоду багато її майстрів – танцівників і балетмейстерів – було визнано професіоналами найвищого рівня, талановиті молоді солісти ставали переможцями авторитетних балетних конкурсів та фестивалів, колектив вийшов на світову театральну арену, де впевнено довів свою конкурентоспроможність.

Діяльність балетного колективу театру – робота його танцівників і балетмейстерів неодноразово ставала предметом дослідницької уваги вітчизняних науковців, які висвітлювали здобутки майстрів сцени у різні історичні періоди на сторінках монографій й наукової періодики (П. Білаш, Л. Вишотравка, М. Загайкевич, І. Зарецька, В. Захарова, Н. Захарчук, А. Кароль, К. Лук'яненко, Л. Маркевич, Р. Мокрій, Т. Павлюк, О. Паламарчук, М. Пастернакова, В. Пастух, О. Петрик, Р. Савченко, О. Сайко, Н. Семенова, Ю. Станішевський, Т. Степанчикова, А. Терещенко, Т. Чурпіта тощо), проте комплексної академічної роботи, яка б розв'язувала наукову проблематику, пов'язану із повним літописом мистецьких подій балетної трупи, на жаль, написано не було.

Актуальність дисертаційної роботи зумовлена кількома причинами. По-перше, зростанням театрознавчого інтересу до подій, що відбувалися і продовжують розгортатися на українській балетній сцені другої половині ХХ – початку ХХІ століть. По-друге, необхідністю дослідження маловідомих сторінок історії вітчизняного балетного театру й надання їм неупередженої мистецтвознавчої оцінки. По-третє, потребою у вивченні танцювальної спадщини українських артистів балету, зокрема танцівників Львівської опери, з метою узагальнення характерних стильових ознак вітчизняної школи чоловічого й жіночого виконавства.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка. Дослідження відповідає комплексним темам науково-дослідної роботи «Проблематика хореографічної освіти і науки в Україні: теорія та історія хореографічної культури – «хореологія», як мистецтвознавча дисципліна» (державний реєстраційний номер: 0113U004174) та «Парадигма хореографічного мистецтва в світі та Україні (танцювальна культура, хореографічна педагогіка, систематика, взаємодія з культурно-історичними факторами)» (державний реєстраційний

номер: 0120U101781) і плану наукових досліджень кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка.

Мета дослідження – виявити мистецькі особливості діяльності балетної трупі Львівського театру опери та балету впродовж другої половини XX – початку XXI століть крізь призму виконавської та балетмейстерської творчості.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення низки взаємопов'язаних завдань:

- з'ясувати стан розробленості наукової проблеми;
- дослідити творчі спрямування у розвитку українського балетного театру другої половини XX – початку XXI століть;
- охарактеризувати діяльність танцювальної трупі Львівської опери у період її становлення в 1940-х роках;
- проаналізувати постановочну спадщину балетмейстерів, що працювали у Львові за радянських часів;
- виявити особливості балетного репертуару, створеного у період незалежності України;
- простежити формування та розвиток виконавської школи артистів балету Львівської опери впродовж другої половини XX – початку XXI століть.

Об'єкт дослідження – балетна трупа Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької в процесі її історичного розвитку.

Предмет дослідження – виконавська та балетмейстерська творчість у Львівському оперно-балетному театрі другої половини XX – початку XXI століть.

Методи дослідження. Для вирішення окреслених завдань застосовано наступні методи дослідження:

- *аналітичний* (для вивчення наукової літератури, систематизації основних термінів та понять);
- *проблемно-хронологічний* (для виявлення етапів становлення балетного мистецтва в Україні, з'ясування їхніх хронологічних меж і розроблення періодизації розвитку);
- *історико-системний* (уможливив аналіз генези балетного жанру у взаємозв'язку зі суспільно-історичними процесами та явищами);
- *історичної реконструкції* (сприяв відтворенню повноцінної картини функціонування балетного театру у Львові у заявлений хронологічний період);
- *жанрового аналізу* (з метою встановлення особливостей в репертуарі хореографічних постановок, здійснених на сцені Львівської опери);
- *змістовного аналізу* (уможливив розробку класифікації балетів відповідно до сюжетно-тематичних груп);
- *систематизації та узагальнення наукового матеріалу* (допоміг узагальнити висновки щодо сучасних трансформацій у репертуарі балетної трупи Львівської опери);
- *спостереження* (для безпосереднього спостереження за творчими процесами, що відбуваються в балетній трупі Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької на сучасному етапі).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в дисертації виявлено особливості роботи балетної трупи Львівського оперно-балетного театру в контексті творчості митців, які працювали у її складі впродовж другої половини XX – на початку XXI століть.

Вперше:

- проаналізовано ступінь наукової розробки теми відповідно до хронологічних меж, заявлених у дослідженні;

- порушено важливу мистецтвознавчу проблему щодо діяльності балетної трупі Львівської опери у контексті всієї історії її існування;
- доповнено вже відому наукову інформацію балетознавчими спостереженнями 1950–1980-х років, віднайденими вперше у мистецтвознавчих джерелах (радянська періодика);
- залучено власний театральний досвід автора дисертації з метою аналізу роботи балетної трупі Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької на рубежі XX–XXI століть.

Удосконалено:

- термінологічну базу та методологічні стратегії щодо вивчення художніх процесів, які відбувалися у минулому й розвиваються наразі у балетному мистецтві;
- балетознавчий матеріал щодо виконавської та балетмейстерської діяльності майстрів, які працювали на сцені Львівської опери в радянський період.

Набуло подальшого розвитку:

- наукове осмислення розвитку українського балетного театру середини XX – початку XXI століть.;
- з'ясування ролі вітчизняних танцівників, балетмейстерів, композиторів, диригентів, сценографів у хореографічній культурі України.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що запропоновані теоретичні положення й висновки надають вагомий історичний та мистецтвознавчий матеріал для різнобічного вивчення проблеми функціонування балетної трупі Львівського театру опери та балету як складової вітчизняної хореографічної культури. Результати дисертації можуть бути використані у подальших теоретичних дослідженнях у сфері мистецтвознавства та культурології; для розроблення спецкурсів та спецсемінарів у закладах вищої освіти на факультетах та кафедрах, пов'язаних із хореографічним мистецтвом; у науково-дослідній роботі

студентів, аспірантів, викладачів фахових хореографічних дисциплін; як джерело для розроблення й написання наукової (монографії, публікації) та навчальної (посібники, підручники) літератури.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаною науковою працею. Теоретичні положення, узагальнення й висновки дослідження належать авторові роботи. Всі публікації з теми дисертації одноосібні.

Апробація результатів дисертації. Основні положення й результати дослідження доповідалися на 3 науково-практичних конференціях. Зокрема, *1 міжнародній, 2 всеукраїнських.*

Публікації. Основні положення та результати дослідження викладено в 12 одноосібних наукових працях, із яких 5 опубліковано у фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у зарубіжному періодичному виданні, 1 – у виданні України, внесеному до міжнародних наукометричних баз, 3 – праці апробаційного характеру, 2 – публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації.

Структура і обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (229 найменувань, із них: 213 кирилицею, 16 – латиницею) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 227 сторінок, із яких 185 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографічна та джерельна база дисертації

Історіографія проблеми. Для проведення об'єктивного дослідження діяльності балетної трупи Львівської опери другої половини XX – початку XXI століть. крізь призму виконавської та балетмейстерської творчості було проведено аналіз наукової та науково-популярної літератури, пов'язаної з різнобічними аспектами функціонування балетного театру. Зокрема, вітчизняний та зарубіжний дослідницький доробок досить умовно було розподілено за такими напрямками вивчення:

- наукові праці, присвячені загальній історії радянського балету;
- дослідницькі студії, де виявлено шляхи розвитку українського балетного театру;
- академічні праці, спрямовані на вирішення різноманітних теоретичних питань хореографічного мистецтва;
- наукові розробки, дотичні до теми нашого дослідження, в яких порушено проблематику функціонування балетної трупи Львівського театру опери та балету упродовж усієї історії її існування.

Наукові праці, присвячені загальній історії радянського балету представлено, насамперед, монографіями авторитетних балетознавців минулого – В. Богданова-Березовського [20], В. Ванслова [25], М. Ельяша [206–207], В. Красовської [80–81], В. Пасютинської [118], Ю. Слонімського [145–146], А. Соколова-Камінського [150], Е. Шумілової [205] та ін. Автори було розглянули балетмейстерські шукання та виконавські досягнення митців балетної сцени від 1920-х до 1980-х рр.; схарактеризовано роботу тогочасних сценографів, композиторів, які прислужилися комплексному вирішенню художньої сторони танцювальних

вистав; розглянуто особливості розвитку національної тематики на балетних сценах СРСР тощо.

У працях В. Красовської – «Радянський балетний театр 1917–1967» [80] та «Статті про балет» [81] йдеться про вистави, які з часом стали класикою радянського балетного театру: «Берег надії», «Кам'яна квітка», «Легенда про любов», «Попелюшка», «Спартак» та інші постановки. З погляду нашого дослідження, матеріал, зібраний В. Красовською надає широкі можливості для порівняння балетних полотен, поставлених на провідних сценах СРСР з тими сценічними редакціями, які були втілені у Львівському Державному академічному театрі опери та балету (далі – ДАТОБ) ім. І. Франка.

У праці «Чарівний світ танцю» [118] В. Пасютинська з позиції дослідника 1980-х роках розкрила особливості магістральних шляхів розвитку радянського хореографічного мистецтва попередніх десятиліть, розповіла про найяскравіших балетмейстерів-новаторів другої половини ХХ століття, основою творчості яких стало наслідування національним традиціям (зокрема, українських – П. Вірського, М. Болотова), надала характеристику найпомітніших творів радянської балетної сцени різних років. Книга є цінною з позиції накопичення відомостей про становлення загальних художніх тенденцій у драматичній та музично-хореографічній структурі радянського театру, які сформувалися на початок 90-х років ХХ століття.

Особливості розвитку радянського балетного мистецтва постали в центрі уваги у публікаціях та монографіях сучасних вітчизняних та зарубіжних дослідників: Г. Беляєвої-Чолобитько [14], Р. Володченкова [31], Т. Предеїної [125], Н. Сірук [144], які з погляду сучасного мистецтвознавства проаналізували значення художніх досягнень та невдач балетного театру в СРСР.

У монографії Г. Беляєвої-Чоломбітько «Балет: доба sovietica (1917–1991)» [14] у хронологічній послідовності охарактеризовано творчість

балетмейстерів СРСР середини ХХ століття (Р. Захаров, К. Голейзовський, Ю. Григорович, О. Віноградов тощо), чия діяльність намітила основні тенденції в розвитку хореографії у подальші десятиліття. Авторка довела, що яскравий художній феномен радянського балету сформувався за активної участі не лише Москви і Ленінграда¹, а й театрів союзних республік, які тісно співпрацювали з балетними центрами (практикувалися запрошення солістів з «периферії» для виступів на столичній сцені, залучення їх до республіканських та всесоюзних конкурсів артистів балету та балетмейстерів та ін.).

Важливі міркування щодо образного хореографічного мислення радянських балетмейстерів 1960–1980-х років подано у науковій публікації Р. Володченкова «Творчі принципи балетмейстерів радянської хореодрами (на прикладі вистав хореографів покоління 1960–1980-х років)» [31]. Автор аналізує зазначену проблематику на прикладі творчості Ю. Григоровича, О. Віноградова І. Чернишова. Варто зауважити, що чотири із зазначених у публікації спектаклів – «Попелюшка», «Спартак», «Антоній і Клеопатра», «Легенда про любов» – було поставлено у той самий період на сцені Львівського театру опери та балету ім. І. Франка, що дає змогу порівняти особливості постановок, їхнє художнє та драматургічне наповнення. Аналізуючи окремі вистави хореографів-шістдесятників Р. Володченков звернув увагу на ті функції, які виконувала пантоміма у балеті, і яким було її місце у кожному окремому танцювальному творі.

Отже, наукові праці, в яких узагальнено відомості щодо специфіки розвитку радянського балету другої половини ХХ століття стали міцним мистецтвознавчим підґрунтям, на якому було побудовано структурний аналіз балетних творів, втілених у той самий період на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка.

¹ З 1991 – Санкт-Петербург.

Дослідницькі студії, де виявлено шляхи розвитку українського балетного театру, представлено авторськими монографіями та дисертаційними роботами: П. Білаша [19], Н. Горбатової [34], М. Загайкевич [46; 49–50; 52], А. Король [73], Л. Маркевич [93], Ю. Станішевського [158–159; 161; 165], Т. Павлюк [110], В. Пастух [117], Г. Полянської [124], Р. Станкович-Спольської [168], А. Тулянцева [178], П. Чуприни [194] та ін. У їхніх дослідженнях було розглянуто розвиток в Україні балетмейстерської думки, пов'язаної зі становленням національної тематики у вітчизняному балеті; простежено паралелі між генезами вітчизняної хореографії та європейської художньої культури; проаналізовано становлення мистецтва класичного танцю в Україні; виявлено спрямованість жанрового пошуку окремих вітчизняних композиторів (В. Губаренка, К. Данькевича, Є. Станковича); висвітлено творчі досягнення балетних театрів України, здобуті у різні десятиліття (наприклад, Дніпропетровського робітничого оперного театру в 1920–1940-х роках, або Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка впродовж 1991–2002 рр.); досліджено сценічні здобутки вітчизняних балетмейстерів та артистів.

У дисертації «Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ століття» [110] Т. Павлюк провела комплексне вивчення шляхів і тенденцій розвитку постановочних процесів, що відбувалися на балетних сценах України – в Києві, Одесі, Харкові та Львові. Балетмейстерську творчість дослідниця розглядає у ракурсі змін, пов'язаних із виникненням нових художніх підходів до інтерпретацій академічних та новаторських балетних партитур представниками різних поколінь українських постановників. Т. Павлюк було доведено, що балетмейстерське мистецтво в Україні впродовж історії свого існування пододало одразу кілька етапів розвитку: освоєння загальнорадянського та зарубіжного досвіду, становлення власної системи роботи та її інтенсивний розвиток.

У дослідженні Л. Маркевич «Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20–80 роках ХХ століття» [93] розглянуто перетворення у сфері художньої «мови» балетного спектаклю в контексті жанрово-стильових моделей 1980-х рр. Авторка висвітлила коло питань щодо взаємодії музичного, театрального та хореографічного першоджерела з метою формування новаторських тенденцій в українській національній балетній виставі. Л. Маркевич дослідила складові елементи та рівні локалізації художньої «мови» вітчизняного музично-хореографічного театру 1980-х років, серед яких виділила: знаково-символічний, технічний, виражальний та образно-висловлювальний. Також науковець проаналізувала генезис виражальних засобів балетного театру з погляду творчого процесу, сценічної дії, форми хореографічного твору та здобутого образу-результату (за визначенням дослідниці – авторської та виконавської рефлексії).

Особливості розвитку українського балетного театру було розглянуто у численних публікаціях сучасних мистецтвознавців: Л. Вишотравки [29–30], Д. Дегтяр [38], І. Зарецької [53–54], О. Касьянової [66], Є. Коваленко [68–69], А. Король [72; 74–76], К. Лук'яненко [87], Н. Мазур [88], Л. Маркевич [89–92], Т. Медвідь [95], О. Мельниченко та І. Горчинської [96], О. Паламарчук [111], А. Підлипської [122], О. Плахотнюка [123], Е. Пустової [130], М. Романюк [134], Р. Савченка [136–137], Н. Семенової [140–142], О. Федотової [185], Л. Хоцяновської [189], О. Чепалова [191] та інших науковців. Ними було виявлено роль творчості окремих танцівників у становленні вітчизняної школи чоловічого та жіночого балетного виконавства; встановлено ознаки «національного» у хореографічних спектаклях, поставлених на основі літературних творів українських письменників; простежено історію розвитку вітчизняного класичного балету; виявлено прояви естетики постмодернізму у спектаклях останніх десятиліть; встановлено зовнішні та внутрішні впливи на еволюцію художньої «мови» в українському балеті у другій половині ХХ століття;

наведено погляди на місце балетного театру України у соціокультурній ситуації сьогодення тощо.

У публікації Т. Медвідь «Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені» [95], наслідуючи методологію М. Загайкевич [49], було встановлено, що в роботі вітчизняних балетмейстерів над балетами, поставленими на основі творів українських письменників (О. Гончара, М. Коцюбинського, М. Старицького, Л. Українки, І. Франка, Т. Шевченка), було впроваджено низку художніх методів, серед яких: укрупнення сценічних постатей головних героїв, підсилення характеристик образів, вилучення другорядних персонажів, розкриття провідної ідеї виразними засобами балетного театру. Авторка наголосила, що найбільше звернення до літературних джерел як основи хореографічної вистави простежувалося у 1950–1980-х роках, меншою мірою – на рубежі XX–XXI століть, що було пов’язано, з одного боку, популяризацією безсюжетної одноактної вистави, з іншого – зменшенням кількості нових музичних творів, написаних для балету українськими композиторами.

Особливості репертуарної афіші сучасних українських театрів та виявлення проблем її формування розглянуто у публікації А. Підлипської «Репертуар балетного театру України кінця XX – початку XXI століття: типологія та проблеми» [122]. На основі аналізу репертуарної колекції провідних театрів України, авторка встановила класифікацію представлених у ній хореографічних творів. Зокрема, вона виділила: канонічні балету академічної спадщини, класичні балети радянського періоду (в тому числі й національної тематики), оригінальні авторські вистави в естетиці класичного й неокласичного танцю, спектаклі-експерименти у пластиці модерну та постмодерну. А. Підлипська наголошує, що на початку XXI століття стали очевидними зрушення у сфері осучаснення репертуару вітчизняних театрів, наближення їх до світового мистецького рівня, проте, залишаються й проблеми, серед яких: недостатнє звернення до національної тематики, перерваний процес співпраці з вітчизняними композиторами, інтенсивність

сценічної роботи балетних колективів, яка зумовлює брак часу на підтримку діючого репертуару та створення нових вистав тощо.

Характер творчості українських композиторів, які працювали над створенням хореографічних вистав, було представлено у статті Л. Хоцяновської «Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (друга половина XX століття)» [189]. Авторка довела, що органічне поєднання музики й хореографії в балеті стало можливим завдяки свідомому розумінню композиторами спорідненої природи обох мистецтв. Науковець наголосила, що саме у другій половині XX століття було сформовано потужний конгломерат композиторів (М. Вериківський, В. Гомоляка, В. Губаренко, К. Данькевич, Л. Дичко, А. Кос-Анатольський, М. Скорик, Є. Станкович, М. Скорульський тощо), причетних до формування нової історії вітчизняного балету. Характерними рисами їхньої творчості, на думку Л. Хоцяновської, стали поєднання класичної структури з народно-пісенними мотивами (звернення до фольклорної спадщини окремих етнографічних регіонів України), багата емоційна складова (від лірики до героїки), яскраво виписана поліфонічна фактура, використання глибокої драматургії тощо.

Варто додати, що у контексті вивчення наукової літератури, де було окреслено шляхи розвитку українського балетного театру, цінним джерелом інформації став довідниковий матеріал, зокрема: енциклопедія «Балет», (ред. Ю. Григоровича) [11], а також бібліографічні довідники – «Хореографічне мистецтво України в персоналіях» (укладач В. Туркевич) [179] та «Все про балет» (укладач Є. Суриць) [32], які містять стислі, але важливі відомості з життєпису провідних майстрів української балетної сцени (танцівників, балетмейстерів, композиторів, диригентів, сценографів тощо), дані про діяльність оперно-балетних театральних осередків України та їхній репертуар тощо.

Отже, мистецтвознавчий матеріал, викладений у наукових працях, присвячених різноманітним аспектам функціонування балетного театру в

Україні, а також відомості фахових універсальних видань (енциклопедії, словники, довідники) можуть слугувати цінним інформативним контекстом на тлі якого стають значно зрозумілішими ті художні процеси, що відбувалися на сцені Львівської опери впродовж другої половини XX – початку XXI століть.

Академічні роботи, спрямовані на вирішення різноманітних теоретичних питань хореографічного мистецтва представлені науковими студіями мистецтвознавців радянського періоду: Н. Аркіної [7], О. Астахової [8], Г. Добровольської [39], П. Карпа [65], В. Уральської [182], Г. Федоренко [183], М. Франгуполо [186], в яких було проаналізовано проблематику взаємозв'язків хореографії і літератури, танцю і пантоміми; досліджено структуру драматургії балетного спектаклю; розглянуто потенціал виразних засобів балетного мистецтва.

Окремий блок наукової літератури становлять дослідницькі англо- та франкомовні студії. Це насамперед роботи М. Бланко-Бореллі [214], Дж. Керой [215], С. Коунсел [216], М. Франко [218], О. Фігес [217], Дж. Гудбріджа [219], О. Хевітт [220], Д. Джовітт [221], К. Каріна, М. Кант [222], В. Престон-Данлоп, А. Санчес-Колберг [227], М. Ренді [228], П. Варрелі [229] та ін. Вони дослідили такі базові для сучасної хореографії поняття, як «рефлексія», «тілесність», «м'язове мислення», «критична свідомість», «еротика» тощо. Автори також вивчають феном танцю на екрані, відповідають на питання, яка саме хореографія затребувана на екрані, як на неї впливає ідентичність – расова, гендерна, національна, сексуальна – танцівників та ін. У центрі уваги науковців також опинилися танцювальні практики, пов'язані з академічним балетом та його антагоністом – танцем модерн.

Наукові напрацювання попередників викладено у публікаціях та монографіях наших сучасників – українських та російських науковців: Ю. Барбоя [13], О. Бойко [21], О. Зінич [58], Ю. Кондратенка [70], А. Турукіної [180] тощо. Ними було висвітлено особливості художньої

форми, стилістики та «мови» сучасного балетного спектаклю; хореографічний образ представлено як своєрідне втілення національного мислення; проаналізовано пластичну взаємодію різних образних систем у хореографічному мистецтві; досліджено специфіку жанру безсюжетного балету тощо.

У науковому дослідженні Ю. Кондратенка «Система художньої мови танцю, специфіка, структура і функціонування» [70] автор виробив вихідні критерії для вивчення оригінальної природи танцю. Зокрема, продемонстровано низку категоріальних визначень внутрішньовидової класифікації хореографічного мистецтва, таких як «умовне», «характерне», «дієве», «зображальне», «сценічне» тощо; сформовано інтегроване уявлення про систему «мови» танцю, вибудовані її потенційний та актуальний рівні, визначено роль художнього матеріалу у створенні цієї системи. Ю. Кондратенко переглянув традиційне мистецтвознавче уявлення про єдину методологічну базу теорії хореографії, внаслідок чого вдалося виявити та проаналізувати відмінності у підходах до вивчення художньої лексики танцю, що склалися у сучасному балетознавстві. Дослідник також вивчив потенціал хореографічного мистецтва як системи, що відображає сенс рефлексивного досвіду людини, де джерелом і результатом вираження сенсу служить матеріал танцю – людське тіло.

У публікації українського мистецтвознавця О. Зінич «Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (асpekt співвіднесеності музичного та хореографічного руху)» авторка розмірковує над проблематикою взаємодії ритмоінтонаційної основи музики та пластики руху [58]. За спостереженнями О. Зінич, видовищність і зображальність – пластична «зримість» музики завжди мають відображатися в хореографічній партитурі балетного твору – своєрідності танцювальних малюнків та лексиці танцівників. Успіх будь-якої вистави, за міркуваннями науковця, досягається, насамперед, можливістю постановників точно передати органічне переростання звукового простору у руховий простір танцю, перетворити

музику на своєрідні пластичні «мотиви», об'єднані структурно і композиційно у струнку архітектонічну форму балету.

Отже, теоретичні розробки, спрямовані на вирішення різноманітних актуальних питань хореографічного мистецтва, в межах нашого дослідження допомагають краще розуміти ті художні процеси, що відбувалися на балетних сценах України, зокрема у Львові.

Наукові розробки, дотичні до теми нашого дослідження, в яких порушено проблематику функціонування балетної трупи Львівського театру опери та балету впродовж історії її існування, представлено працями вітчизняних дослідників. У їхніх монографіях та статтях було різною мірою висвітлено особливості творчих процесів, що відбувалися у роботі балетної трупи Львівського ДАТОБ ім. І. Франка / Національного академічного театру опери та балету (далі – НАТОБ) ім. С. Крушельницької і були пов'язані з непересічними особистостями виконавців та балетмейстерів-постановників. Серед авторів: В. Захарова [55], Н. Захарчук [56], Р. Мокрій [98], О. Паламарчук [112], М. Пастернакова [116], О. Петрик [119–120], Ю. Станішевський [156–157; 161; 164], Т. Степанчикова [169], А. Терещенко [175], Т. Чурпіта [195–199], Т. Шіт [204] тощо.

Насамперед варто виділити монографії одного з найавторитетніших вітчизняних балетознавців – Ю. Станішевського. В його працях – «Український радянський балетний театр (1925–1975)» [164], «Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку» [156], «Балетний театр України: 225 років історії» [157] описано чимало фактів, які свідчать про характер роботи балетної трупи Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, а саме: інформація про визначних виконавців та балетмейстерів, їхні творчі шукання та мистецькі здобутки; аналіз балетних спектаклів, втілених за класичними хореографічними партитурами та балетознавчу критику на їхні прем'єри тощо. Незважаючи на те, що всі ці відомості подано уривчасто, міркування Ю. Станішевського стали важливим

джерелом для розуміння стратегій діяльності балетної трупі Львівської опери у радянський період.

Важливого значення для написання нашого дисертаційного дослідження набула монографія відомого львівського театрознавця А. Терещенко «Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. Піввіковий творчий шлях» [175], яка розповідає про мистецьке життя театрального осередку з кінця 1930-х – до середини 1980-х рр., аналізує його культурні досягнення, широко відомі не лише в Україні, а й у світі. В контексті нашого дослідження нас, насамперед, зацікавила та частина монографії, що пов'язана зі здобутками балетної трупі театру. Досліджуючи роботу танцювального колективу, авторка у хронологічному порядку згадала прем'єрні вистави майже кожного театрального сезону, проаналізувала мистецький внесок у роботу трупі видатних танцівників, балетмейстерів, висвітлила значення тих конкурсів і фестивалів, у яких брали участь танцівники театрального колективу, торкнулася гастрольної діяльності артистів. Для вивчення нашої проблематики книга А. Терещенко відіграла важливу роль, адже надала можливість встановити точний літопис творчих подій, що відбувалися у балетному колективі театру в зазначений період.

Важливі відомості про роботу балетної трупі Львівської опери в часи її організації й становлення вдалося почерпнути з монографії дослідниці Т. Степанчикової «Історія єврейського театру у Львові: Крізь терни до зірок!» [169]. Хоча монографія безпосередньо не пов'язана з балетом, авторка зібрала і надала точну інформацію щодо перших танцівників, які приїхали у 1939–1940-му та 1944–1945-му роках у Львів для роботи у новоствореному балетному колективі (встановлено Т. Степанчиковою у безпосередньому спілкуванні з колишніми провідними солістками – М. Платоною та Н. Слободян). У балетознавчій літературі було вперше згадано про таких артистів, як Т. Дуніна, В. Д'яконова, Н. Лілієнбах,

Л. Мізурова, Ф. Череховську, Н. Чайванову, Б. Прорвіч, В. Прорвіч, О. Денисенко та інших танцівників.

Характер роботи Львівської опери в контексті загальної музичної культури Львова XVIII – початку XXI століттях було висвітлено у праці О. Паламарчук «Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)» [112]. Особлива цінність зібраного авторкою матеріалу полягає в тому, що вона першою з пострадянських дослідників досить докладно висвітлила діяльність балетної трупи в період німецької окупації Львова у 1940-х роках, проілюструвала наданий матеріал тогочасними афішами з повним переліком задіяних у виставах виконавців, розповіла про те, як склалися долі артистів, які виїхали за межі Радянського Союзу та навпаки – залишилися працювати у радянській театральній системі.

Серед публікацій, дотичних до теми нашого дослідження, найбільше зацікавила серія наукових студій київської дослідниці Т. Чурпіти, яка працювала над проблематикою творчості балетмейстера М. Трегубова на Галичині. Зокрема, нашу увагу привернули такі статті, як: «Балети Миколи Трегубова “Мідний вершник”, “Юність” 1951 року на сцені Львівського театру опери та балету» [196], «Народно-героїчна балетна драма “Хустка Довбуша” у постановці Миколи Трегубова» [197], «Повернення Миколи Трегубова до Львівського театру опери та балету (1950–1951 рр.)» [199] тощо. Авторка зібрала маловідомі факти про особистий і творчий шлях майстра, проаналізувала балети академічної спадщини та радянської класики, втілені на львівській сцені, охарактеризовано їх найкращі танцювальні епізоди та проблемні сценічні рішення. Паралельно з магістральним завданням Т. Чурпіта представила сценічні роботи, в яких розкрився індивідуальний виконавський стиль артистів балетної трупи, задіяних у виставах у редакції М. Трегубова.

Львівський період творчості іншого відомого українського балетмейстера – А. Шекери було висвітлено у дисертації О. Шаповал «Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії

української хореографічної культури 60–90-х років ХХ століття» [200]. Науковець проаналізувала художній зміст діяльності постановника в аспекті мистецьких пошуків хореографів різних театрів України, в тому числі й попередників, які працювали на львівській сцені. На підставі аналізу постановок А. Шекери «Стежкою грому», «Лілея», «Спартак», «Попелюшка», «Досвітні вогні», «Відьма», створених силами балетної трупі львівського ДАТОБ ім. І. Франка, авторка визначила характер художніх здобутків, які вплинули на збагачення та оновлення танцювального репертуару театру, сприяли підвищенню загальної хореографічної культури Галичини.

Отже, наукові студії, дотичні до теми нашого дослідження, допомогли детальніше встановити хронологію мистецьких подій, що відбувалися на львівській балетній сцені, зокрема, надали можливість з'ясувати ті епізоди, про які тривалий час замовчували радянські дослідники. Загалом, і про це варто наголосити, автори висвітлювали у своїх роботах лише конкретні періоди з історії балетної трупі Львівської опери, не надаючи комплексного уявлення про діяльність колективу від початків його створення до сучасності. Виявлена наукова прогалина зумовила наше зацікавлення цією проблематикою.

Джерельною базою дослідження стали головно опубліковані матеріали – критичні відгуки, рецензії, мистецтвознавчі статті, що друкувалися впродовж 1950–1980-х років на шпальтах радянських часописів «Вечірній Київ», «Вільна Україна», «Голос України», «Знамя коммунизма», «Закарпатська правда», «Київська правда», «Комсомольское знамя», «Культура і життя», «Ленінська молодь», «Львівська правда», «Молода гвардія», «Музика», «Радянська культура», «Радянське мистецтво», «Правда України», «Советская Кубань», «Советская культура», «Советский балет», «Театральний Львів», «Театрально-концертний Київ», «Червоний штандарт», «Червоний гірник» та ін.

Автори, які публікувалися на шпальтах цих видань, осмислили балетмейстерські досягнення постановників, які працювали на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, зокрема, Миколи Трегубова, Михайла Заславського, Анатолія Шекери, Олексія Андрєєва, Ніни Стуколкіної, Костянтина Муллера, Германа Ісупова, Лілії Таланкіної, Тамари Рамонової, Семена Дречина (Б. Алексєєв [3], Є. Амігарова [4], Б. Бідненко [15–18], І. Боровський [22–23], В. Вантель [26], А. Васильєва [27], В. Гошовський [35], В. Гузій [37], Л. Долохова [40], М. Загайкевич [51], В. Івашкевич [61–62], Г. Калиновська [63], А. Котляревський [78], В. Красовська [79], О. Куликова [82], В. Литовченко [86], І. Морозова [100], О. Ніколаєва [103], Є. Ніколаєнко [104–105], М. Олександрович [106], М. Пастернакова [115], Д. Радлов [131], О. Розанова [133], А. Смотрич [147–149], Ю. Станішевський [155; 160; 163; 166] тощо).

Частина публікацій, залучених у джерельну базу, присвячена творчим особистостям виконавців театру, які працювали на його сцені впродовж 1940–1980-х років: Наталі Слободян, Олегу Сталінському, Ірині Красногоровій, Олегу Поспелову, Герману Ісупову, Галині Сахновській, Лілії Гражуліс, Адонісу Адукаєву та іншим танцівникам. Серед авторів, які висвітлювали сценічні здобутки артистів, назвемо: Є. Григор'єва [36], О. Климчук [67], Г. Купленник [83], Г. Маценко [94], Б. Молчанова [99], К. Мухіна [101], О. Паламарчук [111], І. Прохоренко [129], Л. Сухонос [172], А. Терещенко [174], Н. Ярмолу [213] тощо.

Окремого значення для вивчення дисертаційної проблематики набули періодичні видання, що виходили (або мали електронні інтернет-сайти) в Україні (Києві та Львові) та за кордоном у 1990–2000-х роках: «Високий замок», «Голос України», «День», «Дзеркало тижня», «Збруч», «Киевские ведомости», «Линия-Балет», «Львівський портал», «Міст online», «Портал українця», «Радіо Свобода», «Столичные новости», «Твоє місто», «Україна молода», «Moderato.in.ua». Серед авторів – мистецтвознавці й культурологи, які досліджували діяльність балетмейстерів Львівської опери за часів

незалежної України – Петроса Малхасянца, Сергія Наєнка, Микити Долгушина, Юліани Малхосянц, Анастасії Ісупової, Артема Шошина, Марчелло Алджері, а також танцівників, провідних майстрів львівської сцени – Анастасії Ісупової, Христини Трач, Дарії Ємельянцевої, Ярини Котис, Сергія Качура, Олександра Омельченка та інших артистів. Серед авторів публікацій: С. Бордун [24], С. Головіна [33], Н. Дудко [41], І. Диченко [42], І. Єгорова [43], А. Єфименко [44], А. Житкевич [45], Н. Зубарева [59], С. Канарська [64], В. Коскін [77], С. Олійник [107], О. Сайко [138], А. Сидько [143], Г. Терещук [176], Ю. Тунік-Чорна [177], В. Федорченко [184], Ю. Чекан [190], О. Чепалов [192], М. Шипова [203].

Джерельною базою дослідження також слугували фотографії із зображенням провідних майстрів сцени різних років, програмки балетних вистав, квітки на спектаклі, що зберігаються в архіві Львівського НАТОБ ім. С. Крушельницької (подано у Додатках), а також приватних архівах (О. Петрика, П. Слободяного та ін).

Важливу роль відіграли відеоматеріали з фіксацією як окремих частин, так і повністю балетних вистав різних років. Важливу роль у зборі джерельної бази відіграли власні спостереження автора дисертаційного дослідження, який є безпосереднім учасником процесів, що відбувалися у балетній трупі Львівської опери, від середини 1990-х років й до сьогодні.

Підсумовуючи викладене у цьому підрозділі, зацентруємо, що проблематика функціонування балетної трупи Львівської опери неодноразово ставала предметом наукового аналізу в монографіях та публікаціях вітчизняних мистецтвознавців. Вони висвітлили окремі аспекти постановочної роботи, особливості виконавства відомих танцівників, простежено результати співпраці балетмейстерів з українськими композиторами, диригентами та сценографами. Проте комплексного дослідження, яке б висвітлювало художній поступ балетного колективу в історичній ретроспективі, на жаль, проведено не було. Представлена дисертація, завдяки введеним у науковий обіг новим мистецтвознавчим

джерелам, значно посприяє розкриттю заявленої проблематики й збагатить академічне уявлення про діяльність майстрів балетної сцени у Львові.

1.2. Методологічні основи дослідження

Головні положення дисертаційної роботи за темою «Балетна труппа Львівського театру опери та балету другої половини XX – початку XXI століть: художньо-творчий аспект» було засновано на використанні загальнонаукових та конкретнонаукових методів дослідження, які сприяли активізації досягнення результатів у процесі ході вирішення завдань, поставлених на початковому етапі наукової діяльності. Рівень наукової методології потребував звернення насамперед до загальновизнаних концепцій, широко відомих у галузі культурологічних, мистецтвознавчих та хореографічних наук. Специфіка підбору методів академічного пізнання зумовлювалася обґрунтованими науковими твердженнями, які допомогли детальніше вивчити об'єкт дисертаційного дослідження.

Важливе місце в цій науковій парадигмі посів історичний підхід – один із найпоширеніших у дослідницькому полі, сутність якого полягає у послідовному (хронологічному) розкритті властивостей і змін досліджуваної реальності у процесі її історичного розвитку.

Важливим у цьому контексті став *історико-порівняльний метод*, який надав можливість розкрити сутність досліджуваних явищ (вистав, балетмейстерських рішень, творчих біографій тощо) за подібністю їхніх властивостей, а також поміг порівняти їх у просторі і часі. Зазначимо, що метод суттєво розширює пізнавальні можливості, зокрема, дає змогу на основі аналогій і порівнянь проводити масштабні зіставлення й результативні узагальнення.

Оснoву *методу історико-типологічного аналізу* становить розкриття сутності досліджуваних явищ, віднайдення серед них певної єдності,

властивої різноманіттю індивідуальних характеристик. Історичний розвиток балетної царини Львова – це динамічний безперервний процес, у якому одні якісні етапи змінюються іншими. Їх виділення, а також виокремлення серед них загальних і типових явищ стає актуальним завданням методу історико-типологічного аналізу.

Керуючись тим, що розуміння історичних подій становить важливий аспект сучасного погляду на минуле, у роботі було залучено *метод історичної реконструкції*. Варто врахувати, що історична реконструкція передбачає відтворення подій, які дослідник тлумачить послуговуючись його особистою позицією (суб'єктивно). Тобто, історична реконструкція перебуває на межі документальної достовірності та авторського вимислу. У контексті нашого дослідження метод історичної реконструкції надав змогу запропонувати авторський погляд на виникнення, становлення і розвиток мистецьких процесів, що відбувалися на головній сцені Львова упродовж другої половини ХХ століття, створити повноцінну картину функціонування балетної трупи, у хронологічній послідовності визначити ті художні закономірності та суперечності, що відбувалися в її середовищі.

Сутність *історико-системного методу* полягала в комплексному вивченні великих і складних систем, однією з яких у межах дисертаційної роботи виступила балетна трупа Львівської опери. Метод став необхідним під час дослідження особливостей мистецьких здобутків танцівників львівської балетної сцени в контексті світових суспільно-історичних процесів та явищ. За допомогою історико-системного методу було відтворено етапи формування професійного виконавського мистецтва у Львові та встановлено їх відповідність естетичним уподобанням галицького глядача. Одним із основних завдань методу стало також виявлення конкретних умов для розвитку балетмейстерської думки у Львівській опері, яка безпосередньо вплинула на формування високого академічного хореографічного канону.

Іншим підґрунтям дослідницького інструментарію став *культурологічний підхід*, який ґрунтується на розумінні вищевартості

культури, здатності людини жити на рівні культури, набуття нею культурологічної компетенції, створення культурних досягнень та духовних цінностей. Залучений підхід поміг розглянути історичні та культурні події з позиції їхнього впливу на соціокультурне середовище, надав можливість дослідити вплив мистецьких процесів на формування загальнокультурного обшину Львова другої половини ХХ – початку ХХІ століть, сприяв висвітленню питання діалогу культур у контексті мистецького розвитку, допоміг у розкритті чинників формування особливостей балетного канону.

Отже, культурологічний підхід зумовив застосування провідних науково-методологічних досягнень культурології, які значною мірою сприяли вирішенню завдань дослідження.

Серед таких *аналітичний метод*, який у межах культурологічного підходу сприяв віднайденню, докладному вивченню та осмисленню наукової літератури, систематизації та розкриттю термінів і понять, необхідних для побудови концепції дисертаційного дослідження, визначив пріоритетність мистецьких цінностей у контексті історичних, соціальних та культурних явищ.

Для з'ясування особливостей характерних етапів становлення балетного мистецтва в Україні у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть було застосовано *проблемно-хронологічний метод* дослідження. Завдяки йому було розроблено періодизацію та встановлено хронологічні межі мистецьких періодів з характерними для них художніми процесами: 1950–1960-ті рр. – пошук режисерської складової у балеті, поява відвертих експериментів, зближення національних театральних і музичних культур; 1970–1980-ті роки – пошук образів сучасності, поява балетів-симфоній, наближення канонів багатоактного балету до законів розвинутої драми, переосмислення форм і прийомів, запозичених з літератури, живопису, музики, кіно і телебачення; 1990-ті роки – зростання виконавської майстерності, поява нових видів хореографічних постановок, створених шляхом залучення різних музичних жанрів, активізація творчих контактів

балетних колективів України з провідними світовими хореографічними трупамі; 2000-ті роки – використання поряд із класичною хореографією досягнень модерн-балету та різних течій постмодерну.

Під час роботи над темою було використано *метод жанрового аналізу*. Як відомо, поділ балетного мистецтва на жанри є необхідним для максимального розвитку всіх можливостей хореографічного мистецтва. Внутрішнє взаємопроникнення балетних жанрів, наявність у кожному з них елементів іншого, завжди слугували запорукою їх взаємодії і взаємовпливу. Водночас диференціація жанрів та їх визначення нерідко мають метафоричний характер і поєднують несумісні поняття. Зокрема, система сучасних балетних жанрів має складові, характерні для інших мистецтв (поема, симфонія, плакат, епопея, новела, драма, сюїта, трагедія, мініатюра, казка тощо), які часто поєднуються без доказів правомірності їх взаємозапозичення. У контексті цього дослідження результатом *методу жанрового аналізу* стало створення наукової системи знань про художньо-стильові особливості хореографічних творів (багатоактна вистава, одноактний балет, хореографічна мініатюра тощо), поставлених на сцені Львівської опери й зафіксованих у літописі подій театру.

Завдяки методу *змістовного аналізу* (у цьому випадку аналізу як процесу розумового розкладання цілого на складові частини) стало можливим розроблення низки наукових абстракцій, а саме – створення класифікації балетних вистав Львівської опери відповідно до сюжетно-тематичних груп (академічні хореографічні твори; українська радянська класика; хореографічні спектаклі у стилі модерн-балету).

Певною мірою визначальним став *метод систематизації та узагальнення наукового матеріалу*, який полегшив процес упорядкування зібраної фактологічної інформації завдяки визначенню єдності та відмінності структурних елементів, які підлягають перебігу систематизації. Результатом роботи методу систематизації та узагальнення наукового матеріалу стало

типізування результатів тих мистецьких трансформацій, які відбулися у репертуарі балетної трупи Львівської опери в різні історичні періоди.

Метод спостереження дав змогу авторові дисертаційного дослідження як безпосередньому учаснику балетної трупи Львівського національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької, простежити за динамікою мистецьких змін, що відбувалися у творчому колективі із середини 1990-х років й продовжують розвиватися сьогодні.

Підсумовуючи викладене у другому підрозділі першого розділу, наголосимо, що комплексне застосування провідної методологічної парадигми – історичного та культурологічного підходів, а також сучасних наукових методів пізнання, мають забезпечити успішне висвітлення та цілісне розкриття визначеної у дисертації проблематики, сприяють створенню монолітної картини про становлення і розвиток балетної трупи Львівської опери.

1.3. Початки та розвій балетного виконавства і постановочної діяльності у Львівській опері

Становлення професійної виконавської та балетмейстерської діяльності відбулося на сцені провідного музичного театру Львова, порівняно з київським, одеським, харківським театрами, досить пізно. Незважаючи на активну роботу керівництва театру, який було відкрито ще у 1900 році, власної балетної трупи мистецький осередок тривалий час не мав. Танцювальні дивертисменти більшою або меншою мірою можна було побачити лише в оперних виставах, таких як «Наталка Полтавка», «Маруся Богуславка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського тощо. Збереглися також відомості про виступи іноземних гастролерів у концертах, на тематичних та ювілейних театральних вечорах. За відомостями, які зібрав мистецтвознавець А. Терещенко, лише 1921 року на

сцені Львівської опери було вперше зроблено постановку балетної вистави з репертуару академічної спадщини – «Лебедине озеро» П. Чайковського [175, 7].

Постійну балетну трупу у Львівській опері було сформовано у сезоні 1939/1940 років після того, як 19 грудня 1939 року в Києві було підписано Постанову Ради Народних Комісарів про заснування у Львові п'яти театрів, серед них театру опери та балету. Її ядро склали танцівники з провідних театральних осередків Києва, Харкова, Москви та Ленінграда.

За даними, які зібрала театрознавець Т. Степанчикова, до Львова був скерований майже повний курс випускників Київського державного хореографічного училища (далі – ДХУ) 1940 року, серед яких В. Володарський, М. Їцикзон, Л. Дубовик, Ю. Козлюк, М. Коляда, І. Костіна, Г. Некрах, В. Парфьонова, О. Сидоренко, О. Чучіна, М. Платонова [28]. Орім того, до Львова прибули солісти з різних міст СРСР: Т. Дуніна, А. Обертен, В. Дьяконов (Київ); харків'яни Л. Бикодоров, В. Переяславець, Е. Пальмін та прима-балерина Д. Алідорт (приїхала разом з чоловіком – головним диригентом і художнім керівником Львівського театру опери та балету М. Покровським); В. Ільїнська, О. Ярославцев, Р. Ланська (Ленінград); Л. Мізурова (Саратов); Ф. Череховська (Свердловськ²); Н. Чайнова (Середня Азія); М. Трегубов разом із дружиною І. Москальовою (Ставрополь); а також з інших міст – Е. Бенедиктова, Л. Биковський, О. Денисенко, Б. Прорвич, В. Прорвич, З. Сугробкін, Я. Додін, О. Ковальчук, М. Шаталова. Формувалася балетна трупа також за рахунок біженців із Польщі та галицьких артистів, серед яких були Т. Бурке, Б. Бітнерувна, Л. Валіцька, І. Гросс, С. Хшановський, Б. Лех, К. Латковська, З. Патковський, З. Ольшанський, К. Ошкмп, С. Фалішевський, Д. Нижанківська, В. Штенгель, Р. Прийма тощо [169, 217–218].

² Після 1991 року Свердловську повернуто його стару назву – Єкатеринбург.

Про кожного з артистів історія зберегла більшою або меншою мірою різноманітні відомості. У 1940–1943 роках на Львівській сцені працювала відома танцівниця та балетний педагог Валентина Переяславець (1907, Ялта – 1998, Нью-Йорк). Вихованка Московського ДХУ, вона розпочала свій сценічний шлях на сцені Харківського театру опери та балету одразу по закінченні навчального закладу у 1923 році Проте перший сольний дебют у партії Сванільди з балету «Коппелія» відбувся для балерини 1926 року під час гастролей харківської трупи на сцені Київської державної академічної української опери³. У Харкові балерина працювала до 1935 року, після того нетривалий час танцювала на сценах Бакінського, а потім Свердловського театрів опери та балету. 1936 року артистка опинилася в Ленінграді, де ще три роки навчалася в ДХУ у класі А. Ваганової. Мистецтвознавець А. Житкевич писав про цей період її життя: «Після її (школи – *О.П.*) закінчення це вже була інша Переяславець. Відтоді кожен відтворений нею образ балетного персонажу отримував ідеальну досконалість. Сила музики, руху, хореографії, внутрішнє переживання ролі ставало в її виконанні цілісним, відточеним образом, єдністю простоти витонченості, правди та якості, а синтез мистецького відображення – суцільним згустком» [45].

1939 року В. Переяславець потрапила до Львова, куди приїхала на запрошення балетмейстера Є. Вігілева. Артистичну роботу на Галичині вона поєднувала з педагогічною діяльністю: працювала балетним педагогом при інституті народної творчості. Серед ролей, виконаних артисткою, варто назвати Тао Хоа, Лілея, Любина, Сольвейг, Сванільда, Лауренсія, Аврора, Жізель, Нікія, Кітрі тощо [45].

У 1944 році В. Переяславець виїхала за кордон: жила спочатку в Австрії та Німеччині, де створила Школу класичного балету та народного танцю в м. Інгельштадт. 1949 року перебралася до США, де певний час її фахова діяльність залишалася незатребуваною – працювала пакувальницею

³ Назва, яка була дана у 1926–1934 роках сучасній Національній опері України ім. Т. Г. Шевченка.

на тютюновій фабриці. Невдовзі український громадській діяч у діаспорі Р. Савицький допоміг їй влаштуватися у балетну студію при «Карнегі-холлі». Згодом В. Переяславець відкрила власну школу, працювала хореографом-педагогом в «Нью-Йорк Сіті Балет» помічницею Д. Баланчина. Відомо, що у 1963–1964 роках два сезони поспіль балерина працювала консультантом у Королівській балетній академії в Лондоні. У її класах підвищували майстерність такі видатні майстри балету, як А. Алонсо, М. Фонтейн, М. Баришніков, А. Сіблей, Н. Кей, Н. Макарова, Р. Нурсєв, Е. Брун тощо [157, 145].

Упродовж 1940–1944 років на сцені Львівської опери працювала артистка Руфіна Ланська (1912, Волгоград – після 1995, Львів). Випускниця Ленінградського ДХУ⁴ (1920–1931, клас А. Ваганової), вона впродовж 1935–1939 років танцювала на сцені Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова⁵. Доля артистки склалася досить трагічно: двічі її арештовували за статтею 58 Кримінального кодексу РРФСР. Перший раз – за «зв'язки з іноземцями» – чоловіком балерини став консул Японії; другий – за доносом за «пропаганду та агітацію, яка містить заклики до повалення або ослаблення радянської влади або здійснення окремих контрреволюційних злочинів». Проте, після кожного з політичних замовлень артистка поверталася до Ленінграда.

У 1939 році артистка потрапила до Львова: разом із другим чоловіком – літератором О. Гериновичем переїхала на його батьківщину. На сцені Львівського театру опери та балету вона з успіхом представила глядачеві партії Жізелі, Кітрі, Коппелії, Сольвейг та інші ролі. Відомо, що під час Другої світової війни танцівниця залишалася в окупованому Львові. Близько 1943 року її разом з родиною (через єврейське походження) відправили в один із концтаборів на території Австрії. У Львів Р. Ланська повернулася лише 1946 року, але вже через два роки був арештований її чоловік, і балерина залишилася без роботи. У театр їй дозволили повернутися

⁴ З 1991 року Академія російського балету ім. А. Ваганової.

⁵ Тепер – Державний академічний Маріїнський театр (Санкт-Петербург, РФ).

винятково у кордебалет лише 1949 року Одночасно вона почала працювати у класичному відділі балетної студії при Львівському інституті народної творчості (згодом на його підґрунті виникла Львівська хореографічна школа). Відомо також, що по закінченні танцювальної кар'єри Р. Ланська працювала балетмейстером-репетитором, здійснила постановки танців в опереті «Циганський барон» Й. Штрауса та опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» [179, 61].

Прекрасною виконавицею характерних партій увійшла в історію театру танцівниця Дарка Нижанківська (1916, Львів). Танцювальну підготовку вона отримала у школі ритмопластики О. Суховерської. Остання навчала своїх вихованців дунканівській ритмопластиці, поєднуючи її з українською тематикою (впроваджувала у танцювальні інтерпретації українські народні пісні). У 1936 році Д. Нижанківська навчалася класичному танцю у балетній школі М. Славенської у Празі (Чехія), а також брала уроки у відомого львівського балетмейстера С. Фалішевського. Упродовж 1939–1944 років Д. Нижанківська працювала солісткою з народно-сценічного та характерного танцю у Львівському театрі опери та балету. В 1944 році танцівниця емігрувала до Австрії, де до 1947 року керувала балетною студією у м. Інсбруку. Від 1950 року й до кінця життя артистка мешкала у Канаді, де працювала переважно педагогом в організованій нею школі народних танців при Королівському Вінніпезькому балеті. Відомий балетний критик М. Пастернакова писала про Д. Нижанківську, що упродовж своєї артистичної кар'єри вона «не була відданою прихильницею якогось одного танцювального напрямку, а змінювала свої уподобання в різні періоди своєї творчої діяльності. Спектр цих уподобань включав і ритмопластику з опорою на українську народну тематику, і класичний балет, стилізований український танець. Але завжди для манери її виконання були характерні вишуканість і ліризм» [116, 78–79].

На початку 1940-х років на сцені Львівської опери працювала танцівниця Рома Прийма (1927, Пшемисль – 2004). Прекрасна обізнаність із

класичним танцем допомогла їй згодом опанувати новий для неї жанр – модерн-танець, якому вона навчилася в одній із хореографічних студій Львова, де працювали за відомою системою Ж. Далькроза. З 1944 року артистка була в еміграції: впродовж 1944–1947 років навчалася у Віденській музичній академії у славнозвісної модерністки Г. Візенталь, згодом танцювала в балетних трупах Зальцбурга та Інсбрука, після переїзду до Канади – у Вінніпезькому Королівському балеті. На початку 1950-х років Р. Прийма перебралася до США, де, пройшовши курс навчання в школі модерн-балету М. Грехем, започаткувала власний оригінальний монотеатр українського танцю (для постановок використовувала музику українських композиторів – М. Скорульського, К. Данькевича, М. Лисенка, Б. Лятошинського тощо). Наприкінці сольної кар'єри працювала педагогом і балетмейстером, створила вистави «Сизокрилі», «Попелюшка», «Квіт папороті», «Червона рута» тощо [157, 145–146].

Якщо говорити про балетний репертуар Львівської опери, то варто наголосити, що першою самостійною роботою танцювального колективу став «Балетний вечір», що відбувся 18 листопада 1941 року й упродовж якого було показано одноактні вистави «Сільське кохання» К. Данькевича та «Мрії старого композитора» Й. Штрауса у постановці Євгена Вігілева (музичне компонування – О. Зорич, диригент – Я. Барнич, сценограф М. Радиш). Про балетмейстера відомо, що у Львові він з'явився 1940 року, до того працював режисером-постановником Харківського (1927) та Київського (1930) театрів опери та балету, виконував обов'язки керівника хореографічної частини театру «Березіль» Л. Курбаса (1930–1934) та постановника Київського театру музкомедії (1935–1940). Роботі в театрах передувала ґрунтовна театральна освіта в Студентській драматичній студії Є. Вахтангова та балетній студії К. Голейзовського в Москві.

Відомості про те, як відбувся «Балетний вечір» можемо отримати з відгуків місцевої преси, опублікованих у книзі О. Паламарчук «Музичні вистави львівських театрів (1776–2001)». Там зокрема зазначалося: «Тут для

нас щось нового – народний танок у класичному оформленні. Нехай нас не дивує така комбінація, як полтавський одяг, а на ногах балетки [...]. Українські народні танки мають свою пречудову традицію, і є все живим і невичерпним джерелом мистецької інвенції. Чудова річ, розвинута із тісного примітиву в пишні сценічні форми, не затираючи при цьому засадничих форм та не спотворюючи його» [112, 263]. Провідні образи балетної постановки створили В. Переяславець (Оксана), К. Ошкамп, О. Ковальчук (Марія), О. Ярославцев (Степан), Р. Ланська, З. Сугробкіна (подруги), В. Штенгель (Микола), Л. Бикадоров (батько Оксани), М. Шаталова (мати Оксани), С. Хшановський (батько Степана) та інші артисти. Відомо, що у хореографічному спектаклі «Мрії старого композитора» танцював майже весь склад балетної трупи Львівської опери: вже згадувані В. Переяславець (Грета), О. Ярославцев (Франц), К. Ошкамп (Діана), З. Сугробкіна, О. Ковальчук (Коломбіни), С. Хшановський, В. Штенгель (Макс), а також артисти – М. Захарчук, М. Коляда (Арлекіни), О. Купчинська, Л. Соботівна, С. Михайлюківна, К. Войцехофська (ревелерси), Д. Нижанківська, І. Сліпенька, В. Парфьонова (продавчині квітів), Л. Бикадоров, С. Камінський, Л. Адамов, Т. Кленк (елегантні панове) [112, 263].

Варто наголосити, що першими багатоактними балетними виставами на львівській сцені початку 1940-х років став «Дон Кіхот» Л. Мінкуса та «Червоний мак» Р. Глієра. Яскрава й певною мірою екзотична за колористикою музика обох балетів одразу привернула увагу місцевої публіки. Постановником вистави став вже згадуваний хореограф-експериментатор Є. Вігілев.

Відомо, що для редакції «Дон Кіхот» (диригент Я. Мунд, сценограф М. Соболев) професор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка Й. Коффлер на прохання балетмейстера додав до партитури епілог та окремі танцювальні номери, які сприяли драматургічній цілісності балету. Провідними солістами у виставі виступили В. Переяславець (Кітрі) та М. Трегубов (Базиль). Прекрасну хореографічну майстерність представили також І. Костіна

(вулична танцівниця), К. Ошкamps (вимріяна Фея Дон Кіхота), Я. Додін (Еспада), С. Хшановський (Санчо Панса), С. Фалішевський (Комачіо), З. Ольшанський (Дон Кіхот).

Важливі матеріали щодо реакції партійного керівництва міста на формування театрального репертуару Львова віднайшла Т. Степанчикова. Вона зокрема наголосила, що після кількох театральних прем'єр у місті Львівським управлінням у справах мистецтв на порядку денному постало питання про «доцільність» постановок, які не мали необхідного «ідейного» навантаження. Т. Степанчикова пише: «Дісталось всім і кожному, а найбільше оперному та єврейському. Оперному за те, що першим балетом, підготовленим для показу львівському глядачеві, став «Дон Кіхот» Л. Мінкуса. (Мовляв, бачений-перебачений! Тільки хто бачив? Адже у Львові це перша балетна труппа за всю історію міста і перша балетна вистава). І не зважаючи на те, що композитор В. Барвінський зі захопленням вітав цей твір на сцені львівського Великого театру, директорів цього нового музичного колективу А. Гольцману було наказано негайно приступати до роботи над радянським балетом «Червоний мак» на музику Р. Глієра» [169, 204].

«Червоний мак» було показано на сцені Львівської опери у березні 1941 року в балетмейстерській редакції Є. Вігілева (диригент – М. Гончаров, сценограф – Ф. Вигживальський). Відомо, що на прем'єру приїхав сам автор – композитор Р. Глієр [169, 207]. У провідних партіях спектаклю були задіяні танцівники М. Трегубов, О. Ярославцев (Лі-Та-Чу), В. Ільїнська, В. Переяславець (Тао-Хоа), В. Дяконов (кочегар), В. Штенгель (концесіонер), З. Сугробкіна, І. Москальова, Р. Ланська, Л. Бикадоров, С. Хшановський, А. Обертон (ролі у танцювальних сценах другого плану) [26].

Наступною творчою роботою для балетної труппи Львівської опери стала «Лілея» К. Данькевича, за постановку якої взяли диригент М. Покровський та відомий російський співак і режисер О. Улуханов. На жаль, призначена на 26 червня прем'єра не відбулася через обставини

військового часу. Залишилося нереалізованим і «Лебедине озеро» П. Чайковського, заплановане на сезон 1941/1942 років. Значна частина творчих сил Львова евакуювалась у глиб Радянського Союзу.

За словами О. Паламарчук, під час окупації Галичини ставлення до культурно-освітньої роботи у Львові «було дещо лояльнішим, особливо у порівнянні з тим, що діялось в інших містах України, окупованих фашистами» [112, 253]. Проте репертуар головного львівського театру складали в цей період головню оперні твори, хореографічне мистецтво було представлене переважно танцювальними дивертисментами, поставленими Є. Вігілєвим, В. Штенгелєм, М. Трегубовим. Але вже через два роки німецької окупації, за свідченням О. Паламарчук, балетна труппа нараховувала 36 танцівників, силами яких вдалося реалізувати постановку шести балетів: «Сільське кохання» К. Данькевича, одноактна сцена «Вальпургієва ніч» Ш. Гуно, «Пер Гюнт» на музику Е. Грига, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Коппелія» Л. Деліба, «Серпанок для Пієретти» Е. Донаньї. Відомо, що найбільшу глядацьку увагу привернув останній спектакль, який поставив М. Трегубов у співпраці з диригентом Я. Вощаком та сценографом М. Радишем [112, 259–268]. У центрі балетної розповіді «Серпанок для Пієретти» опинилася сумна історія про дівчину, що одночасно закохалася у двох хлопців, які обидва загинули. Провідні ролі у виставі виконали В. Переяславець (Анетта-Пієретта), М. Трегубов (Арлекін) та О. Ярославцев (Флористан-П'єро); серед інших артистів помітні сценічні роботи було представлено Н. Ліснівською (мати Пієретти), М. Копом (батько Пієретти), Д. Нижанківською, М. Шаталовою (служниця), Я. Любовичем (лакей) тощо [115, 4].

Про балетмейстера Миколу Трегубова відомо, що він з'явився у Львові 1940 року, до того танцював на сцені Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова (в 1935–1936 роках, одразу по закінченні Ленінградського ДХУ по класу В. Пономарьова та В. Семенова), в 1937–1940 роках був солістом Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка. Під час війни М. Трегубов працював на

окупованій території, проте не залишив Львів і з приходом радянських військ. Визнаний колаборантом, зазнав репресій: 1 грудня 1945 р. митця було заарештовано й засуджено на п'ять років виправних таборів. Т. Чурпіта пише: «У Львові панувала атмосфера страху. Композитори, балетмейстери вдавалися до кон'юнктурних тем, а музикознавці були змушені прославляти здобутки радянської музики. Основним сюжетним лейтмотивом радянських музичних творів стало відображення буднів простого трудівника, ходу індустріалізації республіки, передових промислових підприємств та інтернаціональної дружби народів» [199, 139].

Варто додати кілька слів про те, як після закінчення Другої світової війни склалася доля інших українських митців, які залишилися працювати в окупованому Львові: режисерів – В. Блавацького, Й. Гірняка, О. Лейна, диригента – Я. Мунда та балетмейстера Є. Вігілева. За фактами, встановленими мистецтвознавцем Т. Чурпітою, перед приходом радянських військ вони залишили місто разом із німецькою армією й опинилися в еміграції. Зараховані радянськими ідеологами до категорії «зрадників», їхні імена тривалий час залишалися поза межами історії національного балету [199, 139]. Відомо, що Є. Вігілев спочатку мешкав у Польщі, потім у Німеччині та Франції, де працював асистентом С. Лифаря.

Перші балетні вистави у післявоєнній Львівській опері відбулися навесні 1945 року. Варто наголосити, що балетна труппа, переважна частина якої емігрувала, побоюючись репресивних заходів, формувалася достатньо повільно. Щоб забезпечити її кадрами, при Львівській опері було створено хореографічну студію, де методиці класичного танцю навчали досвідчені знавці академічної хореографії О. Ярославцев, М. Дельсон та К. Васіна. Танцювальну труппу було також укомплектовано молодими творчими силами з провідних театрів Києва, Москви, Харкова, Ленінграда: до Львова приїхала талановита балетна молодь – Н. Слободян, А. Яригіна, А. Єгурнова, О. Сталінський, О. Поспелов тощо. Зокрема відомо, що одразу після випуску Київського ДХУ до Львівського театру опери та балету приїхала майбутня

солістка Державного ансамблю танцю Української РСР Валерія Вірська. За її словами, саме тут розпочався її великий творчий шлях. Вона згадувала про цей період свого життя: «Про Львівський театр можна багато розповідати. Ще в 1939 році, після возз'єднання України, до Львова виїхав цілий випуск наших київських балерин, і разом з ними – знаменитий балетмейстер Микола Іванович Трегубов. Весь київський випуск, який виїхав до Львова в 1939 році, став фактично основою трупі. Ми, новоприбулі, танцювали більше дуетні номери, студенти-студійці – складали кордебалет. У львівському театрі я пропрацювала два роки, там отримала свою першу зарплату. Як зараз пам'ятаю: нам платили один карбованець на день. Однак дім мій залишався в Києві, і мені, звичайно ж, хотілося повернутися. Згодом, коли я приїжджала до Львова з ансамблем Павла Вірського, виконувала на сцені театру ці знамениті постановки – «Про що верба плаче», «Хміль» та інші, мені завжди приносили у гримерку букетик квітів на згадку про те, що я тут колись танцювала» [84, 83].

У 1944 році до Львова прибула відома ленінградська солістка, згодом заслужена артистка УРСР (1956) Ольга Байкова (нар. 1925 року, Ленінград). Відомо, що хореографічну освіту вона здобула в одній з балетних студій Ленінграда, впродовж 1942–1944 років працювала на професійних сценах міста. Балерина лірико-романтичного плану, вона втілила на сцені Львівського театру опери та балету, насамперед, класичні партії, такі як Одетта-Оділія, Аврора, Раймонда, Лілея, Жізель, Марія [11, 39]. У манері О. Байкової поєднувався суворий академізм та вишукана піднесеність, поетичність. З 1948 року артистка перейшла на посаду солістки Харківського ДАТОБ ім. М. Лисенка [179, 28].

Своєрідністю виконавської манери відрізнявся артист балету Вікентій Рудчик (1919, Москва – 2017, Львів), який також потрапив до Львова після війни. Хореографічну освіту він здобув у студії при Київському театрі опери та балету (клас М. Дельсона). Отримавши кваліфікацію артиста балету, В. Рудчик упродовж 1936–1939 років танцював на сцені Київського ДАТОБ

ім. Т. Г. Шевченка, 1939 року спробував власні сили у народно-сценічній хореографії – рік танцював у Державному ансамблі народного танцю УРСР. Проте, подальшому розвитку танцювальної кар'єри завадив призив до лав Червоної армії, де артиста скерували на службу до Ансамблю пісні і танцю збройних сил України. Продовжував артистичну діяльність В. Рудчик в ансамблі й під час Другої світової війни. У серпні 1944 року В. Рудчика зарахували на посаду провідного соліста до трупи Львівського театру опери та балету, де він з успіхом працював до 1961 року. Після того працював в ансамблі пісні і танцю «Модяна» (Астрахань), через два роки повернувся в Україну, де впродовж 1963–1966 років викладав хореографію у Львівському культурно-освітньому технікумі. Подальша педагогічна доля привела митця у Львівський інститут фізичної культури, а згодом до колективів, які займалися розвитком бальної хореографії [204, 58].

Якщо говорити про повоєнний репертуар театру, то варто сказати, що в сезоні 1945 року митці львівської балетної сцени зуміли досить швидко ввести у репертуар два балети з академічної спадщини – «Лебедине озеро» П. Чайковського та «Коппелію» Л. Деліба, а також спектакль, який згодом був слушно зарахований до кращих зразків радянської балетної спадщини – «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва.

Відомо, що для постановки останнього до Львова було запрошено відомого московського балетмейстера Касьяна Голейзовського (1892–1970, Москва), прекрасного знавця орієнтальної танцювальної «мови», оригінальний танцювальний почерк якого відрізняли «тонка музикальність, багатство фантазії, постійний пошук хореографічних форм» [175, 13]. Про балетмейстера відомо, що перші хореографічні номери він почав створювати, починаючи з 1916 року (хореографічну освіту здобув спочатку в Московському, а потім у Петроградському театральних училищах). В 1922 році організував студію «Московський камерний балет», де поставив низку оригінальних мініатюр. Експерименти К. Голейзовського, його пошуки відповідності балетного руху емоційній виразності музики, а також

звернення до конструктивізму в хореографії привернули до нього увагу балетної спільноти Москви. Проте, вже починаючи з 1930-х років, коли офіційна ідеологія проголосила творчі пошуки форми «формалізмом», К. Голейзовському рідко вдавалося працювати у Москві. 1945 року доля привела його до Львова.

Наголосимо, що прем'єра «Бахчисарайського фонтану» на львівській сцені в редакції К. Голейзовського, насамперед, продемонструвала високу професійну культуру танцювальної трупі театру, її спроможність працювати у спільному творчому русі з відомими запрошеними виконавцями. Головні партії у «Бахчисарайському фонтані» виконала у Львові вихованка Ленінградського ДХУ, провідна солістка Київського театру опери та балету – А. Васильєва (Марія); на партію Зареми було запрошено московську танцівницю М. Белову [60]. Другу прем'єру в образі Марії танцювала львівська прима-балерина Н. Єгурнова. На думку А. Терещенко, талановита львів'янка, на відміну від А. Васильєвої, певною мірою підсилила драматичну лінію балетного образу, наділила його значно більше національними характеристиками [175, 13]. У подальшому жіночі образи в «Бахчисарайському фонтані» презентували Н. Слободян (Марія) та В. Ільїнська (Зарема). Обидві танцівниці так само зуміли створити різнобічні сценічні образи, які яскраво контрастували між собою. Роль кримського хана Гірея виконав яскравий танцівник М. Мономахов. «Високого зросту, напрочуд пластичний, актор створив переконливо-достовірний образ жорстокого повелителя, в якого любов до прекрасної польської полонянки Марії пробудила невідомі йому до цього ніжні почуття», – зазначає А. Терещенко [175, 14].

Досить короткий час на сцені Львівського ДАТОБ працював запрошеним майстром відомий балетмейстер Вахтанг Вронський (1905, Тбілісі – 1988, Київ). Хореографічну освіту він здобув у балетній студії в

Тифлісі⁶. В 1932 році відбувся його дебют як балетмейстера-постановника в Азербайджанському ДАТОБ ім. М. Ахундова в Баку. З 1940 по 1954 р. В. Вронський працював з балетною трупю Одеського театру опери та балету, де 1945 року поставив на музику К. Данькевича балет «Лілея» [136, 213].

Наступного 1946 року В. Вронський переніс одеську постановку на львівську сцену. Відомо, що в роботі йому допомагали диригент С. Рісман та художник С. Злочевський. Цікаво, що автор балету – К. Данькевич напередодні прем'єри приїхав до Львова, щоб активно співпрацювати із трупю. Спектакль, який поставив В. Вронський, відрізняла надзвичайна насиченість емоційними барвами та оригінальним психологічним трактуванням. Зокрема, балетмейстер спромігся не акцентувати на побутових подробицях і зосередився на узагальненні хореографічної лексики. Услід за своїми попередниками, зокрема Г. Березовою (першою поставила цей балет на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка у 1940 році), він надав особливого значення чоловічому танцю, збагатив його народним колоритом, зробив чоловіка-соліста рівноправним партнером балерини й наділив у виставі власною хореографічною лейттемою. З метою підпорядкувати всі танцювальні номери розвитку основної дії, В. Вронський відмовився від використання традиційної для академічного балету форми танцювального дивертисменту і замінив його дієвою хореографією [140, 116–117], [29, 203–204]. Відомо, що прем'єру львівської вистави 1946 року танцювала досвідчена балерина А. Яригіна, згодом її замінили молоді солістки – Н. Слободян, В. Ільїнська, Н. Єгурнова. Образ бунтівника Степана талановито втілив О. Сталінський.

Навесні 1947 року львівський глядач побачив нову редакцію «Лебединого озера» в інтерпретації балетмейстера Миколи Дельсона (диригент – А. Пресич, сценограф – П. Злочевський). Про балетмейстера

⁶ Назва Тбілісі до 1936 року.

відомо, що початкову хореографічну освіту він здобув у Київській балетній школі Б'янки Джелатто. Перший артистичний та балетмейстерський досвід отримав у 1925–1944 роках на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка. За відомостями, зібраними мистецтвознавцем В. Туркевичем, на провідній музичній сцені Львова М. Дельсон поставив «Коппелію» (1945), «Лебедине озеро» (1947), танці в операх «Пікова дама» П. Чайковського, «Підняту ціліну» І. Дзержинського, «Наталку Полтавку» М. Лисенка, «Травіату», «Ріголетто» Дж. Верді [179, 71]. Повертаючись до вистави М. Дельсона «Лебедине озеро», наголосимо, що головні образи у спектаклі втілили Н. Слободян (Одетта-Оділія), О. Сталінський (Зігфрід), М. Мономахов (Ротбарт), М. Бєлова (па-де-труа), В. Абрамова, Л. Мізурова, К. Данилов, П. Доронін (іспанський танець), Н. Балухіна, А. Сапрунова, М. Ужанська (танець маленьких лебедів).

1948 року балетна труппа Львівської опери звернулася до реалізації радянської класики – на її сцені було поставлено балет українського композитора Д. Клебанова «Світлана» в редакції балетмейстера Марка Цейтліна (1898, Мелітополь – 1979, Краснодар). Диригентом вистави став Я. Вошак, художнє оформлення спектаклю підготував Г. Рєзніков. Про балетмейстера відомо, що по закінченні балетних курсів при Большому театрі у Москві, впродовж 1924–1925 років він танцював на сцені Московського театру балету для дітей, балетмейстерський досвід здобув у 1926–1938 роках у різних театрах України. З 1938 по 1947 рік працював головним балетмейстером Горьківського театру опери та балету.

З приводу доцільності спектаклю «Світлана», поставленого М. Цейтліним, мистецтвознавець О. Паламарчук зазначає, що балет був досить кон'юктурним, йому бракувало драматургічної цілісності, яскраво виражених характерів та більшої танцювальної виразності. Науковець пише: «Постійно ставився наголос на збагаченні репертуару творами радянських авторів, навіть коли твір був дуже низького фахового рівня... Намагання

авторів розкрити у музичній драматургії радянську тему не завжди вдавалось» [112, 285].

Водночас із «Світляною» балетна труппа Львівської опери отримала державне замовлення на постановку балету Р. Глієра «Червоний мак», з яким місцевий глядач вже був знайомий. Його постановник – М. Цейтлін з метою оновлення вистави поміняв назву хореографічного твору на «Червона квітка»; також запропонував танцівникам власний танцювальний «текст». Головні партії у виставі виконали Н. Слободян (Тао Хоа), О. Сталінський (Капітан), В. Шумейкін (Лі Шан Фу). Цікаво, що завдяки оригінальному мисленню балетмейстера-постановника образ молодої китаянки у Н. Слободян виглядав значно безпосереднішим, і критик відзначала, що «принадний образ танцюристки-китаянки став одним із кращих у творчому доробку балерини» [175, 18].

Однією з останніх робіт львівської труппи кінця 1940-х років став балет О. Крейна «Лауренсія», поставлений за мотивами твору іспанського письменника Лопе де Вега «Фуенте Овехуна». Підґрунтям для композиційної та лексичної основи спектаклю стала київська інтерпретація В. Чабукіані, певною мірою змінена М. Трегубовим, який повернувся з ув'язнення в 1949 році (диригент – А. Ковальський, сценограф – В. Борисовець). На жаль, театрознавці зазначали, що незважаючи на втручання М. Трегубова в оригінальний текст балетного твору, не вдалося уникнути деяких огріхів попередньої київської вистави. Зокрема, залишилися яскраво вираженими дивертисментні картини, які заглушували розвиток драматургічної дії.

Отже, розвій фахової виконавської та балетмейстерської майстерності відбувся на сцені Львівської опери лише після формування постійної балетної труппи в сезоні 1939/1940 років. Її основою стали учні Київського ДХУ випуску 1940 року; артисти з різних театрів СРСР; галицькі митці; біженці з окупованої німцями Польщі. Після Другої світової війни балетна труппа скоротилася майже вдвічі через еміграцію танцівників, які побоювалися репресій з боку радянської влади як вимушені колаборанти. До

кінця 1940-х років репертуар відродженого танцювального колективу складався переважно з балетів академічної спадщини та музично-хореографічних творів радянських композиторів.

Дослідження виконавської та балетмейстерської діяльності провідних митців балетної трупі Львівського театру опери та балету передбачило комплексне вивчення історіографії проблеми. Тож, роботи, в яких розглянуто різноманітні аспекти історичної генези радянського балету, сприяли збільшенню наукового досвіду щодо розв'язання проблем, пов'язаних із хореографічним мисленням радянських балетмейстерів другої половини ХХ століття, умовами формування національної тематики на балетних сценах СРСР, виявленням спрямованості жанрових і стилістичних шукань плеяди радянських композиторів тощо. Наукові праці, в яких представлено різноманітні теоретичні узагальнення щодо функціонування хореографічного жанру допомогли краще зрозуміти характер тих мистецьких процесів, що відбувалися у балетному середовищі України впродовж його розвитку. Академічні студії, спрямовані на виявлення особливостей генези українського балетного театру, надали можливість встановити етапи його формування, з'ясувати ознаки «національного» у хореографічних виставах, втілених на основі літературних творів українських письменників, окреслити місце балетного театру України у соціокультурній ситуації сьогодення. Наукові розробки, дотичні до теми нашого дослідження, слугували детальнішому і найповнішому висвітленню літопису мистецьких подій, що відбувалися в середовищі балетної трупі Львівської опери впродовж її роботи від середини ХХ ст. до сьогодні.

Джерельна база дослідження представлена матеріалами періодики (близько сорока видань, переважно вітчизняних), які збагатили історичний бік роботи й сприяли введенню в науковий обіг нових відомостей, пов'язаних із діяльністю балетної трупі Львівської опери.

Успішному висвітленню та повноцінному розкриттю визначеної у дисертації проблематики, сприяло застосування культурологічного підходу роботи та низки наукових методів пізнання (аналітичний, проблемно-хронологічний, історико-системний, історичної реконструкції, жанрового аналізу, змістовного аналізу, систематизації та узагальнення наукового матеріалу, спостереження), які сприяли створенню цілісної картини становлення і розвитку балетної трупи Львівської опери.

У підрозділі встановлено, що піднесенню фахової виконавської та балетмейстерської майстерності на сцені Львівської опери сприяла організація стаціонарної балетної трупи в сезоні 1939/1940 років. Її ядро утворили випускники Київського ДХУ випуску 1940 року й досвідчені солісти та артисти кордебалету з провідних (Київського, Московського, Ленінградського ДАТОБ) та периферійних театрів СРСР; до роботи також долучилися місцеві танцівники, які здобули хореографічну освіту у танцювальних студіях Львова та біженці з окупованої німцями Польщі. Після Другої світової війни балетна трупа Львівської опери оновилася за рахунок новоприбулих спеціалістів, репертуар складався з балетів канонічного зразка та спектаклів, створених радянськими композиторами.

РОЗДІЛ 2

БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА СПАДЩИНА ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ЯК ВЗІРЕЦЬ ОРИГІНАЛЬНОГО ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ

2.1. Розвиток художнього мислення в балетмейстерській інтерпретації спектаклів академічної спадщини

Балети класичної спадщини – канонічні твори, що увійшли до світової репертуарної традиції й належать сценічній розробці відомих балетмейстерів минулого, таких як М. Петіпа, Ж. Перо, Ж. Кораллі, А. Бурнонвіль, О. Горський, О. Іванов – на сцені Львівської опери завжди посідали важливе місце й реалізовувалися в русі тих мистецьких тенденцій, які панували на балетній сцені в певні хронологічні періоди.

Якщо звернутися до аналізу художніх процесів, які відбувалися на вітчизняній хореографічній сцені середини ХХ століття, то варто наголосити, що 1950-ті роки стали для українського балетного театру часом панування, так званої, «правдоподібною» пантоміми. Справа в тому, що на рубежі 1930–1940-х років прогресивними балетмейстерами було сформовано особливу сценічну стратегію, завдяки якій танець і пантоміма гармонійно поєднувалися між собою, сценічна дія логічно вмотивовувалася і спрямовувала постановників на розкриття правди людських почуттів і характерів. На жаль, після Другої світової війни, яка зумовила виникнення певних «застійних» явищ у мистецтві, здобуті творчі досягнення були певною мірою втрачені, в результаті чого на рубежі 1940–1950-х років з'явилася велика кількість вистав-«одноденок», у яких танець і пантоміма виконували не спільні, а різні функції: пантоміма передавала сюжетний зміст, танець – переважно слугував вставним дивертисментом; «правду життя» підкреслювали лише зовнішні деталі спектаклів: костюми, декорації та бутафорський реквізит [6, 169–183]. Мистецтвознавець Ю. Станішевський

писав з цього приводу: «На початку 1950-х років у балетних виставах не дуже часто зустрічався багатобарвний і розвинений поетичний танець, спроможний розкрити характери героїв та ідейно-емоційний зміст подій. Один за одним з'являлися сірі й одноманітно-буденні спектаклі, де ілюстративно-натуралістична пантоміма, яка вже втратила ознаки узагальненого ритмізовано-пластичного речитативу, ставала головним виражальним засобом і носієм сюжетного змісту» [157, 149].

Намагання окремих постановників збільшити «реалістичність» балетів вплинула певною мірою на академічний репертуар, адже «правдиві» штрихи балетмейстери намагалися вставити й у казково-фантастичні спектаклі, такі як «Лебедине озеро», «Жізель», «Спляча красуня», «Лускунчик», «Раймонда» тощо. На жаль, подібні «штрихи» ставали настільки «вагомими», що руйнували поетичне підґрунтя академічних творів, порушували їх образну структуру, негативно відображалися на композиторському задумі та викінчених класичних композиціях, започаткованих ще Ж. Перро, Ф. Тальоні, М. Петіпа, Л. Івановим, О. Горським та іншими фундаторами балетної класичної традиції. Проте поруч із активними спробами перетворити танцювальні класичні шедеври на реалістичні пантомімічні драми з'являлося чимало високохудожніх балетних творів, у яких саме танець, як провідний виражальний компонент вистави, допомагав розкрити глибину художніх образів, ідеї та прагнення творців музики.

Прекрасним знавцем класичного танцю та академічного репертуару на львівській сцені був хореограф Микола Трегубов, який близько двадцяти років творчого життя присвятив львівському театру. У роботі він активно звертався до академічної класичної спадщини, про що, зокрема, свідчили поставлені ним такі відомі вистави, як «Спляча красуня» (1952), «Жізель» (1954), «Лебедине озеро», «Баядерка» (1956). Львівська періодика 1950-х років надала можливість з'ясувати особливості балетмейстерської редакції останньої постановки – «Баядерки», що побачила світ у Львові 1956 року й була відновлена 1971 року.

Звернення М. Трегубова до твору австрійського композитора Л. Мінкуса не було випадковим, адже спектакль відповідав канонам класичного балету. Вперше поставлений наприкінці 1877 року в Санкт-Петербурзі, його сюжет не відрізнявся оригінальністю і розгортався в естетиці романтизму кінця XIX століття: нерівне кохання призводило до загибелі одного з закоханих. Мелодична і приємна музика балету не виходила за межі форм побутового музикування: хоча дія розгорталася у середньовічній Індії, у музиці лунали звичайні європейські вальси, польки, галопи. Л. Мінкус, на жаль, не надав мелодійним інтонаціям хоча б малої долі локального колориту, проте вистава все одно стала популярною через дансантизм музики, драматичність розгортання сюжету та виразний хореографічний матеріал спектаклю.

За свідченням І. Боровського, М. Трегубову вдалося подолати деякі істотні недоліки усталеного лібрето С. Худєкова та за допомогою вдалого режисерського рішення і багатьох ефективних балетмейстерських знахідок представити львівському глядачеві цікаву виставу [22]. У загальну канву спектаклю він додав кілька вставних дивертисментів, цілком пов'язаних зі сценічною дією. Ними стали: оригінально оформлена «Гра в шахи», танцювальна композиція з шарфами «Джампе» (у другій картині першої дії), танець папуг та грайливий характерний танець «Ману» у виконанні артистів Н. Шуральнової та В. Рудчика. Хоча музика балету й не спрямовувала до залучення у хореографічну лексику спектаклю специфічних рухів індійських танців, М. Трегубов, користуючись найменшими можливостями, все ж таки ввів їх у балет і надав тим самим особливого етнічного колориту майже всій партії Нікії, ефектному та складному танцю «Божок» (у виконанні Б. Бедненка), а також індійському танцю (солісти – Л. Мізурова та В. Шумейкін) [22]. Позитивно І. Боровський також оцінив мінімальне використання пантомімічних сцен, адже весь сюжет розгортався завдяки емоційно насиченим танцям. Водночас, рецензент наголошував, що окремі сольні варіації в останньому акті (сцена «Тіні») виглядали занадто

«земними» – такими, що не відповідали обставинам дії; мало зрозумілим для глядача залишився також танець факірів у першій дії [22].

Успіху львівської «Баядерки» 1956 року великою мірою сприяло декоративне оформлення спектаклю, яке створив з тонким смаком і почуттям міри художник Ф. Нірод. Хоча, за спостереженнями очевидців, на фоні яскравих східних декорацій і колоритних костюмів трохи дивно виглядали бутафорські «тигр» і «слон». Добре звучав оркестр театру під керівництвом С. Арбіта, якому вдалося домогтися чітких ритмів, виразності і доброго строю всіх музичних груп. Важлива заслуга в успіху вистави належала й виконавцям головних партій: Н. Слободян (Нікія), Л. Ковч (Гамзатті), О. Поспелову (Солор).

Якщо говорити про оновлену редакцію балету «Баядерка» 1971 року, то варто наголосити, що до її реалізації окрім М. Трегубова долучилися молодий диригент І. Юзик та попередній сценограф вистави – художник Ф. Нірод. Примітно, що для І. Юзика «Баядерка» стала другою самостійною балетною роботою й засвідчила міцні паростки індивідуального стилю диригента, позначені яскравістю у трактуванні музичних образів.

Завдяки рецензії «Легенда в пластиці танцю» (надрукована без прізвища автора) стало відомо, що балетмейстер М. Трегубов не просто відновив свою колишню виставу, але й удосконалив її певні хореографічні складові. Насамперед вражали ускладнені дуети Нікії та з Солора у виконанні артистів театру Е. Старікової та Г. Ісупова. Найкращим з них стало адажіо з картини «Тіні», про яке зазначалося: «Вся ніжність почуття, вся туга за щастям вкладена в цей останній хореографічний дует» [27].

Прекрасний зразок балету академічної спадщини представили на львівській сцені балетмейстери Олексій Андрєєв (1920–2004) та Ніна Стуколкіна (1905–1999). 1960 року вони здійснили постановку спектаклю Л. Мінкуса «Дон Кіхот» за однойменним твором відомого іспанського письменника Мігеля Сервантеса. Музичним керівником вистави став диригент Г. Орлов, сценографія належала художнику О. Сальману.

Ніна Стуколкіна – танцівниця, педагог і балетмейстер, продовж 1922–1957 років працювала солісткою балету у трупі Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова, у 1950–1958 роках там само виконувала обов’язки педагога-репетитора; з 1958 по 1969 рік працювала викладачем хореографічних дисциплін в Ленінградському ДХУ. Перший балетмейстерський досвід здобула у Чуваському державному музичному театрі, де працювала в продовж 1978–1983 років. Олексій Андрєєв хореографічну освіту отримав в Ленінградському ДХУ, протягом 1939–1959 років танцював на сцені Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова, у 1960–1973 рр. (з перервами) працював головним балетмейстером Державного академічного Великого театру опери та балету Білоруської РСР, у 1978–1983 роках очолював балетну трупу Чуваського державного музичного театру.

Про львівську виставу, яку поставили О. Андрєєв та Н. Стуколкіна відомо, що в її основу було покладено сценічну редакцію О. Горського, вперше показану 1900 року в Москві. В ній було багато барвистих дуетів, варіацій, народних танців і масових сцен, які надавали виконавцям необмежені можливості для виявлення різнобічних сторін власної майстерності – як технічної, так і акторської. Низку хореографічних номерів, таких як адажіо Кітрі і Базиля, циганський, мавританський та іспанський танці – О. Андрєєв – прекрасний знавець іспанської хореографії – оновив, завдяки чому вони ще щільніше стали вплітатися у загальну дію спектаклю.

Драматургія балету не була складною: цирульник Базиль і донька трактирника Кітрі кохають одне одного, але на шляху до їхнього щастя стоїть батько дівчини, який мріє віддати її за старого багатого ідальго Гамаша. Завдяки доброті і справедливості Дон Кіхота любовна історія закінчилася весіллям закоханих. Порівнюючи львівську постановку з її канонічною редакцією, до позитивних зрушень у балеті рецензенти одразу віднесли майже всі оновлення, які зробили О. Андрєєв та Н. Стуколкіна. Так, театрознавець Б. Бідненко у рецензії «Балет прочитано по-новому» зазначав, що постановники насамперед змінили розвиток сценічної дії, проте зберегли

низку вставних номерів, введених їхніми попередниками з метою покращення динаміки сценічної дії; ввели декілька танців, поставлених відповідно до духу і стилю балету [15]. За спостереженнями іншого театрознавця – Б. Алексєєва, балетмейстерські покращення сприяли тому, що пантоміму у балеті було зведено до мінімуму й належала вона переважно другорядним персонажам – Дон Кіхоту, Санчо Панса, трактирнику Лоренцо та нареченому Гамашу. Крім того, на думку Б. Алексєєва, танці Кітрі і Базиля (за винятком двох дуетів у другій дії і традиційного адажіо в останньому акті) стали органічним вкрапленням у масові сцени, що власне підкреслювало зв'язок головних героїв з народом [3].

Відомо, що на роль Кітрі та Базиля було запрошено провідних майстрів театру – Н. Слободян та О. Поспелова, які продемонстрували високий виконавський та акторський рівень. Цікаво, що на другу прем'єру балетмейстери підготували іншу пару солістів: ними стали молоді дебютанти – Е. Розенбах та В. Краснов. На думку вже згадуваного Б. Алексєєва, обидва солісти гарно впоралися зі складними партіями, їхні варіації були витонченими, дуети легкими, складні підтримки виконували чітко і впевнено. З успіхом проявили себе й інші виконавці. У партії дивака-мрійника Дон Кіхота, який уявив себе легендарним героєм, виступив О. Сталінський. Роль подруг Кітрі – Жуанітти та Цекалії виконали в різних складах Л. Орловська, О. Костюкова, В. Шевченко та Н. Шуральова. Красивим і змістовним став танець Еспада у виконанні А. Обертена. Роль Вуличної танцівниці виконали М. Белова та С. Клаур, а партію відданого слуги Дон Кіхота – артист Є. Беляєв. Комічний образ Гамаша втілював артист Т. Кочаровський, роль економки Дон Кіхота зіграла артистка Е. Галаджева, патію Повелительки дріад з успіхом виконали Р. Ільїна та І. Краснова. З великою емоційністю і виразністю «прозвучали» циганський танець у виконанні артистів Л. Мізурової та В. Шумейкіна і мавританський танець, втілений А. Корнаковою та А. Некрасовою. Артистка Л. Марина виступила в жіночій варіації четвертого акту [15].

Варто наголосити, що, окрім позитивних зрушень, рецензенти указали й на недоліки спектаклю. Вони відзначили розбіжність ритмічних схем в оркестрі та хореографічній лексиці танцівників, зайву «активність» танцівників у пролозі, яка заважала розумінню вистави. Зауваження викликало також оформлення другого акту з його надмірним використанням бутафорських вітряків. Театрознавець й колишня балетна солістка Є. Шинкаренко⁷ писала з приводу одного з прорахунків: «В пролозі глядачеві мало помітна вкрадена курка, яку тримає Санчо, актор посилено ховає її за спину. Економка Дон Кіхота, яка біжить за Санчо, створює зайву метушню, а тому вся сцена виглядає незрозумілою» [202]. Загалом, незважаючи на дрібні недоліки, спектакль був позитивно сприйнятий як балетними критиками, так і львівським глядачем.

Значну увагу створенню балетів академічної спадщини приділяв заслужений діяч мистецтв УРСР (1975), уродженець Черкащини Михайло Заславський, який працював у Львівському ДАТОБ в 1962–1976 роках. Тут він створив такі класичні вистави, як «Спляча красуня» (1965) та «Жізель» (1966, 1972). Матеріал періодики, який зберігся, допоміг детально розглянути останній з балетів.

Львівську редакцію балету «Жізель» французького композитора доби романтизму А. Адана створив М. Заславський до 125-річчя від дня першого показу спектаклю у 1841 році на сцені Опери ле Пелетьє в Парижі. Як відомо, ще раніше – у 1954 році, інтерпретацію відомого танцювального твору на львівській сцені представив балетмейстер М. Трегубов. Хореографічна партитура останнього була підготована не в канонічній, а певною мірою, новаторській манері, викликала гостру полеміку серед українських театрознавців, частина з яких висунула балетмейстерові відверту вимогу дбайливіше ставитися до академічної спадщини. Від М. Заславського театрознавці сподівалися побачити канонічну виставу в естетиці

⁷ Упродовж 1960–1962 років Є. Шинкаренко керувала Львівською хореографічною школою, згодом переїхала до Москви і працювала у Московському ДХУ.

романтичного балету XIX століття, і балетмейстерові вдалося майже повністю задовольнити їхні очікування.

На відміну від М. Трегубова, М. Заславський представив на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка традиційну постановку, яка по праву вважається перлиною класичного балету. До реалізації спектаклю балетмейстер залучив артистичну молодь театру. Роль Жізелі виконала молода солістка Т. Бесєдіна, яка прекрасно справилася з партією, що вимагала тонкого розкриття протилежних емоційних станів і досконалої танцювальної техніки. Рецензент А. Смотрич у публікації «Гімн юності та кохання» наголошував, що найповніше моральна сила і душевна чистота героїні Т. Бесєдіної була виражена у другій дії, де проводилася основна тема вистави. Вже перший вихід артистки демонстрував її абсолютне емоційне перевтілення: на перший план виступав сум, спокій, відчувалося, що Жізель – це людина, яка зазнала справжнього горя. «Велике адажіо другої дії перетворилося у її (Бесєдіної – *О.П.*) виконанні в гімн любові. Танець був пройнятий пафосом всепрощаючого кохання», – писав А. Смотрич [148].

Позитивні відгуки рецензентів отримав Альберт – Г. Ісупов, який блискуче подолав усі технічні й акторські складнощі партії. Високо було також оцінено виконання па-де-де у другій дії солістами Е. Розенбах та М. Клепиковим, яке раніше сприймалося як вставний танцювальний дивертисмент, не пов'язаний з основною сюжетною лінією спектаклю. На думку А. Смотрича, в танцювальній редакції М. Заславського дивертисмент став «проникливою і зворушливою розповіддю про щастя двох закоханих, композиційно пов'язаною із усією дією балету» [148]. Серед інших виконавців вистави варто згадати С. Клур та Р. Ільїну (Віліси), О. Сталінського (Герцог), Р. Романіва (друг Альберта). Критично поставилися театрознавці до партії лісного Іларіона, яку втілював артист М. Панасюк, адже вона здалася їм занадто схематичною. Проте взагалі балет «Жізель» був позитивно сприйнятий як глядачем, так і театрознавцями й тривалий час перебував у репертуарі Львівського ДАТОБ. Відомо, що 1972

року М. Заславський відновив, і з огляду на певні прорахунки, вдосконалив власну постановку.

Значний внесок у формування академічного балетного репертуару Львівського ДАТОБ ім. І. Франка зробив заслужений артист Білоруської РСР, балетмейстер Костянтин Муллер (1905, Санкт-Петербург – 1993, Москва). Вихованець Ленінградського ДХУ, він тривалий час працював на балетних сценах Києва, Мінська, Харкова, Москви. У Львові ним було поставлено вистави: «Дон Кіхот» (1972) та «Коппелія» (1974) [101].

Якщо говорити про «Коппелію», то варто наголосити, що разом із К. Муллером над нею працювали львівські майстри – художник Ф. Нірод та диригент Р. Дорожівський (балет став його першою самостійною музичною роботою у театрі). Звернення до спектаклю Л. Деліба не було випадковим, адже композитор – професор Паризької консерваторії на відміну від його сучасників одним з перших ввів у свої партитури музичні характеристики дійових осіб і наповнив музику драматизмом. Ще однією з причин звернення до «Коппелії» стало те, що до початку 1970-х років балетна труппа Львівського ДАТОБ ім. І. Франка поповнилася чималою кількістю талановитої молоді, й перед керівництвом театру постало питання щодо її творчого зростання, шляхом залучення танцівників у поточний репертуар. Отже, виникла потреба створити виставу, яка б була повністю віддана молодим виконавцям.

Балетна редакція К. Муллера певною мірою відрізнялася від канонічної версії насамперед головною ідеєю – натхнення творчість митця дарує людям прекрасне. Роль майстра ляльок Коппеліуса стала у постановці К. Муллера центральною, на відміну від колишніх редакцій, де була допоміжною. Балет був вирішений засобами класичної хореографії і характеризувався значними купюрами пантомімічних сцен. Лише партія Коппеліуса мала певну еклектику в рухах: у ній нові, вдало знайдені хореографічні прийоми чергувалися з усталеними елементами класичного танцю.

Провідні ролі у виставі виконали молоді солісти – О. Стратиневська (Сванільда), Ю. Карлін (Франц), В. Товстанов (Коппеліус). Дивертисменти номери у балеті виконали Л. Гарагата, Н. Зуєва, С. Ситник (варіації), Г. Зикова, В. Ільков (угорський танець), Т. Кудрявцева, О. Самойленко, Л. Благий (мазурка), Е. Бочище, А. Авілочев (вальс) [2]. За спостереженням рецензента, всім молодим артистам цілком вдалося створити казкову атмосферу спектаклю – святкову і піднесену: «Від усіх виконавців віє молодістю [...]. Тут багато цікавих масових і сольних танців, зокрема сцени юнаків і дівчат у першому акті, великий вальс у третьому» [71]. Після прем'єри вистава «Копелія» в редакції К. Муллера, високо оцінена не лише критиками, але й глядачем на довгі роки посіла заслужене місце у репертуарі театру.

Значний внесок у реалізацію балетів класичної спадщини зробив колишній танцівник театру, а в 1978–1995-му роках – головний балетмейстер Львівського ДАТОБ ім. І. Франка Герман Ісупов. Серед балетів академічного репертуару, поставлених ним, варто назвати: «Жізель» (1981), «Марна пересторога» (1983), «Лебедине озеро» (1986), «Лускунчик» (1987), «Есмеральда» (1991).

Львівський глядач 1986 року побачив балет «Лебедине озеро» – справжню перлину академічної балетної спадщини, взірць музичної досконалості, відточеності та гармонії. Як відомо, будь-який музичний театр, який прагне мати звання «академічного», намагається мати у власній скарбниці безсмертні твори російського композитора П. Чайковського⁸ – «Лускунчик», «Сплячу красуню», «Лебедине озеро», адже кожна з цих вистав слугує критерієм оцінювання творчого потенціалу балетної трупи, перспектив її розвитку. Наголосимо, що на сцені Львівського театру це була вже п'ята редакція твору П. Чайковського. Інтерпретація представлена

⁸ Останнім часом було доведено наявність у П. Чайковського українського коріння. Прадід композитора – Федір Чайка – був сотником Омельницької сотні Миргородського козацького полку.

Г. Ісуповим, зазнала інтенсивної виконавської еволюції, через те, що балетмейстер делікатно видозмінив драматургічний та емоційний рельєф твору, окреслюючи поряд з образом композитора, об'ємний і динамічний образ свого часу. Отже редакція, яку створив Г. Ісупов, стала сміливим і водночас дискусійним прочитанням геніальної партитури, яка істотно реформувала всі компоненти художнього синтезу, зберігаючи при цьому духовний зміст традиції. Рецензенти відзначали, що не казкова феєрія, а драматична легенда визначила жанровий ракурс вистави. «Звідси – подолання дивертисментності, єдність розвитку дії. Навіть в “інтер'єрах” першого і третього актів не виникало відчуття строкатості і мозаїчності», – писала театрознавець Н. Швець у статті «Традиція живе у розвитку» [201]. Балетознавець також відзначила, що відсутність цезур, максимально швидкий темпоритм безперервного музичного руху надавав глядачу можливості по-новому реагувати на найулюбленіші епізоди. Цікавою інтерпретаторською знахідкою балетмейстера стало оригінальне трактування ним сюїти характерних танців третьої дії, які виконували пуантовою технікою («на пальцях»), що своєю чергою, зміцнювало стилістичну єдність всіх частин постановки.

Драматичним пафосом було позначено прочитання музичної партитури «Лебединого озера» диригентом С. Арбітом, адже, як відомо, саме драматизм був характерною ознакою величі не лише симфонічного, а й оперного стилю П. Чайковського. Сприяла цьому сценографія художника Є. Лисика, який тонко відчув специфіку суто музичних закономірностей, самобутньо передав їх через динаміку сценічного простору. Ідея декоративного оформлення «Лебединого озера» ґрунтувалася на злитті розгалужених складових легенди – фантастичної і реальної. Образ казкового озера став лейтмотивом візуальної партитури балету, визначаючи задум не лише камерних другої і четвертої дій, а й святкових першої і третьої. Акварельна прозорість колірної палітри, на думку вже згадуваної Н. Швець, була сповнена безлічі нюансів і

півтонів дивовижно точно передавала лірико-елегійний пафос музики П. Чайковського [201].

На прем'єрному показі «Лебединого озера» у Львові головні сценічні образи у виставі втілили артисти О. Стратиневська (Одетта-Оділія) та Ю. Карлін (Зігфрід), – за визначенням балетного критика Н. Швець, – «красиві, імпозантні і водночас щирі і природні» [201, 6]. Полемізуючи з утвердженням балетним стереотипом, Г. Ісупов цікаво вирішив образ Ротбарта, якого виконав В. Якимович. Зовнішній вигляд фантастичного персонажа був абсолютно далеким від традиційних зловісних птахів-символів фатуму, а скоріше викликав асоціації з драматичними мефісто-образами. Величезне емоційне напруження мали в балеті масові сцени, які вимагали високої ансамблевої культури, ідеального чуття пропорцій, вивіреності кожного жесту й руху. Досягнення цих якостей стало можливим завдяки сумлінній праці артистів кордебалету. Проте, Н. Швець зауважувала, що загальний рівень майстерності кордебалету не в усіх картинах був однаково високим. Рецензент припускала, що можливо далися в знаки мінімальні строки підготовки прем'єри і недостатня продуманість тактики репетиційного процесу. Вона писала: «У деяких епізодах, причому таких яскравих, як танцювальна сюїта на балу, артистам кордебалету бракувало легкості, свободи, впевненості в собі. Іноді здавалося, що динаміка ансамблевої взаємодії зводилася лише до ритмічної синхронності. Ці моменти повинні перебувати в полі зору хореографа-постановника» [201, 6]. Загалом вистава була оцінена позитивно і з захопленням сприйнята львівським глядачем.

Наступного, 1987 року, Г. Ісупов знов звернувся до академічної балетної спадщини: на львівській сцені він поставив балет П. Чайковського «Лускунчик». У реалізації балетмейстерського задуму хореографу допомогли провідні майстри сцени Львівського ДАТОБ ім. І. Франка: В. Якимович (Дроссельмейєр), Л. Гражуліс (Маша), Ю. Карлін (Принц), С. Скрипник (Лускунчик), А. Іхсанова (Королева мишей), І. Андрусак (лялька Принцеса),

Л. Ферульова (Мишка), Н. Любчик (іспанський танець), Г. Клещова, Р. Дасюк (китайський танець) тощо.

Варто наголосити, що автори спектаклю – диригент І. Лацанич, сценограф Є. Лисик та балетмейстер Г. Ісупов, пішли на переосмислення лібрето. Вони повністю відмовилися від використання в спектаклі дітей – учнів місцевої балетної школи, які раніше танцювали у першій картині («Свято в будинку Зільбергауза») й замінили її казковою сценою Маші у майстерні іграшок Дроссельмейєра, зосереджуючи таким способом увагу на характеристиці прекрасного світу мрій і фантазій дівчинки, яка перебувала у полоні щасливого чекання свята. Заслужений артист УРСР, доцент Львівської консерваторії ім. М. Лисенка І. Юзюк зазначив з цього приводу в рецензії «Для юних та дорослих» в газеті «Культура і життя»: «Відмовившись від багатьох епізодичних персонажів, що відіграють у спектаклі другорядну роль, постановники, і в першу чергу балетмейстер, намагалися добитися більшої чіткості і цілісності драматургічного розвитку дії, глибше розкрити складний духовний світ дитини на порозі юності і створити цікавий, колоритний спектакль» [208].

Аналізуючи роботу Г. Ісупова над створенням масових сцен, балетознавці відзначали фахову майстерність постановника, який вміло володів власним творчим почерком. Користуючись засобами класичного танцю, він прагнув пластикою ліній, деталізованою підкресленістю загального малюнка передати характерну своєрідність музики П. Чайковського. Проте економія художніх засобів та скупість хореографічних барв, на думку І. Юзюка, дещо збіднювала загальний пластичний образ спектаклю. «Якщо широкий набір вдало знайдених виразових па у вальсі сніжинок (фінал першої дії) надав можливість балетмейстеру передати характер ніжного поетичного світу, то у вальсі квітів у другій дії, який разом з па-де-де повинен бути кульмінацією всього спектаклю, танцювальний орнамент через бідність хореографічної лексики, певною мірою спрощувався» [208]. За спостереженням рецензентів,

конкретизації малюнка та чіткої мізансценічної структуризації потребували окремі динамічні танці. Це стосувалося насамперед картин, у яких відбувалися різноманітні казкові перевтілення. Зауваження отримали й слабкі вирішення образів окремих персонажів, які робили сценічне втілення сюжету не до кінця зрозумілим. Наприклад, образ Дроссельмейєра, який мав бути стрижнем драматургічної дії, «цементуючою засадою спектаклю», викликати почуття загадковості і подиву, настороженої цікавості, – замість того, щоб стати цікавим і ефектним напівказковим чарівником, «ходив по сцені, нагадуючи своїм виглядом героя у фракі з класичної опери» [208].

Незважаючи на певні зауваження, загалом балетна труппа Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, яка доклала чимало зусиль для створення спектаклю, отримала позитивні відгуки критиків. Приміром, про яскраву характерну роль А. Іхсанової вже згадуваний рецензент І. Юзюк писав, що її своєрідний гротесково загострений малюнок ролі робив образ точним втіленням злих сил у спектаклі. Вдало зарекомендували себе також виконавці І. Андрусак⁹ та Л. Ферульова: якщо в першій артистизм домінував над технікою, то друга, навпаки, створила образ переважно засобами хореографічної техніки [208].

Високу оцінку глядачів і критиків отримало складне оркестрове звучання вистави, відтворене на гідному рівні. За свідченням очевидців прем'єри, диригент І. Лацанич провів спектакль емоційно, оркестр звучав злагоджено, темпи насамперед були зручними для артистів, що сприяло успіху балетного спектаклю. Але в окремих місцях вистави гра оркестру відзначалася недостатньою амплітудою динамічних градацій, відсутністю чистоти інтонацій, точності відтворення окремих пасажів та врівноваженості звучання оркестрових груп (насамперед мідних та ударних інструментів) [208]. Цікавою ідеєю постановників «Лускунчика» стало залучення до фіналу першої частини дитячого хору (наявний в оригінальній партитурі П. Чайковського). Виконали цей епізод юні співаки ансамблю «Дударик» під керівництвом М. Кацала, хормейстер – О. Кураш. Проте

⁹ У заміжжі – І. Гордійчук.

місцезнаходження найменших учасників спектаклю викликало суперечки між театрознавцями, частина з яких вважала їх розташування у верхній ложі залу недоречним (авторська ремарка П. Чайковського вимагала їх присутності за лаштунками), адже втрачалося казкове звучання дитячих голосів, що передавало настрій чарівного сну.

Важливим компонентом спектаклю стало його сценічне оформлення. У «Лускунчику» Є. Лисик побудував образ вистави на контрасті приглушено темної гами декорацій з їх безкрайньою перспективою і сріблясто-білою палітрою костюмів. Центральною в оформленні стала сцена «росту ялинки» – символу радості і торжества юної душі. Водночас, на думку театрознавців, не все задумане художником було втілено у виставі до кінця. Це, наприклад, стосувалося костюмів до дивертисменту другої дії і вальсу квітів, де через малу потужність засобів світлового оформлення, на жаль, не вдалося створити необхідну кольорову гаму і відтворити святковій настрій. Проте балетознавці сподівалися, що вистава з часом «дозріє» і неодмінно принесе радість як дорослим, так і юним поціновувачам балетного мистецтва [208].

«Лускунчик», поставлений Г. Ісуповим ще в 1987 році до сьогодні прикрашає сцену Львівського театру опери та балету в декораціях народного художника України Є. Лисика.

У 1991 році Г. Ісупов востаннє звернувся до академічної спадщини і поставив на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка балет італійського композитора Ц. Пуні «Есмеральда» (диригент – В. Ткачук) за мотивами твору французького письменника В. Гюго «Собор Паризької Богоматері».

Варто наголосити, що постановник певною мірою спирався на варіант вистави, поставленої раніше на львівській сцені балетмейстером С. Дречиним. Редакція останнього багато в чому відрізнялася від академічного зразка. Так, диригент С. Арбіт «перелицював» у ній партитуру, поклавши в основу музичної тканини епізоди, які сприяли більшій стильовій єдності балету. Художник Є. Лисик втілює усі сюжетно-сміслові мотиви спектаклю у символічну завісу, відтворюючи елементи архітектури собору

Паризької Богоматері. Г. Ісупов – тоді ще танцівник, втілював у виставі С. Дречина роль Квазімодо, вклавши в цю партію все своє дивовижне обдарування. Приголомшлива грація танцівника, головно проявилася у стрибках, виконаних на рівні акробатичних трюків та специфічних зламаних кроках кульгавого горбаня, які досить влучно віднайшов балетмейстер С. Дречин.

Повертаючись до спектаклю, який через роки поставив Г. Ісупов, наголосимо, що це була клопітка робота всієї балетної трупи, адже кожна дійова особа в спектаклі була складною особистістю, втілення якої потребувало великого психофізичного напруження. Наприклад, театрознавець В. Івашкевич у статті «Тріумф “Есмеральди”» у газеті «Вільна Україна» зазначала, що надзвичайно яскравим у спектаклі став образ дзвонаря собору – горбаня Квазімодо, виконаний Р. Біляком. Пристрасть, що спалахнула в його серці при зустрічі з Есмеральдою, привела каліку до переоцінки життєвих цінностей, усвідомлення його справжніх думок і вчинків. Багатство драматичного змісту ролі вимагало від Р. Біляка не лише танцювального, а й акторського обдарування [62].

Провідні ролі у виставі виконали також А. Даукаєв (Феб де Шантопер) та Н. Любчик (Есмеральда). Перший, на думку В. Івашкевич, досить вдало втілював образ легковажного офіцера - підкорювача жіночих сердець. Друга – провела свою героїню через складну гаму почуттів: від страху та огиди перед домаганнями Клода Фролло до безмежної закоханості у легковажного Феба, від жорсткого пригнічення бути страченою на шибениці до найніжнішого почуття вдячності та обожнення страшного Квазімодо, в якому Есмеральда відчувала добре серце та безкорисну любов.

Розмірковуючи про постановочний досвід Г. Ісупова, рецензенти наголошували, що в його роботі від вистави до вистави триває творчий пошук зовнішніх форм. Найсильніше враження справляла фінальна сцена спектаклю, де Квазімодо рятував Есмеральду від рук катів, які мали повісити дівчину. Загалом театрознавці відзначили, що балетмейстер цілком

справився з головним завданням: зміг виразними засобами танцю і пантоміми провести головний лейтмотив твору В. Гюго – глибина внутрішніх почуттів та шляхетність душі властиві кожній людині [62].

Досі редакція балету «Есмеральда» С. Дречина (з оновленнями Г. Ісупова) активно «живе» на сцені Львівського театру. До капітального оновлення вистави стали причетними балетмейстер-постановник народна артистка України Н. Слободян, диригент В. Гарбарук, декорації за ескізами Є. Лисика оновили Т. Риндзак та О. Зінченко. Провідні ролі у спектаклі виконують провідні майстри львівської сцени – В. Ткач, А. Якіменко (Есмеральда), Є. Светліца (Клод Фролло), С. Качура, (Феб де Шатопер), А. Михаліха, О. Петрик (Квазімодо) тощо.

У період незалежності України академічний репертуар Львівського театру опери та балету було доповнено постановками заслуженого артиста УРСР (1975) Петроса Малхасянца (1935, м. Кисловодськ – 2007, Львів). Колишній танцівник театру, понад двадцять років свого сценічного життя присвятив львівській сцені, але про цей період творчості артиста детальніше розглянемо у наступному розділі. У 1995 році П. Малхасянца було призначено головним балетмейстером Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, де він поставив такі балети, як «Коппелія», «Баядерка», «Лебедине озеро», які й сьогодні йдуть на сцені театру.

Варто зазначити, що П. Малхасянц переважно виступав як балетмейстер-постановник, який, головне спирався на канонічні балетмейстерські редакції, розроблені провідними майстрами минулого. Наприклад, у «Баядерці» він взяв за основу лібрето і хореографію М. Петіпа (музичним керівником вистави виступив диригент А. Юркевич, оформлення спектаклю належало художникам М. Риндзаку та Л. Кузьмик). У «Лебединому озері» було використано хореографію Л. Іванова, М. Петіпа та О. Горського. За основу літературного сценарію взято перше лібрето російського драматурга В. Бегічева та балетного педагога В. Гельцера, розроблене для прем'єри спектаклю 1877 року в Москві. Диригентом-

постановником львівської вистави став Р. Дорожівський, художниками-постановниками – Є. Лисик та О. Зінченко.

У контексті творчості П. Малхасянца варто наголосити, що в середині 1990-х років на його запрошення на львівській балетній сцені працював відомий російський балетмейстер (у минулому – славетний соліст Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова), завідувач кафедри хореографії Ленінградської консерваторії Микита Долгушин (1938, Ленінград – 2012, Санкт-Петербург), який подарував львів'янам чудові класичні шедеври М. Петіпа «Привал кавалерії» І. Армсгеймера, «Пахіту» Е. Дельдевеза – Л. Мінкуса, «Жізель» А. Адана та «Шопеніану», створену за музичними мотивами творів Ф. Шопена. У цих різних за жанровими та стильовими ознаками балетах, з вишуканою чіткістю було відтворено образний зміст та складний хореографічний малюнок оригінальної хореографії постановників-класиків. Характеризуючи роботу балетної трупи Львівського ДАТОБ ім. І. Франка під керівництвом М. Долгушина, мистецтвознавець Ю. Станішевський писав у монографії «Балетный театр України: 225 років історії»: «У діючому репертуарі львів'ян балетна спадщина посідає особливо почесне місце, бо щоденна робота над її втіленням шліфує виконавську майстерність переважно молодіжного колективу та його обдарованих солістів» [157, 372].

Повертаючись до творчості П. Малхасянца, зауважимо, що останньою його роботою на львівській сцені став балет «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, але через раптову смерть постановника у 2007 році роботу над виставою було відкладено. Проте вже через рік до балетної партитури «Дон Кіхота» звернулася племінниця балетмейстера – заслужена артистка Росії, балетмейстер Красноярського театру опери та балету – Юліана Малхасянц (нар. 1965, Перм), яка й закінчила справу свого попередника. Випускниця Московського ДХУ, з 1983 року вона працювала характерною солісткою Великого театру СРСР у Москві, в 1994 році закінчила балетмейстерський факультет Російської академії театрального мистецтва. Упродовж 1992–1997

пр. була художнім керівником колективу «Російський балет на льоду», для якого поставила кілька танцювальних програм, хореографічних мініатюр, одноактний балет «Катарсис» на музику К. Орфа. Працювала Ю. Малхасянц з театральними колективами Стамбульського театру опери та балету (Туреччина) та Челябінського ДАТОБ ім. М. Глінки.

Поставлений у Львові Ю. Малхасянц балет «Дон Кіхот», за її власним зізнанням, став її другою роботою на музику Л. Мінкуса. Постановниця розповідала в інтерв'ю часопису «Голос України»: «Я не вперше ставлю «Дон Кіхота», робила це у Большому (театрі – *О.П.*). Однак ця вистава [львівська – *О.П.*] відрізняється особливим підходом. У співпраці з художником М. Риндзаком ми творчо «прив'язали» цей матеріал до сучасності. Використали нові візуальні ефекти – проекції крил вітряка. У фіналі герой не зупиняється, а йде далі боротися з вітряками. Він не лише мрійник, а й захисник усього світлого в житті» [41; 43].

У 2012 році Ю. Малхасянц знов повернулася до Львівського театру опери та балету ім. С. Крушельницької з наміром поставити на його сцені балет «Корсар» за однойменною поемою англійського поета-романтика Д. Байрона. В основу спектаклю на дві дії за лібрето А. Сен-Жоржа і Ж. Мазільє було покладено класичну хореографію М. Петіпа, створену на музику Л. Деліба, Ц. Пуні, П. Ольденбургського, Р. Дріго (музичний керівник – диригент Ю. Бервецький). Балетмейстерові вдалося зробити оригінальну редакцію «Корсара», значно динамічнішу за рахунок нових мізансцен (ключові фрагменти – визнані шедеври хореографії М. Петіпа при цьому було цілком збережено) та використання оригінальних світлових ефектів (для імітації бурі та морських хвиль). Важливого значення набула у виставі робота сценографів – М. Риндзака та Х. Козак. «Робота над ними [декораціями – *О. П.*] вимагала багато часу, – писали театрознавці, – але принесла результат – яскравий східний базар, на якому торгують невольниками, перетворюється на похмурий грот, де ховаються пірати, за 50 секунд. А у фінальній сцені глядач бачить декорації справжнього

корабля» [9]. У постановці спектаклю була задіяна майже вся балетна труппа театру, головні ролі виконали О. Потьомкін (Конрад) та Х. Ткач (Медора) [177].

2017 року на сцені Львівської опери відбувся дебют молодого балетмейстера, колишньої солістки театру, заслуженої артистки України (2017) – Анастасії Ісупової, яка представила львівському глядачеві балет «Шехеразада» на музику М. Римського-Корсакова. Разом із нею над виставою працювали й інші постановники, заслужені артисти України – диригенти Ю. Бервецький та І. Лацанич, художник М. Риндзак. Балет «Шехеразада» вперше поставлений на музику однойменної симфонічної сюїти М. Римського-Корсакова хореографом М. Фокіним, по праву можна віднести до академічної спадщини, хоча перша оригінальна редакція поряд із усталеною класичною лексикою мала елементи «модерної» східної пластики. Хореографічна інтерпретація А. Ісупової, хоча й спиралася певною мірою на фокінське першоджерело, мала істотні відмінності. Насамперед за лібрето, що його використала хореограф, до вистави було введено дві додаткові партії – Шахрезади і царя Шахріяра; дія відбувалася одночасно у двох планах сцени – у її передній і дальній площинах, що надавало змогу глядачеві подивитися на події арабської казки очима головної героїні. На прем'єрному показі головні ролі у спектаклі виконали соліст Львівської опери Є. Светліца та прима-балерина Київського національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка Ольга Кіф'як.

Отже, в межах цього підрозділу дисертаційного дослідження, на основі театральних рецензій, відгуків, мистецтвознавчих статей, вдалося проаналізувати найяскравіші приклади відомих балетних вистав світового репертуарного рівня, які було поставлено на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка / НАТОБ ім. С. Крушельницької від середини ХХ до початку ХХІ століть штатними (М. Трегубов, М. Заславський, Г. Ісупов, П. Малхасянц, А. Ісупова) та запрошеними балетмейстерами (О. Андрєєв, Н. Стуколкіна, С. Дречин, Ю. Малхасянц тощо). Наявність вистав

академічної спадщини у репертуарі театру дає підставу засвідчити важливість звернення балетної трупи Львівської опери до найкращих зразків хореографічних спектаклів минулого, які рівнем своєї складності підтверджують фахову підготованість артистів і переконують у їх готовності до нових мистецьких викликів.

2.2. Творча реалізація постановок української радянської класики

Українською радянською класикою в балеті сьогодні прийнято називати ті хореографічні твори, які були визнані найкращими зразками танцювального мистецтва, створеними за часів СРСР (1922–1991). Наголосимо, що появі таких вистав передували складні творчі процеси, початок яким було покладено ще у 1920-ті роки, коли бурхливий історичний час вимагав суттєвих змін у мистецтві: традиції класичного балету вважалися безнадійно застарілими, аристократичними, такими, що не підходили для нового постреволюційного життя. Змінювалися форми і зміст балетних вистав, але перші спроби реформування академічного танцю були невдалими: балетмейстери використовували на сцені лише фізкультурні рухи, естрадно-побутові елементи та драматичну пантоміму. Перші успіхи в радянський балет прийшли тоді, коли постановники перестали відмовлятися від класики, і навпаки, почали спиратися на неї в процесі створення нових вистав. Це відбулося у 1930-ті роки, коли спектаклі набули психологічної достовірності, отримали змістовність і повноцінну драматургію. Значущими для подальшого розвитку радянського балетного театру стали 1950-ті роки, коли балет повернувся до симфонічної музики, кордебалет почав відігравати дієву роль у розгорнутих сценах, велися пошуки з оновлення пластики, яка стала інструментом для вираження емоцій героїв, при збереженні драматургічних прийомів, що підкреслювали конфлікт і основну ідею хореографічного твору.

Починаючи зі середини 1950-х років в українському балетному мистецтві розпочався активний пошук його режисерської складової, з'явилися відверті експерименти, до яких зверталися самотні особистості: як молоді, так і досвідчені режисери, балетмейстери, сценографи й виконавці. Майстри сцени намагалися виправити ті помилкові тенденції, які сформувалися під впливом обставин військового часу, коли балетні спектаклі перетворилися на безслівні драми, в яких образному танцю не знаходилося місця: хореографічна лексика була бідною та одноманітною, композиційне рішення – статичним і безбарвними. Звісно, всі перелічені процеси супроводжувалися гострою полемікою театрознавців, які, з одного боку, вітали новаторські переосмислення, відмову від архаїки та побутової прозаїчності, з іншого – наголошували на ретельному збереженні встановлених музично-театральних традицій. Поступово з балетної сцени стали зникати штучна «театральщина», надмірна видовищність, майстри хореографічного мистецтва почали пропонувати нові ідейно-художні завдання, балетні режисери наполегливо залучали у творче використання принципи сценічної умовності, закладені К. Станіславським, В. Мейєрхольдом, Л. Курбасом. У балет поверталася і набирала сили художня образність, яка відсувала на другий план пантоміму і відводила їй роль своєрідного пластичного речитативу. На балетній сцені почала панувати симфонічно-танцювальна хореографічна драма, де розвинений танець став головним носієм ідейно-образного змісту.

Усі перелічені процеси знайшли своє відображення на початку 1950-х років у Львівському державному театрі опери та балету. Одним із перших балетмейстерів, який впритул підійшов до їх реалізації, став хореограф Микола Трегубов. Саме в такому руслі було створено його вистави: «Луренсія» (1950), «Мідний вершник», «Юність» (1951), «Хустка Довбуша» (1953), «Фадетта», «Шурале» (1952), «Маруся Богуславка» (1953), «Сім красунь» (1954), «Пер Гюнт», «На березі моря» (1955), «Сойчине крило» (1956), «Бахчисарайський фонтан», «Великий вальс» (1957,

поновлений 1981-го), «Пан Твардовський» (1958) «Червоний мак» (1959). За театральними рецензіями 1950-х років можна скласти уявлення про особливості балетмейстерської побудови окремих спектаклів.

Так, 1951 року львівський глядач побачив одразу дві вистави М. Трегубова – «Мідний вершник» Р. Глієра та «Юність» М. Чулакі. Як зазначає Т. Чурпіта, на початку другої половини ХХ століття постановка радянських спектаклів мала відповідати вимогам часу – втілювати кон'юнктурні теми, в яких провідним лейтмотивом ставала позитивна оцінка історичних процесів формування СРСР. І якщо «Юність» цілком відповідала цій концепції, то «Мідний вершник» став для М. Трегубова пошуком сучасної теми, яка, на думку балетмейстера, мала збагатити репертуар театру. Разом із постановником над спектаклем почали працювати диригент Л. Брагінський та художник О. Сальман. За основу балету було взято лібрето П. Аболімова, випробуване ще 1949 року на сценах провідних балетних центрів СРСР – Москви та Ленінграда [196, 134].

Після прем'єри рецензенти відзначили чимало оригінальних знахідок, впроваджених М. Трегубовим у виставу. Наприклад, О. Ніколаєва у статті «Мідний вершник» у «Львівській правді» позитивно поставилася до деталізованої розробки образів головних героїв – Параші та Євгена; схвальні відгуки так само тримали сцени біля Адміралтейства, під час повені, у дворі Параші та сповнений романтичності фінал. О. Ніколаєва писала: «У ліричних та, в той же час, глибоко трагічних сценах М. Трегубов проявив багато смаку і винахідливості, а уся історія любові головних героїв проходила у вдало задуманому режисером наростаючому темпі» [103]. Центральні образи у «Мідному вершнику» втілили провідні майстри львівської сцени: Н. Слободян (Параша), О. Сталінський (Євген), М. Мономахов (Петро І), А. Обертен (Арлекін), С. Селіванова (Коломбіна), І. Тривога (Паяц), О. Бойко, М. Белова (Цариця балу) та інші артисти [4], [97]. Проте не лише позитивні зрушення, але й прорахунки були об'єктивно висвітлили балетознавці. Зокрема, вже згадувана О. Ніколаєва відзначала, що картинам

прологу, які мали стати провідником в історичну епоху, не вистачило яскравості, деталізованої змістовності і «справжності» [103].

Підґрунтям для створення балету «Юність» (диригент Я. Вощак, сценограф Г. Резніков) стали окремі розділи твору відомого радянського письменника М. Островського «Як гартувалася сталь». Лібрето Ю. Слоніmsького, використане для постановки, не було новим: вперше «Юність» було поставлено на сцені Ленінградського Малого театру опери та балету балетмейстером Б. Фенстером. Вже Т. Чурпіта наголошує, що «складне реалістичне лібрето Ю. Слоніmsького відображало дух епохи і потребувало глибоко насиченої музичної драматургії, вражаючих мелодійних фарб, хвилюючих характеристик героїв» [196, 139], але цим вимогам, на жаль, досить слабо відповідала музика М. Чулакі. Водночас, М. Трегубову у цій складній ситуації вдалося віднайти для кожного виконавця влучну хореографічну лексику, яка якнайяскравіше характеризувала персонажів твору.

«Юність», поставлена М. Трегубовим, складалася з прологу і трьох дій (дев'яти картин). Відповідно до змісту вистави, у спектаклі взяла участь переважно молода генерація балетної трупи, яка втілила незвичайних для балетної сцени персонажів: робітничу молодь, студентів, гімназистів та їх антагоністів – білогвардійців. Відомо, що ролі у виставі виконали Н. Слободян (Олена), В. Шумейкін, Ф. Шишкін (Дмитро), Ф. Тулуб'єв, А. Обертен (Петро), В. Ільїнська, Г. Ісаєва (Даша), О. Сталінський (матрос Семен), М. Мономахов (Матвій), Л. Литвак (поручик Чубенко), М. Печенюк (білий офіцер), М. Белова (гімназистка Ольга) [196, 137–138], [78]. На жаль, не отримали схвальних слів рецензентів масові сцени в епілозі та фіналі, де, на думку мистецтвознавця Є. Ніколаєнко, панувала надмірна метушня, було не допрацьовано мізансцени, пластика акторів мала занадто багато зайвих рухів [104].

У 1953 році Львівська балетна сцена побачила наступний спектакль у постановці М. Трегубова – «Хустка Довбуша», створений на музику

композитора А. Кос-Анатольського за лібрето П. Ковиньова. Поклавши в основу балетної «розповіді» документальний матеріал, пов'язаний із життям карпатських опришків, автори музичного спектаклю поряд із темою соціальної нерівності, представили на сцені історію особистих взаємин Олекси Довбуша і дівчини-кріпачки Дзвінки. Автор музики до балету – А. Кос-Анатольський побудував основні лейттеми спектаклю на народному музичному матеріалі – гуцульських пісенних і танцювальних мелодіях [40; 100]. Особливо виразно і доволі переконливо композитором було написано героїчні картини (повстання, події у таборі опришків тощо). В балеті нараховувалося чимало масових танцювальних сцен, в основу яких автор так само поклав хореографічний фольклор карпатського регіону – аркан, решето, коломийка, а також польські танці – полонез, краков'як [5; 79]. Проте, на думку мистецтвознавця В. Гузія, музика не була позбавлена й певних хиб.

Відсутність послідовного симфонічного розвитку музичних образів певною мірою ослаблювала музичну драматургію балету, позбавляла його цілісності. Через це інколи виходило, що танцювальні сцени розпадалися на окремі, зв'язані лише фабулою, дивертисментні номери. «Як і в лібрето, – писав В. Гузій, – в музиці лірика переважає над героїкою. В балеті ще відчувається недоробленість окремих місць (увертюра, антракти тощо). Не можна назвати вдалою оркестровку. Вона не розкриває багатою палітрою оркестрових барв усього мелодійного багатства народної гуцульської пісенної і танцювальної музики» [37].

Незважаючи на певні прорахунки у музичній канві балетного твору, рецензенти високо оцінили роботу диригента, балетмейстера-постановника, а також виконавців головних партій. Вони, зокрема, зазначили, що великий внесок в удосконалення партитури спектаклю зробив Я. Воцак, який зумів «відчути всі тонкощі музики балету і майстерно втілити їх в живе оркестрове звучання» [37]. Досить вдало передавали колорит доби костюми, створені за ескізами сценографа В. Нірода [188].

Хореографічний текст вистави, як зазначено в рецензії «Гуцульський балет» мистецтвознавця А. Сусловського, був поставлений на високому професійному рівні. Постановник спектаклю – М. Трегубов засобами хореографії розвинув сценічні образи за рахунок виразних рухів, підібраних окремо для кожного персонажа або сцени [171]. Особливо вдалими в балетмейстера вийшли танці опришків, ліричне *andante* головних героїв – Дзвінки та Олекси Довбуша, гуцульські танці в масових сценах за участю кордебалету [128]. У прем'єрному показі «Хустки Довбуша» взяли участь найкращі артистичні сили Львівського театру опери та балету: О. Сталінський (Олекса Довбуш), Н. Слободян (Дзвінка), В. Ільїнська (Оксана), М. Мономахов (Думба), М. Печенюк (пан Сковронський), В. Юхницький (Штефан), Л. Бойко (Анель), Р. Євстаф'єв (дід Косован), Т. Кочоровський (Ієзуїт) тощо. Позитивні відгуки отримала творча робота солістів – О. Сталінського та Н. Слободян, які не лише продемонстрували високу фахову майстерність, а й доповнили образи народного героя та його коханої чудовим акторським втіленням [37].

У 1954 році М. Трегубов звернувся до музики азербайджанського композитора К. Караєва і розпочав роботу над балетом «Сім красунь», в основу якого було покладено поему одного з класиків поезії Близького Сходу XII століття Нізамі Гянджеві. Балет був створений за мотивами кількох його творів: «Хосров і Ширін», «Скарбниця», «Іскандр-наме». Авторами лібрето виступили азербайджанські драматурги Сабіт Рахман та Ісмаїл Ідаятзаде.

У своїй драматургічній основі балет мав кілька лейттем, пов'язаних із людськими взаєминами героїв, що були різного соціального походження: світла і чиста любов головної героїні, простолюдинки Айші до молодого шаха, душу якого вона прагне врятувати від жорстокості і бездушності; лінія відносин візира з шахом; ілюзорна фантастика світу семи красунь. У статті «Творча майстерність» її автор – театрознавець Є. Ніколаєнко відзначав, що автори балету – балетмейстер М. Трегубов, диригент С. Арбіт, художник Ф. Нірод – зуміли розкрити цікавий і глибоко філософський зміст

безсмертного твору Нізамі. Цьому безперечно сприяв великий і складний симфонічний твір К. Караєва. Зокрема, вишуканого музичного смаку набула авторська характеристика семи красунь. «Мінлива мов хвиля, мов подих вітру, – писав Є. Ніколаєнко, – мелодія є їх супутником. Але композитор навіть і цю тему подає в розвитку. Наприкінці вистави мелодія семи красунь ніби гасне, втрачає силу. Кожна з красунь має власну характеристику, побудовану на національних мелодіях. Цю музичну сюїту закінчує музичний портрет найпрекраснішої красуні» [105].

Сценічне втілення своєрідного і складного твору К. Караєва потребувало великої творчої праці всього колективу Львівського ДАТОБ ім. І. Франка. Надзвичайно мальовничим стало художнє оформлення Ф. Нірода. Прекрасне враження справили м'які, теплі, прозорі декорації, зовнішня розкіш оформлення палацу, простота будиночка головного героя – Мензера, уміле використання сценічного майданчика, стильні й підготовані з великим смаком національні костюми. Музична драматургія вистави була по-справжньому проникливо розкрита диригентом С. Арбітом, який проявив високий професіоналізм і творчий підхід до роботи над музичним твором К. Караєва.

Справжнім талантом позначена й робота постановника М. Трегубова, що розв'язав хореографічний зміст спектаклю засобами виразного танцю. Зокрема, з творчою винахідливістю і великим смаком він віднайшов змістовні хореографічні характеристики дійових осіб, хоча в масових сценах другої дії, на думку вже згадуваного Є. Ніколаєнка, відчувалася зайва метушня і виконавська недосконалість [105]. Позитивну оцінку театрознавців викликав мужній образ народного месника Мензера, створений А. Обертеню. Справжньою поетичністю був овіяний світлий образ Айші у виконанні Н. Слободян. Роль легковажного егоїста Бахрама виконав молодий соліст Львівського ДАТОБ М. Печенюк. Природні дані останнього, його струнка і висока постать, сильні динамічні рухи і чудова техніка класичного танцю прекрасно відповідали образу шаха. У безперервному розвитку

представив власну роль Візира О. Сталінський. Досконала техніка, легкий і невимушений танець В. Шумейкіна допомогли останньому створити образ вірного слуги Візиря. Надзвичайно цікаву композицію мали танці семи ремісників, а також сцени з семи красунями, в яких хореографічні портрети було побудовано на основі народно-сценічного танцю. Так, темпераментно і майстерно танець індійської красуні виконала О. Костюкова. Не менш вдало провела вакхічний танець візантійської красуні Л. Ковч. Динамічна мелодія, експресія маграбської (іспанської) красуні знайшли своє втілення у танці Г. Раїнської. Граційні рухи китаянки продемонструвала Н. Балухіна. Менш вдалим, на думку Є. Ніколаєнка, стали партії слов'янської та хорезмської (узбецької) красунь, втілені В. Журавльовою та Г. Сопруновою, яким місцями бракувало виконавської техніки та ритмічності [105]. Проте, незважаючи на зауваження, спектакль «Сім красунь» був загалом схвально сприйнятий критиками і глядачами.

У 1956 році М. Трегубов розпочав роботу над іншим балетом А. Кос-Анатольського – «Сойчине крило», написаним за мотивами однойменної новели І. Франка. У центрі неї поставала історія про гірку долю дівчини, змушену волею обставин мандрувати світом з чоловіками, які зраджували її. Насамперед варто звернути увагу на те, що автор лібрето – драматург О. Геринович певною мірою переробив першоджерело, внаслідок чого герої балетного спектаклю дещо відрізнялися від літературних типажів, створених І. Франком. Легковажна й пустотлива франківська Мануся була серйознішою, глибше переживала драматичні події свого життя, а поет-філософ Массіно був перетворений на палкого й пристрасного юнака. До того ж О. Геринович зробив невеликий епізод новели («В таборі хунхузів») цілою хореографічною картиною. У змісті танцювального твору було також зроблено значну частину купюр, необхідність яких зумовлювалася специфікою балетного мистецтва [74, 267].

Варто наголосити, що А. Кос-Анатольський написав у балеті багато яскравих танцювальних епізодів. Насамперед, це – дует Манусі і Массіно у

першій і останній діях; музика третьої дії, де досить виграшно передано колорит музики Сходу; гуцульський і польський танці на карнавалі в останній дії. Менш вдалою стала друга дія балету. Про її музичне оформлення театрознавець І. Боровський писав у статті «Сойчине крило»: «Показуючи кубло розпусти, композитор прагнув знайти відповідне музичне рішення, але пішов шляхом копіювання “дешевої” музики кабаре [...]. Не можна вважати вдалою музичну характеристику купця Светлова за допомогою мелодії пісні “Ухарь-купець”» [23]. Розчарування театрознавців викликала й лірична лейттема, що супроводжувала героїв твору. На думку І. Боровського, цей лейтмотив був досить абстрактним через відсутність національного забарвлення, яке мало виходити з українського музичного фольклору, адже головні герої балету – українці з Карпат. Справедливо буде відзначити, що музика нараховувала один мотив (тема сойки), в якому звучали специфічні лади карпатських народних пісень, але він з’являвся упродовж балету лише двічі і від того проходив майже непомітно, без будь-якого симфонічного розвитку. До того ж оркестровка не відрізнялася особливою складністю. Диригент Я. Вошак добився хорошого звучання груп оркестру, виробив стрункий ансамбль, пом’якшив наскільки це було можливо різкі місця партитури [23].

Працюючи над постановкою «Сойчиного крила», балетмейстер М. Трегубов зустрівся з чималими труднощами. Засобами хореографії – виразним танцем і меншою мірою – пантомімою йому в цілому вдалося передати складні колізії сюжету і водночас передати гуманізм новели І. Франка. Проте були й прорахунки. Другорядні дійові особи балету (за винятком Ватажка хунхузів – артист І. Тривога) були майже зовсім позбавлені танцювального матеріалу. Такою, наприклад, стала мелодраматична, «ходульна» постать лісничого – батька Манусі (О. Лещиць). Танець «герлс» у другій дії, на думку І. Боровського, за задумом не відповідав часу дії [23]. Проте у масових танцях М. Трегубов виявив багато винахідливості. Глядачеві запам’яталися такі оригінальні танцювальні

номери, як танго (Л. Ковч, Г. Яковлев, А. Обертен), циганський танець (Г. Раїнська, Р. Євстаф'єв), самурайський танець (М. Белова, Г. Яковлев, З. Свентек), комічна полька (М. Белова, І. Тривога, Ю. Беляєв). Було відзначено також роботу артистів М. Печенюка (Купець Светлов), В. Шумейкіна (Власник чайного будиночка), В. Рудчика (злодій Зігмунт), О. Сталінського (ватажка злодіїв Генріха) та інших виконавців.

Певні прорахунки «Сойчине крило» мало в оформленні. Незрозумілою здалася остання дія спектаклю: осінній день, коли відбувалося народне карнавальне рядження не співпадав ані з текстом І. Франка, ані з лібрето О. Гериновича, який зберіг час дії – новорічну ніч (тобто, в декораціях доцільніше було б зберегти зимовий пейзаж). Хоча в цілому, до художньо-декоративного оформлення вистави художника О. Сальмана театрознавці поставилися з позитивом. «Чудовий пейзаж Карпат, сповнений неповторної поетичності (перша дія), картина сибірської тайги і вид на море (третя дія) викликали цілком виправдане захоплення глядача», – писав І. Боровський [23].

Ознакою 1950-х років стало звернення балетмейстерів до кіноробіт відомих режисерів, за фільмами яких ставили багатоактні, сповнені динамічного драматургічного розвитку, вистави. Такою, наприклад, став «Великий вальс» на музику Й. Штрауса (Львівський ДАТОБ ім. І. Франка, балетмейстер М. Трегубов), поставлений за мотивами однойменної кінострічки 1938 року режисера Ж. Дювів'є, де йшлося про палке кохання Йоганна Штрауса до відомої співачки Карли Доннер (у балеті – балерини Фані). Варто наголосити, що постановник не пішов шляхом безпосереднього перенесення на балетну сцену ефектних режисерських рішень та виразових прийомів кінематографічного мистецтва, а створив новий художній твір, в якому конкретні історичні події набували оригінального хореографічного втілення.

Насамперед М. Трегубов створив нове оригінальне лібрето, сюжет якого повністю відповідав драматургії музики. Театрознавець Д. Радлов у

рецензії «Великий вальс» зазначав, що лібретисту-постановнику вдалося показати Відень, не лише як умовно-оперетове царство, де люди закохуються, танцюють і гуляють тіністими лісами. Перед глядачем постали долі реальних людей, які борються, сподіваються, кохають, пізнають радощі успіхів та гіркоту розчарувань [131].

Артист О. Сталінський, який брав участь у прем'єрі спектаклю пригадував у публікації «І знову “Великий вальс”», що М. Трегубов як постановник перетворив кіносценарій на глибоко драматургічне лібрето не механічно, а з позиції досвідченого митця. Справжнє розуміння творчості Й. Штрауса відчувалося у роботі сценографа О. Сальмана, який оформив спектакль яскраво, проте без зайвої строкатості, у м'яких пастельних тонах. Із свого боку диригент вистави – С. Арбіт надзвичайно вдало зробив з різних творів Й. Штрауса балетну партитуру рідкісної цінності. О. Сталінський так коментував характер музики: «Чарівна, вічно молода, відома у цілому світі музика “короля вальсів”. Вона глибоко гуманістична і демократична. Її мелодії сповнені щирих почуттів, ліричного суму, палкої пристрасті, любовних страждань, а над усе – радості життя. Така музика допомагає нам, артистам, створювати виразні психологічні танцювальні образи, які примушують глядача забувати про умовність мистецтва й щиро, часто до сліз співчувати героям» [152].

З рецензії Д. Радлова відомо, що граційні вальси, польки і галопи було перетворено фантазією М. Трегубова на каскад різнобарвних танців, які влучно відтворювали епоху, надаючи виставі вірного стилю і сприяли розвиткові сюжету. Особлива заслуга постановника полягала в тому, що визначивши правильне ідейне і жанрове вирішення балетного спектаклю, він зумів віднайти для нього яскраву та захоплюючу форму. Позитивну оцінку рецензента отримали також танець з повітряними кульками, танець двох офіцерів і дівчини, дивертисмент з парасольками, а також сцена, де Йоган Штраус пише музику «Великого вальсу», присвячену балерині Фані.

«Великий вальс» мав тривале сценічне життя: 25 років він не сходив з афіш театру (на момент виходу статті О. Сталінського його було показано понад 500 разів). 1981 року М. Трегубов оновив виставу на львівській сцені (балетмейстера було спеціально запрошено з Києва, де він на той момент жив і працював). Оформлення оновленого спектаклю розробив М. Риндзак, музичне тло балету підготували В. Щесюк та М. Юсипович. У виставі цього разу взяли участь найвідоміші танцівники балетної трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, серед них: Ю. Карлін, В. Правдивий, В. Якимович (Й. Штраус), І. Ломпарт-Панасюк, Н. Межигурська, С. Скрипник (Генрієтта), Є. Костилева, Е. Старікова, О. Стратиневська (Фанні), Л. Благий, М. Панасюк, О. Поспелов (імпресаріо Еріх), О. Сталінський (диригент оркестру) та інші виконавці.

Наголосимо, що окрім М. Трегубова, над розробкою актуальних балетних тем працювали й інші постановники. Так, 1956 року до роботи на сцені Львівського театру опери та балету було запрошено хореографа Лілію Таланкіну (нар. 1933 року, Москва). Випускниця Державного інституту театального мистецтва ім. А. Луначарського¹⁰ (клас відомого радянського балетмейстера Р. Захарова), вона майже одразу по закінченні навчального осередку потрапила до Львова, де поставила балет «Франческа да Ріміні» (диригент – Я. Вошак, художник – Ф. Нірод). Тривалий час вона працювала балетмейстером Московського Державного академічного Камерного музичного театру ім. Б. Покровського (від дня його заснування), де поставила близько 40 вистав. З 1956 року працювала викладачем балетмейстерського факультету Державного інституту театального мистецтва (понад 15 років була завідувачем кафедри сценічного танцю).

У зміст лібрето, підготованого балетмейстером, було покладено трагічну історію кохання шляхетної панянки Франчески да Ріміні – головної героїні п'ятої пісні «Божественної комедії» італійського поета і мислителя А. Данте. За музичну основу балетного спектаклю Л. Таланкіна взяла

¹⁰ Тепер – Російський інститут театального мистецтва.

однойменну симфонічну фантазію П. Чайковського. На думку рецензента – автора статті «Балет “Франческа да Ріміні”» в «Радянській культурі», складні переживання героїв, контрастне зіставлення світлих початків та сил зла, було переконливо передано балетмейстером засобами хореографічного мистецтва. Постановниця продемонструвала тонке розуміння музики, вміння втілити в рухові справжні почуття [10]. Насамперед Л. Таланкіна відмовилася від показу пекла, в якому відбувалася дантова дія, адже яскрава картина пекельних сил у балетних умовах могла відвернути увагу від живих людей з їх переживаннями. Відомо, що головні ролі у виставі виконали провідні танцівники театру: Н. Слободян, Л. Орловська (Франческа да Ріміні), М. Печенюк (Джотто), О. Поспелов (Паоло) та інші артисти [187].

На рубежі 1950–1960-х років на українській балетній сцені остаточно утвердилися нові перспективні художні тенденції. Зазначимо, що певною мірою цьому сприяла політична «відлига»¹¹, коли відбулася ліквідація ГУЛагу¹², припинилися політичні репресії, послабилася цензура у мистецтві та літературі [87, 79–82]. Ю. Станішевський наголошував, що пограниччя 1950–1960-х років поклало початок надзвичайно плідному, насиченому пошуками і водночас численними суперечностями періоду, який розвинув і збагатив художній досвід кількох поколінь майстрів українського балету, по-новому й сміливо розв’язав такі актуальні проблеми балетної практики і теорії, як новаторство і традиції, інтернаціональне і національне в хореографічному мистецтві, взаємодія балетмейстера і виконавця, співвідношення виражального та зображального тощо [157, 170].

Варто додати, що з початком 1960-х років в українському балетному мистецтві почала нарощувати силу тенденція залучати до лібрето балетних

¹¹ Хрущовська «відлига» – неофіційна публіцистична назва історичного періоду воєн Радянському Союзу після смерті Й. Сталіна, яка тривала впродовж 1953–1964 років. Поняття «хрущовська відлига» пов’язане з перебуванням на посту першого секретаря ЦК КПРС Микити Хрущова (1953–1964).

¹² ГУЛАГ – Головне Управління Таборів (рос. – Главное Управление ЛАГерей) – підрозділ Народного комісаріату внутрішніх справ Радянського Союзу, який керував місцями утримання в’язнів, у тому числі політичних.

творів кращі зразки вітчизняної та світової літератури. Остання стала для балету величезним джерелом натхнення та оновлення тематики, сюжетів, художніх образів, актуальних ідей тощо. Літературні герої, близько знайомі глядачеві, ніби оживали на підмостках театрів у правдивих пластичних образах. Утвердженню новаторських тенденцій на вітчизняній сцені сприяла музика молодих українських композиторів, яка створювали міцну платформу для втілення образного танцю.

Саме таким високохудожнім твором стали «Тіні забутих предків» композитора В. Кірейка, поставлені на львівській сцені 1960 року за мотивами однойменної повісті М. Коцюбинського. До їх релізації було запрошено балетмейстера Тамару Рамонову (нар. 1921 року, Москва). Про неї відомо, що навчалася вона у Московському ДХУ (випуск 1940 року), згодом закінчила балетмейстерський факультет Державного інституту театрального мистецтва, після якого отримала посаду режисера-балетмейстера театру ім. К. Станіславського і В. Немировича-Данченка. Працювала на багатьох сценах СРСР у Новосибірську, Талліні, Донецьку, Воронежі, Пермі, в тому числі й Львові [11, 424].

Постановка, яку зробила Т. Рамонова у Львові, на жаль, не стала її найкращою роботою, адже, за твердженням авторитетного українського мистецтвознавця Ю. Станішевського, незважаючи на прекрасну симфонічну образність партитури В. Кірейка, балетмейстер не взяла до уваги самотністі літературного першоджерела й не врахувала особливості музичної драматургії, до того ж основним засобом виразності у балеті вона зробила побутову пантоміму і дивертисментний танець, які нівелювали поетичний зміст повісті М. Коцюбинського. Ю. Станішевський стверджує: «Побутова жестикуляція, прозаїчні мізансцени “підкріплені” для правдоподібності етнографічно-достовірною бутафорією, спрощували і приземлювали емоційно-наснажені картини балету. І коли раптом у розгорнутих дуетах мрійливої Марічки та закоханого Івана з’являлися натхненні танцювальні епізоди [...]. Саме ці балетмейстерські знахідки

здавалися чужеродним тілом у побутово-пантомімічній тканині вистави» [157, 201].

Літературне підґрунтя для створення балетного спектаклю використовував у власній роботі й інший балетмейстер, що працював на львівській сцені – Костянтин Муллер. 1960 року він поставив у Львові балет «Кам'яна квітка» на музику С. Прокоф'єва, створений за мотивами творчості російського письменника П. Бажова. Звертався балетмейстер й до тематики «легендарного» радянського минулого: 1961 року він представив львів'янам спектакль «Останній бал» (друга назва – «Залп Аврори») композитора Ю. Бірюкова. На жаль, детальної інформації про підготовку цих спектаклів та їх прем'єрні покази не було віднайдено.

Упродовж 1960–1970-ті років в історії балетної трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка позначилися появою балетмейстерських робіт Михайла Заславського, який поставив спектаклі «Красуня Ангара» (1962), «Легенда про любов» (1963, 1971), «Оріся» (1964), «Три мушкетери» (1966), «Ромео і Джульєтта» (1968), «Любов-чарівниця», «Трикутний капелюх» (1969), «Маскарад» (1970), «Лікар Айболить» (1971), «Створення світу» (1972), «Тіль Уленшпігель» (1975), а також танці в операх «Дуенья» С. Прокоф'єва, «Мазепа» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе; М. Заславський став також автором лібрето до балетів «В ім'я кохання», «Квіти життя», «Син землі» [179, 83].

Варто наголосити, що розвиток вітчизняного балету на рубежі 1960–1970-х років відбувався в умовах нової хвилі бурхливої дискусії навколо проблематики пошуків сучасної танцювальної образності. Питання, які хвилювали тогочасних радянських театрознавців (М. Загайкевич, П. Карп, Ю. Слонімський, Ю. Станішевський тощо) формувалися таким способом: співіснування традиційних форм балету з балетами-симфоніями, створеними на основі інструментальних музичних творів; виховання акторської виразності в танцівників і подолання однобічного техніцизму; розуміння реалізму в балеті як відображення логіки життя; прагнення віднайти

достовірний шлях до художнього новаторства тощо. На проблематику, порушену критиками, митці відповідали вдаючись до оновлення канонів багатоактної балетної драми, наближення сюжетної дії до законів розвинутої драми, детального розроблення сценічних характерів та піднесення ролі музики у виставі. У цьому контексті розглянемо кілька постановок М. Заславського детальніше.

Одним із перших балетів, які створених М. Заславський на львівській сцені, став спектакль Л. Кніпера і Б. Ямпілова «Красуня Ангара». Поставлений 1962 року за мотивами народної легенди про Ангара, її батька Байкала та нареченого Єнісея, він став зверненням балетмейстера до бурятського фольклору. Такий вибір постановника був не випадковим. Справа в тому, що перший постановний досвід М. Заславський отримав одразу по закінченні балетмейстерського відділення Державного інституту театального мистецтва ім. А. Луначарського 1955 року в Бурятському театрі опери та балету (там, до речі, отримав почесне звання заслуженого діяча мистецтв Бурятської АРСР¹³ й став лауреатом Державної премії РРФСР імені М. Глінки). Відомо, що у Львові зусиллями М. Заславського відбулася постановка другої редакції балету, першу він поставив в Улан-Уде 1959 року (показана також під час Декади бурятського мистецтва і літератури у Москві), де консультантом спектаклю виступив досвідчений знавець народної хореографії Ігор Моїсеєв.

«Красуня Ангара» – балет на казкову тему, де сюжет був народним за своїм духом та ідейною спрямованістю. Автором лібрето виступив бурятський драматург Намжила Балдано, який зміг засобами літератури якнайкраще передати художні цінності народної легенди про взаємини між Байкалом – величним і справедливим властителем, його донькою красунею Ангарою, її нареченим – мужнім Єнісеєм та Чорним вихором, який прагнув заволодіти багатствами Байкалу.

¹³ АРСР – Автономна Радянська Соціалістична Республіка.

Лейттема балету спиралася на ідею, пов'язану з відстоюванням загальнолюдських моральних норм і цінностей. Особливо яскраво у виставі наголошено думку про всепереможну силу кохання. Музика композиторів Л. Кніппера і Б. Ямпольського повністю відповідала художній цінності лібрето. Рецензент В. Литовченко у статті «Весняний подарунок» зазначав, що «мелодійна й оригінальна за своїм гармонійним складом, вона мала глибоко народну форму й кожний образ в ній був наділений окремою музичною характеристикою» [86]. Працюючи над широкомасштабним музичним матеріалом, диригент Ю. Луців відповідно зміг добитися прекрасної повнозвучності оркестру, знайшовши найкращі можливості прочитання партитури. Прекрасне враження також залишили декорації і костюми художника О. Тиміна.

Ставлячи першу редакцію «Красуні Ангари» ще в Улан-Уде, М. Заславський показав себе здібним хореографом і досяг необхідного лаконізму та водночас справжньої виразності у виборі художніх засобів. Вже згадуваний В. Литовченко писав з цього приводу: «З роботи Заславського добре видно, що він [...] добре вивчив танці східних народів. Тому танці в балеті відзначаються неповторними рисами яскравої характерності. Серед них найбільше вдалися танці мисливців, смерчів, воїнів Чорного вихора» [86].

У Львівському ДАТОБ ім. І. Франка «Красуня Ангара» була поставлена майже в тому ж вигляді, в якому вона йшла в Улан-Уде, і все ж редакції відрізнялися між собою, що насамперед зумовлювалося особливостями творчого складу театрів і різною культурою виконання. Надзвичайної близькості до народного уявлення про образ Ангари досягла артистка Н. Слободян. Її зворушливому ліризму було протиставлено мужню велич почуттів її обранця Єнісея у виконанні О. Поспелова. Образ Байкала, втілений О. Сталінським, на жаль, не набув у балеті такого ж значення, як у легенді, і це стало певною мірою прорахунком балетмейстера М. Заславського. Крім того, Чорний вихор у виконанні артиста В. Лупова теж

нерідко випадав зі загального ансамблю виконавців головних партій. Окрім солістів, у балеті були задіяні також артисти Г. Раїнська, Л. Марина, Є. Розенбах, І. Волкова, Р. Ільїна, В. Краснов, О. Мельник, М. Панасюк та інші виконавці [86].

У 1963 році М. Заславський поставив балет А. Мелікова «Легенда про любов» за однойменною п'єсою турецького поета Назима Хікмета (диригент С. Арбіт, сценограф О. Сальман). Вистава розповідала про любов двох сестер Ширін і Мехмене-Бану до художника Ферхада, страждання Мехмене-Бану, яка віддала заради порятунку від смерті улюбленої молодшої сестри свою красу, що завадило їй знайти щастя у коханні.

Наголосимо, що перед М. Заславським насправді постало складне завдання – втілити в хореографічних образах поетичну східну казку, зберігши її етнографічну своєрідність, знайшовши точність психологічних і соціальних характеристик героїв, передавши образною мовою балету їх думки і почуття. Незважаючи на те, що у прем'єрних показах вистави були зайняті провідні сили балетної трупи – Н. Слободян (Ширін), І. Красногорова (Мехмене-Бану), О. Поспелов (Ферхад), П. Малхасянц (Візир), А. Холевинський (Незнайомий) тощо, – рецензенти і колеги по сцені оцінили виставу задовільно. Провідна солістка Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка Антоніна Васильєва у публікації «Легенда про подвиг і любов» зазначила, що балетмейстер виявив недостатньо психологічної глибини під час роботи над образами, від чого епічна тема в спектаклі стала лише фоном, на якому розігралася складна драма людей, що закохані та страждають [27].

На думку театрознавця А. Янченка, виставі не вистачило ясної і чіткої думки, адже багато подій, що відбувалися на сцені, залишилися неясними через те, що постановник не знайшов переконливих засобів для їх розкриття. Не вистачило балету й хореографічної різноманітності у сольних та масових сценах, де переважали танцювальні штампи. «Танці Мехмене-Бану, – писав А. Янченко, – однобарвні, виражають в основному одну рису характеру – мужню рішучість, твердість і зовсім позбавляють її жіночості і

привабливості... У Ферхада нема жодного яскравого танцю, який би глибоко розкривав характер цього легендарного народного героя» [212]. Негативні відгуки отримало й сценічне оформлення спектаклю, яке зробив художник О. Сальманом, який створив занадто громіздкі, маловиразні й неточні у кольоровому вирішенні декорації – насамперед, незручні верстати на задньому плані й біля куліс, що значно ускладнювало пересування артистів. На жаль, незважаючи на певні доопрацювання, «Легенда про любов» в редакції М. Заславського не затрималась надовго у репертуарі театру.

Наступного 1964 року балетмейстер, врахувавши недоліки попередніх сценічних робіт, представив глядачеві балет «Орися» на музику А. Кос-Анатольського та лібрето О. Геріновича (диригент Ю. Луців, художник О. Сальман). В основу хореографічного спектаклю було покладено історію сільської наймички Орисі, наділеної від природи великим мистецьким хистом. За змістом лібрето, найбільшим бажанням дівчини було піти у народне мистецтво і присвятити свій талант людям, проте мрії не могли здійснитися через соціальні обставини, які склалися за часів панування Польщі на території західноукраїнських земель [109]. Безумовно, зміст балету мав серйозне ідеологічне підґрунтя, адже події охоплювали 1920–1939 року були пов’язані з воз’єднанням українських земель і звільненням їх від домінування Польщі. У сюжет постановки було покладено реальні події з історії радянської влади на Західній Україні: сутички між кінними загонами С. Будьонного та польськими військами Ю. Пілсудського, в ході яких Орися разом із братом Лесем рятували від смерті пораненого командира будьонівців.

Великим позитивом стало те, що музичний матеріал балету був побудований на національному українському ґрунті з використанням гуцульського, бойківського, а також східноукраїнського фольклору; для зображення вищих прошарків польського суспільства композитор використав легку джазову музику. Театрознавці високо оцінили роботу львів’ян, проте зазначили, що творцям вистави все ж таки не до кінця

вдалося подолати вплив «усталених» для того часу рішень. Наприклад, мистецтвознавець Ю. Станішевський у рецензії «На шляху до сучасної теми» зазначив, що хоча музика А. Кос-Анатольського й була пронизана «національним колоритом і забарвлена задушевною і романтичною піднесеністю», проте, їй не вистачило широкого симфонічного розвитку лейтмотивів та яскравої оркестрової фактури [155].

Літературна основа балету, яку написав О. Геринович, на жаль, була позбавлена гострої конфліктності, не мала чіткого розвитку характерів і виразних вчинків головних героїв. На думку Ю. Станішевського, вся дія завершувалася вже у другому акті, а третій – являв собою розгорнутий дивертисмент, що складався з народних танців. Проте, завдяки музичній драматургії, яка мала цілісність і внутрішню динаміку, балетмейстерові все ж таки вдалося гранично чітко структурувати танцювальну дію, цілком і повністю залучаючи глядача в поетичну балетну умовність. «Всі події, які, здавалося, вимагають пантомімічної побутової дії, вирішені умовною мовою класичного танцю. Ані бутафорські рушниці і шаблі, ані декоративні шинелі і бурки, яких так багато в балетах, а саме танець розповідає про людей, про їхню боротьбу, яскраво і переконливо вимальовує картини бою», – писав Ю. Станішевський [155, 3].

До недоліків вистави було віднесено окремі сцени (наприклад, картина балу-концерту в приватній школі танців, епізод у таборі військовополонених тощо), які, на жаль, не знайшли переконливого сценічного рішення (певною мірою їх перекривав прекрасний акторський склад: Н. Слободян, О. Поспелов, І. Красногорова, Г. Ісупов, М. Печенюк, А. Холєвінський, П. Малхасянц та інші танцівники). Ніби виправдовуючи власні прорахунки М. Заславський в інтерв'ю часопису «Вільна Україна» наголошував, що вся труппа намагалася уникнути побутовізму і створити справжній лірико-героїчний спектакль. «В основу ми поклали танцювально-пластичні засоби, майже зовсім відмовившись від пантоміми, – коментував свою роботу балетмейстер. – Нове завжди примушує шукати, експериментувати, міняти і

виправляти помилки. Працюючи над хореографією цього балету, мені, як балетмейстеру, довелось вивчати багато матеріалів в етнографічному та інших музеях, народні танці, зокрема гуцульські. І хоч тут ми використали повний лексикон класичних рухів – елементи національних танців перенесені на сцену і, мені здається, передають національний характер всього балету» [108, 4].

У 1965 році М. Заславський разом із диригентом С. Арбітом і художником Є. Лисиком представив львівському глядачеві балет «Три мушкетери», який написав лєнінградський композитор В. Баснер, за мотивами однойменного твору французького письменника О. Дюма. Лібрето балету підготував драматург Ф. Ванін, який досить успішно зумів створити з каскаду літературних пригод канву для балетного спектаклю. Автору лібрето довелося, по суті, обмежитися одним епізодом з підвісками королеви, на фоні якого розгорнулася картина підступних інтриг всередині французького королівського двору XVII століття [147].

Варто наголосити, що музика В. Баснера була наповнена динамікою, яскравою образністю, теплим гумором і легкою іронією. Музичний керівник вистави – диригент С. Арбіт цілком відчув і передав у звучанні оркестру її тон і характер. Сценограф Є. Лисик також продемонстрував у цьому спектаклі власну творчу винахідливість: традиційну генеральну завісу спектаклю він представив у формі старовинної французької гравюри, за змістом якої три вершники мчать над панорамою старовинних міст і сіл Франції. Також увагу глядача привернули чудові картини фехтувального манежу мушкетерів, королівського парку й урочистої бальної зали. У стилі гравюри було виписано кілька задників, які передавали зображення нічних вулиць Парижа та порту Кале. Мистецтвознавець О. Янківська так описувала декорації в рецензії «“Три мушкетери” у Львові»: «Три маленьких гарних парусники в руках танцюючих моряків замінюють картину порту і продовжують обстановку жарту на фоні легкого задника з зображеннями риб

і морських тварин. Протягом спектаклю кілька разів вдало використано станок-східці» [211, 3].

Очевидці балетної прем'єри наголошували, що балетмейстер М. Заславський багато зробив для того, щоб події у виставі розгорталися за змістом, якого вимагала музика В. Баснера. Проте, йому це не завжди вдавалося, адже спектакль вийшов певною мірою різножанровим. Балетознавець О. Янківська зазначала, що спочатку глядач нібито потрапляв в обстановку яскраво комедійну, близьку до гротеску, де засобами класичного танцю втілювалися характери персонажів, але раптом дія обривалася суто драматичними епізодами і мила атмосфера жарту зникала зі сценічного майданчика. Безперечна невдача спіткала балетмейстера й у сценах королівського балету: вони вийшли беззмістовними й не пов'язаними з основною дією спектаклю [211].

Цікавою знахідкою М. Заславського стало введення у виставу нового персонажа – Автора, якого досить органічно, в стилі епохи втілив танцівник О. Сталінський. Щоб підсилити лінію мушкетерів, балетмейстер додав у спектакль образ капітана де Тревіля. Рецензія О. Янківської допомогла з'ясувати якість подання хореографічного матеріалу й іншими танцівниками, залученими до прем'єрного показу балету. Бездоганно провів свою партію темпераментний танцівник, прекрасний фехтувальник і виразний актор Г. Ісупов (д'Артаньян). Переконливими також були виконавці ролей Атоса – О. Мельник та Арамиса – Р. Романів, які прекрасно впоралися з технічною стороною ролі, проте їм певною мірою не вистачало іронії, яку вимагав жанр балету. Портоса грав М. Панасюк – артист наділений яскравим комедійним обдаруванням. Безперечною удачею став король Людовик у виконанні О. Валькова. Констанцію Бонасьє виконала Н. Слободян, а роль Рішельє – О. Поспелов, який переконливо відтворив негативний образ твору. Виконавець ролі герцога Букінгемського В. Ільков прекрасно втілював свою партію в парі з балериною Л. Орловською (королева Анна Австрійська). Прекрасну техніку танцю і розуміння створюваного нею образу

продемонструвала солістка Г. Сахновська в парі з артистом О. Мегедем, який грав підступного Рошфора [211]. Варто сказати, що балет «Три мушкетери» знайшов жвавий відгук не лише серед критиків, але й глядача, а тому ще кілька років залишався в репертуарі балетної трупи Львівського ДАТОБ ім. І. Франка.

У 1972 році М. Заславський знову звернувся до музики ленінградського автора, цього разу ним став композитор А. Петров, який написав балет «Створення світу». Це було друге прочитання вистави у межах СРСР (перше відбулося в Ленінграді 1971 року за участі балетмейстерів Н. Касаткіної та В. Васильова).

Ідея балету цілком відповідала ідеологічній концепції тогочасного радянського суспільства й постала на ґрунті відомої серії атеїстичних малюнків французького художника Ж. Еффеля. В них автор у гумористичному плані зіткнув патетику біблійської теми зі сучасними уявленнями про виникнення і розвиток людського суспільства.

Перед авторами львівської редакції «Створення світу» – балетмейстером М. Заславським, диригентом С. Арбітом та художником Є. Лисиком постало складне завдання – створити не зовнішньо-ілюстративний, а високофілософський спектакль, відштовхуючись від еффелевської графіки. Генеральною темою балету М. Заславський та його співтворці зробили становлення Людини у світі, її прагнення творити й любити, відстоювати власне право на щастя. Отже, балет починався ніби з жарту і підіймався до високої мрії про прекрасну Людину.

Львівський музикознавець І. Чернова у рецензії «Створення світу» відзначала, що музична мова постановки була зрозумілою: в партитурі балету органічно поєднувалися звучання, які йшли від тонкої стилізації тем музики бароко (використано такі музичні інструменти, як орган, чембало, челеста, а також дитячий хор) з елементами «симфоджазу» (розширена група ударних інструментів, саксофон) [193]. З позитивом мистецтвознавець поставилася й до сценічного оформлення спектаклю, які підготував Є.Лисик.

Вона зокрема, писала: «Художник бачить музику в фарбах, допомагає розкривати драматургію танцю і загальну ідею спектаклю. Декорації й костюми нового балету – це сплав сучасного сприйняття світу і романтичного мислення з виразним національним колоритом» [193].

Балетмейстерська редакція, яку представив М. Заславський, допомогла розкрити нові грані талантів солістів театру. Партії Адама і Єви у виставі виконали досвідчені танцівники Г. Ісупов та Е. Старікова, у яких висока технічна майстерність органічно поєдналася з чудовою артистичною безпосередністю. Інші ролі у балеті виконали Г. Сахновська, М. Панасюк, І. Красногорова, які постали в алегоричних образах нечистої сили.

На думку вже згадуваної І. Чернової, поряд із безумовними досягненнями, вистава мала й певні недоліки. Насамперед вони пов'язувалися з недостатньою продуманістю окремих сцен і образів. Наприклад, не було чіткого за змістом завершення першої та другої дій, третя дія була перенасичена символічними персонажами [193]. Проте варто зазначити, що, незважаючи на деякі огріхи, спектакль «Створення світу» в редакції М. Заславського отримав тривале сценічне життя й досі залишається в репертуарі сучасної балетної трупи Львівської опери в декораціях Є. Лисика (спектакль було оновлено у 1990-х роках балетмейстером Г. Ісуповим, диригентом Ю. Бервецьким та художником Т. Риндзаком).

У 1975 році в творчому союзі з диригентом С. Арбітом і художником-сценографом Є. Лисиком М. Заславський звернувся до музики балету Є. Глебова «Тіль Уленшпігель», написаного за мотивами однойменного роману бельгійського письменника Шарля де Костера. Композитор, а разом із ним і хореограф-постановник побудували структуру спектаклю за принципом контрастності – протиставлення добра злу. Рецензент О. Розанова відзначала, що повнота і різноманіття життя, яке виникає на сторінках роману, природно не могли вміститися в жорсткі межі вистави. Тому постановники спектаклю виділили в лейтмотив лібрето – конфлікт між народом в особі Тіля Уленшпігеля і заможною аристократією в особі короля

Філіппа та його оточення. Успіх спектаклю певною мірою визначили його виконавці: Г. Ісупов (Тіль Уленшпігель), О. Поспелов (Клаас), О. Сталінський (Інквізитор), Е. Старікова (Нелі), І. Красногорова (Сооткін), В. Товстанов (Рибник), П. Малхасянц (король Філіпп) та інші виконавці.

Вагомого значення для розкриття провідної лінії постановки набуло художнє оформлення Є. Лисика, яке мало виняткову силу впливу, поєднану з емоційною експресією музики Є. Глебова. О. Розанова так описувала роботу сценографа: «Тонко відчуваючи природу театру, Лисик витягує максимум ефекту при мінімумі засобів. Образ вистави є аскетично суворим і лаконічним. Простір сцени, обмежений з трьох сторін грубо збитими помостами, що асоціюється з лобовим місцем... Фландрія – величезний ешафот – такий сенс цієї ємної сценічної метафори» [132, 3].

Щодо роботи М. Заславського О. Розанова відзначила, що створене художником і композитором емоційне напруження нерідко підмінялося умоглядністю постановника: сценічна дія часом замикалася в межах одного епізоду. Думка балетмейстера зупинялася на поверхні подій, не проникаючи в їх сутність, що врешті-решт позначалося на якості хореографії: танцювальний текст окремих персонажів був настільки простим, що акторам залишалося лише зовнішньо відповідати образам. Останнє досягалося ними без особливих зусиль. Водночас, жіночі партії в балеті були танцювальнішими, але одноманіття хореографічної лексики змушувало солісток багато в чому поступатися їхнім літературним прототипам[132].

До середини вистави, на думку балетознавців, спектакль був посправжньому «насичений» танцем, проте поступово гострота думки і самостійність підходу до матеріалу помітно слабшали, все частіше виникали повтори й епізоди, які не приносили нового змісту; характери героїв, незважаючи на події, що відбувалися, залишалися незмінними. До кінця постановки, на жаль, контакт між персонажами майже зник, а хореографія втратила свою багатозначність. Почасти це пояснювалося прагненням балетмейстера до плакатного видовища й безпосереднього впливу на

глядача. Насамперед це пов'язувалося з фігурою Рибника – зрадника Тіля Уленшпігеля, образ якого, на думку рецензентів, був «роздутий» до необґрунтованих масштабів. «Механізм зради, – писала О. Розанова, – не цікавить постановника. Причина підлості Рибника – звичайна вигода, плата за донос – в виставі не простежена. Замість того, з нікчемного покидька зроблено таємничу зловісну фігуру, якусь фатальну істоту, що сіє смерть» [132, 3].

Варто зазначити, що недоліки окремих місць вистави поєднувалися зі справжніми досягненнями балетмейстера, які виражалися, насамперед, у довірі до специфічної образності балетного театру. Саме в такому поетично-умовному ключі було здійснено найкращі сцени балетної постановки: перша дія – народження Тіля, а також сцена страти односторонця Тіля – Клааса. Останню очевидці описували так: «Без натуралістичних подробиць, лаконічна і сувора за формою, вона (сцена – *О.П.*) впливає не на чутливість, а скоріше на моральне почуття аудиторії. І хоча сцена вирішена, в основному, засобами образотворчої пантоміми, її режисерське і пластичне втілення є настільки рельєфним, що картина насильства... піднімається до широкого соціального узагальнення» [132, 3].

У 1975 році М. Заславський представив на суд театральних критиків та глядачів балет Ф. Ярулліна «Шурале» (лібрето Л. Якобсона). Це була поетична казка про чарівну дівчину-птицю Сюїмбіке, для якої щастя польоту було найдорожчою радістю у житті і яка після тяжких випробувань та пригод дізналася, що людяність, доброта і кохання дарують такі крила щастя, яких не можна порівняти ні з чим у світі. Зрозуміти це Сюїмбіке допомагали хоробрий богатир Алі-Батир та страшна лісова потвора Шурале, яка заважала перемозі любові над ненавистю.

Вибір балетмейстера насамперед зумовила різноманітна за мелодикою музика Ф. Ярулліна, яка мала своєрідну національну форму. Художнє оформлення вистави зробив сценограф Я. Нірод. У головній ролі вистави були задіяні солістки театру – Е. Бочище та О. Стратиневська, які прекрасно

справилися із поставленими перед ними завданнями. Проте, на думку театрознавця Б. Бідненка, балетмейстерові М. Заславському варто було б ще емоційніше поглибити образ дівчини-птаха. Приміром, у сцені відмови Сюїмбіке від крил, адже в ній власне проглядався лейтмотив спектаклю, партія набувала її найвищого прояву: Сюїмбіке обирала життя людини [17]. В ролі Алі-Батира у виставі виступили досвідчений танцівник П. Малхасянц та молоді солісти – С. Кур'янінов та А. Авілочев. Традиційно трактуючи образ, ці артисти знайшли для нього власні емоційні «кольори». Яскраво проявилися в балеті таланти провідних майстрів львівської сцени О. Сталінського та О. Поспелова, які зіграли ролі Старшого свата. Загалом балет «Шурале» був тепло сприйнятий львівською публікою і тривалий час залишався в репертуарі театру.

Серед позитивних рис постановки рецензент зацентрував на намаганні балетмейстера відтворити засобами хореографії танцювальні малюнки як солістів, так і кордебалету. Наприклад, у темних сил лісової нечисті пластична виразність не обмежувалася зовнішньою подібністю костюмів, танці виконавців партій Лісовика (О. Мегедь, В. Товстанов) та Вогняної відьми (Н. Кох, Т. Кудрявцева) виглядали образно і цікаво. За свідченням Б. Бідненка, їхні рухи, пози, малюнки загалом відповідали характеру дії [17]. Такі самі позитивні відгуки отримали танці дівчат-птахів, які вимагали від виконавиць досконалої пальцевої техніки. Б. Бідненко писав про них: «Дівчата-птахи – це веселі, легкокрилі лісові істоти, які наповнюють усе довкола почуттям радості польоту. Така своєрідність образу – певне художнє відкриття» [17, 4].

До прорахунків спектаклю було віднесено недостатньо використані декоративні засоби та світлове оформлення, тому що ефекти несподіваної появи та зникнення фантастичних персонажів, а також чудес у казковому лісі виглядали надто умовно-сценічними. Через це у складне становище потрапляв головний міфічний персонаж – Шурале у виконанні Г. Ісупова, проте хореографічний текст його ролі певною мірою виправляв недоліки

фантастичних сцен. Вже згадуваний Б. Бідненко писав про нього: «Страшний і загадково незрозумілий у своїй злобі до людей Шурале-Ісупов пластично і водночас з великою гостротою розкриває негативну красу знайдених для свого персонажа рухів та поз. Високий стрибок, блискуча танцювальна техніка, акторська виразність сплітаються в яскравому образі» [17, 4].

Упродовж 1963–1967 років на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка над створенням новаторського хореографічного репертуару працював видатний український балетмейстер Анатолій Шекера (1935, Владивосток – 2000, Київ). Вихованець Пермського ДХУ, він певний час працював на сцені Пермського театру опери та балету, у 1959–1963 роках навчався на балетмейстерському відділенні Державного театрального інституту ім. А. Луначарського, по закінченні якого потрапив до Львова. Тут А. Шекера насамперед активно звертався до пошуків нової тематики у балетному мистецтві, його творчій думці належали такі вистави, як «Стежкою грому» (1963), «Лілея» (1964), «Спартак», «Попелюшка» (1965), «Досвітні вогні» (1967) тощо.

Однією з перших робіт А. Шекери на львівській сцені стала вистава 1963 року «Стежкою грому» на музику К. Караєва за мотивами однойменної книги південноафриканського письменника Пітера Абрахамса про політику расової дискримінації (лібрето балету – Ю. Слоніmsького, сценографія – А. Сальмана, музичне керівництво – С. Арбіта). У центрі вистави опинилася історія взаємин білої дівчини, доньки плантатора Саррі (Н. Слободян) і темношкірого хлопця Ленні (О. Поспелов).

Рецензент С. Яковлев відзначав у публікації «Стежкою грому», що постановник балету з метою втілення глибокої гуманної ідеї роману, демонстрації її актуальності, віднайшов вдале поєднання класичної хореографії і народного танцю, тісно пов'язаного з африканським танцювальним фольклором [210]. А. Шекері цілком вдалося підібрати оригінальні рухи і жести для найяскравішого вираження подій, що відбувалися на сцені (у дні прем'єрних показів у спектаклі взяли участь

О. Сталінський, М. Белова, М. Печенюк, І. Красногорова, Е. Розенбах, П. Малхасянц, Н. Панасюк, Л. Марина, О. Цветнікова, В. Краснов, А. Антощук, Т. Качоровський, О. Мегедь та інші виконавці) [135].

Незважаючи на те, що пошуки молодого балетмейстера загалом театрознавці вважали вдалим, вони відзначили низку незначних недоліків: наприклад, окремі сцени і танці були надмірно затягнуті, фінал першої картини третього дії був позбавлений виразності. Подив критиків викликала поява на сцені «куклукскланівців» – явище типове скоріше для США, ніж для ЮАР. В цілому ж балет, підготований львівським колективом був сприйнятий позитивно і визнаний успішним, адже як зазначав С. Яковлев: «Балет “Стежкою грому” хвилює. Глядачі напружено стежать за розвитком подій на сцені. Безумовно, успіх вистави – результат наполегливої творчої праці всього колективу театру» [210, 4].

Наступного 1964 року, А. Шекера звернувся до національної класики й у співпраці з диригентом С. Арбітом та художником О. Сальманом створив оригінальну версію спектаклю «Лілея». Варто наголосити, що автор музики – композитор К. Данькевич та лібретист В. Чаговець створили балет не на основі конкретного твору Т. Шевченка, а сполучили кілька мотивів з поетичних творів класика української літератури, присвячених трагічним долям українських жінок. Головні ролі у виставі виконали Н. Слободян, І. Красногорова, С. Клур (Лілея), П. Малхасянц, Г. Ісупов (Степан).

Балетмейстерська робота А. Шекери одразу засвідчила неординарність хореографічного мислення постановника, наявність у нього тонкого відчуття національного колориту і спрямованість думки до розгорнутої танцювальної образності. Г. Калиновська наголошувала, що А. Шекера, враховуючи знахідки своїх старших колег – Г. Березової та В. Вронського – створив оригінальний лірико-романтичний балетний твір, у якому відмовився від дивертисментних номерів і підпорядкував хореографічну лексику та загальний лад спектаклю законам і формам класичної хореографії, поєднаної з національним колоритом [63]. Погоджувався з цим спостереженням й

театрознавець Ю. Станішевський, який стверджував, що балетмейстер досить вдало спрямував різнохарактерні епізоди спектаклю на виявлення загального ідейно-художнього змісту балету і сполучив усі танцювальні номери вистави в широкі хореографічні композиції, користуючись принципами танцювального симфонізму та поліфонії. Балетознавець писав: «З масових дівочих танців, хореографічний малюнок яких все більш ускладнювався і збагачувався, виростала натхненно-трепетна пластична лейттема Лілеї, зіткана з ніжних партерних рухів класики і замріяної лірики дівочого українського танцю, що оживала у прекрасному виконанні Н. Слободян. З іскрометних і завзятих масових композицій парубків виникала поривчаста, мужня і польотна хореографічна лейттема Степана, що перетворювала і синтезувала лексику традиційних класичних стрибків та українського чоловічого танцю» [157, 204]. Прийнята схвальними відгуками театрознавців та глядача, «Лілея» в редакції А. Шекери тривалий час залишалася в репертуарі театру.

У 1965 році балетмейстер А. Шекера у творчому союзі з диригентом Ю. Луцівим та художником Є. Лисиком поставили на львівській сцені балет-казку С. Прокоф'єва «Попелюшка». За художнім аналізом, проведеним Р. Савченком, встановлено, що у виставі, яка була сповнена світлим і життєрадісним, по-справжньому новим трактуванням, балетмейстер спирався, головню, на романтично-поетичну природу класичного танцю з метою найвлучнішого втілення образної і філософської глибини казки французького письменника Шарля Перро [137, 146].

Того ж року А. Шекера звернувся до монументальної музики А. Хачатуряна і поставив на львівській сцені балет «Спартак» (диригент – С. Арбіт, художник – Є. Лисик). Вибір постановника насамперед зумовив ідейно-художній зміст музичного твору, його мелодійне багатство, різноманітність танцювальних ритмів. Р. Савченко акцентує, що постановник загострив внутрішній конфлікт спектаклю, наголосивши на його героїчному звучанні. «Тема протистояння, боротьби і подвигу в ім'я свободи відтіснила

на другий план картини пишних розваг римських патриціїв, що домінували майже в усіх попередніх інтерпретаціях “Спартака”», – пише автор [137, 145].

Варто наголосити, що однією з особливостей музичної партитури «Спартака» стало введення до неї хору, що сприяло монументальності оркестрового звучання, співзвучного широкомасштабним діям танцівників на сцені. На прем'єру балету до Львова було запрошено його автора – Арама Хачатуряна, який диригував на першому показі увертюри та першу частину [153–154]. В інтерв'ю «Здрастуй, Спартак», опублікованому в газеті «Львівська правда» на питання про те, чи сподобалося композитору працювати на львівській сцені, А. Хачатурян відповів: «Відверто кажучи, дуже. Тут у мене з'явилося багато друзів, і я дуже хочу приїхати до вас знову» [57, 3]. У записці колективу театру А. Хачатурян написав: «Отримав велике задоволення від творчої зустрічі з колективом театру імені Івана Франка. Щирі вітання і дяка всім учасникам мого балету “Спартак”. Арам Хачатурян. 20 листопада. 1965. Львів» [57, 3], [1].

Встановлено, що А. Шекера певною мірою змінив структуру твору: він ввів у виставу три нові картини: «Рада начальників», «Аппієва дорога» та «Тріумф Спартака». Вже цитований балетознавець Ю. Станішевський так описував емоційне напруження в кульмінації спектаклю: «Немов вогняна лавина, вривалася на бенкет Красса грізна армія Спартака, змітаючи все на своєму шляху, і ось вже не лишилося й сліду від бундючних патриціїв та їх мішурного блиску. Над червоною ареною сяяла бездонна блакить, і повсталі гладіатори у натхненному танці стверджували радість перемоги над ворогом і славили Спартака» [157, 258].

За спостереженнями іншого театрознавця – А. Смотрича, поставлена А. Шекерою хореографія щільно пов'язувалася з розкриттям основної ідеї вистави – боротьба пригноблених за свободу і самостійне життя. На думку рецензента, постановнику цілком вдалося знайти виразні засоби для передання людських почуттів у танці і пластиці. Він писав: «У зображенні

переживань людей, їх життя, боротьби за краще майбутнє, постановник піднісся до глибокого філософського узагальнення» [149, 4].

Відомо, що у «Спартаку» були задіяні провідні майстри львівської балетної сцени: Г. Ісупов (Спартак), Н. Слободян (Фригія), І. Красногорова (Егіна), О. Сталінський (Красс), П. Малхасянц (Гармодій), Г. Раїнська (етруський танець), В. Шевченко (куртизанка), А. Некрасова (єгипетська дівчина), Т. Бесєдіна, М. Клепников (пастух і пастушка), О. Чугай (танець на ринку) та інші виконавці.

Успіху вистави великою мірою сприяло оформлення вистави, створене Є. Лисиком, яке цілком відповідало духу епохи (зокрема вдалою була декоративна завіса для просценіуму). Високу оцінку отримала також робота музикантів оркестру під керівництвом С. Арбіта. Сучасний мистецтвознавець Н. Юзюк у публікації «Балет “Спартак” А. Хачатуряна на львівській сцені» слушно зауважила, що музично-хореографічний твір Хачатуряна – Шекери став значним здобутком для балетної трупи, увійшов до її репертуару на тривалі роки, «підтверджуючи творчу зрілість колективу, його серйозні виконавські можливості, здатність розв’язувати складні мистецькі завдання» [209, 25].

У 1967 році А. Шекера був залучений до постановки балетної трилогії «Досвітні вогні», у яку увійшли три одноактні балети, написані різними композиторами на сюжети творів українських письменників: «Відьма», «Досвітні вогні» та «Каменярі», за однойменними віршовими формами Т. Шевченка, Л. Українки та І. Франка. Всі три одноактні вистави (диригент – Ю. Луців) були самостійними музично-хореографічними творами, об’єднаними загальною лейттемою: перемога добра над злом, справедливості над безправ’ям. До постановки спектаклю було залучено одразу двох хореографів: окрім А. Шекери, який виконав левову частку роботи («Досвітні вогні», «Відьма»), в роботі взяв участь й М. Заславський («Каменярі»). Перша частина балетної трилогії «Відьма» належала київському композитору В. Кирейку й була написана на високому фаховому рівні, у витриманому

класичному стилі. В центрі спектаклю опинився образ, так званої, відьми – знедоленої Кріпачки-покритки (І. Красногорова), над якою жорстоко посміявся Пан (О. Поспелов).

Наголосимо, що прем'єра спектаклю викликала жваву дискусію серед театрознавців. Відомий український музикознавець В. Гошовський відзначав у рецензії, що «залишаючись вірним самому собі і своїм естетичним критеріям» композитор цілком міг, не виходячи за межі традиційної музики, показати щось нове, «хвилююче, оригінальне, те, що яскраво запам'ятовується» [35, 3]. Натомість В. Кирейко, на думку В. Гошовського, відтворив майже весь сюжет вистави без будь-якого намагання підпорядкувати його специфічним законами музичного мистецтва. Користуючись цим, балетмейстеру А. Шекері не вдалося знайти нічого такого, щоб виходило за межі вже відомого і загальноприйнятого. «Елементи нарочитої ілюстративності і театралізованої пантоміми знижували якість окремих сцен, нівелювали мистецтво, яке мало широкий арсенал виразних засобів», – зазначав музикознавець [35].

На відміну від В. Гошовського, не менш авторитетний мистецтвознавець Ю. Станішевський сприйняв «Відьму» з більшим позитивом. Приміром, він відзначив у публікації «Проміння досвітніх вогнів», що у творі В. Кирейка – емоційна пристрастність і щедрий мелодизм, народжений народно-пісенними інтонаціями допоміг балетмейстерові втілити схвильованою мовою танцю – різноманітними формами класичної хореографії – не стільки сюжет поетичного твору Т. Шевченка, скільки його високий ідейно-художній зміст [160].

На думку музикознавця В. Гошовського, яскравішою і переконливішою стала друга частина трилогії – одноактний спектакль «Досвітні вогні» на музику композитора Л. Дичко. Рецензент відзначав, що вистава була побудована на гострому «колірному» контрасті двох сил, що борються: злих привидів темряви, страшною чорної ночі, і вогнів, які світяться на світанку, запалені робочим людом [35]. В. Гошовський також наголосив, що

успішному втіленню хореографічних образів багато в чому сприяла музика автора балету, яка зуміла переконливо й темпераментно передати в світлих, ліричних тонах своєрідність української фольклорної музики. Також, В. Гошовський відзначив певну музичну «ескізність» і стильова неврівноваженість в окремих частинах балету. Однак, незважаючи на це А. Шекера, на думку критика, зумів створити дивовижний за красою і силою оригінальний хореографічний твір, вміло використовуючи мову пластики і рухів класичного танцю для розкриття ідейного задуму вистави [35].

Іншу думку з цього приводу мав Ю. Станішевський, який акцентував на тому, що в «Досвітних вогнях» А. Шекера не завжди влучно втілював музичні образи композитора – надзвичайно складані за ритмічними малюнками та гармонійними барвами. Він писав: «Не той глибокий внутрішній зміст поезії Лесі Українки, яка пройнята високим революційним пафосом, а досить схематичний переказ традиційного сюжету про Кобзаря, що кличе до волі, стає в центрі уваги постановника» [160, 4]. Отже, на думку мистецтвознавця, незважаючи на окремі танцювальні знахідки, балет «Досвітні вогні» став лише ілюстрацією до відомої поезії.

Наголосимо, що рецензенти – В. Гошовський та Ю. Станішевський, які настільки по-різному сприйняли дві перші частини балетної трилогії, у третій зійшлися на тому, що «Каменярі», поставлені на музику львівського музиканта М. Скорика, мали вражаючий ефект. Про автора балету варто сказати, що він до того моменту вже встиг стати відомим завдяки авторству музики до кінофільму «Тіні забутих предків» режисера Сергія Параджанова, створеного за однойменною повістю М. Коцюбинського.

Головним героєм одноактного балету «Каменярі» став збірний образ народу, прикутого важкими ланцюгами до гранітної скелі. Музикознавець В. Гошовський відзначав, що композитор, глибоко відчувши ідею вірша І. Франка і його драматичний зміст, прислухавшись до ритму і динаміки поезії, створив музику, сповнену духом франківських каменотесів [35]. Рецензент також зазначив, що музичний твір був цільним за стилем,

оригінально оркестрованим, проте в ньому нерідко відчувалася одноплановість музичних тем, викликана імовірним острахом композитора порушити усталені канони композиції.

Якщо говорити про хореографічну складову спектаклю, то, за спостереженнями Ю. Станішевського, експресивна піднесеність, драматургічна напруженість і узагальнююча цілісність яскравої та самобутньої партитури була влучно втілена у переконливих пластичних образах, створених балетмейстером М. Заславським. Ю. Станішевський відзначав, що хореографічні композиції, підготовані постановником, несли в собі революційний пафос, широкий симфонічний подих і могутню емоційну піднесеність [160]. Узагальнений, сповнений поетичної символіки, образ франківських каменярів, що ціною власного життя розбивають кайдани рабства і самовіддано торують дорогу у майбутнє, були переконливо втілені у масовому чоловічому танці, різноманітному за своїми формами і пластичними нюансами. Чоловічий склад балетної трупи, на долю якого випала відповідальність за успіх постановки, блискуче впорався зі складними сценічними завданнями, головно пов'язаними з великим фізичним навантаженням [160]. Підсумовуючи, наголосимо, що завдяки сміливим і новаторським знахідкам художника Є. Лисика, який з величезним художнім смаком об'єднав всі три одноактні вистави в єдине ідейно-художнє полотно, трилогія «Досвітні вогні» отримала почесне право зайняти своє місце в постійному репертуарі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка на кілька десятиліть.

Яскравою ознакою вітчизняного балетного мистецтва 1960-х років стала його міжнаціональність, коли для створення балетних творів використовувалися музика не українських авторів, а в лібрето балетів покладалися літературні або фольклорні твори інших народів світу. Ю. Станішевський слушно наголошував у цьому контексті, що процес взаємозбагачення національних культур, став рушійною силою подальшого розвитку українського балетного театру. Співпраця представників різних

національних театральних і музичних культур зумовила появу нових художніх творів, які презентували глядачеві ширші ідейно-художні горизонти балету, розкривали його мистецький потенціал. Причому українські майстри ніяк не копіювали роботу своїх попередників, а збагачували сценічну історію вже відомих творів, оновлюючи їх музично-пластичне втілення.

Саме з таким творчим співавторством була пов'язана постановка А. Шекерою балету А. Мелікова «Легенда про любов» за мотивами твору Н. Хікмета. Вона стала останньою роботою балетмейстера на львівській сцені. Створений 1967 року (через три роки після невдалої редакції М. Заславського) А. Шекерою розвинений та багатозначний балет, не просто розповідав історію головного героя – мужнього Ферхада, який пробивав гранітну скелю, здобуваючи народу воду, а собі – кохану Ширін, а глибоко розкривав емоційний стан і складну еволюцію характерів головних героїв, висувуючи на перший план людське благородство і дивовижну силу кохання.

Дивовижні за художнім смаком декорації створив до вистави художник Є. Лисик. Мистецтвознавець Ю. Станішевський писав про них: «Перед глядачем відкривалися безмежні обрії, тьмяні від спеки і пилу. Серед безкрайніх пісків білили старовинні палаци, осяяні пекучим промінням сонця. На сцені – жодної зайвої деталі, вона вільна для танцю, тільки три високі кам'яні стели з висіченими скорботними постатями східних плакальниць піднімалися в бездонне небо. Наче крізь сиве марево старовинної легенди, з'являлися герої твору» [157, 263]. Оригінальна танцювальна лексика спектаклю, народжена розвиненими формами балетного симфонізму, відкрила широкий простір для реалізації творчих здібностей провідних виконавців театру: Г. Ісупова, Н. Слободян, І. Красногорової, Г. Сахновської, О. Сталінського, П. Малхасянца, О. Поспелова та інших артистів.

На рубежі 1970–1980-х років український балетний театр активно шукав нові шляхи для переконливого втілення тем і образів сучасності, збагачував репертуар і палітру виражальних засобів. У своїх трактуваннях

майстри хореографічної сцени спиралися не лише на постановний досвід, накопичений у попередні періоди розвитку музичного театру, а й використовували досягнення суміжних з балетом мистецтв, переосмислювали форми і прийоми, виразові засоби, запозичені з літератури, живопису, драми, музики, кіно і телебачення. Варто наголосити, що процес освоєння цього корисного для балету досвіду відбувався в гострій полеміці, з появою як позитивних, так і негативних тенденцій (наприклад, недооцінювання власних можливостей балету і прямолінійного запозичення прийомів драматичного театру, або навпаки, надмірним переоцінюванням танцю й ігноруванням театральної природи балету тощо). Проте вже до середини 1980-х років українські балетмейстери продемонстрували справжнє вміння органічно залучати новаторські знахідки, що йшли від інших мистецтв і створювати якісно нові хореографічні полотна [91].

На сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка над актуальним репертуаром на рубежі 1970–1980-х років працював відомий білоруський хореограф Семен Дречин (1914–1993, Мінськ). По закінченні Білоруської студії опери та балету у 1933 році він танцював на сцені ДАТОБ Білоруської РСР (1933–1959 з перервами, в роки Другої світової війни працював на сцені Большого театру СРСР). Упродовж 1959–1964 років С. Дречина запрошували до балетмейстерської роботи на сцені провідних театрів опери та балету Уфи, Саратова, Самари, Кишинєва, Улан-Уде. У Львові ним було поставлено спектаклі: «Слава космонавтам» Ю. Бірюкова, «Антоній і Клеопатрі» Е. Лазарєва, «Есмеральда» Ц. Пуні, «Болеро» М. Равеля, «Поема про негра» на музику «Рапсодії в стилі блюз» Д. Гершвіна.

Балет «Антоній і Клеопатра», поставлений С. Дречними 1977 року на музику молдавського композитора Е. Лазарєва за мотивами однойменної трагедії В. Шекспіра, став однією з перших робіт балетмейстера на львівській сцені. Варто сказати, що у художньому відображенні історії людства долі римського полководця Марка Антонія та єгипетської цариці Клеопатри Птоломей залишили помітний слід: на тему їхнього життя були написані

драматичні п'єси, поеми, створено живописні полотна. Одним із найцікавіших зразків серед усіх цих творів мистецтва стала трагедія В. Шекспіра, яка цілком підійшла до балетного мистецтва своєю колоритністю, можливістю розкриття її танцювально-пластичними засобами.

Музика Е. Лазарева надала можливість розширити балетну шекспіріану (відомо, що одними з перших до цієї теми в балеті звернулися М. Петіпа і М. Фокін). Композитор значно спростив і звузив тему. Конфлікт п'єси – у підкоренні заради любові дріб'язковості, підступності та владолюбства. Незвичайність історії полягала не в тому, що герої полюбили одне одного, а в тому, що заради кохання двоє зрілих людей пожертвували всім своїм колишнім внутрішнім світом. У творі Е. Лазарева пристрасті, яка очищала героїв, протистояло жорстоке і цинічне римське суспільство в особі оточення цезаря Августа, який на шляху до світового панування прагнув знищити все прекрасне. Варто наголосити, що лібрето, яке підготував А. Пудалов, «перекладало» Шекспіра на мову мистецтва дуже близько за текстом великого драматурга і навіть певною мірою входило у протиріччя з природою танцю.

Львівська постановка балету «Антоній і Клеопатра» була здійснена як монументальна вистава, в якій на головних героїв покладалася вся сила розкриття ідейно-тематичного тексту. У виставі С. Дречина акторська майстерність нерозривно пов'язувалася з оригінальною пластикою танцю. Завдяки гармонічному союзу хореографії і пантоміми стало можливим мовою танцю виявити всі глибини емоційного напруження героїв шекспірівської трагедії. Відомо, що головні партії у виставі виконали провідні солісти театру: Г. Ісупов, Ю. Карлін, (Антоній), Г. Сахновська, О. Стратиневська, Е. Старікова (Клеопатра), П. Малхасянц, М. Панасюк (Цезар), О. Сталінський (Лепід), І. Красногорова, Е. Бочище (Октавія), В. Вичегжанин, О. Мегедь, В. Правдивий (воєначальники) та інші танцівники [106].

Найбільше можливості постановки виявилися у сценічній роботі Г. Ісупова, який танцював на прем'єрному показі спектаклю. Особливо колоритною, за визначенням театрознавця Б. Бідненка, стала варіація другої дії, «в якій немає претензійного закінчення, але є бушування небезпечного хижака, є наділений титанічними силами шекспірівський герой, що потрапив у безвихідь» [18, 4]. Балетознавець наголошував, що ефектні технічні рухи у варіації Ісупова починалися вже з перших кроків, технічна складність сягала апогею вже в середині, потім несподівано починався поступовий спад емоційності та складності – танець переходив у пластично-танцювальну пантоміму і закінчувався тим, що виконавець раптом падав від люті та котився по підлозі. «Звичайно важко судити про цю “варіацію”, виходячи з канонів, встановлених класиками хореографії, – писав Б. Бідненко, – проте ми маємо приклад хореографічного монологу дуже високого постановочного та виконавського рівня» [18, 4]. У передсмертному танці-монолозі Ісупов-Антоній поставав як зламаний долею герой. Танець третьої дії був позбавлений напруження і поступово переходив у мізансцену самогубства Антонія.

Великим успіхом балетмейстера стала партія Клеопатри, де С. Дречин тактовно синтезував лексику класичного танцю і різного роду елементи східних танців: єгипетських, індійських, почерпнутих зі стародавніх мистецтв – живописних, скульптурних, танцювально-ритуальних мотивів. Варто додати, що всі ці елементи (наприклад, легкі згини рук і ніг, зигзагоподібні нахили корпусу тощо) використовувалися не лише у сольних виходах, а й у масових сценах. Загалом в партії Клеопатри переважав зламаний хореографічний малюнок; досить часто використовувалися переходи від застиглої нерухомості пози до пристрасного, тремтячого танцю. Поряд із багатoelementними па в лексику головної героїні спектаклю було включено побутові рухи, які не порушували враження єдиного стилю.

Масові сцени у балеті відзначалися тонким смаком їх постановника, оригінальністю і єдністю стилю. Найцікавіше, на думку балетознавців,

«прозвучали» сцени: «Тріумф Риму» (В. Астремський, В. Вичегжанин, О. Мегедь, В. Правдивий, О. Холевинський) і «Крах». Дуже оригінально було задумано і здійснено танці «Нефертіті» (О. Саберджанова, В. Ізюмченко, І. Некрасова), «Ягуар та мисливці» (соліст А. Карпукін).

Музичним керівником вистави став диригент С. Арбіт. Істотна переробка партитури, купірування частини епізодів, планування розгорнутих сцен з різних частин зумовили більшу компактність, цілісність музичного матеріалу. Важливого значення набули у виставі декорації, костюми і освітлення, які належали творчій розробці Є. Лисика. Монументальність, витонченість стилю, своєрідність колориту стали їхніми головними художніми ознаками. Оформлюючи спектакль, сценограф намагався уникнути екзотичних надмірностей: наприклад, у першому акті він «одягнув» Клеопатру у біле трико і золотистий плащ, Антонія – в чорне трико і сріблястий плащ на червоній підкладці. Дотепним винаходом Є. Лисика стали чотири додаткові майданчики на сцені. Це були прямокутні квадратні плити, прикрашені барельєфами, які надавали можливість балетмейстеру створювати ілюзію кількох планів дії. Використовуючи їх з великою вигадкою, художник керувався, насамперед, особливими смисловими завданнями, при цьому незмінно зберігаючи почуття міри.

У 1983 році С. Дречин представив львівському глядачеві балет «Медея» грузинського композитора Р. Габічвадзе (вперше виставу було поставлено 1978 році на сцені Тбіліського ДАТОБ ім. З. Паліашвілі балетмейстером Г. Алексідзе). Постановка «Медей» на українській сцені стала новим «прочитанням твору». Хореограф, художник Є. Лисик та диригент І. Лацанич запропонували власний варіант лібрето, поклавши в його основу кілька грецьких міфів і одну з трагедій давньогрецького драматурга Евріпіда. Водночас постановники залиши кількість дій: «Вбивство Апсирта», «Медея та Ясон», «Дорога» – в першому акті, «Пастораль», «Медея і діти», «Креуза і Ясон», «Помста Медей», «Відчай Медей», «Епілог» – у другому [134, 226].

Звичайно, переробка лібрето викликала зміни в партитурі, до якої були включені й інші твори грузинського композитора – музична частина з балету «Гамлет» (сцена галюцинацій Медеї) та симфонії до мінор (фінальна сцена). У партитуру балету було також введено вокал (сопрано С. Добронравова) і хор, обарвлений грузинським національним колоритом, функція якого зводилася до коментатора, спостерігача та активного учасника дії, який підсилював і прискорював перебіг подій [134, 226].

Мистецтвознавець О. Куликова, яка стала свідком прем'єри, зазначала, що постановники відмовилися від двоплановості розвитку дії, коли минуле та сьогодення зіставлялися в уяві збожеволілої Медеї (в редакції попередника – Г. Алексідзе це призводило до явної ускладненості форми балету). Драматургія стала чіткішою, без чергування реальних картин і спогадів; відпала необхідність у «дублерах» героїв. Конфлікт сильніше загострювався за рахунок введення нових персонажів – Дівчини з балагану, Божевільної жінки, Сліпого, Батька Медеї, Креона, артистів мандрівного цирку. Сама постать головної героїні знайшли глибшу психологічну розробку й уособлювала собою образ цивілізації [82].

Художнє оформлення балету, на думку О. Куликової, відрізнялося лаконічністю і цілком відповідало музичним образам твору. Вона писала: «Сценографія Є. Лисика допомагає досягненню необхідного емоційного настрою. Сценічний простір обмежено замкнутим похилим колом; використано поодинокі скульптури, котрі нагадують, що дія відбувається за античних часів. Живописний фон досить абстрактний, але співзвучний дії» [82].

Композиція у постановці С. Дречина концентрувалася навколо постаті головної героїні, яка підносилася не лише як горда і пристрасна жінка, що вміє ніжно кохати і люто ненавидіти: вона готова на будь-який злочин заради свого кохання. Так, у боротьбі двох почуттів – материнського обов'язку та помсти за зраджену любов – перемагає перше. Цим мотивована інша, ніж у грузинській виставі, розв'язка драми. Якщо там Медея відрікалася від усього

земного і відлітала на колісниці до свого діда – бога Геліоса, то у львівському спектаклі вона, спаливши все навколо, залишалася на Землі. Головні ролі у виставі виконали О. Стратиневська (Медея), А. Кучерук, Ю. Карлін (Ясон), Е. Старікова, Є. Кости́єва (Креуза), В. Якимович (батько Медеї), І. Андрусак (Апсирт) та інші виконавці.

Драматургічно важливою стала роль масових сцен у балеті. Крім створення тла спектаклю (наприклад, свято зустрічі весни), вони передавали ставлення народу до подій, зокрема осуд страшних злочинів Медеї. Хореографічна «мова» вистави відповідала сучасній музиці балету. Постановник, взявши за основу лексику класичного танцю, щиро збагатив її елементами античної пластики.

Важливого значення для створення репертуару в радянський час набула творчість колишнього соліста театру, а згодом його головного балетмейстера – Германа Ісупова. На сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка він поставив такі вистави, як «Бахчисарайський фонтан» (1978), «Вогняний шлях», «Пори року» (1980), «Пер Гюнт» (1981), «Ромео і Джульєтта» (1989), «Лілея» (1990) тощо.

Поставлений 1978 року Г. Ісуповим балет «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва став для постановника його першою балетмейстерською роботою. Зауважимо, що на той момент цей спектакль вже двічі ставили на львівській сцені хореографи К. Голейзовський та М. Трегубов. Г. Ісупов разом із диригентом С. Арбітом і художником В. Бортяковим запропонували нову редакцію, наблизивши її сценарно-музичну основу до сучасних їм естетичних критеріїв. У центрі уваги балетмейстера опинився не лише докладний переказ подій, живописні картини побуту і звичаїв далекої епохи, а, насамперед, характери героїв, драматичне переплетіння їхніх долі. Мистецтвознавець Б. Бідненко у публікації «Два дебюти» наголошував, що Львівський театр вже багато років відчував гостру потребу у вихованні своїх постановників, які б продовжили кращі традиції місцевого балету, націлювали б творчість досвідченого колективу на вирішення

найважливіших завдань сучасного мистецтва. «Перша спроба відразу переконує, – писав Б. Бідненко, – що ця необхідність почала перетворюватись у реальність. Найбільшу надію при цьому подає новаторський підхід дебютанта, його здібність створити виразну емоційну хореографію» [16, 4].

Музичний керівник вистави С. Арбіт тактовно та високохудожньо відредагував партитуру Б. Асаф'єва, зробивши купюри в окремих дивертисментних номерах, висунувши на перший план лейтмотивний матеріал головних героїв. Завдяки чому партитура набула більшої драматичної дієвості, внутрішньої динаміки. На думку мистецтвознавця О. Розанової, для сценографа В. Бортякова балет став першою великою роботою, в якій він загалом з успіхом зміг допомогти хореографу втілити його танцювальну концепцію. «Художник створив узагальнений зоровий образ, зберігаючи дух поеми О. Пушкіна з урахуванням умовної природи хореографічного мистецтва», – писала вона [133, 19]. Проте, на думку Б. Бідненка, фантастичність центрального полотна польської картини засвідчувала специфічне балетне бачення художника. Він писав: «На наш погляд, занадто згущуються темні кольори суворого фону. Висвітлення та замінювання тих чи інших частин декорацій не дало в повній мірі бажаних результатів. В ідейне завдання художника входило не стільки розкриття темряви дикої душі Гірея, скільки пробудження в ній під впливом любові світла людяності» [16, 4].

Балетмейстер Г. Ісупов сміливо порушив усталений порядок номерів балету: чотириактний спектакль було перетворено ним на двохактний. Для постановника стала важливою не послідовність дій, а черговість розвитку ідеї, зв'язаних між собою образом головного героя, яким став хан Гірей. Таке вирішення вистави зустрічалося вперше за всю сценічну історію «Бахчисарайського фонтану». Крім того, у попередніх постановках глядач знайомився з Гіреєм наприкінці першої дії, коли навалою татар переривалося пишне свято у садибі заможного польського аристократа. У подальшому

розгортанні подій постать Гірея відходила ніби на задній план, поступаючись місцем Марії і Заремі. Танцювальні жіночі образи заступали пантомімічну роль Гірея. Впродовж майже всієї другої і четвертої дій він сидів замислившись, і лише в дуеті з Марією у третій дії виявляв певну активність. Б. Бідненко зазначав, що у новій редакції Г. Ісупова балетмейстер відмовився від акцентування на «польських» та «орієнтальних» картинах, використовуючи їх лише в міру крайньої необхідності, не як засіб легкого успіху, а як фон головної дії, що розгорталася навколо складного психологічного чотирикутника – Гірея, Марії, Зареми та Вацлава. Постановник сконцентрував увагу на розвитку образу Гірея, який став дійсно головним героєм вистави. Ісупов відмовився від усього, що спрощувало постановку до феєрії, точно витримав жанр хореографічної поеми, чітко позначив наскрізну дію. Для цього йому, за спостереженням Б. Бідненка, довелося відважитися на сміливі кроки: відповідно переробити загальноприйнятну композицію балету і скоротити цілий акт вистави. І ця композиційна переробка, не лише не порушила драматургії балету, а навпаки – підкреслила її найкращі якості [16].

Окрім того, Г. Ісупов змінив співвідношення головних дійових осіб у балеті. Всупереч загальноприйнятому канону, спектакль починався сценою в гаремі, побудованою на музичному матеріалі дивертисментних номерів другого («східного») акту. Про нерозділене кохання Гірея до загадкової полонянки постановник «розповів» мовою віртуозного класичного танцю. Партія Гірея стала танцювально «красномовною» як у дуетах з Марією та Заремою, так і в тих сценах, у яких він раніше був лише спостерігачем. «Танцюючий Гірей, – писав Б. Бідненко, – справжнє новаторство, це зовсім новий, дійсно хореографічний образ, якого ще не знала жодна постановка “Бахчисарайського фонтану”» [16].

Тож, Г. Ісупову вдалося показати внутрішню еволюцію Гірея. Фінальний епізод спектаклю став кульмінацією його партії. Дозволимо відтворити її словами балетного критика О. Розанової: «І знову шалена лава

вершників змітає все на своєму шляху. Та раптом хан зупиняється на повному скаку з піднятим для удару мечем – і завмирає в цій позі, так і не опустивши зброї. Пауза триває кілька секунд, але за цей час Гірей на очах у глядачів змінюється, зникає жорстокий вираз обличчя. Вже не грізний воїн, а глибоко нещасна і самотня людина виконує свій останній монолог, схожий на вибух відчаю та болю» [133, 19]. Додамо, що в епілозі балетмейстер обійшовся без традиційного бутафорського фонтану, вдавшись до суто пластичних засобів.

На прем'єрному показі центральну партію вистави виконав сам Г. Ісупов (у подальшому її танцювали Ю. Карлін та В. Якимович). Талановитий танцівник-актор створив цей образ, спираючись на власний великий сценічний досвід і високу професійну майстерність. Виразні жіночі образи у виставі створили Н. Кох і Е. Старікова (Марія), Г. Сахновська і О. Стратиневська (Зарема) та інші виконавці – О. Сталінський, Р. Глас, Г. Виноградова, Н. Зуєва, Л. Луговська, О. Самойленко, О. Мегедь, В. Правдивий, В. Товстанов тощо.

Варто наголосити, що у 1980-х роках представники нового покоління українських хореографів стали більше звертатися до здобутків реалістичної хореографічної драми, враховуючи негативний досвід у плані дедраматизації балетних творів, однобічного підпорядкування танцю виключно музичним формам й ігнорування дієвої природи балету. В умовах складного розвитку синтезу мистецтв розширювалися його проблемно-тематичні межі, з'являлися нові образно-виражальні засоби, які ґрунтувалися на поєднанні принципів музично-пластичної драматургії і танцювально-пантомімічної дії. Серед таких вистав опинилася й постановка балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, створений за мотивами однойменного твору англійського письменника Вільяма Шекспіра. Поставлена Г. Ісуповим 1989 року вона стала другою інтерпретацією легендарного балету на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка. Перший варіант був показаний 1969 року в редакції балетмейстера М. Заславського, у співпраці з диригентом Ю. Луцвим та

художником Є. Лисиком. Проте відомо, що великого успіху він не мав – вистава була в репертуарі театру лише два роки.

Вибір балету «Ромео і Джульєтта» для Г. Ісупова виявився не випадковим, адже музична вистава С. Прокоф'єва вважається однією з найрепертуарніших спектаклів ХХ століття. Популярність її зумовлювалася тим, що С. Прокоф'єв своїм генієм поставив цей спектакль на новий щабель світової музичної шекспіріани.

Цікаво, що сценограф Є. Лисик, якому випало працювати над обома спектаклями так коментував відмінність у їх сценічному оформленні: «Коли я робив минулу виставу, то одягнув акторів у ренесансні костюми. Швидко відчув, що вони в якийсь мірі позбавили образ пластичності. Працюючи потім над іншими спектаклями, побачив, що осучаснені форми костюма розкріпачують актора, в них артисти рухаються природніше. Я хотів створити атмосферу, в якій розвиваються події. А зробити історично вірний костюм – дуже просто. Однак не це сприяє переконливості» [114, 4].

Балетмейстер (зазначимо, що у попередній редакції Г. Ісупов виконував роль головного героя – Ромео) і диригент вистави – І. Лацанич також не йшли торованими шляхами й не спиралися на знахідки прочитань минулих років. Вони запропонували власну концепцію, актуальну для їхнього часу. Тема, реалізована у спектаклі, виходила за межі трагедії кохання Ромео і Джульєтти. В центрі уваги постановників опинилася проблема протиставлення свободи насильству, яка є характерною для всіх епох людства. Герої балету потрапляли у такі умови, з яких не могли вибратись, і зрештою не витримували натиску навколишнього світу.

Тематика спектаклю здалася його авторам досить актуальною й цікавою для сучасного глядача. Г. Ісупов так коментував вибір лейтмотивів спектаклю: «Сьогодні балет – мистецтво високоінтелектуальне, насичене думками, значиме за своїм змістом. І мистецтво балету може звертатися до тем від найдавніших до найсучасніших, досліджувати історичний, психологічний, художній зв'язок між ними [...]. Щодо сучасності, свіжості,

тут головне тема – завжди сучасна музика Прокоф'єва, яка забов'язує до того, щоб на сцені актори так відтворювали образи, так переконливо передавали ситуації, що сучасник побачить своє, особливо молодь, відчує свої проблеми» [114, 4].

Своєрідну музичну редакцію балету С. Прокоф'єва запропонував диригент І. Лацанич: львівська інтерпретація вкладалася в два акти й мала незначні купюри, проте вся краса музики славнозвісного композитора була збережена. Диригент так коментував свою роботу: «Ми “стиснули” музичні заставки, необхідні при перемінах декорацій. Бережно поставились до авторської партитури, хоч не обійшлося без окремих перестановок [...]. Ми прагнули створити виставу, в якій би візуальному образу в повній відповідності з музичною драматургією відповідала пластика руху» [114, 4].

Справжньою окрасою спектаклю стали досвідчені артисти, виконавці головних ролей: Ю. Карлін, Л. Гражуліс, В. Якимович, П. Слободяний, В. Матвеев, а також молодь балетної трупи – І. Андрусак, А. Іхсанова, Н. Феодорова, К. Гордійчук, Р. Біляк та інші танцівники.

У 1990 році Г. Ісупов звернувся до української національної балетної класики й у співпраці з диригентом М. Дутчаком та художником Т. Риндзаком створив балет «Лілея» К. Данькевича. Коментуючи в одному з інтерв'ю відмінності власної постановки від редакцій його попередників, Г. Ісупов наголошував, що він зробив кілька змістовних музичних купюр, які слугували зменшенню зайвої деталізації й концентрації уваги глядача на драмі Лілеї і Степана. Погоджуючись із цим, диригент М. Дутчак зазначав: «Музика «Лілеї» побудована на контрастах і органічно пов'язана із змістом. Сцени з реального побуту змінюються епізодами, що ґрунтуються на фантастиці народних легенд. В балеті широко використано українські народні пісні» [127, 3].

Для кращої ілюстрації балетного твору Г. Ісупов, окрім танцівників, вивів на сцену драматичного актора (народного артиста УРСР Б. Козака), який читав уривки з творів Т. Шевченка. Відомо, що головні партії у виставі

виконали Л. Гражуліс (Лілея), К. Гордійчук (Степан), А. Даукаєв (Князь), А. Іхсанова (Маріула), В. Якимович (Перко), О. Поспелов (батько Степана), В. Матвєєв (Шевчик), З. Валєєва (мати Лілеї), В. Дік (Гайдук), Л. Васильєва (Цариця русалок) [170]. З рецензії мистецтвознавця В. Івашкевич «Повернення шевченківської “Лілеї”» відомо, що перед Г. Ісуповим та виконавцями головних партій постало нелегке завдання – за допомогою хореографічних засобів передати всю багатогранність і трагізм героїв шевченківських творів. У загальну канву «Лілеї» досить вдало були вкраплені сцени з життя народу середини ХІХ століття. Зокрема, вельми успішною стала картина сватання Лілеї та Степана, в якій Свати (М. Панасюк і С. Кузнєцов) з непідробним гумором презентували глядачеві танець «Шевчик». Успішною також стала сцена циганського театру, куди випадково потрапила, втікаючи від переслідувачів стомлена Лілея. Центром циганської картини у балеті «Лілея» став В. Якимович в образі Перко [61].

Отже, поряд із балетами академічної спадщини колектив Львівського театру опери та балету активно звертався до реалізації творів, уперше створених у радянський період у згодом визнаних класикою балетного жанру. За тематикою такі твори мали таке спрямування: відображали позитивний характер радянського життя («Юність», «Оріся»); ілюстрували історичні події, пов'язані з боротьбою народу («Хустка Довбуша», «Тіль Уленшпігель», «Спартак», «Червоний мак»); зверталися до літературних («Мідний вершник», «Бахчисарайський фонтан», «Тіні забутих предків», «Сойчине крило») та фольклорних джерел («Шурале», «Красуня Ангара», «Маруся Богуславка»). В реалізації балетного репертуару брали участь не лише штатні львівські балетмейстери, але й запрошені майстри з різних театральних сцен Радянського Союзу, такі як Л. Таланкіна, Т. Рамонова, К. Муллер, С. Дречин та інші.

2.3. Робота над виставами в жанрі сучасного балетного мистецтва

В українському балетному театрі з початком періоду Незалежності відбулося оновлення та збагачення мистецької палітри шляхом залучення до репертуарів українських театрів кращих зразків світового балетного театру. У постановках виявлялося неухильне зростання виконавської майстерності танцівників, у творчих шуканнях яких дедалі більше відігравала акторська складова. Цілеспрямовані пошуки балетмейстерів продовжували збагачувати зміст і форму балетних спектаклів, сприяли появі нових видів хореографічних постановок, позначених залученням різних музичних жанрів.

У цей же час значно розширилися й активізувалися творчі контакти балетних колективів України зі сучасною європейською та світовою хореографічною культурою, зникли жорсткі директивні обмеження та суворі заборони щодо мистецького виявлення. Опанування художнього досвіду та здобутків зарубіжних хореографів – Д. Баланчина, М. Бежара, М. Грехм, Р. Джофрі, І. Кіліана, Д. Кранко, С. Лифаря, Д. Ноймаєра, Р. Петі, Д. Робінса, В. Форсайта та інших балетмейстерів стало реальною творчою необхідністю.

Справа в тому, що паралельно з розвитком радянського балету з притаманним йому надзвичайно глибоким драматичним змістом, у західноєвропейському мистецтві виникали і розвивалися інші напрями хореографії. Відомо, що перші форми танцювального модерну з'явилися на рубежі XIX і XX століть у Європі та Америці. На думку сучасної дослідниці Н. Терентьєвої, однією з основних причин народження модерн-напрямку в хореографії, стало бажання хореографів-новаторів заявити про себе як про індивідуальність, висловити власну думку на розуміння життя і мистецтва [173, 109]. Однак вже до 1960-х років холодний та елітарний модернізм себе вичерпав. Йому на зміну прийшов постмодернізм, який цілковито зруйнував кордони між мистецтвом і несмаком; плюралізм поглядів на творчість привів до появи великої кількості систем танцю. У західній хореографії у цей час були створені значні художні цінності.

Великою мірою розвиток західного балету зобов'язаний тому, що балетмейстери знайшли точки дотику з класичним балетом і в модерністстві прийшли професіонали з академічною танцювальною освітою.

Отже, зарубіжний балетний досвід активізував творчі пошуки українських хореографів на рубежі 1990–2000-х років, коли молоді постановники, використовуючи досягнення модерн-балету та різних течій постмодерну, створювали нові оригінальні спектаклі. Варто наголосити, що опанування форм і напрямів модерну відбувалося різними шляхами: відвертим запозиченням, цитуванням частин готових хореографічних творів або постановкою цілісних авторських творів. Подібне наслідування, покращене власною вигадкою хореографів, допомагало останнім не лише швидше опановувати складні модерні стилі й експериментаторськи поєднувати їх з лексикою класичного танцю [66].

Сучасний Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, відповідаючи вимогам часу, налічує в своєму репертуарі добірку вистав стилістики модерн-балету, поставлених вітчизняними та зарубіжними хореографами – чудовими знавцями класичної хореографії та різних напрямів постмодерну. Серед таких балетмейстерів-новаторів насамперед варто назвати ім'я заслуженого артиста України, балетмейстера Сергія Наєнка. Становлення його фахової майстерності відбулося в Ленінградському ДХУ ім. А. Ваганової, яке він закінчив 1985 року (клас Р. Гербека та Н. Сахновської). Одразу після випуску С. Наєнко розпочав свою творчу кар'єру на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, де виконав майже всі провідні характерні партії з репертуару балетної трупи: Ротбарт, Ганс, Тібальт, Бог, Магадавея, Перко, Князь, Дроссельмейер, Дон Кіхот, Гамаш, Ескамільйо, Фатум тощо. Проте артист не обмежився лише академічною балетною сценою, а й досягнув своєю творчістю драматичні вистави. Таким експериментальним майданчиком став створений спільно з режисером В. Сідлецьким театр «Кімната № 089», де С. Наєнко спробував себе в ролі драматичного актора. Згодом талановитий

артист співпрацював з театром «Гаудеамус» під керівництвом Б. Озерова, брав участь у виставах інших театрів Львова (наприклад, Польського народного театру та його режисера З. Хшановського) [64].

На рубежі XX–XXI століть С. Наєнко все активніше провадив постановну діяльність. Набуття балетмейстерського досвіду відбулося для С. Наєнка спочатку у хореографічних дивертисментах і танцювальних сценах, підготованих для оперних вистав та оперет на початку 2000-х років: «Мойсей» М. Скорика, «Аїда» Д. Верді, «Орфей і Евридіка» Х.-В. Глюка, «Чарівна флейта» В.-А. Моцарта, «Кармен» Ж. Бізе, «Дон Паскуале» Г. Доницетті, «Циганський барон» Й. Штрауса, «Попелюшка» А. Спадавеккіа. Львівський мистецтвознавець О. Паламарчук у монографії «Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)», оцінюючи творчість Наєнка-балетмейстера, зазначила, що вже на початку своїх творчих пошуків він заявив про себе досить оригінальними самостійними роботами, які «привертали увагу вибором нестандартних тем і неординарністю хореографічної лексики» [112, 340].

Становлення й розвиток творчості балетмейстера пов'язані вже зі серйозними сценічними роботами, такими як одноактний спектакль «Музика на воді, або Весілля Нептуна» (в основу покладено сюїту з творів Г.-Ф. Телемана), хореографічні мініатюри на музику «Простої симфонії» Б. Бріттена. Звертався хореограф і до оперних творів. Для постановки балету «Бельканто» було використано відомі оперні арії з репертуару Львівського духовного театру «Воскресіння». Оперні твори стали також підґрунтям для створення перформансу «Подвійні бздури», де класична вокальна музика поєднувалася з джазом.

Варто наголосити, що, з одного боку, С. Наєнко спирався на досвід балетмейстерів-попередників, які час від часу здійснювали на львівській сцені широкомасштабні хореографічні полотна – М. Долгушина, С. Дречина, Г. Ісупова, А. Шекери, з іншого – балетмейстер-новатор формував власний стиль, акумулюючи в ньому здобутки класичної та авангардної

західноєвропейської хореографії. Народний артист України О. Петрик, який неодноразово брав участь у виставах талановитого майстра, в публікації «Наєнко – розкіш, яку варто цінувати» зазначав з цього приводу: «Львову просто пощастило із Наєнком, це всебічно талановита людина. Окрім того, що він прекрасний артист балету, у нього, здається, просто якесь внутрішньо закладене відчуття постановки [...]. Постановник ніколи не працює сам, а тільки спільно з акторами. Це дуже творча і по-справжньому жива співпраця, коли бачиш, як балетмейстер вигадує до музики сюжет майбутньої вистави» [102].

У 2006 році С. Наєнко поставив оригінальне хореографічне полотно «Повернення Батерфляй» на музику М. Скорика, присвячене творчій долі С. Крушельницької. Створення балету зі самого початку було не випадковим: справа в тому, що знаменита оперна дівка була родичкою композитора (його бабуся була рідною сестрою Крушельницької). Балет, поставлений на лібрето письменниці В. Врублевської (автор біографічного роману «Соломія Крушельницька») мав дві сюжетні лінії: факт з життя співачки, коли вона сприяла відновленню нібито «провальної» опери «Мадам Батерфляй» та відносини артистки з її сестрою Ганною (Нюсею). У роботі над балетом С. Наєнко, насамперед, зосередився на складних психологічних колізіях, які поєднували головних героїв балетної драми. Додамо, що й сьогодні спектакль є в репертуарі трупи. Головні партії у хореографічному творі виконують: А. Ісупова, Х. Ткач, А. Якіменко (Соломія Крушельницька), А. Михаліха, Є. Светліца (Джакомо Пуччіні), Н. Пельо, В. Ткач (Нуся), С. Качура (Леонардо) та інші артисти.

На початку 2000-х років С. Наєнко звернувся до творчості львівської композиторки А. Сіренко, яка зараз живе і працює в Лондоні. На її музику він створив два одноактні балети – «Маленький принц» та «Ніч Федеріко Гарсія Лорки». Обидві вистави талановито оформили сценографи Т. Риндзак (декорації) та М. Громиш (художник по костюмах).

Основним планом у балетній виставі С. Наєнка «Маленький принц», за однойменним твором французького письменника А. Екзюпері, стали взаємовідносини творця і його творів. Відомо, що балет був написаний у першій редакції 1993 року, проте дороблявся ще протягом десяти років. На початку 2000-х років його побачив глядач. У спектаклі взяли участь провідні майстри львівської сцени: В. Рижий, М. Санжаревський, В. Пелех (Пілот), М. Козак, М. Мельник, В. Судомляк (Маленький принц, Лис), Х. Мордзік, Ю. Охріменко, В. Ткач (Троянда), П. Батенько (Король), І. Наконечний (Бізнесмен, Ліхтарник), О. Замковець, Ю. Клим (П'ятниця), О. Белік, К. Тяпкова, А. Якіменко (Змія).

Балет А. Сіренко «Ніч Федеріко Гарсія Лорки» у постановці С. Наєнка став своєрідною пластично-хореографічною транскрипцією поезії видатного іспанського поета. Музику для вистави було створено 1997 року, але так само як і «Маленький принц», показано на початку 2000-х року. Головні ролі у виставі виконали А. Глазшнейдер, В. Рижий, Є. Світлиця, О. Петрик (Федеріко Гарсія Лорка), Ю. Єрмоленко, А. Ісупова, К. Тяпкова, А. Якіменко (Кохання), М. Санжаревський (Кат).

У центрі сюжетної лінії балету – остання ніч видатного іспанського поета перед стратою, коли він пригадує прожиті роки – дитинство, юність, першу закоханість, перші вірші. Увесь цей ланцюжок життєвих подій об'єднує любов до Іспанії, яка виступає музою поета. Пристрасний танець Поета і Музи обриває смерть. Для реалізації власної ідеї балетмейстер використав знахідки танцю модерн і стилістичні особливості андалуського танцювального фольклору (танці – хота та хабанера). Особливо ефектною стала остання сцена спектаклю, в якій кордебалет зображує «жорна смерті», водночас сценічний простір заповнює яскраве червоне світло, а на задимлений ешафот повільно вступає темна фігура, засудженого до страти.

Власний оригінальний підхід до музики Ж. Бізе – Р. Щедрина С. Наєнко продемонстрував у балеті «Кармен-сюїта». Відомо, що роботу над хореографічним твором було розпочато балетмейстером ще у 1990-х роках,

але світло рампи він побачив лише 2003 року на ювілейному вечорі з нагоди 80-річчя видатної солістки Львівського театру опери та балету Наталі Слободян. Музичним керівником вистави став диригент Ю. Бервецький, сценографію розробив Т. Риндзак. Провідні ролі на прем'єрі виконали: Х. Ткач, В. Рижий, І. Храмова, О. Петрик та інші артисти.

Вагомого значення для розвитку культурного рівня театру набула робота С. Наєнка над хореографією до опери К. Орфа «Карміна Бурана», створена 2011 року та згодом високо оцінена зарубіжним глядачем під час гастролей артистів Львівської опери у Франції. Пластичний рух, створений С. Наєнком, зміг підсилити зміст поезії, глибину і динаміку музики. Надаючи оцінку власній роботі балетмейстер зазначав: «Я просто занурився у цю музику, в тексти і намагався розкрити твір [...] Я не ознайомлювався з іншими постановками, лише бачив елементи. Енергетика цього твору просто надзвичайна [...] Карл Орф зумів із середньовічного слова витягнути мелодіку, розшифрувати той код» [176].

У 2017 році С. Наєнко втілював оригінальний спектакль на музику Ю. Ланюка «Людина, або містерія Майстра Пінзеля», яку глядач зміг побачити в Дзеркальній залі Львівської опери в рамках музичного фестивалю «Юрій Ланюк та друзі». Хореографічними засобами балетмейстер відтворив життя відомого скульптора епохи бароко, чия творчість стала історією не лише Львова, а й загалом Галичини [64].

У березні 2018 року з нагоди 30-річного ювілею власної творчої діяльності С. Наєнко поставив спектакль «Любов-чарівниця», який складався з трьох одноактних балетів: «Дрібнички» М.-А. Моцарта, «Гамлет» за твором однойменної увертюри-фантазії П. Чайковського (в редакції М. Долгушина) і, власне, «Любов-чарівниця» на музику М. де Фальї. Примітно, що у «Дрібничках» безпосередньо взяв участь ювіляр, який виконав роль Сальєрі [126].

Того ж року С. Наєнко долучився до постановки другої дії монументального твору Є. Станковича «Коли цвіте папороть», де за змістом

лібрето відобразив гуманітарну катастрофу, що сталася на території українських земель від доби козаччини й до сьогодні [190].

Оригінальністю хореографічного мислення відрізняються танцювальні твори, поставлені на сцені Львівського НАТОБ ім. С. Крушельницької заслуженим артистом України (2020) Артемом Шошиним (нар. 1991, Луцьк).

Випускник Східноєвропейського національного університету ім. Л. Українки у Луцьку, впродовж 2010–2011 років танцював у трупі Санкт-Петербурзького чоловічого балету В. Михайловського. 2013 року артист став засновником і художнім керівником «Молодого балету Волині». Того ж року перейшов на посаду провідного соліста трупи під керівництвом Р. Поклітару «Київ Модерн-балет», а з 2018 року став солістом балету Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей і юнацтва. У 2015–2016 роках А. Шошин вдосконалював професійну майстерність у Цюриху (Швейцарія) та Нідерландському театрі танцю у Гаазі. Перший балетмейстерський досвід здобув 2015 року під час роботи над одноактним балетом «Ближче, ніж кохання», створеним на музику композиторів доби бароко – Й. Пахельбеля, Г.-Ф. Генделя, К.-В. Глюка, А. Вівальді, Е. Боссо, А. Марчелло. Після того з'явилися наступні роботи балетмейстера: «Пробігаючи життя» на музику Й.-С. Баха, В. Мертенса, М. Ріхтера (2016); «Історія у стилі танго» на музику А. П'яцоллі (2018); «Легенда про вічне кохання» на музику Ф. Шуберта та аранжуванні В. Самофалова (2019); «Нерозлучники» на музику Г. Малера, Д. Пуччіні.

Якщо говорити про творчий зв'язок А. Шошина з Львівським театром опери та балету ім. С. Крушельницької, то варто сказати, що 2016 року на його сцену було перенесено балет «Ближче, ніж кохання», а в 2017 році хореограф разом із головним балетмейстером театру С. Наснком був залучений до постановки хореографічних сцен у фольк-опері-балеті Є. Станковича «Коли цвіте папороть» (працював над першою дією). Лейтмотивом спектаклю «Ближче, ніж кохання» стала тема кохання в його розвитку: від зародження до розквіту і розставання. Три фази кохання

втілювали у виставі три пари солістів, кожна з яких трансливала глядачеві дивовижні історії людських взаємин, сповнені психологічної глибини, пристрасі і водночас страху самотності. Хореографічна лексика спектаклю базувалася на пластиці танцю модерн, проте вимагала від виконавців головних ролей високої акторської виразності. Провідні партії у виставі, яка й сьогодні залишається у репертуарі театру, виконують: Х. Ткач, Я. Котис, З. Дворська, Д. Ємельянцева, У. Корчевська, М. Потапова, А. Марусенко, С. Качура, С. Кацій та інші виконавці.

Варто наголосити, що, окрім вітчизняних хореографів, на львівській сцені з успіхом працюють зарубіжні майстри. Самобутністю хореографічної пластики характеризується творчість італійського балетмейстера, який працює у стилі неокласики та модерн-танцю – Марчелло Алджері. З офіційного сайту Львівського опери про нього відомо, що хореографічну освіту він здобув у Музичній консерваторії Монако, згодом вдосконалювався в Інституті танцю (Німеччина) та Інституті фізичного виховання (Італія). Сольна кар'єра М. Алджері, насамперед, була пов'язана з участю танцівника у класичних балетах: «Ромео і Джульєтта» (Ромео), «Спляча красуня» (Дезіре), «Лебедине озеро» (Зігфрід), «Коппелія» (Франц), «Дон Кіхот» (Еспадо), «Жізель» (Альберт) тощо. По закінченні танцювальної кар'єри М. Алджері перейшов на педагогічну й постановочну діяльність, організував та очолив балетну компанію «Ariston Proballet», крім того, співпрацював з провідними балетними осередками у Франції, Німеччині, США, де поставив понад сорок балетних вистав на музику композиторів різних музичних напрямів [12].

Історія творчих зв'язків М. Алджері та Львівського НАТОБ ім. С. Крушельницької розпочалася влітку 2018 року, коли балетмейстер на запрошення керівництва мистецького осередку поставив на його сцені кілька хореографічних номерів для опери «Дон Жуан» В.-А. Моцарта. А вже у жовтні 2018 року хореографу запропонували поставити у Львові дві

одноактні балетні вистави на музику легендарних творів російського композитора І. Стравінського – «Весна священна» і «Пульчинелла».

Цікаво, що обидві вистави стали складовими частинами єдиного спільного дійства під назвою – «Правда під маскою». Балет «Пульчинела» став віддзеркаленням позиції сучасного людства, здатного досить швидко пристосовуватися до необхідних обставин і, відповідно, «одягати маску», що своєю чергою провокує домінування сильних над слабкими, зумовлює насильство групи над самотніми індивідами. «Весна священна» виступила відображенням правдивої реальності тих представників сучасного соціуму, які спроможні відчувати і віддзеркалювати справжні почуття та емоцій, які решта людей приховує в собі [107]. Сам постановник так коментував цю ідею: «Два балети Ігоря Стравінського, які ми об'єднали в одне ціле – це не так хореографічна, як театральна вистава, адже тут задіяні режисура і хореографія разом. В «Пульчинелі» йдеться про маску, про несправжні почуття, у «Весні священній» є справжня реальна людина» [181]. Над виставами балетмейстеру допомагали працювати режисер В. Вовкун та американський диригент українського походження Т. Кучар, сценограф Т. Риндзак, художник по костюмах Ж. Малецька.

За спостереженнями очевидця події – мистецтвознавця А. Єфименко, диригент спектаклю Т. Кучар у «Весні священній» зумів рельєфно озвучити сутність музичних «масок», що їх вирішив представити М. Алджері, а в «Пульчинеллі» надав глядачеві можливість відчути чітку ритмоінтонаційну взаємодію оркестру з подіями, що відбувалися на сцені. За словами рецензента, «оркестр майже зримо відтворив грандіозне звукове крещендо світу від зародження до апокаліпсису» [44].

Танцювальна лексика, залучена постановником охоплювала неокласику і модерн. Динаміка хореографічних рухів, на думку вже згадуваної А. Єфименко, створила особливу містерію балету, в якому кожен рух підкреслював «споконвічну боротьбу статей» [44]. У масових сценах відсутня типова для класичного балету синхронність, превалює поліфонічна

пластична динаміка. Театрознавець описувала це так: «Все в комплексі унаочнює режисерську ідею подвійного балету як дослідження людської психіки: витончені позування перед дзеркалом, стилізовані, лялькові або маріонеточні почуття змінюються викрученими суглобами, придавленими до землі інтонаційно-ритмічним велетом оркестру “Весни священної” фігурами» [44].

Головні ролі у виставі виконали провідні майстри львівської балетної трупи – Я. Котис, В. Зварич, В. Димовська (Пімпінелла, Обрана), С. Качура, А. Марусенко (Пульчинелла, Коханий Обраної), А. Адонін, В. Маліновський (Кавіелло), В. Судомляк (Флоріндо), І. Ключник (Розетта) та інші артисти. Силами їхнього акторського дарування глядачеві ставало зрозумілим, чому і як саме жертвою у сучасному світі стає любов. Остання хоча й виступає у виставі абстрактним символом, розкривається як жива істота: пробуджується, з нею заграють, зраджують, страждають, ревнують тощо. Наголосимо, що спектакль з позитивом був сприйнятий не лише критиками, а й глядачами, а тому залишається однією з найпопулярніших вистав у сучасному репертуарі Львівської опери.

Отже, поряд із виставами академічної спадщини та балетною класикою радянського часу хореографічна трупа Львівського НАТОБ ім. С. Крушельницької активно звертається до реалізації танцювальних творів у стилі модерн-балету. Втіленню експериментальних постановок сприяють як вітчизняні (С. Наєнко, А. Шошин), так і зарубіжний (М. Алджері) балетмейстери – прекрасні знавці класичного танцю, які залучають у творчий процес найкращі твори світової музичної спадщини й знайомлять львівського глядача з новими досягненнями модерн-балету.

Аналіз художніх процесів, що відбулися в українському балетному театрі другої половини ХХ – початку ХХІ століть, допоміг встановити, що розвій драматургії балетних вистав розпочався від недосконалої правдоподібної пантоміми й завершився появою широкомасштабних

хореографічних творів з ретельно розробленим змістом та влучно «виписаними» сценічними образами. Так, 1950–1960-ті роки стали для українського балету часом виходу з творчої післявоєнної кризи, яка характеризувалася браком високохудожніх хореографічних творів й появою перших мистецьких зразків, у яких танець став головним виражальним елементом вистави. У наступні десятиліття й до кінця 1980-х років продовжився пошук у сфері художнього новаторства й танцювальний репертуар українських театрів поповнився такими формами хореографічного мистецтва як балет-симфонія, одноактна вистава тощо. На межі 1990–2000-х років (цей процес триває й сьогодні) вітчизняні театри розширили власний мистецький репертуар за рахунок відомих вистав з розряду світового балетного надбання й відчули на собі енергійний сплеск творчого експерименту з боку молодих хореографів, які працюють у напрямі модерну та постмодерну.

Хореографічний спадок, накопичений балетмейстерами, які працювали на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка / НАТОБ ім. С. Крушельницької від середини ХХ до по початку ХХІ століття, можна умовно поділити на три групи: балети академічної спадщини, класика радянського балетного мистецтва, сучасні модерн-балети.

До першої групи належать танцювальні твори, що увійшли до світової репертуарної традиції і є канонічними хореографічними полотнами (належать сценічній розробці відомих майстрів минулого, таких як М. Петіпа, Ж. Перро, Ж. Кораллі, А. Бурнонвіль, О. Горський, О. Іванов тощо), проте можуть мати різноманітні редакції, автори яких, розвиваючи власну балетмейстерську думку, спираються на структуру і смислові пласти попередників, тобто візуально наслідують оригінальні версії ХІХ століття. У репертуарній скарбниці Львівської опери до таких вистав можна віднести спектаклі: «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Спляча красуня» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана, «Баядерка», «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Коппелія» Л. Деліба, «Марна пересторога» П. Гертеля, «Есмеральда»

Ц. Пуні, «Привал кавалерії» І. Армсгеймера, «Пахіта» Е. Дельдевеза, «Корсар» на музику Л. Деліба, Ц. Пуні, П. Ольденбургського, Р. Дріго тощо. До їх реалізації було залучено як штатних постановників – М. Трегубова, М. Заславського, Г. Ісупова, П. Малхасянца, А. Ісупову, так і запрошених майстрів – О. Андрєєва, Н. Стуколкіну, С. Дречина, Ю. Малхасянц тощо. Вони подолали окремі недоліки усталених балетних лібрето другої половини ХІХ століття за допомогою добре розробленого режисерського рішення та ефективних балетмейстерських знахідок; успішно пов'язано відомі вставні хореографічні номери (танцювальні дивертисменти) зі сценічною дією; влучно введено специфічні етнічні рухи в окремі партії широковідомих вистав, визнаних академічними; мінімально використано пантомімічні сцени й розгорнуто сюжет навколо емоційно насиченої хореографії тощо.

До класичних балетних творів радянського періоду, які були в репертуарній афіші Львівського ДАТОБ ім. І. Франка впродовж 1950–1980-х років, належать хореографічні полотна, що за своїми мистецькими ознаками (змістовність драматургії, психологічна та емоційна достовірність, високий рівень акторської майстерності тощо) нашими сучасниками визнані як зразкові. За тематикою їх умовно можна поділити на спектаклі, що відображали історичні події, пов'язані з боротьбою народу за волю («Хустка Довбуша», «Тіль Уленшпігель», «Спартак», «Червоний мак»); популяризували здобутки радянського життя («Юність», «Орися», «На березі моря»); ілюстрували сюжети літературних творів українських та світових класиків («Мідний вершник», «Бахчисарайський фонтан», «Франческа да Ріміні», «Тіні забутих предків», «Сойчине крило», «Кам'яна квітка», «Ромео і Джульєтта», «Три мушкетери», «Досвітні вогні», «Лілея», «Лісова пісня»); зверталися до фольклорних джерел («Шурале», «Красуня Ангара», «Маруся Богуславка», «Сім красунь», «Легенда про любов», «Пан Твардовський»). Серед балетмейстерів, які долучалися до їх створення – провідні майстри з різних театральних сцен СРСР: Л. Таланкіна, Т. Рамонова, К. Муллер, С. Дречин, М. Долгушин тощо. Ними було: взято за основу постановок нові

музичні твори радянських композиторів; деталізовано історичні епохи, представлені у виставах; на основі літературних першоджерел, а також докуменального матеріалу детально опрацьовано художні образи; звернуто увагу на кінороботи відомих режисерів; розроблено нові елементи хореографічної лексики, яка якнайточніше характеризувала персонажів з різних за тематикою спектаклів; активно залучено у роботу над виставами творчу молодь балетної трупи театру тощо.

Сьогодні поряд зі спектаклями академічної спадщини та балетною класикою радянського часу хореографічна трупа Львівського НАТОБ ім. С. Крушельницької має в своєму репертуарі танцювальні твори у стилі модерн-балету («Весна священна», «Пульчинелла», «Ближче, ніж кохання», «Маленький принц», «Ніч Фредеріко Гарсія Лорки», «Музика на воді, або Весілля Нептуна» тощо). Їх постановку здійснюють як українські (С. Наєнко, А. Шошин), так і зарубіжний (М. Алджері) хореографи, які, з одного боку, добре обізнані з класичним танцем, з іншого – чудово знаються на різних напрямках танцю модерн. Вони, зокрема: активізували творчі пошуки в руслі балетмейстерських знахідок західноєвропейських хореографів; опанували складні модерні стилі танцю; оновлено хореографічну лексику вистав; синтезували здобутки класичної вітчизняної та авангардної західноєвропейської хореографії; значною мірою зосередили балетмейстерську увагу на складних філософських темах та психологічних колізіях героїв у балетних творах на різну тематику тощо.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ АРТИСТІВ БАЛЕТУ У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ

3.1. Мистецькі досягнення танцівників 1950–1960-х років

У першому розділі дисертаційного дослідження було встановлено, що балетна труппа Львівського театру опери та балету створена досить пізно – на початку 1940-х років, й остаточно сформувалася в своєму основному складі вже після Другої світової війни. Отже, особливістю театрального колективу стала наявність у ньому переважно молодого контингенту танцівників, головно випускників провідних хореографічних осередків СРСР. Варто додати, що межі, встановлені у назві підрозділу є досить умовними, адже більшість артистів, які розпочали свою сценічну діяльність у 1950–1960-х роках, працювали й у подальші десятиліття, закінчуючи танцювальну кар'єру виконавцями характерних партій або ролей, де на перший план виступала драматична складова.

На основі опрацьованих джерел вдалося встановити орієнтовний склад балетної труппи, до якої в різний час входили артисти: Н. Балухіна, М. Бєлова, Ю. Бєляєв, Т. Бєсєдіна, Л. Благий, Л. Бойко, З. Валєєва, А. Вальков, Л. Васильєва, В. Вичегжанін, І. Волкова, Е. Галаджева, Р. Глас, Ю. Григор'єв, Р. Євстаф'єв, В. Журавльова, Р. Ільїна, В. Ільїнська, В. Ільков, Г. Ісупов, С. Клаур, М. Клепиков, Л. Ковч, Г. Костюкова, М. Корнакова, Т. Кочаровський, В. Краснов, І. Краснова, І. Красногорова, О. Лещиць, В. Лупов, Г. Майоров, П. Малхасянц, Л. Марина, В. Матвєєв, Л. Мізурова, О. Мегєдь, О. Мельник, В. Мономахов, А. Некрасова, А. Обєртен, Л. Орловська, М. Панасюк, М. Печєнюк, О. Поспєлов, Г. Раїнська, Г. Рижавський, Е. Розєнбах, В. Рудчик, Г. Сахновська, Н. Слободян, Г. Сопрунова, О. Сталінський, І. Тривога, Ф. Федоров, О. Цвєтнікова,

О. Чугай, В. Шевченко, В. Шумейкін, Н. Шуральова, В. Юхницький, В. Якимович та інші танцівники.

На жаль, інформація, зібрана шляхом опрацювання різноманітних мистецтвознавчих джерел, надає можливість з'ясувати деталі артистичного життя лише окремих артистів, що працювали у балетній трупі Львівського ДАТОБ у 1950–1960-х років – переважно солістів. Для кращого розуміння характеру їхньої сценічної діяльності маємо змогу проілюструвати їхню творчість цитатами з театрознавчих рецензій.

Важливий внесок у розвиток професійних досягнень балетної трупи Львівського ДАТОБ ім. І. Франка зробила народна артистка УРСР (1960) Наталя Слободян (1923, Київ – Львів, 2013). Вихованка Київського ДХУ (клас К. Васіної, випуск 1941 року), вона розпочала свій творчий шлях на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка, проте війна перервала сценічну кар'єру артистки. У післявоєнний час, 1944 року, доля привела Н. Слободян на сцену Львівського театру опери та балету, де упродовж 1944–1968 років вона виконала майже всі головні партії балетного репертуару (близько 50 провідних партій), серед яких: Аврора, Сольвейг, Фрігія, Марія, Франческа да Ріміні, Світлана, Марічка, Маруся Богуславка, Жізель, Кітрі, Ліза, Лілея, Раймонда, Тао Хао, Медора, Айша, Ангара, Ширін, Констанція Боносє, Саррі тощо [59].

Для танцівниці створювали балети. Чимало композиторів вважали за честь просити, аби зірка української балетної сцени «осіяла» їх твір. Так, А. Кос-Анатольський присвятив своїй натхненній музі – Н. Слободян одразу три балети. Відомо, що він особисто працював з балериною, вивіряючи темпоритм окремих музичних номерів. Танцівниця глибокого правдивого перевтілення, яка створила велику галерею чарівних, наснажених емоційною силою, драматизмом і ніжною лірикою танцювальних образів, Н. Слободян через все творче життя пронесла відданість традиціям академічної школи класичного танцю. В її самобутньому виконавському мистецтві органічно поєднувалися витончена танцювальна техніка, психологічно достовірна

драматична гра, скульптурно виразна пластика. Н. Слободян стала символом вишуканості й смаку на балетній сцені, адже кожен виступ артистки підтверджував, що досконалості немає меж. Балерина оволоділа тими вершинами балетного мистецтва, коли танцюють майстерно і чуттєво водночас [184].

Високу оцінку надав Н. Слободян мистецтвознавець В. Гузій у рецензії «Хустка Довбуша», де він відзначив, що завдяки високій танцювальній майстерності, поєднаній із чудовим драматичним хистом, танцівниця створила глибоко виразний, чуттєвий та зворушливий образ гуцулки Дзвінки. «Чудова пластичність рухів, віртуозна техніка повністю підпорядковані єдиному задумові. В результаті вийшов поетичний і завершений образ», – писав про Н. Слободян В. Гузій [37, 3].

Справжньою поезією руху назвав балетознавець Є. Ніколаєнко партію Айше, втілену Н. Слободян у балеті «Сім красунь» К. Караєва. Про характер її танцю він зазначав, що образ простої східної дівчини був розкритий артисткою у драматичному розвитку. «Зовні “прості” рухи Н. Слободян, – писав рецензент, – є найкращим свідченням її високої хореографічної техніки. Балерина продемонструвала безумовні артистичні здібності, мистецтво перевтілення» [105, 4].

З успіхом Н. Слободян представила на львівській сцені образ храмової танцівниці Нікії з балету «Баядерка» Л. Мінкуса. Партія стала новим досягненням у творчій біографії артистки. Трагедія закоханої дівчини, яка полюбила нерівну собі за соціальним станом людину, була передана танцівницею з переконливим драматизмом. Театрознавець І. Боровський у статті «Баядерка» зазначав, що танець Н. Слободян примушував забувати про умовність театрального мистецтва: виразні рухи балерини не потребували коментарів, кожен створений нею рух виходив переконливим і яскравим. Мистецтвознавець писав з цього приводу: «Радість зустрічі з коханим, обурення похитливим домаганням браміна, емоційна сцена з суперницею, глибокі переживання покинутої і, нарешті, кульмінація розвитку образу – все

це у виконанні Н. Слободян не можна сприймати без захоплення. Кожен її рух викликаний певними переживаннями й емоціями і зумовлений сценічною ситуацією як у сольних, так і в дуетних танцях» [22, 4]. Особливо яскраво проводила балерина сцену з Гамзатті та танець перед смертю, в якому продемонструвала цілу гаму почуттів – від розпачу й горя до радості життя й щастя. З досконалою чіткістю у технічному відношенні нею була виконана варіація в останній дії.

Новим творчим успіхом Н. Слободян стала роль Манусі в балеті «Сойчине крило». Як коментував вже згадуваний І. Боровський в однойменній рецензії, у першій дії артистка поставала сором'язливою дівчиною, яка волею долі потрапляла у світ розпусти, цинізму і шахрайства. Згодом глядач спостерігав, як врешті-решт героїня Н. Слободян остаточно втрачала почуття сорому і надію на повернення до рідного краю. Причому, у другій дії артистка вже майже не танцювала: як зазначав І. Боровський, Манусю тягли і штовхали, перекидали з рук у руки. Рецензент наголошував, що самі по собі ці мізансцени були невдалими, але танцівниця, зуміла збагатити їх тонким й переконливим драматизмом, за рахунок чого практично «витягла» на собі невдало побудовану балетмейстером М. Трегубовим картину. У третій дії героїня Н. Слободян поверталася до дому й шукала колишнього коханого. Щоб підкреслити спогади про її щасливе минуле, балетмейстер змусив танцівницю повторювати рухи з варіації першої дії. «Рухи ті ж самі, – писав І. Боровський, – але балерина знаходить нову міміку для цього епізоду. Це вже не та Мануся, весела, примхлива, безтурботна. Скільки почуття вкладає артистка в сцену зустрічі з поетом!» [23, 4].

З тонким відчуттям стилю і надзвичайної пластичної виразності був переданий Н. Слободян образ Фрігії з балету «Спартак» А. Хачатуряна. В публікації «Факел свободи» балетознавець А. Смотрич наголошував, що з особливим піднесенням вона був провела фінал вистави, де її майстерність сягнула вершин трагедійно-героїчного пафосу [149].

Образ простої і життєрадісної іспанської дівчини Кітрі втілила Н. Слободян у балеті «Дон Кіхот» Л. Мінкуса. Театрознавець Є. Шинкаренко в однойменній публікації зазначала, що виконане артисткою, сповнене особливого тепла і ніжності ліричне адажіо з другого акту, «звучало» як вияв прихованої радості і визнання у вічному коханні. Рецензент писала: «Наталя Слободян проявила себе в цій ролі як актриса великого темпераменту. Найважча партія Кітрі з її 32 фуєте, низкою стрибкових варіацій та іншими складними рухами, що вимагають від актриси високої техніки, проводиться балериною на високому рівні» [202, 3].

Особливим емоційним «звучанням» була наповнена роль Саррі, виконана Н. Слободян у балеті «Стежкою грому» К. Караєва. Театрознавець С. Яковлев відзначав в однойменній статті, що вже перша поява балерини на сцені викликала оплески в залі, тому що глядач вірив кожному руху і жесту артистки. Критик писав: «Чарівна, сповнена грації Саррі у Н. Слободян – живе втілення самої богині танцю Терпсіхори» [210, 4].

З позитивом відгукувалися про артистку не лише балетознавці, а й колеги по сцені. Про її роль Ширин з балету А. Мелікова «Легенда про любов» провідна солістка Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка А. Васильєва писала в одній із рецензій («Легенда про подвиг і любов»): «Внутрішня сила її (Н. Слободян – *О.П.*) – в непохитності почуттів, в умінні терпіти, чекати й вірити. Цей характер артистка яскраво виражає в танці, плавному й прозорому, стриманому й чистому за своїми лініями» [27, 3]. Погоджувався з такою думкою й театрознавець А. Янченко, який зазначив у статті «Невтілений задум», що головна тема Ширин – безмежна любов до Ферхада – була розкрита Н. Слободян із вичерпною повнотою. Він писав: «Смілива, відкрита почуттю, життєрадісна і водночас щиро лірична, жіноча – така Ширин у чудовому виконанні Наталі Слободян» [212, 4].

Нові грані свого неперевершеного таланту балерина відкрила в образі Констанції Бонасьє з балету В. Баснера «Три мушкетери», де продемонструвала власне вдумливе ставлення до ролі й точне розуміння

комедійного жанру вистави. Її сцени з д'Артаньяном – Г. Ісуповим, зазначала мистецтвознавець О. Янківська у статті «“Три мушкетери” у Львові», – стали справжнім каскадом гумору, жіночого кокетства, грації і водночас теплої іронії [211].

З 1968 року Н. Слободян перейшла на балетмейстерсько-репетиторську роботу, а продовж 1976–1977, 1994–1998 років виконувала обов'язки художнього керівника балетної трупі. Крім того, вона активно займалася викладацькою та репетиторською діяльністю, присвячуючи вільний від театру час вихованню талановитої молоді, та передаючи наступним поколінням свій безцінний сценічний досвід.

Протягом 1940–1941 та 1945–1958 років у провідних ролях театру була зайнята заслужена артистка УРСР (1952) Валерія Ільїнська (нар. 1920 року). Випускниця Ленінградського ДХУ по класу професора А. Ваганової, вона впродовж 1937–1940 років працювала на сцені Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова, де до її репертуару увійшли ролі: Кітрі, Гамзатті, Сванільда, Есмеральда, Зарема, Лауренсія, Фадетта тощо. У 1940–1959 роках (з перервами) В. Ільїнська танцювала на сцені Львівського театру опери та балету, де окрім академічного репертуару, виконала низку ролей у виставах на національну тематику: Лілея, Маруся Богуславка, Дзвінка, Оксана, Мавка, Даша тощо [11, 218]. За свідченням В. Туркевича, виконавська манера артистки позначалася високою академічною школою, драматичною виразністю та чуттєвим психологізмом [179, 88]. Збереглися свідчення сучасників, які описували танець В. Ільїнської. Мистецтвознавець В. Гузій у публікації «Хустка Довбуша» зазначав, що «хороші акторські дані і висока техніка дозволили їй створити веселий і життєрадісний образ дівчини, героїні колгоспного свята» [37, 3].

Понад 60 років власного життя віддала Львівському театру опери та балету Людмила Марина (1937, Київ – 2020, Львів). Вихованка Київського ДХУ, до Львова вона потрапила одразу по закінченні освітнього осередку в 1954 році. Розпочала творчу кар'єру артисткою балету, згодом стала

провідною солісткою. Репертуар танцівниці нараховував численні драматичні ролі: Нікія, Гамзатті, Мехмене-Бану, Франческа да Ріміні, Злючка, Міледі, Маріула тощо. Однією з найяскравіших ролей артистки, про яку збереглися балетознавчі відомості, стала Фанні з балету К. Караєва «Стежкою грому» в балетмейстерській редакції А. Шекери. С. Яковлев в однойменній статті зазначав, що Л. Марина досить добре відчувала своєрідність музики балету, її партія характеризувалася виразною грою, щільно пов'язаною з технічно довершеним танцем. «Образ Фанні засвідчував творче зростання балерини», – писав балетний критик [210, 4].

По закінченні сольної кар'єри у 1978 році Л. Марина перейшла на посаду помічника режисера Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, де успішно працювала до 2018 року. Упродовж цього періоду вона стала співпостановником опер та оперет театру, таких як: «Летюча миша», «Паяци», «Новорічні фантазії», «Сільська честь», «Чарівне кресало», які були високо оцінені глядачем та критиками.

Чуттєві жіночі образи створила на львівській сцені Марія Белова, яка прийшла до театру на початку 1950-х років. Глядачеві одразу запам'яталися створені нею образи Параші, Дзвінки, Ольги, Цариці балу, Вуличної танцівниці, Головної красуні тощо. Про танцівницю відомо небагато. Зокрема, існують кілька театральних рецензій, які допомагають з'ясувати особливості її виконавської манери. Мистецтвознавець Є. Григор'єв у публікації «Молоді голоси» писав про образ, створений нею у балеті Б. Асаф'єва «Мідний вершник»: «Простота і привабливість Параші-Белової, її поетична піднесеність і разом з тим реалістичність викликають у глядача глибокі симпатії. Удосконалення майстерності молодой актриси видно від спектаклю до спектаклю» [36, 3]. Інший рецензент – О. Ніколаєва акцентувала, що артистці надзвичайно вдавалися драматичні ролі. Порівнюючи ролі Цариці балу, втілені О. Бойко та М. Беловою у балеті «Мідний вершник», О. Ніколаєва писала в однойменній статті: «Якщо перша виконавиця (Бойко – *О.П.*) відрізнялася вищою технікою, то зміст образу і

його зовнішня привабливість більше вдалися молодій здібній балерині М. Беловій» [103, 3].

Певні зауваження щодо ролі Белової – Головної красуні з балету К. Караєва «Сім красунь» знаходимо у відгуку на виставу Є. Ніколаєнка «Творча майстерність». Він писав: «Найпрекрасніший красуні композитор присвятив чудове адажіо з Бахрамом і прекрасне соло-вальс. Маючи всі необхідні зовнішні дані для цього образу, М. Белова повинна вдосконалювати техніку танцю, полегшити свої рухи, стрибки тощо» [105, 4]. Критичні зауваження до ролі Ангари у виконанні М. Белової висловлював інший балетознавець – В. Литовченко. У рецензії «Весняний подарунок» він писав: «М. Белова у ролі Ангари при всіх своїх хороших даних і можливостях ще не досягла рівного проведення всіх сцен» [86, 4]. У партії Вуличної танцівниці з балету «Дон Кіхот» Л. Мінкуса М. Белова навпаки – легко впоралася із технічними труднощами ролі, проте, певною мірою відійшла від задуманого балетмейстером образу. Адже мистецтвознавець Є. Шинкаренко наголошувала, що в героїні, втіленій М. Беловою було щось таке, «що більше нагадувало аристократку, ніж просту іспанку, яка вийшла на площу Барселони разом з народом і танцює для нього» [202, 3].

По закінченні сценічної кар'єри М. Белова перейшла на педагогічну діяльність: з 1973 й до 1991 року очолювала львівську хореографічну школу, яку «прийняла з рук» відомої артистки, педагога і балетмейстера-репетитора К. Васіної. Відомо, що за керування М. Белової освітній осередок втричі збільшив кількість учнів від до 300 осіб, відповідно зріс і покращився педагогічний склад колективу з 20 до 40 педагогів [98, 204].

Варто згадати творчість солістки Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, танцівниці Людмили Орловської. Випускниця Київського ДХУ 1951 року, вона стала неперевершеною виконавицею різноманітних характерних ролей, серед яких: Франческа да Ріміні, Генрієтта, Жуаніта, Цекалія, Дворцова дівчинка, Анна Австрійська тощо. Про переконливий образ відданої дружини Й. Штрауса Генрієтти, створений артисткою у балеті «Великий вальс»,

мистецтвознавець Д. Радлов в однойменній рецензії писав: «В сольному танці, коли Генрієтта чекає вдома на Штрауса, виконання Л. Орловської сягає істинного драматизму» [131, 3]. Позитивні відгуки критиків отримала й інша партія танцівниці – Франческа да Ріміні, про яку рецензент писав: «В новому балеті танець Л. Орловської відрізняється м'яким ліризмом, чіткістю хореографічного малюнку. Своєрідними, скупими, образно висловлюючись, «недомовленими» рухами актриса передає в фінальній сцені душевну красу Франчески, яка віддає перевагу смерті у в'язниці поряд з Паоло, ніж блискучому світському життю у палаці з Джотто» [10, 3].

Відомо, що по закінченні сценічної кар'єри Л. Орловська перейшла на посаду педагога-репетитора театру, а також тривалий час викладала у львівській хореографічній школі [98, 204].

Прикрасою Львівської опери на початку 1950-х років стала випускниця Ростовської балетної студії Ірина Волкова. За спостереженнями мистецтвознавця Є. Григор'єва для артистки були характерними «високий і легкий стрибок, довгий і плавний крок, філігранність кожного руху» [36, 3]. Серед образів, створених балериною – Марічка, Даша, Коломбіна тощо.

Високими творчими здобутками позначилася на сцені Львівського театру опери та балету робота Лідії Ковч (нар. 1932 року). Шлях у мистецтво вона почала у львівській приватній балетній школі В. Переяславець, згодом потрапила до Київського ДХУ, по закінченні якого у 1951 році розпочала роботу на головній сцені Львова. Тут вона виконала партії Аврори, Маші, Марії, Зареми, Хасінти, Сольвейг, Медори, Візантійської красуні тощо. Збереглися окремі свідчення про сценічну діяльність артистки. Наприклад, цінною в цьому відношенні стала рецензія театрознавця І. Боровського «Баядерка», де він надав розгорнуту характеристику Л. Ковч. Рецензент зазначив, що в партії Гамзатті балерина віднайшла чимало нюансів для правдивого вирішення статичного за лібрето образу, значно пожвавивши тим самим власну роль і надавши їй життєвості і певною мірою гуманності. І. Боровський також наголосив, що незважаючи на те, що партія Гамзатті не

нараховувала велику кількість танцювальних номерів, Л. Ковч виконала їх бездоганно: «Гамзатті-Ковч, – писав І. Боровський, – не тільки вольова і примхлива дівчина, але й ніжна дочка, глибоко закохана наречена, яка мало не гине від руки суперниці, борючись за своє щастя, відстоюючи своє право на коханого» [22, 4].

Відомо, що 1959 року Л. Ковч здобула найвищу нагороду на Міжнародному конкурсі артистів балету у Монте-Карло, а також стала лауреатом Всепольського конкурсу балету у Варшаві. Після того вона прийнято рішення відповісти на запрошення польської сторони і залишитися на посаді провідної солістки Варшавського Великого театру. На сцені останнього вона протанцювала близько 15 років (1958–1972) [179, 104].

У 1959 році на львівську сцену потрапила заслужена артистка УРСР Ірина Красногорова (1936, с. Белесівка Нижньогородської області). Хореографічну освіту вона здобула у Пермському ДХУ. В інтерв'ю Г. КуПЛЕННИК «Одетта, Попелюшка, Егіна» артистка пригадувала, що величезний вплив на формування її як танцівниці справила училищний педагог К. Гейденрейх – провідний викладач класичного танцю, вихованка ленінградської хореографічної школи: «Це саме вона розвинула в мені працьовитість, без якої в балеті найчудовіші дані часто залишаються нереалізованими. Зобов'язана я Катерині Миколаївні і тим великим почуттям любові до власної професії, яке вона в мені виховала» [83, 4].

По закінченні училища у 1956 році І. Красногорова працювала сцені Горківського¹⁴ театру опери та балету. Спочатку, як і більшість випускників, вона потрапила до кордебалету, але хороша зорова і музична пам'ять (давала змогу запам'ятовувати складні варіації) допомогла балерині досить швидко просунутися по кар'єрних сходинках. І вже на другий рік роботи у театрі танцівниці довірили виконання класичного па-де-труа з першого акту «Лебединого озера», який часто буває початком великої творчої біографії. Окрім «Лебединого озера» в Горькому І. Красногорова вперше станцювала

¹⁴ З 1990 року місто Горький отримало стару історичну назву – Нижній Новгород.

партії Зареми і Марії в «Бахчисарайському фонтані», Мірандоліни в однойменному балеті та Сюїмбіке в «Шурале».

До Львівського театру опери та балету І. Красногорова потрапила спочатку на випробувальний термін. Лише після досить вдалого дебюту у балеті П. Чайковського її зарахували до балетної трупі на посаду солістки, де вона протанцювала до 1978 року Львівський глядач згодом зміг побачити І. Красногорову у провідних партіях репертуару театру, серед її ролей: Аврора, Нікія, Кітрі, Егіна, Мехмене-бану, Оріся, Лілея, Октавія, Пахіта, Есмеральда, Клеопатра, Сооткін, Відьма, Чортеня тощо. Вже згадувана Г. Куplenник писала про виконавську манеру артистки: «Невтомно відточуючи техніку класичного танцю, Красногорова досягає повної свободи володіння нею. Найскладніші класичні варіації в балетах будь-якої технічної складності виконує легко, невимушено. Багато і наполегливо працює над оволодінням акторською майстерністю» [83, 4].

З успіхом вдалася танцівниці роль Егіни – вишуканої римської аристократки, наложниці Красса з балету А. Хачатуряна «Спартак». Балетознавець А. Смотрич у рецензії «Факел свободи» наголошував, що артистці значно легше було піти шляхом підкреслення зовнішніх рис персонажа, але вона уникла цього й збагатила різними психологічними відтінками. А. Смотрич писав: «Створений нею образ підступного агента Риму не викликає заперечень. Балерина продемонструвала високу культуру танцю і зрослу артистичну майстерність» [149, 4].

Спірні відгуки щодо ролі Мехмене-Бану, втіленій І. Красногоровою в балеті «Легенда про любов» можемо знайти на шпальтах львівських газет 1964 року А. Васильєва писала про артистку: «Вона володіє неабиякою технікою, великим стрибком й чіткістю в танці, але їй ще не достає тієї жіночості, яка дала б відчутти, що її героїня не тільки гордовита, мудра, владна цариця, але й жінка, людина» [27, 3]. А. Янченко у статті «Невтілений задум» навпаки, наголошував, що артистка доклала чималих зусиль, щоб «оживити» партію, не до кінця всебічно продуману хореографом

М. Заславським. Критик писав: «Складний характер Мехмене-Бану недостатньо глибоко і яскраво розкритий балетмейстером. І те, що основна виконавиця цієї партії обдарована балерина І. Красногорова проводить її технічно бездоганно, становища не рятує» [212, 4].

Позитивні відгуки отримала в І. Красногорової роль знедоленої кріпачки-покритки з одноактного балету В. Кирейка «Відьма» в постановці А. Шекери. Балетознавець Ю. Станішевський у рецензії «Проміння досвітніх вогнів» відзначав, що в поривчасто-гнівних і драматично-напружених сольних монологів-варіаціях артистка виявила себе не лише блискучою віртуозною танцівницею, а й талановитою актрисою, яка тонко передала всі відтінки почуттів героїні шевченківського твору [160]. Театрознавець Б. Бідненко серед ролей балерини виділив також роль Октавії, яку І. Красногорова виконала у спектаклі Е. Лазарева «Антоній і Клеопатра». У рецензії «Шекспір мовою балету» він писав: «Досконало володіючи технікою класичного танцю, балерина з легкістю виконує психологічно складне адажіо, в якому передається характер взаємин між Октавією і Антонієм» [18, 4].

Відомо, що по закінченні артистичної кар'єри у 1997 році І. Красногорова посіла місце балетмейстера-репетитора й продовжила свою роботу в театрі та львівській хореографічній школі [179, 131–132].

У 1963 році до Львівського ДАТОБ ім. І. Франка потрапила заслужена артистка УРСР Галина Сахновська. До її репертуару увійшли такі ролі, як Егіна, Мірта, Клеопатра, Зарема, Чортиха, Міледі, Нікія, Гамзатті тощо. Розповідаючи про її творчий доробок варто виділити кілька образів, які стали візитівкою артистки. Насамперед роль Зареми в балеті Б. Асаф'єва «Бахчисарайський фонтан». Балетознавець Б. Бідненко у відгуку на виставу «Два дебюти» зазначав, що драматичну романтику образу танцівниця розкрили дуже сильно й емоційно. Він писав: «Ціла гама почуттів, кипучих, мов гірські річки, подається нею з дивною виразністю, на майстерному технічному рівні, впевнено, точно, сміливо. Особливо вдалі сцени з

дійовими, гостродраматичними танцями. Танцювальні монологи перетворюються на зрозумілу всім мову почуттів, діалог з Марією сповнюється конкретним трагічним змістом» [16, 4].

До технічно складних партій Г. Сахновської театрознавець А. Смотрич відніс роль Мірти. Він зазначав, що Мірта-Сахновська надзвичайно холодна і невблаганна, як бездушність світу, яким правила веліса, ще краще відтіняла силу любові Альберта і Жізелі. В контексті професійної техніки артистка продемонструвала скульптурність поз і витонченість жестів, прекрасна академічна підготовка допомогла їй легко подолати всі труднощі танцювальної лексики ролі [148].

Роль Клеопатри у балеті «Антоній і Клеопатра» відрізнялася в Г. Сахновської точністю відтворення рис характеру її героїні, емоційністю та впевненістю. Б. Бідненко у рецензії «Шекспір мовою балету» писав з цього приводу: «Солістка балету переконливо передала гаму почуттів, які швидко змінюються, її танок не тільки технічно досконалий, а й сповнений почуттів і настроїв героїні» [18, 4].

Завдяки відгукам вітчизняних балетознавців можемо дізнатися більше про характер сценічної майстерності інших солісток театру. Так, про виконання циганського танцю Лідією Мізурової¹⁵ у балеті «Дон Кіхот» Є. Шинкаренко в однойменній статті наголошувала, що рухи її часом виглядали «сухуватими». Вона радила танцівниці: «Актрисі слід вільніше, без будь-якого напруження проводити швидку частину танцю» [202, 3]. Та сама авторка критично характеризувала іншу виконавицю – Галину Раїнську, про яку писала: «Мерседес (Г. Раїнська) – танцюристка, яка запалює своїм внутрішнім темпераментом. Актрисі варто доробити частину ролі, що починається після танцю Мерседес на столі. Поки що вона виглядає важкувато» [202, 3]. Театрознавець Б. Бідненко у статті «Балет прочитано по-новому» з позитивом коментував роботу іншої солістки театру – М. Розенбах

¹⁵ З книги Т. Степанчикової «Історія єврейського театру у Львові: Крізь терни до зірок» (Львів, 2005) відомо, що артистка приїхала у Львів з Саратова.

– виконавиці ролі Кітрі в балеті «Дон Кіхот». Він зазначав: «Розенбах уже не вперше виступає в провідній ролі. Кітрі – новий крок у творчому розвитку артистки. Молода балерина знаходить духовну єдність створюваного нею хореографічного образу з музичним образом Кітрі, створеним Мінкусом» [15, 3]. Зберігся також відгук рецензента А. Смотрича на сценічну партію Жізелі у виконанні провідної солістки Львівського ДАТОБ ім. І. Франка Т. Бесєдіної (вихованка Київського ДХУ, випуск 1965 р.), в якому наголосив на чудовому акторському даруванні артистки. Він писав: «Жізель Т. Бесєдіної схожа на гарну польову квітку. Балерина створює образ скромної, благородної дівчини. Її Жізелі не можна відмовити у щирості душевних переживань. Експозицію образу Т. Бесєдіна подає, виходячи з пасторального характеру музики. Балерина має хороші зовнішні і танцювальні дані, що дає їй змогу створити образ, який не залишає байдужим глядача» [148, 4].

Чоловічий склад трупі Львівського театру опери та балету ім. І. Франка був представлений не менш цікавими сценічними особистостями.

Понад 40 років¹⁶ творчого життя присвятив Львівському театру опери та балету відомий український танцівник, заслужений артист УРСР Олег Сталінський (1906, Київ – 1990, Львів). За даними, віднайденими Л. Вишотравкою, відомо, що навчався він у балетній студії під керівництвом балетмейстера Київського оперного театру З. Ланге. Згодом удосконалював майстерність на хореографічному відділені Київської «Центростудії», потім студіювався у Є. Вазем, В. Семенова, В. Пономарьова в Ленінградському ДХУ. Впродовж 1920–1922 років. О. Сталінський працював артистом київських театрів мініатюр «Маски», «Інтимний театр». У 1923–1930 роках артист танцював у Київському державному театрі опери та балету

¹⁶ За даними, зібраними В. Туркевичем, О. Сталінський працював у Львові впродовж 1946–1987 років Львівський мистецтвознавець О. Паламарчук стверджує, що сценічне життя О. Сталінського на Галичині тривало у 1945–1983 роках [111].

ім. К. Лібкнехта¹⁷. Там молодий танцівник виконав чимало партій. Серед них, зокрема, па-де-труа у першій дії балету «Лебедине озеро» в хореографічній інтерпретації балетмейстера М. Дисковського, гротесковий персонаж у балеті С. Прокоф'єва «Блазень», жорстокий Лі Та-Чу у музичній виставі Р. Глієра «Червоний мак», Базиль у «Дон Кіхоті» Л. Мінкуса тощо [30, 177].

Упродовж 1930–1941 років О. Сталінський працював у Тбілісі, Свердловську, Мінську, Харкові, Києві. Відомо, що артист сміливо відходив від традиційних канонів, шукав власні цікаві акторські рішення. Т працюючи в оперному театрі Свердловська, він умовив балетмейстера С. Сергєєва збагатити танцювальну партію принца Дезіре у «Сплячій красуні» П. Чайковського новими, технічно складними варіаціями і взагалі поставити її «на півпальці» (за старою редакцією М. Петіпа 1890 року, Принц танцював у чоботах на підборах) [175, 15; 129].

У роки Другої світової війни О. Сталінський працював в евакуації в Алма-Аті у Казахському театрі опери та балету, який тоді очолювала відомий український балетмейстер Г. Березова. На алма-атинській сцені цінний партнерський досвід йому вдалося отримати завдяки роботі в дуеті з найвідомішою радянською балериною Г. Улановою («Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва) [30, 178].

У післявоєнні роки О. Сталінський прислужився відновленню творчої діяльності Львівського оперного театру. Прекрасні дані класичного танцівника й чудове акторське обдарування одразу сприяли розширенню творчого діапазону артиста: він танцює Зігфріда в «Лебединому озері» і принца Дезіре у «Сплячій красуні» П. Чайковського, Іванушку в «Горбоконику» Ц. Пуні і Корсара в однойменному балеті Л. Мінкуса, Лікаря Айболита в однойменній виставі І. Морозова, зворушливого Еріха у «Великому вальсі» на музику Й. Штрауса, жорсткого спокусник Красса у «Спартаку» А. Хачатуряна, турботливого Лісничого в «Жізелі» А. Адана. У

¹⁷ Назва, що продовж 1919–1926 років була закріплена за сучасним Київським національним академічним театром опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.

подальші роки в балеті «Ромео та Джульєтта» С. Прокоф'єва в балетмейстерській версії М. Заславського О. Сталінський акторськи блискуче виконав партію старого монаха Лоренцо, який об'єднав закоханих. Значною заслугою артиста стало створення образу відважного Капітана у «Червоній квітці» Р. Глієра, романтичного Євгенія у «Мідному вершнику» того ж самого автора, жорстокого хана Гірея у «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва та хитрого інквізитора в балеті Є. Глебова «Тіль Уленшпігель» [99].

Розвитку національної хореографії, зокрема українського чоловічого танцю, сприяла участь О. Сталінського у створенні таких образів, як Степан («Лілея» К. Данькевича), Софрон («Маруся Богуславка» А. Свечникова), Мольфар («Тіні забутих предків» В. Кирейка), вчитель Богдан Іванович («Орися») та пан Генріх («Сойчине крило», два останніх балети – А. Кос-Анатольського). О. Сталінський став першим виконавцем партії відважного опришка Олекси в балеті А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша», де поєднав лексику академічного танцю й елементи народно-сценічної хореографії карпатського регіону. Ця робота, до речі, визначила надзвичайне акторське обдарування танцівника як талановитого майстра психологічного образу. Рецензент В. Гузій у публікації «Хустка Довбуша» зазначав з цього приводу, що переконливими засобами артистичного мистецтва, а саме – високою акторською майстерністю, О. Сталінському вдалося втілити глибокоемоційний образ мужнього ватажка опришків. «Довбуш у його виконанні – мужній, сміливий і благородний, – писав критик. – Артист, поряд з рисами борця за визволення народу, тонко розкриває глибину почуттів Довбуша до головної героїні Дзвінки» [37, 3]. Погоджувалася з такою думкою й мистецтвознавець А. Терещенко, яка писала у книзі «Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. Піввіковий творчий шлях»: «Він зумів відтворити духовне зростання свого героя, який підноситься до усвідомлення необхідності боротьби народу зі злом, несправедливістю, соціальною безправністю» [175, 16].

Виразне сценічне втілення отримала в О. Сталінського роль Візиря з балету «Сім красунь» К. Караєва. Читаючи балетну рецензію вітчизняного театрознавця Є. Ніколаєнка «Творча майстерність», дізнаємося, що важливим кроком для артиста стала його відмова від усталеної партії театрального «злочинця». Є. Ніколаєнко писав: «Стрункий візир вражає своїм внутрішнім маразмом і нелюдськими якостями. Кожний рух, кожний елемент танцю О. Сталінського пройнятий великим змістом, підкреслює суть візира – прагнення до влади» [105, 4]. Найвдалішим для О. Сталінського епізодом у балеті К. Караєва, який якнайкраще передавав його акторський талант, стала сцена у скарбниці, де примірявши на себе чужу корону, і дізнавшись про повернення Бахрама, Візир раптово перетворюється на улесливого слугу шаха.

Відомо, що кожному нову партію артист починав з ретельного вивчення літератури, історичних документів, фотографій. Його добре знали у бібліотеках і музеях Львова, де він шукав матеріал, що мав допомогти йому у відтворенні того чи іншого образу, знайти відповідний грим, манеру поведінки тощо. Саме тому сценічні портрети О. Сталінського були напрочуд правдивими й виразними. У «Сойчиному крилі» А. Кос-Анатольського О. Сталінський майстерно виконав мімічну роль підступного спокусника Манусі – ватажка зграї злочинців Генріха. І. Боровський відзначив, що надзвичайна акторська гра, а також чудовий характерний грим, який за словами театрознавця, «завжди відзначається у О. Сталінського великою майстерністю», допоміг танцівнику створити образ не лише високохудожнім, а й оригінальним. Театрознавець також зацентрував, що у втіленні О. Сталінським ролі, відчувалося особисте ставлення артиста до свого персонажа, характер якого він розкрив засобами гострої сатири і гротеску [23].

Про участь О. Сталінського у балетному спектаклі К. Караєва «Стежкою грому» дізнаємося з однойменної рецензії С. Яковлева, де наголошено, що роль плантатора Герда, втілена артистом, стала однією з

найскладніших у спектаклі, адже потребувала не усталеного, формального, зображення негативного персонажа, а відтворення його індивідуальних рис характеру. С. Яковлев писав про акторське перевтілення О. Сталінського: «Він зумів переконливо продемонструвати два обличчя Герда: одне – з піднесеним аристократизмом у взаємодіях з білими людьми або поблажливо байдужого у спілкуванні з темношкірими рабами, й інше – людиноненависницьке» [210, 4].

Надзвичайною образністю відрзнялася в О. Сталінського роль полководця Красса з балету «Спартак» А. Хачатуряна. За думкою А. Смотрича, з одного боку, артист представив глядачеві типовий образ римського патриція, з іншого – створив «повний сценічного перевтілення» портрет підступного й легковажного представника верхівки римської еліти. «Приємно, що О. Сталінський не втратив почуття міри і малює образ реалістичними барвами», – писав про характер акторської гри артиста А. Смотрич [149, 4].

Наприкінці сценічної кар'єри артист перейшов на характерні ролі, у виконанні яких особливо яскраво виявився його акторський досвід, набутий у молоді роки в театрах мініатюр. Акторська робота подовжила сценічне довголіття артиста. Він був доброзичливим Королем у «Попелюшці» С. Прокоф'єва, хитрим та жорстоким князем у «Лілеї» К. Данькевича, злим чаклуном Ротбартом, який загубив Одетту в «Лебединому озері» П. Чайковського тощо. Ерудованість й наполеглива праця допомагали О. Сталінському робити зазначені образи переконливими, глибоко змістовними, оригінальними.

Про соковитий народний гумор, втілений О. Сталінським у ролі Старшого свата з балету Ф. Яруліна «Шурале» дізнаємося з рецензії Б. Бідненка «Крила Сюїмбіке». На думку критика, персонаж був розкритий артистом з усією образною повнотою та пластичною виразністю. «Балетна міміка цього досвідченого актора старшого покоління поєднується зі справді

захоплюючим оптимізмом», – коментував роботу О. Сталінського Б. Бідненко [17, 4].

Цілком удалася артистові роль легендарного мрійника Дон Кіхота з однойменної вистави Л. Мінкуса. Перед глядачем постав людський характер, благородний і піднесений у своєму прагненні до добра і допомоги оточуючим. Рецензент Є. Шинкаренко так описувала персонажа О. Сталінського: «Зі списом, піднятим у гору, і блукаючим поглядом, спрямованим у простір, Дон Кіхот шукає подвигів. У простій дівчинці Кітрі він бачить мрію свого серця – Дульцінею, крила вітряків здаються йому руками велетнів. Смішним і безпорадним стає він, коли його жадоба фантастичних пригод призводить до каліцтва» [202, 3].

А ось в іншій роботі – балеті «Три мушкетери» комедійний потенціал О. Сталінського залишився, на жаль, не до кінця розкритим. У рецензії «“Три мушкетери” у Львові» театрознавець О. Янківська зазначала, що роль була виконана артистом досить органічно, манера поведінки на сцені цілком відповідала духу епохи, проте «прекрасні дані виконавця були недостатньо використані постановником для підсилення комедійного звучання вистави» [211, 3].

Остатньою роботою О. Сталінського стала драматична партія народного митця Кобзаря в балеті В. Губаренка «Вогняний шлях». За розповідями сина Олега Сталінського – Павла Слободяного можна зайвий раз пересвідчитися, яким сильним та вольовим був Олег Миколайович. «Батько танцював до останнього дня життя. Незважаючи на те, що він був фронтовик, мав контузію, і лікарі категорично забороняли фізичні навантаження. Він відпрацьовував кожен вихід на сцену надзвичайно старанно. А коли під час вистави все було виконано не настільки ідеально, як йому б хотілось, батько залишався на сцені і працював над собою. Він був фанатом, і кожна роль була частинкою його»¹⁸.

¹⁸ З особистого архіву автора дисертаційного дослідження. Записано 20 червня 2018 року у Львові від П. Слободяного.

Творчий досвід Олега Сталінського дуже влучно узагальнив авторитетний знавець радянського балету, доктор мистецтвознавства М. Ельяш, який писав: «Мереживна, тонка розробка ролей, яскраві й цікаві грими, виразні деталі, яким може позаздрити будь-який драматичний актор – усе це робить образи Олега Сталінського значно помітнішими навіть у тому випадку, коли драматично вони лише накреслені. При цьому актор ніколи не зраджує природи свого мистецтва – його образи перш за все пластично виразні й при усій їхній лаконічності – танцювальні» [113, 4].

Творче життя присвятив Львівському театру опери та балету танцівник Анатолій Обертен. Вихованець Київського ДХУ (випуск 1938 року) він став виконавцем таких яскравих характерних ролей, як Петро, Еспада, Арлекін, Мензер тощо. Великої драматичної майстерності, поряд із високою технічною складовою, потребувала від А. Обертена роль Петра з балету М. Чулакі «Юність». На думку Є. Ніколаєнка, юнацький оптимізм і мужність надали артистові в образі Петра особливої виразності і чарівності [104]. Позитивні відгуки отримала й інша робота А. Обертена – роль Мензера у виставі К. Караєва «Сім красунь». Той самий балетознавець у рецензії «Творча майстерність» писав, що Мензер, створений А. Обертенем заслуговував найкращої оцінки за мужній і вольовий образ народного месника. Водночас театрознавець вказував і на певні недоліки ролі: «Глядач вірить в сміливість, чесність, відвагу Мензера. Слід побажати А. Обертену більшої чіткості у сцені першої дії, коли Мензер змагається з Бахрамом» [105, 4].

Понад 45 років творчого життя присвятив львівській балетній сцені заслужений артист УРСР (1953) Олег Поспелов (нар. 1927 року, Свердловськ). Відомо, що перший вихід артиста на сцену відбувся ще під час навчання у Свердловському ДХУ в ролі рознощика газет у опері «Кармен» Ж. Бізе, а першим учнівським балетним дебютом став Пажик в «Раймонді» О. Глазунова. В чотирнадцять років талановитому хлопцю довірили вже складніші театральні партії: Нікеза у «Марній пересторозі» Г. де Обервіля,

виконавця сольної мазурки в «Лебединому озері» П. Чайковського, Нур-Алі в «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва. Варто наголосити, що серед педагогів О. Поспелова були справжні професіонали балетної сцени – Л. Якобсон, В. Преображенський, С. Сергєєв, В. Шелков, І. Смольцов. Проте, закінчити училище танцівник своєчасно не зміг через обставини військового часу: він став солдатом загальновійськового батальйону 70-ї гвардійської армії, з яким дійшов до Берліна.

Після демобілізації артист нетривалий час працював на балетних сценах Свердловська, Пермі та Донецька, 1954 року разом із дружиною – балериною Н. Шуральновою був запрошений на роботу до Львівського театру опери та балету, де працював солістом до 1980 року. Упродовж досить тривалого сценічного життя О. Поспелов зміг представити глядачеві такі ролі, як Базиль, Степан, Софрон, Вацлав, Данило, Ферхад, Павка, Олекса, Алі-Батир, Єнісей, Еріх, Рішельє, Ленні, Пан, батько Степана, Старший сват, Раджа тощо.

Справжню чоловічу мужність продемонстрував О. Поспелов у балеті «Красуня Ангара», де виконав роль нареченого Ангари – Єнісея. Балетний критик В. Литовченко у публікації «Весняний подарунок» зазначив, що акторові вдалося створити хореографічний образ, у якому зовнішня краса перебувала у повній гармонії з духовним обличчям героя, а його танці захоплювали глядача емоційністю і впевненістю виконання [86].

Органічне поєднання високої професійної майстерності та великої сили почуття знайшло своє відображення в партії Ленні, втіленій артистом у балеті К. Караєва «Стежкою грому». Про це зокрема свідчить однойменна рецензія театрознавця С. Яковлева. Проте, як «типовому» радянському мистецтвознавцю середини 1960-х років, рецензентові не вистачило в О. Поспелова «соціального звучання» образу, де Ленні більше закоханий юнак, ніж борець [210].

Наголосимо, що не всі театральні критики позитивно ставилися до сценічних робіт артиста. Відомий львівський театрознавець І. Боровський

доволі різко критикував О. Поспелова за відсутність тонкої акторської гри. У кількох рецензіях він відзначав, що з партії в партію танцівник переносив заштамповані жести, міміку, не збагачуючи їх новим драматичним рішенням. Такою, на думку І. Боровського, стала роль Солора, яку танцівник втілював у балеті «Бядерка» Л. Мінкуса. В однойменній рецензії театрознавець писав про неї: «Образ створений ним (О. Поспеловим – *О.П.*), досить блідий і невиразний. Причина цього полягає в тому, що артист повторює свої попередні партії з «Жізелі», «Лебединого озера», не знаходячи нових цікавих моментів для реалістичного втілення на сцені образу свого героя» [22, 4]. Не досить вдалою, на думку І. Боровського, стала й роль Массіно у «Сойчиному крилі» А. Кос-Анатольського. Рецензент писав про неї в однойменній статті: «Хочеться, коли йдеться про дану виставу, щоб глядач не пізнав у Массіно Пер Гюнта, Солора чи Альберта. На це артистові (О. Поспелову – *О.П.*) слід звернути серйозну увагу, щоб не втратити симпатій вимогливого львівського глядача» [23, 4].

Певні зауваження щодо акторської виразності та технічної досконалості висунув танцівнику театрознавець Б. Бідненко, який у рецензії «Балет прочитано по-новому» писав: «Базиль у виконанні О. Поспелова наділений не лише рисами життєрадісної винахідливості, але й мужністю. Дальша робота актора над образом Базиля повинна вестись у напрямі підвищення танцювальної техніки, легкості і свободи виконання» [15, 3].

Слушні поради танцівник отримував й від колег по «цеху». Проте з позиції сьогодення, деякі з них здаються неоднозначними й доволі суперечливими. Солістка Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка А. Васильєва після прем'єри балету «Легенда про любов», де О. Поспелов виконав роль Ферхада, зазначила, що його образ художника і мрійника мав відійти на другий план, «поступившись місцем темі Подвигу, самовідданої праці в ім'я народу». Замість цього артист висунув на перший план трагедію людей, що не могли з'єднатися в коханні; найособистіші почуття, на думку А. Васильєвої, не переросли у танцівника «в пафос любові до людей» [27, 3].

Значні покращення в акторській складовій сценічної діяльності О. Поспелова можна було спостерігати вже у наступному театральному сезоні (1957/1958 років.), коли він взяв участь у спектаклі «Великий вальс» на музику Й. Штрауса. В балеті артистові було довірено головну роль – закоханого композитора. Театрознавець Д. Радлов у рецензії «Великий вальс» писав: «З глибоким ліризмом проводять О. Поспелов і та виконавиця ролі Фані М. Белова дуетний танець з другої дії балету. Поспелов добре володіє мистецтвом пантоміми, він має музичний смак та виразні зовнішні дані. Проте хотілося б побажати артистові звернути серйозну увагу на техніку стрибків, які зараз у нього дещо важкуваті і позбавлені легкості» [131, 3].

Позитивні відгуки рецензентів отримала в О. Поспелова у роль Базиля в балеті Л. Мінкуса «Дон Кіхот». Так, Є. Шинкаренко в однойменній публікації досить схвально поставилася до акторських здібностей танцівника, виділила його природну легкість виконання складних рухів класичного танцю. Театрознавець писала: «Майстерно проводить він (О. Поспелов – *О.П.*) перший акт, де Кітрі просить батька благословити її і коханого. Багато гумору вкладає артист у сцену вдаваної смерті Базиля в третій дії. Прекрасним партнером є О. Поспелов у танці з Кітрі. Краса і ясність жесту роблять його танець гранично виразним» [202, 3].

Критичні, але загалом схвальні відгуки отримала роль кардинала Рішельє з балету В. Баснера «Три мушкетери» у виконанні О. Поспелова. О. Янківська зазначила, що артист певною мірою «обважив» свого героя, але поряд з тим «створив переконливий образ владного, підступного і кмітливого кардинала» [211, 3].

У середині 1960-х років на Київській кіностудії імені О. Довженка було знято музичний фільм «Українська рапсодія», який складався з уривків найвідоміших на той час вітчизняних балетів. Окреме місце серед них посіла одна з картин львівського балету «Пер Гюнт» на музику Е. Гріга у постановці балетмейстера М. Трегубова. Балетознавець А. Терещенко наголошувала на

значних акторських досягненнях О. Поспелова й відзначала, що в цій ролі артистові цілком вдалося розкрити складний і суперечливий характер ібсенівського героя у всій його багатолітності і динаміці [174].

Загалом, театрознавці 1980-х років відзначали, що О. Поспелов влучно поєднував у будь-якій своїй ролі необхідну для неї виразність – його герої були реалістичними, глибоко чуйними, небайдужими людьми. Згадуючи про роль Альбета з балету «Жізель» у виконанні О. Поспелова А. Терещенко писала в рецензії «І вдарив козак шапкою об землю»: «Виконання цієї ролі вимагало високого, відточеного професіоналізму, віртуозної техніки. Коли молодий, сценічно привабливий Альберт-Поспелов у другому акті з'являвся на сцені з букетом троянд, зал вибухав оплесками. Його варіації були технічно бездоганними і втілювали складну гаму переживань – смуток спогадів, сердечне хвилювання, і, нарешті, ілюзія радісної зустрічі з коханою» [174, 3].

Варто зазначити, що не лише сольна, але й дуєтна, а також ансамблева творчість О. Поспелова була сильною стороною його виконавської майстерності. У партнерській взаємодії його відрізняли сильні і точні підтримки, синхронні з іншими танцівниками не тільки в рухах, але й у почуттях, емоційному настрої. Відомо, що досить тривалий час львівську балетну сцену прикрашав чудовий дует О. Поспелов та Н. Слободян, який у кожен спектакль привносив високу майстерність і справжню правду почуттів.

В останні роки сценічного життя найяскравіше обдарування танцівника розкривалося в балетних дивертисментах вітчизняних опер. Ось як описувала виступ артиста в ролі старого козака в музичному творі С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» мистецтвознавець А. Терещенко: «Старий козак вдарив шапкою об землю, широко розвів руки і хвацько пішов навприсядки – нестримна завзятість в тугому, сильному тілі! Могутній, з “оселедцем” на голеному черепі, з довгими вусами, колоритний, шалений,

він уособлював мужність, невгамовні веселощі, гумор, пісенну стихію українського народу. Шквал овацій завершив виступ» [174, 3].

Важливу роль у становленні львівської виконавської школи відіграла діяльність заслуженого артиста УРСР Петроса Малхасянца (1935, Кисловодськ – 2007, Львів). Професійну освіту він здобув у Пермському ДХУ, звідки випустився 1956 року. Перший сценічний досвід набув у стінах Горьківського театру опери та балету, в 1959 році був запрошений на львівську сцену, де працював на посаді провідного соліста до 1978 року. Тут він створив такі образи, як Зігфрід, Дезіре, Альберт, Базиль, Солор, Лесь, Красс, Антоній, Степан, Феб, Візир, Алі-Батир, Рішельє, король Філіпп, Цезар тощо.

Схвальні відгуки рецензентів отримала роль Гармодія, втілена П. Малхасянцем у балеті «Спартак» А. Хачатуряна. Приміром, А. Смотрич у статті «Факел свободи» зацентрував на тому, що маючи хороші акторські дані, артист досить талановито продемонстрував, з одного боку, легковажного й темпераментного юнака, який легко піддається спокусам куртизанок, з іншого – вірного друга, який ніколи не зрадить товаришів. А. Смотрич писав: «Таке трактування ролі переконливе. П. Малхасянц підкреслює трагізм долі Гармодія, що особливо відчувається у сценах з Егіною і Крассом» [149, 4].

З іншої рецензії – театрознавця Б. Бідненка «Шекспір мовою балету» можемо дізнатися й про інші сторони сценічного обдарування танцівника. Відомо, що для балету Е. Лазарєва «Антоній і Клеопатра» П. Малхасянц підготував одразу дві ролі: полководця Антонія та римського цезаря Августа. Як зазначав Б. Бідненко, обидві вони були опрацьовані зі старанністю та розумінням режисерського задуму. Проте порівняно з Г. Ісуповим, роль Антонія була представлена П. Малхасянцем з певним пом'якшенням драматичної напруги, а от партія Цезаря стала значно ближчою до акторської природи артиста – образ вийшов переконливим і точним [18].

Зайва м'якість у ролі стала одним із критичних зауважень театрознавця В. Литовченка, який писав про образ Чорного вихора, створений танцівником у балеті «Красуня Ангара»: «Чорному вихору – П. Малхасянцу слід надати більше сили характеру, деспотизму, жорстокості, що цілком у можливостях цього артиста» [86, 4].

Оригінальним втіленням стала для танцівника постать короля Філіппа з балету Є. Глебова «Тіль Уленшпігель». На жаль, через певні прорахунки балетмейстера М. Заславського, герой П. Малхасянца більше нагадував традиційного романтичного лиходія, якому була притаманна загадковість і негативна велич. «І хоча виконавець цієї ролі П. Малхасянц наділив свого героя виразною зовнішністю і пластикою, – писала О. Розанова у статті “Нова зустріч з Тілем”, – “оживити” задану балетмейстером схему йому не вдалося, через те, що психологічна конкретність образу була запрограмована невірно з самого початку» [132, 3].

По закінченні сольної кар'єри П. Малхасянц працював педагогом-репетитором, асистентом балетмейстера, педагогом-консультантом Варшавського Великого театру в Польщі (1979–1982) та головним балетмейстером «Театру класичного балету» у Краснодарі (1992–1995, Російська Федерація). У 1995 році П. Малхасянц перейшов на посаду головного балетмейстера Львівської опери й здійснив на її сцені кілька постановок академічної спадщини.

Переважну частину свого творчого життя присвятив Львівському ДАТОБ ім. І. Франка народний артист УРСР (1975) Герман Ісупов (1934, Перм – 2001, Львів). Він був вихованцем Пермського ДХУ (випуск 1956 року, клас Т. Обухової-Трояновської, Ю. Плахта – відомого знавця балету, який заклав міцне підґрунтя для розвитку чоловічого класичного танцю у пермській школі). Важливою віхою у творчій долі Г. Ісупова стало його знайомство з керівником Ленінградського пересувного балетного театру Р. Гербєка та його дружиною Н. Сахновською, у трупі яких молодому танцівникові довелося набути перший сценічний досвід. Там відбулося його

знайомство з племінницею Н. Сахновської й майбутньою дружиною – Галиною Сахновською, тоді ще ученицею Ленінградського ДХУ.

До початку роботи у Львівському театрі опери та балету Г. Ісупов удосконалював виконавську майстерність у класах Великого театру Москви, Ансамблі класичного балету під керівництвом Р. Гербека при Новгородській філармонії (1957–1961) та Воронежському обласному музично-драматичному театрі (1961–1963). Історію про те, як Г. Ісупов та Г. Сахновська потрапили до Львівського ДАТОБ ім. І. Франка описала мистецтвознавець О. Сайко в публікації «Незгасна зірка Германа Ісупова»: «Якось випадково у журналі «Советская культура» натрапили на оголошення про те, що Львівській театр опери та балету оголошує конкурс балетних виконавців. Вразив багатий і цікавий репертуар. Герман Ісупов і Галина Сахновська приїжджають 1963 р. до Львова, де на конкурсі виконують па-де-де з “Дон Кіхота”» і перемагають, а невдовзі вже танцюють у дебютній виставі “Лебедине озеро”» [139, 26].

Сучасники засвідчували, що виконавська манера Г. Ісупова позначалася високим стилем чоловічого танцю. За чотирнадцять років сценічної кар’єри артист виконав майже всі сольні партії чоловічого репертуару театру, серед них: Зігфрід, Дезіре, Альберт, Тібальдт, Базиль, Спартак, Ферхад, Квазімодо, Степан, Адам, Тіль Уліншпигель, Ромео, Гірей, Антоній, Лесь, Д’артаньян, Шурале та інші образи [213].

Однією з найпомітніших ролей Г. Ісупова став Спартак з однойменного балету А. Хачатуряна. Вже згадувана Г. Сайко зазначала, що партію Спартака у виконанні артиста критики вважали неперевершеною і найкращою з його робіт [139]. Інший авторитетний мистецтвознавець Ю. Станішевський наголошував, що надзвичайно віртуозне володіння технікою чоловічого класичного танцю, бездоганний легкий стрибок, пластична виразність та неперевершене акторське обдарування, допомогли Г. Ісупову «продемонструвати рішучість і відвагу Спартака – мудрого полководця повстанців, душевну теплоту і людяність – у розгорнутих дуетах з Фрігією» [157, 257]. За визначенням іншого театрознавця – А. Терещенко,

Спартак Ісупова став справжнім героєм, відданим справі боротьби за свободу. Авторка писала: «Танцівник легко долав значні технічні труднощі партії і створював живий, сильний і трагічний образ вождя повсталих рабів, що став уособленням ідеї одвічного прагнення людини до волі і щастя» [175, 112]. Погоджувався з цією думкою й А. Смотрич, який зазначав, що роль Спартак в Г. Ісупова вважала своєю монументальністю, він писав: «Близкуча техніка в поєднанні з артистичною майстерністю допомагають йому створити образ найулюбленішого героя світової історії» [149, 4].

Помітною артистичною подією стало виконання Г. Ісуповим партії д'Артаньяна в балеті В. Баснера «Три мушкетери». О. Янківська в рецензії «“Три мушкетери” у Львові» наголошувала, що, продемонструвавши бездоганні виконавські можливості та прекрасні навички фехтування, танцівник водночас реалізував мужнє, дійове, темпераментне амплуа артиста балетної сцени [211].

Досить вдало Г. Ісупов втілював партію Тіля Уленшпігеля. Мистецтвознавець О. Розанова зазначала, що артистові вдалося зробити свого героя справжньою – живою і сильною особистістю, висловити через його сценічне буття думку про незнищенність духовної свободи людини. Кульмінацією ролі став у танцівника хореографічний монолог у першій дії, де був по-суті закладений трагічний нерв вистави, про який О. Розанова писала: «Видовище страждань Тіля приголомшує. Сильне тіло, зломлене нестерпною мукою, б'ється і корчиться в конвульсіях німого відчаю. Але дух людини живий. Його не можливо знищити ні тортурами, ні стратами. Він відроджується в боротьбі» [132, 3].

Влучними барвами Г. Ісупов змалював круту вдачу та безмірне властолюбство Гірея у балеті Б. Асаф'єва «Бахчисарайський фонтан». Велетенська внутрішня сила артиста вибухала у стрімкому, динамічному танці. О. Розанова у статті «Нове народження балету» писала: «Найбільше вражає у виконанні Г. Ісупова фінальний епізод спектаклю, що набирає справді трагедійного звучання. Без найменшої акторської афектації

танцівник досягає тут величезної емоційної напруги, примушує вірити в душевне відродження героя» [133, 19].

Психологічно переконливою вийшла в Г. Ісупова партія воєначальника Антонія у балеті Е. Лазарєва «Антоній і Клеопатра». Красномовні монологи, варіації вражали не лише технічною досконалістю, ефектністю високих польотних стрибків, класичною завершеністю поз, а й глибоким проникненням у психологічно складний, збурений пристрастями внутрішній світ шекспірівського героя. Танцівнику вдалося показати образ в еволюції, продемонструвати наростання трагічних мотивів і внутрішній розлад героя, що врешті-решт призвело до трагічного фіналу. Театрознавець Б. Бідненко писав про Г. Ісупова: «Варіації Антонія у виконанні талановитого соліста балету захоплюють технічністю, досконалістю, польотом великих стрибкових рухів, класичною відточеністю та скульптурністю кожного положення, кожної поза» [18, 4].

Драматичний бік образу, створеного Г. Ісуповим у балеті «Жізель», став центром уваги мистецтвознавця А. Смотрича у рецензії «Гімн юності та кохання». На думку автора, робота соліста характеризувалася філігранним опрацюванням ролі, подоланням усіх її акторських та технічних труднощів. Він писав: «Глядачам надовго запам'ятаються чіткість та невимушеність, з якими артист виконує кабріолі, піруети, брізе [...]. Ми звикли бачити артиста у ролях героїчного плану. Виступ у типовій ліричній партії відкрив ще один бік його багатогранного обдарування» [148, 4]. Найвдалішими, на думку А. Смотрича вийшли дуети Г. Ісупова з виконавицею ролі Жізелі – Т. Бесєдіною, сповнені легких підтримок та кантилени руху.

Перелічені рецензії засвідчують, що творчість Г. Ісупова-танцівника піднялася до ствердження власного виконавського стилю, що ґрунтувався на міцній школі класичної хореографії, був позначений постійним пошуком оригінальної пластики та акторського вираження. Г. Ісупов надихав балетмейстерів-постановників на створення лексично та акторськи яскравих провідних балетних партій. Мистецтвознавець А. Терещенко наводить

спогади балетмейстера М. Заславського, який наголошував: «Герман – мій співавтор по створенню партій для нього. Рішення знаходить зразу або ж через один-два дні. І хоч усе вже вивірено, кожен спектакль творить заново, імпровізуючи у барвах. Не завжди навіть вдається “піймати” і закріпити його знахідку» [175, 126].

Масштаб таланту Г. Ісупова виходив за виконавські межі, адже танцівник створював складні, виважені образи, примушуючи балетмейстера і композитора дослухатися до його думки. Наприклад, у балеті «Орися» А. Кос-Анатольського глядача завжди вражала сцена, коли головний герой – Лесь потрапляє в концтабір. Театрознавець О. Сайко у публікації «Легендарний спартак українського балету» засвідчувала, що знаючи можливості артиста, балетмейстер М. Заславський довірив постановку цієї сцени Г. Ісупову – станцювати її так, як він відчуває. Побачивши на репетиції гранд-пірует артиста композитор А. Кос-Анатольський дописав солістові ще 32 такти музики [138].

За словами М. Загайкевич, яка мала змогу спостерігати Г. Ісупова на сцені, він володів усіма прийомами класичного танцю й мав талант переконливого втілення найрізноманітніших сценічних характерів: від мужнього і вольового Спартака, до м'якого і романтичного Принца («Попелюшка»); від відважного д'Артаньяна, до щирого і закоханого Степана [51]. Захоплено згадував Г. Ісупова й театрознавець І. Диченко, який наголошував, що артист був не просто виконавцем «вищої проби» – танцівником і хореографом яскравої творчої і особистої гідності, він був майстром монументальних образів. «Його Спартак був більшим патріотом, ніж римська верхівка, – писав І. Диченко. – Потривожений піднесеною любов'ю Квазімодо ранив погляд кострубатою горбатої фігурою. Гасконець д'Артаньян – бешкетник, втілення доблесті без страху і докору. Людинозвір Тибальд – лютуючий лоцман смерті в приреченому спалаху кохання Ромео до Джульєтти» [42].

По закінченні танцювальної кар'єри у 1976 році Г. Ісупов працював на посаді головного балетмейстера Львівського театру опери та балету ім. І. Франка, здійснив низку хореографічних вистав, серед яких були твори академічної спадщини, радянської класики, в тому числі й на національну тематику.

Із головним музичним театром Львова була пов'язана сценічна доля артиста Миколи Панасюка. Випускник Київського ДХУ 1957 року, він втілював на сцені театрального осередку низку яскравих ролей, серед яких: Цезар, Іларіон, Чортеня, Шурале, Партос, Ларрі, батько Марії, Євнух, Брамін, Дон Кіхот, Гамаш тощо.

Виразністю вчинків героя привернула увагу мистецтвознавець Б. Бідненко постать римського імператора Августа, виконана М. Панасюком у балеті «Антоній і Клеопатра». Проте, на думку рецензента, танцівникові варто було б ретельніше вести внутрішні емоційні пошуки щодо втілення на сцені таких негативних рис, як огидна бездушність, стриманість і жорстокість політичного діяча [18]. Аналіз трактування ролі лісничого Іларіона, втіленої М. Панасюком у балеті «Жізель», можемо зустріти у статті А. Смотрича «Гімн юності та кохання». Рецензент зазначав, що завдяки артистові недостатньо виразний образ, розроблений балетмейстером М. Заславським, вийшов по-справжньому трагічним. Театрознавець так характеризував сценічну концепцію ролі, створену танцівником: «Артист М. Панасюк багато зробив, щоб ця постать не була схематичною. По суті Іларіон – трагічна особа. Він по-своєму бажає щастя Жізелі, любить її. Але він не розуміє її поетичної душі, почуття, що підносить Жізель до подвигу самопожертви. Вдалася М. Панасюку сцена у другій дії, де він яскраво показав приреченість Іларіона» [148, 4].

Про роль Коппеліуса в балеті Л. Деліба «Коппелія» М. Олександрович зазначав, що незважаючи на складність партії старого майстра ляльок, виразність і легкість танцю, артистові удалося не все, через те, що роль була недостатньо розроблена балетмейстером-постановником [2]. Значні критичні

зауваження викликала в театрознавців роль велетня Портоса, втілена М. Панасюком у виставі В. Баснера «Три мушкетери». Рецензент О. Янківська, приміром, наголосила в однойменній публікації, що львів'яни були добре знайомі з цим артистом, щиро наділеним яскравим комедійним обдаруванням, чудовим танцівником, який здатен легко впоратися з ролями найрізноманітніших планів. Від нього, природно, багато чекали в комедійному плані. «І раптом перед нами високий, стрункий юнак у традиційному гримі й зачісці принца Дезіре, що невдало пробує зробити ходу важчою», – писала О. Янківська. Проте всі огріхи театрознавець списувала на прорахунки балетмейстера М. Заславського. «А дайте артистові характерний грим, – продовжувала вона, – і необхідні для Портоса товщинки – і він змусить весело сміятися всіх глядачів» [211, 3].

Цікаві танцювальні образи – Джотто, Гімназист, пан Сковронський, Бахрам, купець Светлов тощо було створені на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка яскравим характерним танцівником Михайлом Печенюком. На жаль, біографічних відомостей про танцівника маємо досить мало, проте збереглися мистецтвознавчі рецензії, з яких можемо дізнатися про характер сценічної діяльності артиста. Зі статті Є. Ніколаєнко «Творча майстерність» відомо, що М. Печенюк мав струнку й високу статуру, його рухи відрізнялися силою і динамікою, він чудово володів технікою академічного танцю. Є. Ніколаєнко писав про його роль шаха Бахрама у балеті К. Карасєва «Сім красунь»: «На хорошому рівні виконує М. Печенюк танець-змагання з Мензером, численні адажіо з Айшею, складні сцени з семи красунями. Дальша робота над образом мусить іти по лінії вдосконалення міміки. Одноманітний вираз жорстокості, дещо одноманітна усмішка звужують образ шаха» [105, 4]. Про інший образ – горбаня Джотто, втілений танцівником у балеті «Франческа да Ріміні», рецензент писав в однойменній статті: «М. Печенюк вдало поєднує танець і засоби пантоміми, змальовуючи образ похмурого й честолюбного Джотто» [10, 3].

Одразу по закінченні Київського ДХУ у 1957 році свій зірковий творчий шлях на сцені Львівського ДАТОБ розпочав видатний український артист балету і балетмейстер Генріх Майоров (нар. 1936, Улан-Уде). Тут він працював лише до 1960 року, після чого був запрошений до трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Г. Шевченка. На жаль, мистецтвознавчих рецензій, які б ілюстрували характер його сценічної діяльності віднайдено не було.

Завдяки відгукам вітчизняних критиків можемо дізнатися про різнобічні аспекти виконавської майстерності інших солістів театру. Слушні зауваження щодо технічного зростання молодого прем'єра В. Краснова (випускник Київського ДХУ 1959 року) можемо почерпнути з рецензії Б. Алексєєва «Дон Кіхот», де йдеться про партію Базиля у виконанні танцівника. Б. Алексєєв писав: «Варто зауважити, що, доручивши В. Краснову головну роль, постановник (О. Андрєєв, Н. Стуколкіна – *О.П.*), на наш погляд, зробив помилку. У Краснова є всі дані, щоб стати з часом хорошим солістом, але для цього йому необхідно ще зміцнити, набути досвіду і усунути деякі технічні недоліки (зокрема, молодому артисту не вдаються піруети, не впевнений він в підтримках)» [3, 3]. Про яскравого характерного танцівника В. Шумейкіна театрознавець Є. Григор'єв зазначав у рецензії «Молоді голоси»: «Заслуговують уваги хороша техніка артиста В. Шумейкіна, легкість і пластичність його танцю. Культурно, з смаком виконав він роль Діми в “Юності”, “Молдованеску” в “Хустці Довбуша”» [36, 3]. А. Смотрич у відгуку на виставу «Факел свободи» із захопленням писав про акторське обдарування іншого характерного соліста – артиста О. Чугая: «Серед виконавців епізодичних ролей особливої уваги заслуговує О. Чугай, який технічно досконалим, виразним танцем зумів у короткій сцені на ринку створити яскравий образ. Він передає складну гаму почуттів людини, яка ось-ось стане чияюсь власністю, перетвориться у “знаряддя, що говорить” римлянина» [149, 4]. Відомості про партію герцога Букінгемського з балету В. Баснера «Три мушкетери» у виконанні артиста В. Ількова знаходимо у рецензії О. Янківської, де авторка «критично»

наголошувала, що танцівник, на її думку, не створив образу самозакоханого англійського аристократа. «Він просто шанобливо закоханий у королеву, – писала вона, – хоча в цілому з дорученою партією справився успішно» [211, 3]. Про талановитого танцівника Віталія Якимовича, виконавця таких ролей, як Ротбарт, Дроссельмейєр, Йоган Штраус, батько Медеї, Гірей, Перку, Клод Фролло, Франц тощо, мистецтвознавець В. Івашкевич у статті «Повернення шевченківської “Лілеї”» писала: «Черговою знахідкою [...] В. Якимовича треба визнати його циганський танець. Абсолютне перевтілення, відпрацьовані та вишукані рухи, справжній темперамент відтворюють стихію натури та завзяття циганського ватажка» [61, 4].

Підсумовуючи викладене у цьому підрозділі, наголосимо, що покоління артистів 1950–1960-х рр. складалося переважно з випускників радянських спеціалізованих хореографічних закладів освіти (Київського, Ленінградського, Московського, Пермського ДХУ), ступінь підготовки яких сприяв формуванню високого фахового рівня артистів балетної трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка. Відповідна професійна виучка танцівників зумовила утворення складного за змістом репертуару, з яким театр 1961 року заслужено одержав статус академічного.

3.2. Індивідуальна виконавська манера артистів 1970–1980-х років

До початку 1970-х років відбулися поступові зміни у складі балетної трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка: колектив поповнився новою талановитою молоддю, яка продовжила розвивати мистецькі традиції, закладені провідними майстрами сцени 1950–1960-х років. Рецензії на балетні прем'єри, а також відгуки критиків на роботу танцювальної складової театру, що друкувалися на шпальтах українських часописів у 1970–1980-х роках та інші джерела дали змогу встановити, що до складу трупі у зазначений період входили артисти: А. Авілочев, С. Астремський,

О. Барер, Т. Бесєдіна, Л. Біла, Р. Біляк, С. Бондур, Е. Бочище, Г. Виноградова, В. Вичегжанин, М. Владимиров, Л. Гарагата, Н. Гізілева, І. Гордійчук, К. Гордійчук, Л. Гражуліс, А. Даукаєв, Є. Ерипалов, С. Замковець, І. Зуєва, Л. Іванченко, В. Ільков, Г. Ісупов, А. Іхсанова, Ю. Карлін, Г. Ключова, Є. Костишева, Н. Кох, А. Карпукін, І. Красногорова, Т. Кудрявцева, С. Кур'янінов, А. Кучерук, Л. Луговська, Н. Любчик, П. Малхасянц, В. Матвєєв, О. Мегедь, Н. Межигурська, Н. Орел, М. Панасюк, О. Поспєлов, В. Правдивий, М. Ройтквитель, Р. Романів, О. Самойленко, Л. Саніна, Г. Сахновська, З. Свентек, Г. Сидорова, А. Сисман, С. Ситник, С. Скрипник, П. Слободяний, О. Сталінський, Е. Старікова, О. Стратиневська, В. Товстанов, Н. Федорова, Л. Ферульова, А. Холевінський, В. Щєглова та інші виконавці.

Відомості, здобуті шляхом студіювання різноманітних мистецтвознавчих джерел, на жаль, надали можливість з'ясувати подробиці сценічної біографії лише окремих танцівників, що працювали у балетній трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка у 1970–1980-х роках.

Значний внесок у розвиток жіночого балетного виконавства зробила заслужена артистка УРСР Ельза Старікова. Хореографічну освіту вона здобула у Пермському ДХУ (клас Н. Сильванович), яке закінчила 1962 році. Серед ролей, які виконала артистка на львівській сцені: Фанні, Єва, Нелі, Клеопатра, Креуза, Марія, Нікія, Одетта-Оділія, Жізель, Кітрі тощо. Відомо, що 1965 року танцівниця взяла участь у зйомках хореографічної теленовели «Нунча» на музику Д. Толстого з мотивами твору М. Горького (Ленінградська студія телебачення, режисери Т. Стеркін, К. Боярський).

Про характер окремих ролей, втілених Е. Старіковою можемо дізнатися з балетознавчих статей і рецензій минулих років. Приміром, аналізуючи героїню Е. Старікової в балеті А. Петрова «Створення світу» – Єву, І. Чернова в однойменній статті зазначала, що роботу артистки можна було описати єдиним словом – «натхнення». «Висока технічна майстерність з'єдналась тут з артистичною безпосередністю», – писала критик про

солістку [193, 4]. Досить позитивно рецензенти відзначили в Е. Старікової роль Марії з балету Б. Асаф'єва «Бахчисарайський фонтан», де пушкінський образ розкрився в артистки з надзвичайно чарівною привабливістю. Балетознавець Б. Бідненко у рецензії «Два дебюти» писав про виконавську манеру танцівниці: «Піднесеність балетної краси поз, легкість, невагомість рухів, відповідний настрій – все це наближувало роль Марії до ідеалів поезії. Відповідно до цього навіть у найдраматичніших сценах Марія залишається ліричною героїнею» [16, 4].

Успішним для Е. Старікової стало втілення ролі Нікії з балету Л. Мінкуса «Баядерка». Рецензенти відзначали, що танець її був абсолютно м'який, пластичний, «красивий тією красою, яка досягається не тільки технічною довершеністю, але й глибоким проникненням у характер, настрої і почуття героїні» [85, 3]. В іншій рецензії на виставу «Баядерка», порівнюючи танець Старікової-Нікії та її колеги по сцені Сахновської-Гамзатті, балетні критики наголошували, що обидві танцівниці надзвичайно гармонізували одна з одною як у технічному, так і в емоційному плані: «Старікова і Сахновська виконують звичайний весільний ритуальний танок, але у ньому уповні виявляється те почуття тривоги, яке за деякий час розростається в драму [...]. Танець Гамзатті експресивний і радісний, Нікія танцює спокійно, але в цьому спокої виявляється якась внутрішня відчуженість баядерки, похмурість і невідворотність зла» [85, 3]. У рецензії Б. Бідненка можемо знайти влучну характеристику виконання Е. Старіковою ролі Клеопатри. Вона, за спостереженням балетознавця, продемонструвала безперечне творче зростання, хоча артистці певною мірою бракувало палкого темпераменту легендарної цариці [18]. Відомо, що по закінченні сценічної кар'єри артистка перейшла на посаду педагога-репетитора Львівського театру опери та балету ім. І. Франка, а також викладала у Львівській державній хореографічній школі.

Важливого значення у формуванні необхідного рівня виконавської майстерності на львівській сцені набула творчість заслуженої артистки УРСР

Ольги Стратиневської. Серед ролей, втілених танцівницею, є: Сванільда, Одетта-Оділія, Фанні, Жізель, Сюїмбіке, Клеопатра, Нікія, Медея, Марія, Зарема тощо.

Відомо, що 1975 року артистка дебютувала на львівській сцені у ролі Сванільди в балеті «Коппелія» Л. Деліба. Образ, створений О. Стратиневською, викликав величезне захоплення не лише глядачів, а й балетних критиків. Останніх, насамперед вразила чистота хореографічного тексту і вміння балерини відчувати стиль романтичного твору. Про артистку писали: «Сванільда-Стратиневська одночасно безпосередня і лукава, примхлива і ніжна. Великий стрибок і красиві лінії, легкість і пластичність дають підставу сподіватися, що балерина посяде гідне місце у провідній групі артистів» [71, 4]. Погоджувався з цією думкою й інший рецензент – М. Олександрович, який так коментував творчу вдачу танцівниці: «Справжній успіх у глядачеві завоювала молода балерина О. Стратиневська в партії Сванільди. Артистка виразна, легка і, що особливо приємно, для неї ніби не існує технічних труднощів» [2, 4].

У подальшій роботі О. Стратиневській вдалося розкрити глибокий емоційний зміст ролі Сюїмбіке з балету «Шурале» Ф. Ярулліна. «Неабиякі здібності дозволили артистці в складних сольних танцях та дуетах розповісти мовою балету про почуття Сюїмбіке, як про власні», – писав рецензент Б. Бідненко у статті «Крила Сюїмбіке» [17, 4]. Водночас театрознавець вказував на певні прорахунки ролі: наприклад, у сцені пошуку крил, які викрав Шурале, зовнішні дії артистки виглядали яскравіше, ніж внутрішні. Потребували покращення й інші сцени: наприклад, поведінка Сюїмбіке під час битви між Алі-Батиром і Шурале. «Особливо це стосується сцени відмови Сюїмбіке від крил. Адже в ній – ідейний зміст вистави, розвиток образу тут досягає кульмінаційної вершини. Сюїмбіке стає людиною, більше того – героїнею» [17, 4].

Майже десять років плідного творчого життя було пов'язано з Львівським ДАТОБ ім. І. Франка у народної артистки УРСР Євгенії

Костилєвої (нар. 1957, м. Єнакієво, Донецька обл.). Вона потрапила до театру у 1975 році одразу по закінченні Київського ДХУ, де навчалася у класі Г. Кирилової (серед інших педагогів – Г. Березова, К. Ріхтер). Варто наголосити, що на львівську сцену танцівниця прийшла вже маючи певний сценічй досвід, здобутий ще у роки навчання. Серед її училищних дебютів назовемо: Гном («Попелюшка»), Маша («Лускунчик»), Амурчик («Дон Кіхот»), варіації («Пахіта») [67].

Прекрасна виконавиця лірико-романтичного амплуа, Є. Костилєва одразу підкорила галицьку публіку виконанням ролей Жізелі, Кітрі, Джульєти, Жар-Птиці, Фрігії, Фанні та інших провідних партій. 1980 року Є. Костилєва здобула почесну нагороду лауреата X Міжнародного конкурсу артистів балету у Варні (Болгарія, третє місце). В парі з іншим солістом Львівського ДАТОБ ім. І. Франка – А. Кучеруком вона виконала три класичні па-де-де і два хореографічні номери на сучасну тематику [94]. Артистка працювала на головній сцені Львова до 1984 року, після чого перейшла на роботу до Київського державного дитячого музичного театру¹⁹. Від 1996 року працює педагогом-репетитором Михайлівського театру у Санкт-Петербурзі [179, 110].

Упродовж 1982–1993 років на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка технічну довершеність і академізм виконання демонструвала заслужена артистка України (1992) Ірина Гордійчук (нар. 1964, Івано-Франківськ). Вихованка Київського ДХУ (клас Г. Петренчук), вона потрапила на львівську сцену одразу по закінченні спеціалізованого навчального осередку у 1982 році, де протанцювала до 1993 року. Балерина лірико-романтичного амплуа, І. Гордійчук стала виконавицею партій Клари, Мавки, Цар-Дівиці, Панянки, Апсирт, Есмеральди, Фрігії, Мавки, Єви, Франчески, Офелії, Медеї, Джульєтти, Жізелі тощо [179, 65]. Після 1993 року творча діяльність І. Гордійчук була пов'язана з Київським державним дитячим музичним

¹⁹ Від 2005 року Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей та юнацтва.

театром (з 1993 року – артистка, від 2003-го – педагог-репетитор). 2001 року І. Гордійчук стала лауреатом премії фонду В. Писарева «Мистецтво Донбасу», а 2003 року була нагороджена почесним знаком «За багаторічні плодотворні досягнення». Того ж року отримала диплом Університету театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (клас В. Ковтуна) за спеціальністю «Балетмейстер-репетитор-педагог».

Про одну з кращих ролей, створених І. Гордійчук на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка – Лілеї, дізнаємося з рецензії В. Івашкевич «Повернення шевченківської “Лілеї”», де автор зазначила, що органічне поєднання емоційного стану з музикою, захопленість долею своєї героїні та безумовний драматичний талант допомогли І. Гордійчук (за текстом статті – І. Андрусяк – дівоче прізвище артистки – *О.П.*) створити образ, якому глядач повірив. В. Івашкевич писала: «Чудові фізичні дані, досконала техніка танцю, якими володіє І. Андрусяк, сприяли повному втіленню шевченківської Лілеї на балетній сцені» [61, 4].

Вагомий внесок у розвиток школи жіночого виконавства зробили й інші солістки театру, сценічний успіх яких був засвідчений театральними критиками на шпальтах тогочасних часописів. Схвальні відгуки отримали ролі, втілені Аїдою Іхсановою – виконавицею яскравих характерних партій, випускницею Ленінградського ДХУ 1982 року. Рецензент І. Юзюк писав з приводу її ролі Королеви мишей у «Лускунчику» П. Чайковського: «Своєрідний гротесково-загострений хореографічний малюнок її ролі, а також майстерне виконання робить цей образ, що є втіленням злих сил у спектаклі, рельєфним і опуклим» [208, 5]. Про роль Есмеральди в однойменному балеті Ц. Пуні у виконанні солістки Наталі Любчик можемо дізнатися з рецензії В. Івашкевич: «Для відтворення такого образу потрібна неабияка здатність до перевтілення та правдивий драматичний хист, присутність яких продемонструвала Н. Любчик. Спостерігаючи гру Любчик-Есмеральди, захоплений глядач на якусь мить втрачає почуття реальності і стежить за героїнею, яку актриса з великою майстерністю та переконливістю

проводить через усі перипетії долі» [62, 4]. Критичні відгуки мистецтвознавця І. Юзюка про виконання ролі Маші з балету «Лускунчик» П. Чайковського надають можливість судити про рівень виконавської майстерності танцівниці Лілії Гражуліс. Театрознавець зокрема наголошував, що у цій партії артистка проявила себе надзвичайно безпосередньо, щиро і правдиво. Найбільше, за спостереженнями рецензента, це стосувалося першої дії, де балерина продемонструвала відмінні технічні дані. У другій дії, на думку рецензента, (наприклад, в адажіо) їй бракувало поетичності, а невдало поставлена варіація балетмейстером Г. Ісуповим, у якій не було знайдено основного стрижня розвитку через купюру у середній частині, негативно вплинула на цілісність образу [208, 5]. Яскраву сценічність та високу форму класичного танцю солістки театру Ельвіри Бочище засвідчував рецензент Б. Бідненко. У відгуку на виставу «Крила Сюїмбіке» він писав про створений нею образ дівчини-птаха: «Варіація із стрімкими віртуозними рухами, польотними стрибками виконувалась артисткою з легкістю і надзвичайною точністю» [17, 4].

Чоловічий склад трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка у 1970–1980-х роках так само як жіночий колектив нараховував багато чудових танцівників – яскравих представників вітчизняної балетної сцени другої половини ХХ століття.

Власне творче життя присвятив театрові заслужений артист УРСР (1984), уродженець Полтавщини Юрій Карлін (нар. 1952 року). Він потрапив до Львівського ДАТОБ ім. І. Франка одразу по закінченні Київського ДХУ (випуск 1971 року). Танець Ю. Карліна, за свідченням рецензентів, позначався вишуканою пластикою та довершеним академізмом. Артиста можна було побачити майже в усіх провідних партіях балетного репертуару театру, таких як: Зігфрід, Дезіре, Лускунчик, Альберт, Базиль, Солор, Франц, Степан, Ферхад, д'Артаньян, Пер Гюнт, Адам, Гірей, Ясон, Йоган Штраус, Антоній, Ромео тощо.

Однією з перших сценічних ролей на сцені Львівської опери стала для Ю. Карліна роль Франца в балеті Л. Деліба «Коппелія» у постановці К. Муллера. М. Олександрович у рецензії «“Коппелія” – спектакль молодих» наголошував, що для дебютанта Ю. Карліна це був перший і досить вдалий виступ у провідній ролі. Критик писав: «Його Франц по-справжньому юний, іскрометний, сповнений чарівності. І навіть деяка недосвідченість в акторській майстерності цілком окупається прекрасним зовнішнім виглядом і щирістю виконання» [2, 4]. В іншій рецензії було зазначено: «Франц Ю. Карліна надзвичайно привабливий. Танцювальна техніка актора відмінна, хоча можливості його ще далеко не розкриті» [71, 4].

Помітною стала для Ю. Карліна роль у балеті «Лускунчик», де він виконав роль головного героя. Музикознавець І. Юзюк у рецензії «Для юних та дорослих» відзначав, що танцівник, прекрасно володіючи технікою класичного танцю і маючи виразну пластику та зовнішню привабливість, з особливою переконливістю зміг передати щиру ліричність, юний запал, безстрашність і мужність свого героя [208, 5]. Відомо, що по закінченні артистичної кар'єри у 1992 році Ю. Карлін перейшов на посаду балетмейстера-репетитора театру [179, 95].

Вагомий внесок у розвиток професійного виконавства Львівського ДАТОБ ім. І. Франка зробив заслужений артист УРСР (1982) Анатолій Кучерук (нар. 1958 року, м. Біла Церква, Київська обл.). До Львова він потрапив у 1976 році по закінченні Київського ДХУ, де навчався в класі відомого знавця чоловічого класичного танцю – В. Денисенка. Талановитий випускник майже одразу отримав провідні ролі з репертуару театру: Спартак, Ромео, Альберт, Адам, Іванко, Зігфрід, Ясон, Альберт, Вацлав, Базиль, Франц тощо. 1980 р. А. Кучерук став лауреатом Всесоюзного конкурсу артистів балету у Москві та посів друге місце на Міжнародному конкурсі артистів балету у Варні (Болгарія). 1981 року на молодого танцівника чекала наступна почесна нагорода – лауреата Міжнародного конкурсу артистів балету та балетмейстерів у Москві (друге місце).

Дебютним виступом на львівській сцені стала для А. Кучерука партія Вацлава з балету «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва, в якій танцівник поєднав два протилежні жанри – лірику та героїку. Про Вацлава-Кучерука мистецтвознавець Б. Бідненко в рецензії «Два дебюти» писав: «Успішний також виступ молодого артиста А. Кучерука в ролі Вацлава. Хороші здібності до класичного танцю, легкість подання технічних труднощів принесли успіх» [16, 4]. Відомо, що А. Кучерук працював у Львівському ДАТОБ ім. І. Франка до 1984 року, після чого перейшов на роботу до Київського державного дитячого музичного театру. З 1994 року мешкав у США, де працював у «Кіровській балетній академії Олега Виноградова» у Вашингтоні [179, 114].

Свій зірковий шлях соліста балету розпочав на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка народний артист України (1997) Сергій Бондур (нар. 1964, Черкаси). До Львова він потрапив у 1982 році одразу по закінченні Київського ДХУ (серед педагогів – Р. Зубов, І. Єсаулов, В. Парсегов). За усталеною традицією танцівник розпочав свій сценічний шлях з кордебалету, але досить швидко перейшов до сольних партій, серед яких: Гармодій, Блазень, Паріс, Бог, Вітер тощо [24; 77]. 1984 року С. Бондур залишив Львів і перейшов на сцену новоствореного Київського державного дитячого музичного театру. В новому балетному колективі артистові вдалося значно розширити репертуар власних ролей, а також співпрацювати з такими відомими вітчизняними та зарубіжними балетмейстерами, як Г. Ковтун, О. Виноградов, В. Ковтун, В. Литвинов, О. Ратманський, А. Рубіна.

Важливу роль у формуванні професійного рівня балетної трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка відіграла творчість Костянтина Гордійчука (нар. 1964 року, Донецьк). Випускник Московського хореографічного училища (клас Б. Рахманіна), він потрапив до Львова у 1983 році одразу по закінченні спеціалізованого навчального закладу. Протягом десятирічної роботи на львівській сцені (1983–1993) К. Гордійчук став виконавцем таких партій, як Зігфрід, Ротбарт, Альберт, Ганс, Солор, Колен, Ромео, Парис,

Хуліган, Степан тощо. Про психологічно складну роль Степана, втілену артистом у виставі «Лілея», театрознавець В. Івашкевич зазначала, що артист трансформував характер свого героя від закоханого кріпака, сповненого надій на бажане щастя, до сліпого бандуриста, який повернувся з військового полону. Авторка рецензії зазначала: «Глядач з неослабленою увагою слідкує за еволюцією почуття головного героя вистави. Високий, пропорційно складений, з добре поставленою технікою танцю та особливою, властивою К. Гордійчуку широтою і культурою рухів, він привертає увагу. Акторові вдається передати витончені та водночас бурхливі переживання свого героя» [61, 4]. Відомо, що після 1993 року К. Гордійчук залишив Львів і перейшов на роботу до Київського державного дитячого музичного театру.

Майже всі провідні чоловічі ролі з репертуару театру виконав на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка уродженець Уфи, випускник Пермського ДХУ 1985 року Адоніс Даукаєв. Про те, що з початку 1990-х років А. Даукаєв був активно залучений до балетного репертуару Львівської опери, дізнаємося з публікації Я. Сухоноса «Зірки танцюють у Львові», де автор писав: «Прізвище Адоніса Даукаєва [...] значаться чи не в кожній програмці балетного спектаклю. До речі, в розповіді головний балетмейстер театру, народний артист республіки Г. О. Ісупов зазначив: Адоніс танцює в нас фактично весь класичний репертуар» [172, 4]. Зокрема, успішною для артиста стала роль офіцера Феба де Шатопера в балеті «Есмеральда» Ц. Пуні. В рецензії В. Івашкевич зазначено: «Емоційно, піднесено та натурально зображує свого героя Феба де Шантропера артист А. Даукаєв, відтворюючи барвистий образ легкодумного офіцера, підкорювача жіночих сердець» [62, 4]. На жаль, у середині 1990-х років А. Даукаєв залишив Львівський театр опери та балету й працював за кордоном: спочатку у Гданській опері (Польща), згодом у Зальцбурзькому державному театрі (Австрія), де виконував партії класичного репертуару. 2014 року отримав кваліфікацію «педагог класичного танцю» в Академії російського балету ім. А. Ваганової й сьогодні займається педагогічною і балетмейстерською діяльністю у США.

Балетні рецензії 1970-х років надають можливість схарактеризувати творчість соліста театру Ростислав Біляка. Про виконання ним ролі Квазімодо з балету Ц. Пуні «Емеральда» В. Івашкевич наголошувала, що складні танцювальні умови та неординарна особистість його героя вимагали від артиста глибокого проникнення в усі підвалини суворого життя свого персонажа. Авторка писала: «Приємно відзначити, що Р. Біляк наполегливо працює над образом. Від вистави до вистави триває творчий пошук зовнішніх форм. Душевні поривання артиста сьогодні досягають справжнього драматизму» [62, 4].

До надзвичайних творчих удач іншого артиста В. Товстанова (випускник Київського ДХУ 1968 року) мистецтвознавець Б. Бідненко відніс образ Шурале, який певною мірою нагадував сценічне трактування видатного виконавця Г. Ісупова, проте, це не зменшувало художньої вартості роботи В. Товстанова [17, 4]. Певні зауваження й слушні поради щодо ролі Коппеліуса, втілений артистом у балеті «Коппелія», було надано в однойменній публікації невідомого рецензента: «У партії Коппеліуса виступає молодий танцівник В. Товстанов, який уже добре зарекомендував себе. На мій погляд, це його не найкраща робота. Звичайно, дуже органічний на сцені, цього разу актор суперечливий у пластиці, що часом стає надуманою» [71, 4].

Підсумовуючи викладене у цьому підрозділі, наголосимо, що танцівники балетної трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, які працювали на сцені театру у 1970–1980-х роках, спираючись на досвід корифеїв продовжили розвивати традиції балетного виконавства, що склалися у попередні десятиліття й водночас самовіддано працювали над оновленням здобутків видатних майстрів, щоб залишити для історії власне вагоме «слово» у мистецьких пошуках.

3.3. Здобутки балетних виконавців періоду незалежної України

З початку 1990-х років в роботі балетної трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка сталися кардинальні зміни, пов'язані насамперед з історичними процесами, які відбулися у тогочасному українському суспільстві: руйнація СРСР та отримання Україною незалежності. Отже, в українському балеті після інтенсивного підйому настав період уповільнення його розвитку, адже, після відкриття кордонів багато талановитих фахівців – педагогів і артистів залишили Україну й уклали більш високооплачувані довгострокові контракти зі західними театрами.

Шукаючи виходу зі складної ситуації на рубежі 1990–2000-х років, керівництво театру стало активно залучати до балетної трупі молодь, яка завжди виступала активатором позитивних мистецьких зрушень. Змінилася й репертуарна «політика» Львівської опери: вона стала відкритішою для загальносвітових хореографічних тенденцій, завдяки чому молодь отримала можливість танцювати новаторські твори хореографів-сучасників й «притягувати» у своє середовище яскраві сценічні особистості.

Різні мистецтвознавчі джерела допомогли встановити, що в період 1990-х – на початку 2000-х років на сцені Львівського театру опери та балету танцювали: В. Ананьєва, П. Батенько, О. Белік, А. Білоус, Л. Васильєва, А. Гнатишин, Г. Горбачук, О. Горбунова, Р. Данилюк, М. Дмитрієва, Ю. Єрмоленко, О. Замковець, А. Ісупова, А. Каспарова, Г. Клещова, Ю. Клим, М. Козак, К. Конієва, Т. Куренкова, І. Лампіко, Т. Левенець, М. Мельник, З. Назарук, І. Наконечний, С. Ольшанський, В. Пелих, О. Петрик, В. Печенюк, О. Полякова, Н. Рибак, В. Рижий, М. Санжаревський, Є. Сердешнов, Г. Сидорова, В. Судомляк, Т. Тарновська, В. Ткач, Х. Трач, К. Тяпкова, А. Шух, І. Храмов, В. Щеглова, А. Якименко, Є. Янчукова та інші виконавці.

Наразі балетна трупа Львівської опери нараховує 63 танцівники, із них 15 є провідними, 10 – солістами, 38 – артисти балету. Серед них: А. Адонін,

І. Бабенко, О. Барер, У. Барна, О. Белік, А. Білоус, А. Бондар, В. Гацелюк, А. Гнатишин, Г. Горбачук, К. Гуляй, З. Дворська, Р. Диня, Н. Дідик, Р. Думанська, Н. Дяків, Д. Ємельянцева, Ю. Єрмоленко, А. Єфременюк, В. Зварич, Р. Іскра, А. Каспарова, С. Кащій, Д. Кірік, Б. Ключник, А. Ісупова, С. Качура, У. Корчевська, І. Ключник, Я. Котис, А. Марусенко, М. Мельник, А. Михалиха, Ю. Михаліха-Рома, О. Омельченко, Н. Пельо, О. Петрик, Ю. Рижа, Є. Светліца, Р. Сегін, В. Ткач, Х. Трач, А. Якіменко та інші артисти. Періодично до вистав театру запрошують митців з інших театрів України (наприклад Національної опери України – О. Кіф'як, О. Стоянов, К. Кухар, С. Ольшанський). Очолює балетний колектив – заслужений артист України А. Мусорін.

Наголосимо, що, на превеликий жаль, сучасні театрознавці (на відміну від колег минулого) звертають недостатньо уваги на творчий потенціал балетної трупи Львівської опери й досить скупі висвітлюють мистецькі здобутки артистів, що збіднює джерельну базу мистецтвознавчих досліджень.

У 1992 році на сцену Львівського ДАТОБ ім. І. Франка прийшла артистка балету Анастасія Ісупова (представниця прославленої династії Ісупових – Сахновських). За досить короткий строк їй вдалося опанувати доволі багато провідних партій балетного репертуару театру. Серед них: Марія, Мірта, Лілея, Килина, Єва, Чортиха, Королева мишей, Гамзатті, Джульєтта, Соломія, Гудула, Кітрі. У 2007 році танцівниця залишила на деякий час Львів і перейшла на роботу до Державного театру опери та балету у м. Брно (Чеська Республіка), проте вже на початку 2000-х років повернулася на Батьківщину. 2011 року артистка стала лауреатом премії імені Вадима Писарева, а в 2017-му – А. Ісуповій було присвоєне почесне звання заслуженої артистки України. Того ж року танцівниця вперше спробувала власні творчі сили на балетмейстерських теренах і представила львівському глядачеві одноактний спектакль «Шехеразада» на музику М. Римського-Корсакова [12].

У 1996 році у Львівському театрі опери та балету розпочалася творча кар'єра нинішньої провідної солістки театру, заслуженої артистки України (2011) Христини Трач. Хореографічну освіту танцівниця здобула у Львові в училищі культури та мистецтв у класі І. Красногорової та П. Малхасянца. Про свої дитячі враження від першого перегляду балетної вистави вона розповідала в одному з інтерв'ю: «Це сталося завдяки моїй однокласниці, з якою ми разом ходили до балетної школи. Її мама була балериною і взяла нас до себе на виставу. Вона грала роль Мишильди з “Лускунчка”. Тоді я вперше була за лаштунками, зайшла до гримерки, все роздивилась – мене страшенно захопило!» [143]. Прекрасні фізичні дані й технічні можливості дали змогу танцівниці досить швидко перейти від другорядних ролей до провідних. Відомо, що у вісімнадцять років вона вперше станцювала Одетту-Оділію у складному лірико-драматичному балеті П. Чайковського «Лебедине озеро». Першим педагогом-репетитором у театрі для Х. Трач стала досвідчена прима-балерина, зірка львівської сцени 1960–1970-х років І. Красногорова. Завдяки їй у подальші роки в репертуарі молодшої солістки зв'язалися такі образи: Маша, Королева мишей, Нікія, Гамзатті, Сванільда, Жізель, Франческа, Соломія, Гудула, Кітрі, Фатум, Медора тощо [12].

1999 року до трупі Львівського ДАТОБ ім. І. Франка було зараховано артистку лірико-драматичного амплуа Вікторію Ткач. Професійну освіту вона здобула на відділенні класичної хореографії Львівського державного училища культури і мистецтв, згодом підвищувала фахову кваліфікацію у Київському університеті культури і мистецтв. Серед ролей артистки: Есмеральда, Вулична танцівниця, Лілея, Джульєтта, Жізель, Гюльнара, Кітрі тощо. 2016 року в парі з танцівником театру С. Качурою В. Ткач взяла участь у хореографічній композиції «Спокуса», яку поставила хореограф Н. Кітаєва і яку показали в межах конкурсу балетмейстерів «Балет-фест 2016» (Львів) [12].

1999 рік став часом сценічних дебютів провідної солістки Львівського ДАТОБ ім. І. Франка Альбіни Якіменко. На головний балетний майданчик

Львова артистка прийшла з певним сценічним досвідом: одразу після закінчення Алма-Атинського ДХУ у 1994 році, вона працювала спочатку в Омському музичному театрі (1995–1997), а потім в Новосибірському ДАТОБ (1997–1999). У Львові до репертуару балерини майже одразу увійшли провідні партії з балетів академічної спадщини, національної тематики, радянської класики. Серед ролей А. Якіменко: Одетта-Оділія, Нікія, Гамзатті, Жізель, Мірта, Маша, Королева мишей, Есмеральда, Цариця ночі, Джульєтта, Франческа, Соломія, Кармен, Кітрі, Медора. Важливе місце у репертуарі танцівниці посідають хореографічні композиції створені вітчизняними та зарубіжними балетмейстерами: «Двоє» на музику А. Вівальді, «Іспанські мініатюри» на музику М. Римського-Корсакова, «Лебідь» на музику однойменного твору К. Сен-Санса, «Консерваторія» в хореографії А. Бурнонвіля тощо. 2004 року А. Якіменко стала лауреатом премії імені Вадима Писарєва [12].

У 2013 році на сцену Львівського НАТОБ ім. С. Крушельницької потрапила артистка Ярина Котис. Хореографічну освіту танцівниця здобула на відділенні класичної хореографії Львівського державного училища культури та мистецтв, по закінченні якого потрапила у трупі Санкт-Петербурзького державного академічного театру балету ім. Л. Якобсона під керівництвом славнозвісного хореографа Б. Ейфмана (2011–2013). У Львові в репертуар Я. Котис увійшли насамперед академічні ролі: Одетта-Оділія, Медора, Нікія, Кітрі, Повелителька дріад, Вулична танцівниця, Зобеїда, Мірта, Фатум. Згодом артистка опанувала і техніку танцю модерн, яку продемонструвала в ролях Пімпінелли та Обраної в балетах «Пульчинелла» та «Весна священна» в балетмейстерській інтерпретації М. Алджері. Про втілення нею обох партій мистецтвознавець О. Чепалов писав: «Ярина в ролі Пімпінелли – жіночна, стрімка і безпосередня – артистично і пластично просто вражає у “Весні священній”, де танцює Обраницю в послідовності розвитку образу: від насолоди життям і коханням до приреченості жорстокої долі і жаху перед нею» [192].

До нового покоління танцівників, які гідно увійшли на сцену Львівського театру, можна віднести Каріну Тельвар. 2012 року К. Тельвар з відзнакою закінчила Київський хореографічний коледж. У 15 років дебютувала у провідній партії в балеті «Лускунчик», а у віці 17 років вперше виконала партії Одетти та Оділії у балеті «Лебедине озеро». Балерина є лауреатом та дипломантом багатьох міжнародних конкурсів, зокрема: «Кришталева туфелька» (II премія, Україна, 2013), «Grand Prix Kyiv» (II премія, спеціальний приз від В. Писарєва, Україна, 2015), «Мысль-Поток» (II премія, Україна, 2016), «International Baltic Ballet Competition» (диплом, Латвія, 2016), «Grand Prix Danzacsí – Concorso Nazionale di Danza» (Гран-при, Італія, 2016). У репертуарі К. Тельвар півтора десятка провідних партій, серед них: Одетта-Оділія, Маша (Клара), Кітрі, Аврора, Кармен, Жізель, Білосніжка, Фрігія, Егіна, Есмеральда, Сванільда, Джульєтта, Гранд-Па в балеті «Пахіта» тощо.

З 1995 року у складі балетної трупи Львівського ДАТОБ ім. І. Франка працює народний артист України (2015) Олег Петрик (нар. 1977 році, Львів). Хореографічну освіту здобув на факультеті хореографії Міжнародного слов'янського університету (Харків, 2002 року здобув диплом «Педагог-репетитор», а 2003-го – «Балетмейстер-постановник»). Упродовж творчої кар'єри танцівника до його доробку увійшли такі ролі як: Квазімодо, Франц, Блазень, Базиль, Принц, Колен, Ромео, Меркуціо, Жан де Гріє, Фредеріко Гарсія Лорка, Шевчик, Божок тощо.

Варто наголосити, що паралельно із театральною освітою танцівник здобув дипломи за спеціальністю «Правознавство» (Львівський національний університет ім. І. Франка, 1994–1999) та «Фінанси» (Львівська комерційна академія, 1999–2004). Отримані знання дали змогу О. Петрику успішно поєднати сценічну роботу з громадською та педагогічною діяльністю. У 1999 році після закінчення юридичного факультету вирішив розпочати роботу над вирішенням однієї з провідних проблем театру: вибудовуванням системи, яка б залучила високопрофесійні кадри у хореографічну царину Львова, адже

їх притік з республік колишнього СРСР на початку 1990-х років фактично обезкровив цілу галузь мистецтва на Галичині.

Сьогодні О. Петрик є президентом творчої спілки «Прем'єра», членом Національної спілки театральних діячів України та Національної хореографічної спілки України, членом всесвітньої ради танцю СІД UNESCO. Протягом 2007–2009 років артист очолював відділ хореографії Львівського державного училища культури і мистецтв, з 2010 року – доцент кафедри режисури і хореографії Львівського національного університету ім. І. Франка [12]. У 2012 році на основі екзаменаційних та дипломних робіт студентів (балетних вистав та інших хореографічних постановок) О. Петрику вдалося створити Професійний студентський театр, у якому налічується більше 100 вистав та приблизно 600 хореографічних композицій, створених студентами під керівництвом О. Лань.

2015 року О. Петрик засновував Український балетний театр «Прем'єра» (UBT «Premiera»), метою якого стала популяризація українського балетного мистецтва за кордоном. Театром розпочато втілення в життя програми «Мистецтво доступне всім», яка передбачає безкоштовний показ, в освітніх цілях, кращих зразків світового балетного мистецтва. За останні роки в театрі було поставлено 13 балетних вистав: «Лебедине озеро», «Копелія», «Дон Кіхот», «Лускунчик», «Шахерезада», «Кармен-сюїта», «Жізель», «Білосніжка і сім гномів», «Спляча красуня», «Корсар», «Ромео і Джульєта», «Спартак», «Notre Dame de Paris», які вже показано близько 300 разів за кордом та в Україні

Творче сходження у Львівській опері від 1999 року розпочав заслужений артист України (2015) Євгеній Светліца (нар. 1983 року, Львів). Танцювальну освіту здобув у Львівській хореографічній школі (1994–1999), згодом вдосконалювався у Київському національному університеті культури і мистецтв (1999–2004) та Луганському університеті ім. Т. Шевченка (2017–2018, магістратура). Репертуар танцівника нараховує такі партії: Зігфрід, Принц, Солор, Ромео, Феб де Шатопер, Степан, Колен, Паоло, Адам,

Пуччіні, Леонардо, Базиль, Еспада, Конрад, Ганс, Золотий бог, Раб, Тібальд, Блакитний птах тощо. Працює артист й запрошеним солістом. Так, 2016 року втілює партію Спартака на сцені Національної опери України; 2018 взяв участь у виставі «Лебедине озеро» на сцені Міланської опери. Міжнародне визнання Є. Светліца здобув на таких престижних конкурсах, як «Арабеск» (Пермь 2008) та «Зірки світового балету у Донецьку» (Донецьк, 2009) [12].

Від 2007 року на сцені театру працює заслужений артист України Сергій Качура. Фахову освіту здобув у Київському ДХУ, яке закінчив у 2005 році. Одразу після випуску танцівник розпочав своє творче зростання на сцені Київського муніципального театру опери та балету для дітей та юнацтва (2005–2007). Набутий досвід допоміг танцівнику у Львові одразу перейти до сольних партій, серед яких: Зігфрід, Принц, Феб де Шатопер, Альберт, Леонардо, Тібальд, Хосе, Ескамільйо, Марцеліна, Степан, Перко, Базиль, Еспада, Ромео, Хлопець, Пульчинелла, Коханий обраної тощо. Про останню роль, у згаданій вище публікації мистецтвознавця О. Чепалова, зазначалося: «Сергій Качура до пластичного малюнку, заданому хореографом, додає власну енергетику і яскраву виразність, втілює напружені думки, борсається від спокусливих, але часом марних утіх до передчуття близької втрати» [192].

У 2016 році театр збагатився талантом Трістана Добровного – танцівника, який приїхав до України з Канади. Його перший виступ у Львові відбувся 27 вересня 2016 року у балеті «Жізель» А. Адана (Альберт) разом із Українським балетним театром «Прем'єра» на сцені Львівського оперного театру. Після цієї вистави Т. Добровний був запрошений працювати до Львівського НАТОБ ім. Соломії Крушельницької, де дебютував 28 жовтня 2016 року в балеті «Лебедине озеро» П. Чайковського (Зігфрід).

Професійну танцювальну освіту Т. Добровний здобув у школі Королівського Балету м. Вінніпег (Канада). У 2008–2015 роках був прем'єром Королівського Балету Вінніпег (Royal Winnipeg Ballet Company). Артист удостоєний таких важливих відзнак як: Нагорода Рамона Джона

Гнатишина (The Ramon John Hnatyshyn Award, 2008), Премія Принца Едварда (Prince Edward Award, 2007), Стипендія вікового мистецтва прем'єра (Premier's Centennial Arts Scholarship, 2007). В його репертуарі танцівника партії: Альберт, Принц-Лускунчик», Хозе, Зігфрід Троянда, Франц, Фаріз, Де Гріє, Меркуціо, Паріс, Бенволіо, Метью, Свенгалі, Курді, Боб, Капітан Гак та багато інших.

У 2019 році на сцені Львівського НАТОБ ім. С. Крушельницької дебютував лауреат міжнародних конкурсів, артист Олександр Омельченко (нар. 1992 року, Дніпро). Про танцівника відомо, що фахову освіту він здобув спочатку у балетній школі, потім у Дніпропетровському театральном-художньому коледжі. Два роки артист навчався у Білоруській державній хореографічній гімназії-коледжі²⁰ в м. Мінську в класі А. Коляденка, яку закінчив 2011 року. Вже наступного, 2012 року танцівник увійшов до балетної трупі Московського музичного театру ім. К. Станіславського і В. Немировича-Данченка й одночасно підвищував професійну кваліфікацію у Московській державній академії хореографії²¹ (2013).

Також О. Омельченко є переможцем багатьох престижних балетних конкурсів: «Молодий балет світу», заснований Ю. Григоровичем (2010 – III-я премія, 2012 – II-га), «Балет XXI століття» (Красноярськ, 2012 – Гран-прі), «Російський балет» (Москва, 2013 – I премія), «Арабеск-2014» (Перм, 2014), Міжнародний конкурс артистів балету в Сеулі (Південна Корея, 2015, I премія), V міжнародний конкурс артистів балету у Шанхаї (Китайська Народна Республіка, 2016, Гран прі). Упродовж 2016–2018 років О. Омельченко працював солістом Баварської державної опери у м. Мюнхені (Німеччина). Прихід артиста на львівську сцену був майже випадковим, в одному з інтерв'ю він розповідав про це: «Повернувся на Батьківщину. Спершу думав працювати таким собі фрілансером, але згодом передумав. Рік тому (2018 – *О.П.*) Львівська опера запросила мене станцювати у балеті

²⁰ До 1995 року – Білоруське ДХУ.

²¹ До 1995 року – Московське ДХУ.

«Жізель» А. Адана. Я приїхав, поспілкувався з директором Василем Вовкуном і він відразу запропонував мені роботу. Ще деякий час вагався через пропозиції інших театрів, але потім вирішив погодитися і спробувати» [33]. З приходом на львівську сцену в репертуар артиста увійшли такі ролі, як Зігфрід, Альберт, Базиль, Корсар, Солор, Конрад тощо [12].

Резюмуючи матеріал, представлений у цьому підрозділі, зацентруємо, що артистам балетної трупі Львівського театру опери і балету ім. І. Франка, які працювали у 1990-х роках, поступово вдалося подолати кризу, яка намітилася в театрі у зв'язку із соціально-політичними змінами після розпаду СРСР та становленням незалежної України. З початку 2000-х роках відбулися позитивні зрушення у функціонуванні трупі, яка поповнилася новою генерацією танцівників та балетмейстерів, що оновили репертуар не лише балетними полотнами академічної спадщини, а й хореографічними творами неокласичної та модерної стилістики. У наш час балетний колектив Львівського НАТОБ ім. С. Крушельницької забезпечений необхідною кількістю майстрів сцени, які мають високу фахову кваліфікацію й міжнародне визнання, здобуте на численних професійних конкурсах.

Завдяки постійному вдосконаленню власної танцювальної майстерності, солісти Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, які працювали на сцені театру у 1950–1960-х роках, збагатили його репертуар й уперше представили львівському глядачеві найяскравіші перлини світової та вітчизняної балетної спадщини, що належали балетмейстерському мисленню видатних хореографів минулого, а також новаторській думці радянських постановників. Гордістю львівської балетної сцени у той період став дует славетних танцівників: народної артистки України Н. Слободян та заслуженого артиста України О. Поспелова, віртуозний танець яких приваблював високою культурою руху.

У 1970–1980-х роках балетна труппа Львівського ДАТОБ ім. І. Франка поповнилася новою талановитою молоддю, яка переймала від попередників властиві українському виконавству риси (технічна досконалість танцю, володіння мистецтвом акторського перевтілення тощо) й водночас розвивала свій неповторний пластичний «голос», вносила оригінальні емоційні барви у хореографічне «багатоголосся» театру. Новому поколінню танцівників вдалося по-іншому розкрити багатозначність і філософську глибину вже відомих сценічних образів, які нерідко ставали контрастними по відношенню до виконавського трактування попередників. Важливого значення для ствердження професійності балетної труппи 1970–1980-х рр. стало світове визнання львівських артистів (Є. Костилева, А. Кучерук) на авторитетних міжнародних балетних конкурсах.

У 1990-х роках артистам Львівського ДАТОБ ім. І. Франка довелося подолати творчий розлад, який панував у театрі через соціально-політичні зміни, пов'язані з формуванням нового курсу України як самостійної держави. 2000-ті роки принесли певні покращення у сферу працездатності труппи, що збагатилася новим поколінням танцівників та балетмейстерів, діяльність яких позитивно вплинула не лише на виконавський рівень колективу, а й формування багатой репертуарної «палітри» театру. Сучасна балетна труппа Львівської опери успішно функціонує за рахунок необхідної кількості високопрофесійних майстрів сцени, які підтверджують власний фаховий рівень на балетних змаганнях світового рівня. Традиції балетного виконавства, притаманні львівській сцені, продовжують передаватися у безпосередньому творчому спілкуванні майстрів різних поколінь. Завдяки такому процесу молоді артисти, з одного боку, спираючись на досвід зрілих солістів, переймають від них мистецьку естафету, з іншого – намагаються оновити основоположні принципи сценічної роботи попередників.

ВИСНОВКИ

Головним результатом дисертації є виявлення мистецької специфіки виконавського та балетмейстерського доробку балетної трупі Львівської опери протягом другої половини XX – початку XXI століть. Отримані результати засвідчили ефективність поставлених актуальних завдань і надали підстави для формулювання загальних висновків:

1. Історіографію наукового питання диференційовано за чотирма напрямками вивчення. До першого належать академічні роботи, що висвітлюють проблематику загальної історії радянського балету, в руслі якого розвивалося вітчизняне хореографічне мистецтво. У них зокрема, проаналізовано балетмейстерський та виконавський досвід митців хореографічного жанру XX століття, визначено особливості розвитку національної тематики в балеті, встановлено ступінь впливу тогочасних сценографів, композиторів та інших фахівців балетної сцени на вирішення художніх аспектів танцювальних вистав. Другий напрям представлений науковими студіями, в яких досліджено генезу українського балетного театру. В них було проаналізовано вітчизняний балетмейстерський та виконавський досвід, простежено взаємозв'язки між українським балетним мистецтвом та європейською художньою культурою, встановлено вектори жанрового пошуку українських композиторів у сфері національної тематики. Третій напрям досліджень об'єднав мистецтвознавчу літературу, спрямовану на з'ясування теоретичних узагальнень щодо особливостей функціонування хореографічного мистецтва. Тут зокрема, було висвітлено проблему взаємозв'язків хореографії та художньої літератури, структуровано драматургію академічного балетного спектаклю, визначено потенціал виразних засобів хореографічного мистецтва. Четвертий напрям досліджень представлений монографіями та публікаціями, дотичними до теми нашої дисертації, в яких порушено проблематику функціонування балетної трупі Львівської опери. Науковці реконструювали художні процеси, що

відбувалися у балетному середовищі театру, висвітлено досвід найяскравіших виконавців та балетмейстерів.

Джерельна база дослідження складається: з опублікованих матеріалів (критичних відгуків, рецензій, мистецтвознавчих статей, що друкувалися упродовж 1950–1980-х років на шпальтах радянських газет, та у 1990–2000-х роках – на електронних або друкованих сторінках українських часописів); різноманітних історичних документів з архіву Львівської опери та приватних колекцій; відеоматеріали з фіксацією балетних вистав та окремих концертних номерів у виконанні артистів Львівської опери; власні спостереження автора, як члена балетної трупи театру, що охоплюють період від середини 1990-х років до сьогодні.

2. Аналіз художніх процесів, що відбувалися в українському балетному мистецтві зі середини ХХ й до початку ХХІ століть, допоміг встановити, що віднайдення й створення балетних вистав зі складним драматургічним змістом розпочалося у 1950-х роках від спрощеної правдоподібної пантоміми й завершилося появою фундаментальних хореографічних полотен з детально опрацьованим сюжетом та яскраво розробленими сценічними образами. З'ясовано, що 1950–1960-ті роки стали для українського балету періодом пошуку шляхів виходу з кризи 1940-х років (виникла через Другу світову війну), й появою перших спектаклів, де завдяки розвиненій драматургії, танець став основним виражальним важелем сценічної дії. У цей самий період відбулося активне звернення балетмейстерів до симфонічної музики та пошук оновленої пластичної мови, яка слугувала інструментом для вираження емоційного стану балетних персонажів, підкреслення конфлікту і основної ідеї хореографічного твору. У 1970–1980-х роках тривала розвідка художнього новаторства й поступового оновлення репертуарної колекції українських театрів новими оригінальними формами хореографічного мистецтва, такими як одноактна вистава та балет-симфонія (абстрактний хореографічний твір, покладений на симфонічну музику). У своїх пошуках балетмейстери спиралися не лише на сценічний досвід, накопичений їхніми

попередниками протягом історії розвитку музичного театру, а й використовували досягнення суміжних з балетом мистецтв, переосмислювали форми, прийоми та виразові засоби, запозичені з літератури, живопису, драми, музики, кіно і телебачення. На рубежі 1990–2000-х років танцювальні трупі українських театрів розширили репертуар за рахунок кращих зразків світової хореографічної спадщини, внаслідок чого відбувся активний сплеск експериментаторської творчості вітчизняних хореографів у сфері різноманітних напрямів модерну та постмодерну. Важливе значення у розвитку хореографічного репертуару українських театрів опери та балету відіграла гастрольна діяльність, яка значно активізувалася з початком 2000-х років, адже зріс інтерес зарубіжних імпresаріо та глядачів до творчих надбань українських артистів.

3. У роботі з'ясовано, що на характер діяльності Львівської опери у період її становлення в 1940-х роках істотно вплинуло формування в сезоні 1939/1940 років постійно діючої балетної трупи. Її склад утворили представники різних поколінь та рівнів хореографічної підготовки: стрижнем колективу стали випускники Київського державного хореографічного училища випуску 1940 року та досвідчені танцівники з провідних та периферійних театрів СРСР; до роботи також долучилися місцеві артисти, які здобули фахову освіту у танцювальних студіях Львова, та біженці з окупованої німцями Польщі. У середині 1940-х років балетна трупа Львівської опери прийняла нових фахівців – танцівників і балетмейстерів, які сприяли розширенню репертуарної афіші театру спектаклями академічної спадщини та виставами, створеними на музику радянських композиторів. Першими самостійними роботами танцювального колективу стали спектаклі «Сільське кохання» К. Данькевича та «Мрії старого композитора» Й. Штрауса. Згодом репертуар театру збагатили такі багатоактні вистави, як «Дон Кіхот» Л. Мінкуса та «Червоний мак» Р. Глієра. Перші балетні вистави у післявоєнній Львівській опері відбулися навесні 1945 року. Для забезпечення театру професійними кадрами було створено хореографічну

студію, де методиці класичного танцю навчали досвідчені знавці академічної хореографії з Ленінграда, Києва та Харкова. Крім того, до Львова прибули перспективні випускники найкращих радянських хореографічних осередків, які значною мірою збагатили виконавську складову театру.

4. Творчий доробок балетмейстерів, які працювали на сцені Львівської опери в радянський період (1950–1980-ті роки), умовно класифіковано за двома напрямками: академічні хореографічні твори та балети, що стали класикою радянського театального мистецтва. Перша категорія містить танцювальні полотна, що увійшли до світової репертуарної традиції і є канонічними хореографічними полотнами, проте, можуть мати розмаїті редакції, автори яких, кристалізуючи власну балетмейстерську думку, брали за основу зміст і смислові нашарування попередників («Баядерка», «Даремна обережність», «Жізель», «Корсар», «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Спляча красуня» тощо). Встановлено, що постановники, які в різний час працювали на львівській балетній сцені, з одного боку, відстоювали затверджені класичні традиції і намагалися дотримуватись усталених канонів, з іншого – адаптували балети класичної спадщини до виконавських можливостей балетної трупи. Друга група складається з хореографічних балетів радянської доби, які через притаманні їм високі художні риси, були визнані нашими сучасниками як класичні («Великий вальс», «Досвітні вогні», «Легенда про любов», «Лілея», «Лісова пісня», «Ромео і Джульєтта», «Спартак», «Створення світу», «Хустка Довбуша», «Шурале» тощо). У балетних творах, створених у радянську добу, було багато свіжих танцювальних знахідок, зокрема поєднання класичного й українського народного танців, яке помагало докладніше передавати народні типажі, правдиво зображати драматичне напруження подій на сцені, зменшувати відсоток натуралістичної пантоміми та ілюстративної жестикуляції. Серед балетмейстерів, які творили на львівській сцені у радянський період: М. Долгушин, С. Дречин, М. Заславський, Г. Ісупов, К. Муллер, Т. Рамонова, Л. Таланкіна, М. Трегубов, А. Шекера тощо.

5. Із здобуттям Україною незалежності у Львівській опері відбулося збагачення усталеного художнього репертуару (вистави академічної спадщини, класичні твори радянського часу) шляхом залучення до нього кращих зразків світового балетного театру та хореографічних спектаклів у стилі модерн-балету, постановку яких здійснюють як українські (С. Наєнко, А. Шошин), так і зарубіжні балетмейстери (М. Алджері). В основу новаторських творів покладено музику класиків світового симфонізму, таких як Б. Бріттен, В.-А. Моцарт, К. Орф, М. Скорик, Є. Станкович, І. Стравинський, П. Чайковський тощо. У своїй творчості балетмейстери, які працюють на сцені Львівської опери, спираються на мистецькі здобутки та художній досвід провідних світових майстрів (Д. Баланчин, М. Бежар, М. Грехем, Р. Джофрі, І. Кіліан, Д. Кранко, С. Лифарь тощо), збагачують зміст і форму балетних спектаклів, сприяють появі нових видів хореографічних постановок («Бельканто», «Ближче, ніж кохання», «Маленький принц», «Музика на воді, або Весілля Нептуна», «Ніч Федеріко Гарсія Лорки», «Повернення Батерфляй», «Пульчинела» тощо). Для їх хореографічної мови є характерні поєднання класики, неокласики та модерну, відсутність синхронності, динамічна пластика вільного руху, активне використання пантоміми, висока акторська виразність. У центрі уваги постановників – справжні людські почуття та емоції (страх, любов, ненависть, байдужість та ін.), здатність людства швидко пристосовуватися до вимушених обставин життя, домінування сильних над слабкими, правдиве відображення характеру сучасного соціуму тощо.

6. Етапи формування виконавського досвіду танцівників, які працювали на головній музичній сцені Львова впродовж 1950–2000-х років визначено так: 1) 1950–1960-ті роки, коли завдяки випускникам спеціалізованих хореографічних закладів СРСР (М. Белова, Т. Бесєдіна, І. Волкова, Г. Ісупов, І. Красногорова, Л. Марина, П. Малхасянц, О. Мегедь, Л. Мізурова, А. Обертен, Л. Орловська, О. Поспелов, Г. Сахновська, Н. Слободян, О. Сталінський та ін.) відбулося збагачення репертуару театру

найвідомішими зразками світового та вітчизняного хореографічного мистецтва, зміцнилася професійна складова балетної трупи театру й підвищився фаховий рівень артистів; 2) 1970–1980-ті роки – відбувся процес зміни поколінь, у якому попередники передали молодій генерації артистів (Р. Біляк, С. Бондур, Е. Бочище, І. Гордійчук, К. Гордійчук, Л. Гражуліс, А. Даукаєв, Ю. Карлін, Е. Старікова, О. Стратиневська, В. Товстанов та ін.) властиві українському виконавству сценічні риси: технічна досконалість, вільне акторське перевтілення, філософське осмислення образів тощо; 3) 1990-ті роки, коли через кардинальні зміни, що відбулися у тогочасному українському суспільстві (зникнення СРСР та затвердження України як незалежної держави) пригальмували процес передання виконавського досвіду. У роботі балетної трупи Львівської опери в той період намітилася глибока криза, пов'язана з якісними та кількісними змінами у складі танцювального колективу театру; 4) 2000-ті роки збагатили танцювальний осередок Львівської опери новим поколінням танцівників високого фахового рівня (Д. Ємельянцева, Ю. Єрмоленко, А. Ісупова, С. Качура, Я. Котис, А. Михалиха, О. Петрик, Ю. Рижа, Є. Светліца, Х. Трач та ін.), творчість яких зумовила формування широкої репертуарної афіші театру.

Наголосимо, що обсяг підготованого дисертаційного дослідження не дає змогу у повному об'ємі охопити всі аспекти заявленої наукової проблематики. Зокрема, подальшого вивчення потребують стильові та художні ознаки чоловічої та жіночої виконавської школи танцівників Львівського оперно-балетного театру. Уточнень потребує аналіз взаємодії музичної та пластичної драматургії балетів, представлених на головній оперно-балетній сцені Львова впродовж другої половини XX – початку XXI століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Автор балету «Спартак» у Львові. *Вільна Україна*. 1965. 2 листопада. С. 4.
2. Александрович М. «Коппелія» – спектакль молодих. *Вільна Україна*. 1974. 22 листопада. С. 4.
3. Алексєєв Б. «Дон Кіхот». *Львівська правда*. 1960. 21 травня. С. 3.
4. Амірагова Є. «Мідний вершник». Новий спектакль Львівського театру опери та балету. *Радянське мистецтво*. 1951. 28 листопада. С. 3.
5. Амірагова Є. «Хустка Довбуша» новий радянський балет Львівського оперного театру. *Радянське мистецтво*. 1951. 11 квітня. С. 3.
6. Анфилова С. Советский балет в контексте жанровой ситуации первой половины XX века. *Аспекты исторического музыкознания*. 2013. № 6. С. 169–183.
7. Аркина Н. Балет и литература. Москва: Знание. 1987. 48 с.
8. Астахова О. К вопросу о хореографической теме в классическом балете. *Музыка и хореография современного балета*. Москва, 1982. Вып. 4. С. 72–86.
9. Балет «Корсар»: райський сад і шторм на сцені Львівської опери. *Galinfo*. 2012. 26 жовтня. URL: https://galinfo.com.ua/news/balet_korsar_rayskyuy_sad_i_shtorm_na_stseni_lvivskoi_opery_120406.html (дата останнього звернення : 26.03.2020).
10. Балет «Франческа да Римини». *Советская культура*. 1956. 12 июля. С. 3.
11. Балет: энциклопедия/ Под ред. Ю. Григоровича. Москва: Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
12. Балетна труппа. *Львівська національна опера*. URL: <https://opera.lviv.ua/type/baletna-trupa/> (дата останнього звернення : 7.2020).
13. Барбой Ю. Художественная форма и художественный язык спектакля. *Ярославский педагогический вестник*. 2015. № 2. Т. 1. С. 11–17.

14. Беляева-Челомбитько Г. Балет: эпоха sovietica (1917–1991). Москва: Университет Н. Нестеровой, 2005. 298 с.
15. Бідненко Б. Балет прочитано по-новому. *Ленінська молодь*. 1960. 3 квітня. С. 3.
16. Бідненко Б. Два дебюти. *Вільна Україна*. 1978. 29 липня. С. 4.
17. Бідненко Б. Крила Сюїмбіке. *Вільна Україна*. 1974. 13 березня. С. 4.
18. Бідненко Б. Шекспір мовою балету. *Вільна Україна*. 1978. 29 грудня. С. 4.
19. Білаш П. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х рр. XX ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Київ, 2004. 169 с.
20. Богданов-Березовский В. Статті о балете. Ленинград: Советский композитор, 1962. С. 3–8.
21. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2015. 204 с.
22. Боровський І. «Баядерка». *Вільна Україна*. 1956. 28 вересня. С. 4.
23. Боровський І. «Сойчине крило». *Вільна Україна*. 1957. 6 лютого. С. 4.
24. Бордун С. Сергій Бондур: «Балет лечит все». *День*. 1999. 24 марта. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/sergey-bondur-balet-lechit-vse> (дата останнього звернення : 6.04.2020).
25. Ванслов В. Статті о балете. Ленинград: Музыка, 1980. 192 с.
26. Вантель В. Червоний мак. *Червоний штандарт*. 1941. 25 березня. С. 4.
27. Васильєва А. Легенда про подвиг і любов. *Радянська культура*. 1964. 16 січня. С. 3.
28. Випускники усіх років. *Київське хореографічне училище*. URL: <http://kdhu.org.ua/graduates> (дата останнього звернення : 20.03.2020).

29. Вишотравка Л. Геройко-романтичний балет «Лілея» Костянтина Данькевича у редакціях українських балетмейстерів: XX – початок XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 202–205.
30. Вишотравка Л. Роль творчості Олега Сталінського у формуванні вітчизняної школи чоловічого балетного виконавства першої половини XX століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 175–181.
31. Володченко Р. Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960–1980-х годов). *Известия Самарского научного центра РАН*. 2015. С. 243–249.
32. Все о балете: словарь-справочник / Сост. Е. Суриц, под. ред. Ю. Слонимского. Москва – Ленинград: Музыка, 1966. 454 с.
33. Головіна С. Чоловік у балеті. «Сповідь» провідного соліста Львівської опери. *Львівський портал*. [Без дати]. URL: <https://portal.lviv.ua/news/2020/02/25/cholovik-u-baleti-spovid-providnoho-solista-lvivskoi-opery> (дата останнього звернення : 7.04.2020).
34. Горбатова Н. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті рр. XX ст.): дис. ... канд. історичних наук: 17.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2004. 177 с.
35. Гошовський В. Досвітні вогні. *Львівська правда*. 1967. 27 червня. С. 3.
36. Григор'єв Є. Молоді голоси. *Радянське мистецтво*. 1952. 12 березня. С. 3.
37. Гузій В. «Хустка Довбуша». *Вечірній Київ*. 1953. 8 серпня. С. 3.
38. Дегтярь Д. Ознаки національного у балеті Галини Березової «Лілея». *Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство*. 2014. Вип. 15. С. 182–186.
39. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. Ленинград : Искусство, 1975. 128 с.

40. Долохова Л. Хустка Довбуша. *Радянська Україна*. 1951. 15 квітня. С. 3.
41. Дудко Н. Юліана Малхосянц: «Розкішний театр повертається». *Львівський портал*. 2008. 18 липня. URL: <https://portal.lviv.ua/uncategorized/2008/07/18/111348> (дата останнього звернення : 23.03.2020).
42. Дыченко И. Избранник Терпсихоры. *Столичные новости*. 2001. 6–12 февраля. URL: <https://archive.is/20081012081544/http://cn.com.ua/N153/culture/memory/memory.html#selection-263.0-244.2> (дата останнього звернення : 10.02.2020).
43. Єгорова І. Останній Дон Кіхот. *Голос України*. 2008. 26 липня. URL: <http://www.golos.com.ua/article/186019> (дата останнього звернення : 26.03.2020).
44. Єфименко А. Memento quod est homo. *Збруч*. 2018. 18 жовтня. URL: <https://opera.lviv.ua/memento-quod-est-homo/> (дата останнього звернення : 3.03.2020).
45. Житкевич А. Сольвейг XX століття. *Mіст online*. 2013. 31 січня. URL: <http://meest-online.com/culture/solvejh-hh-stolittya/> (дата останнього звернення : 20.02.2020).
46. Загайкевич М. Балетна драматургія. Київ: Наукова думка, 1969. 230 с.
47. Загайкевич М. Балетна шевченкіана. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2013. Вип. 13. С. 100–103.
48. Загайкевич М. Балетний світ Віталія Губаренка. *Науковий вісник національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 32, кн. 4. С. 62–69.
49. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.

50. Загайкевич М. «Лісова пісня». Балет М. Скорульського. Київ : Мистецтво, 1963. 50 с.
51. Загайкевич М. Оправданные искания. *Правда Украины*. 1967. 1 августа. С. 4.
52. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ : Наукова думка, 1969. 230 с.
53. Зарецька І. Історія зародження та створення українського класичного балету. *Педагогічні науки*. 2011. Вип. 58. Ч. 2. С. 48–51.
54. Зарецька І. Тенденції розвитку українського класичного балету в першій половині XX століття. *StattiOnline. Бібліотека наукових статей*. URL: <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/106/19115-tendencii-rozvitku-ukraïnskogo-klasichnogo-baletu-v-pershij-polovini-xx-stolittya.html> (дата останнього звернення : 21.02.2020).
55. Захарова В. Регіональний аналіз жіночого виконавства в українському балеті: 90-ті роки XX – початок XXI ст. (частина I: Київ і Львів). *Студії молодих учених*. 2018. № 1. С. 268–273.
56. Захарчук Н. Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 24. С. 218–226.
57. Здравствуй, Спартак. *Львовская правда*. 1965. 21 ноября. С. 3.
58. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху). *Студії мистецтвознавчі*. 2015. № 1. С. 14–24.
59. Зубарева Н. Салют в Вашу честь, госпожа балерина. *Зеркало недели*. 1998. 28 февраля. URL: https://zn.ua/CULTURE/salyut_v_vashu_chest_gospozha_balerina.html (дата останнього звернення : 6.04.2020).
60. Ильинская В. Встречи во Львове. *Касьян Голейзовский. Статьи, документы, воспоминания*. Москва : Всероссийское театральное общество, 1984. С. 360–363 с.

61. Івашкевич В. Повернення шевченкової «Лілеї». *Вільна Україна*. 1990. 20 вересня. С. 4.
62. Івашкевич В. Тріумф «Есмеральди». *Вільна Україна*. 1991. 14 червня. С. 4.
63. Калиновська Г. «Лілея». *Червоний гірник*. 1965. 23 липня. С. 4.
64. Канарська Г. Сергій Наєнко: іронічний уклін. *Збруч*. 2018. 16 серпня. URL: <https://zbruc.eu/node/82350> (дата останнього звернення: 18.12.2018).
65. Карп П. Балет и драма. Ленинград : Искусство, 1979. 246 с.
66. Касьянова О. Прояви естетики постмодернізму в українському хореографічному театрі. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2011. № 4. С. 110–116.
67. Климчук О. Троянди для Жені Костильової. *Молода гвардія*. 1974. 22 травня. С. 3.
68. Коваленко Є. Балет «Лілея» К. Данькевича як взірець хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 19–26.
69. Коваленко Є. Інтерпретаційний потенціал хореографічної шевченкіани. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. Вип. 14. С. 119–127.
70. Кондратенко Ю. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование : дис. ... д-ра искусствоведения : 24.00.01. Саранск, 2010. 327 с.
71. «Коппелія». *Культура і життя*. 1975. 20 липня. С. 4.
72. Король А. Вплив «Лілеї» К. Данькевича – Г. Березової на подальші балетні інтерпретації літературних творів української тематики. *Молодий вчений*. 2017. № 8. С. 48–51.

73. Король А. Жіночі образи в українських балетах : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2019. 20 с.
74. Король А. Образ Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 265–269.
75. Король А. Українські балети як етномаркери. *Танцювальні студії*. 2019. Том 2, № 2. С. 149–157.
76. Король А. Художня образність та символічність жіночих партій у балетах української тематики середини ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 314–320.
77. Коскін В. Сергій Бондур: «Балет – це піт, кров, сльози, небо і земля». *Портал українця*. 2007. 5 вересня. URL: <http://www.vox.com.ua/data/osnovy/2007/09/05/sergii-bondur-balet-tse-pit-krov-slozy-nebo-i-zemlya.html> (дата останнього звернення : 2.02.2020)
78. Котляревський А. «Юність». Нова вистава у Львівському театрі опери та балету. *Вільна Україна*. 1952. 22 січня. С. 4.
79. Красовская В. Героика на балетной сцене. *Львівська правда*. 1953. 5 січня. С. 3.
80. Красовская В. Советский балетный театр 1917–1967. Москва : Искусство, 1976. 367 с.
81. Красовская В. Статьи о балете. Москва : Искусство, 1967. 146 с.
82. Куликова О. Вперше на Україні. *Музика*. 1983. № 6. С. 9.
83. Купленник Г. Одетта, Золушка, Эгина. *Львовская правда*. 1973. 13 марта. С. 4.
84. Курінна М. Валерія Вірська: «Ми були справжні діти війни». *Студії мистецтвознавчі*. 2018. № 3. С. 82–86.
85. Легенда в пластиці. *Ленінська молодь*. 1971. 25 березня. С. 3.

86. Литовченко В. Весняний подарунок. *Вільна Украна*. 1962. 9 червня. С. 4.
87. Лук'яненко К. Національна тема у балетному театрі України у добу «відлиги». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 79–82.
88. Мазур Н. Золоті сторінки українського балетного театру. *Український театр*. 2002. № 4–5. С. 12–14.
89. Маркевич Л. До питання про модернізацію художньої мови балетних вистав 60–80 років ХХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 26. С. 75–83.
90. Маркевич Л. Європейська танцювальна культура як основа системи сучасного класичного українського балету. *Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2010. Т. 13. № 2. С. 72–79.
91. Маркевич Л. Зовнішні та внутрішні впливи на еволюцію художньої мови українського балету в другій половині ХХ століття. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 63. С. 175–185.
92. Маркевич Л. Класичний танець як підґрунтя формотворчої основи українського академічного танцю. *Вісник Міжнародного слов'янського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2010. Т. 13. № 1. С. 62–68.
93. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20–80 роках ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. / Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне, 2019. 212 с.
94. Маценко Г. На крилах танцю. *Вечірній Київ*. 1980. 13 жовтня. С. 3.

95. Медвідь Т. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 409–412.
96. Мельниченко О., Горчинська І. Стилїстика балету Михайла Скорульського «Лісова пісня» як джерело творчості в українській балетній музиці. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 321–329.
97. Мідний вершник. *Театральний Львів*. 1951. № 19. С. 2–3.
98. Мокрій Р. Становлення львівської державної хореографічної школи. *Вісник львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 203–208.
99. Молчанов Б. Артист балета. *Львовская правда*. 1976. 16 января. С. 3.
100. Морозова І. Хустка Довбуша. *Радянське мистецтво*. 1953. 2 вересня. С. 4.
101. Мухин К. Страницы календаря (К. А. Муллер). *Советский балет*. 1985. № 4. С. 14.
102. Наєнко – розкіш, яку варто цінувати. *Postup – Поступ*. 2001. 20 квітня. URL: http://postup.brama.com/010420/60_7_2.html (дата останнього звернення: 21.12.2018).
103. Николаева Е. «Медный всадник». *Львовская правда*. 1951. 21 ноября. С. 3.
104. Николаенко Е. «Юность». *Львовская правда*. 1951. 20 января. С. 3.
105. Ніколаєнко Є. Творча майстерність. *Вільна Україна*. 1954. 29 жовтня. С. 4.
106. Олександрович М. Балет «Антоній і Клеопатра». *Вільна Україна*. 1977. 26 грудня. С. 4.
107. Олійник С. «Правда під маскою»: Такий різний Стравінський. *Moderato*. 2018. 15 жовтня. URL: <https://moderato.in.ua/events/pravda-pid-maskoyu-takiy-rizniy-stravinskiy.html> (дата останнього звернення : 3.03.2020).

108. «Орися» – новий балет. *Вільна Украна*. 1964. 11 листопада. С. 4.
109. О судьбе батрачки. *Советская культура*. 1964. 21 ноября. С. 3.
110. Павлюк Т. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 1999. 186 с.
111. Паламарчук О. Мистецьке довголіття Олега Сталінського. *Просценіум*. 2006. № 3. С. 22–24.
112. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001). Львів, 2007. 449 с.
113. Паламарчук О. Одержимість митця. *Вільна Україна*. 1976. 16 січня. С. 4.
114. Паламарчук О. Це юне і старе як світ кохання. *Вільна Україна*. 1989. 15 квітня. С. 4.
115. Пастернакова М. Балет «Серпанок П'єретти». *Краківські вісті*. 1943. 17 березня. С. 4.
116. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег-Едмонтон, 1963. 216 с.
117. Пастух В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х рр. ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 1999. 186 с.
118. Пасютинская В. Волшебный мир танца. Москва : Просвещение, 1985. 223 с.
119. Петрик О. Балетний театр України у соціокультурній ситуації сьогодення. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 267–275.
120. Петрик О. Інтерпретації балетів класичної спадщини на сцені львівського оперно-балетного театру середини ХХ – початку ХХІ ст. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3. № 1. С. 46–57.
121. Петрик О. Хореографія як один з арт-терапевтичних засобів. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe [Львівсько-Ряшівські наукові зошити]*.

Kultura – Sztuka – Edukacja – Terapia w perspektywie interdyscyplinarnej. 2014. № 2. Rzeszów–Львів : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. S. 189–196.

122. Підлипська А. Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. № 36. С. 86–93.

123. Плахотнюк О. Творчість Тараса Шевченка на балетній сцені. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 15. С. 171–176.

124. Полянська Г. Жанровий пошук в балетній музиці Віталія Губаренка: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 190 с.

125. Предеина Т. Вопросы периодизации истории отечественного балета ХХ–ХХІ веков. *Вестник Челябинского государственной академии культуры и искусств*. 2013. № 1. С. 103–108.

126. Прем'єра до 30 річчя діяльності! Львівський оперний запрошує на вечір одноактних балетів «Любов-чарівниця». *Lvivpost.net*. 2018, 17 березня. URL: <http://www.lvivpost.net/kultura/n/42039> (дата останнього звернення: 22.12.2018).

127. «Приблизиться к гениальной простоте Шевченко...». *Львовская правда*. 1990. 11 февраля. С. 3.

128. Просмотр нового балета «Хустка Довбуша». *Львівська правда*. 1951. 21 березня. С. 3.

129. Прохоренко І. Ескіз до портрету молодой людини. *Культура і життя*. 1974. 29 грудня. С. 2.

130. Пустова Е. Традиції балетного театру в постановках «Лілея» та «Лісова пісня» Вахтанга Вронського. *Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф.* Харків : АТОС, 2008. С. 167–171.

131. Радлов Д. «Большой вальс». *Советская Кубань*. 1958. 25 июня. С. 3.
132. Розанова О. Новая встреча с Тилем. *Львовская правда*. 1975. 24 августа. С. 3.
133. Розанова О. Нове народження балету. *Музика*. 1978. № 5. С. 19.
134. Романюк М. Вулкан пристрасті та помсти у балеті «Медея» Р. Габічвадзе. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 225–230.
135. Руденко В. Новий балет. *Львівська правда*. 1963. 14 травня. С. 4.
136. Савченко Р. Балетмейстерська діяльність Вахтанга Вронського у контексті розвитку вітчизняного балетного мистецтва другої половини ХХ століття. *Наукові записки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія : Педагогічні науки*. 2017. Вип. 135. С. 211–219.
137. Савченко Р. В. Особливості балетмейстерських пошуків українських хореографів другої половини ХХ століття: творчий метод Анатолія Шекери. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні науки : реалії та перспективи : зб. наук. праць*. 2017. Вип. 59. С. 143–149.
138. Сайко О. Легендарний Спартак українського балету. *Україна молода*. 2010. 28 жовтня. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1768/164/62665/> (дата останнього звернення : 2.02.2020)
139. Сайко О. Незгасна зірка Германа Ісупова. *Просценіум*. 2006. № 2–3. С. 25–27.
140. Семенова Н. Генеза та розвиток українських національних балетних вистав у першій половині ХХ століття. *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., 17–18 листопада 2011 р. Луганськ, 2011*. С. 115–120.

141. Семенова Н. Українські національні балети другої половини ХХ ст. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квітня 2009 р.: до 80-річчя Харків. Держ. акад. культ.* Харків, 2009. С. 164–165.
142. Семенова Н. Феномен української національної балетної вистави: аналіз досліджень. *Культура України*. 2011. Вип. 35. С. 207–216.
143. Сидько А. (Не)пересічні львів'яни. Балерина про життя на пуантах, травми та пенсію. *Твоє місто*. [Без дати]. URL: http://tvoemisto.tv/exclusive/lvivska_baleryna_pro_zhyttya_na_puantah_82886.html (дата останнього звернення : 7.04.2020).
144. Сірук Н. Політико-ідеологічні кампанії в Україні (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.): джерельна база. *Історичні студії Волинського національного університету імені Лесі Українки*. 2009. Вип. 1. С. 107–112.
145. Слонимский Ю. О драматургии балета. *Музыка и хореография современного балета : сборник статей*. Ленинград : Музыка, 1974. С. 31–49.
146. Слонимский Ю. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. Москва : Искусство, 1950. 365 с.
147. Смотрич А. Вперед, мушкетери! *Вільна Україна*. 1966. 31 січня. С. 4.
148. Смотрич А. Гімн юності і кохання. *Вільна Україна*. 1966. 2 листопада. С. 4.
149. Смотрич А. Факел свободи. *Вільна Україна*. 1965. 26 листопада. С. 4.
150. Соколов-Каминский А. Совесть балет сегодня. Москва : Знания, 1984. 112 с.
151. «Спартак» во Львові. *Комсомольское знамя*. 1965. 16 ноября. С. 3.
152. Сталінський О. Знову «Великий вальс». *Вільна Україна*. 1981. 20 травня. С. 4.

153. Сталінський О. Свято в театрі – свято у серці. *Вільна Україна*. 1965. 28 листопада. С. 4.
154. Сталинский О. Спартак во Львове. *Львовская правда*. 1965. 4 ноября. С. 4.
155. Станишевский Ю. На пути к современной теме. *Правда Украины*. 1964. 2 декабря. С. 3.
156. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 237 с.
157. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
158. Станішевський Ю. Національна опера України, 2001–2011. Київ: Музична Україна, 2012. 301 с.
159. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 734 с.
160. Станішевський Ю. Проміння досвітних вогнів. *Київська правда*. 1967. 28 липня. С. 4.
161. Станішевський Ю. Розквіт українського балету. Київ : Радянська Україна, 1961. 48 с.
162. Станішевський Ю. Танець у менталітеті нації. *Музика*. 1997. № 3. С. 21–22.
163. Станішевський Ю. Танцювальні поеми. *Радянська культура*. 1964. 24 липня. С. 3
164. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925–1975). Київ : Музична Україна, 1975. 223 с.
165. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. Київ : Радянська школа, 1969. 100 с.
166. Станішевський Ю. Шляхами створення українського балету. *Українське музикознавство*. 1977. Вип. 12. С. 39–40.

167. Станкович-Спольська Р. Неофольклоризм в опері ХХ століття і «Цвіт папороті» Є. Станковича. *Музика у просторі культури. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 33. С. 254–263.
168. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
169. Степанчикова Т. Історія єврейського театру у Львові: Кризь терни до зірок! Львів : Ліга-Прес, 2005. 376 с.
170. Стефанчук Я. Нове прочитання «Лілеї». *Вільна Україна*. 1990. 4 березня. С. 4
171. Сусловский А. Гуцульский балет. *Советское искусство*. 1953. 31 марта. С. 3.
172. Сухонос Л. Зірки танцюють у Львові. *Вільна Україна*. 1991. 27 березня. С. 4.
173. Терентьева Н. Балетное искусство: динамика социокультурного развития. *Челябинский гуманитарий*. 2011. № 4. С. 104–110.
174. Терещенко А. И ударил казак шапкой оземь. *Львовская правда*. 1988. 17 января. С. 3.
175. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. Піввіковий творчий шлях. Київ : Музична Україна, 1989. 208 с.
176. Терещук Г. «Любов до опери потрібно виховувати» – французький диригент Григорій Пентелейчук. *Радіо Свобода*. 2011. 20 грудня. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24428432.html> (дата останнього звернення: 18.12.2018).
177. Тунік-Чорна Ю. Юліана Малхасянц: «Зараз дефіцит чоловіків у житті, а не лише у балеті». *Високий замок*. 2012. 20 листопада. URL: <https://wz.lviv.ua/interview/121212-yuliana-malkhasyants-zaraz-defitsyt-cholovikiv-u-zhytti-a-ne-lyshe-u-baleti> (дата останнього звернення : 28.03.2020).

178. Тулянцев А. Творчий шлях Дніпропетровського робітничого оперного театру і проблеми становлення українського оперно-балетного мистецтва (1920–1940) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 / ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2000. 192 с.
179. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях : Біобібліографічний довідник / Біографічний ін-т НАН України. Київ : Інтеграл, 1999. 223 с.
180. Турукина А. Специфика жанра бессюжетного балета в музыке XX века. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 36. Кн. 1. С. 109–117.
181. У Львівській опері одночасно презентують два балети. *Дивись.Info*. 2018. 16 жовтня. URL: <https://dyvys.info/2018/10/16/u-lvivskij-operi-odnochasno-prezentuyut-dva-balety-foto-z-repetytsiyi/> (дата останнього звернення : 3.03.2020).
182. Уральская В. Природа танца. Москва : Советская Россия, 1981. 112 с.
183. Федоренко Г. О взаимосвязях компонентов балетного спектакля (исторический аспект и современность) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Гос. ин-т театр. Искусства им. А. Луначарского. Москва, 1985. 19 с.
184. Федорченко В. В честь легендарной балерины. *Линия-Балет*. 2013. № 4. С. 6–7.
185. Федотова О. Музична сфера України під наглядом радянської цензури. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 115–122.
186. Франгуполо М. Выразительные средства балетного искусства. Ленинград : Искусство, 1964. 47 с.
187. «Франческа да Риміні». *Вільна Україна*. 1956. 24 травня. С. 4.
188. Харченко В. Новый советский балет «Хустка Довбуша» Лауреата Сталинской премии А. Кос-Анатольского во Львовском театре оперы и балета. *Львовская правда*. 1953. 28 марта. С. 3.

189. Хоцяновська Л. Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (II половина XX ст.). *Народознавчі зошити*. 2018. № 3. С. 719–725.
190. Чекан Ю. П'ять поглядів на «Цвіт папороті». *Moderato.in.ua*. 2018. 8 січня. URL: <https://moderato.in.ua/events/p-yat-poglyadiv-na-tsvit-raporoti.html> (дата останнього звернення : 21.12.2018).
191. Чепалов О. Балет «Камінний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка і його хореографічне втілення на українській сцені. *Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2014. № 2. С. 42–49.
192. Чепалов А. Маска, мы тебя знаем. *День*. 2018. 1 ноября. URL: <http://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/maska-my-tebya-znaem> (дата останнього звернення : 6.04.2020).
193. Чернова І. «Створення світу». *Вільна Україна*. 1972. 1 серпня. С. 4.
194. Чуприна П. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991–2002) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2000. 192 с.
195. Чурпіта Т. Балет «Великий вальс» у постановці Миколи Трегубова. *Танцювальні студії*. 2019. Том 2, № 2. С. 168–176.
196. Чурпіта Т. Балети Миколи Трегубова «Мідний вершник», «Юність» 1951 року на сцені львівського театру опери та балету. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. № 2. С. 131–142.
197. Чурпіта Т. Народно-героїчна балетна драма «Хустка Довбуша» у постановці Миколи Трегубова. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 1. С. 163–174.

198. Чурпіта Т. Не народний, але заслужений: маловідомі сторінки творчої біографії Миколи Трегубова. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 6–16.
199. Чурпіта Т. Повернення Миколи Трегубова до Львівського театру опери та балету (1950–1951 рр.). *Культурологічна думка*. 2017. № 11. С. 137–145.
200. Шаповал О. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60–90-х рр. XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2006. 196 с.
201. Швець Н. Традиція живе у розвитку. *Культура і життя*. 1986. 22 червня. С. 6.
202. Шинкаренко Є. «Дон Кіхот». *Вільна Україна*. 1960. 24 квітня. С. 3.
203. Шипова М. Свой почерк. *За чайкой чая*. 2015. 12 декабря. URL: http://teaandotherthings.blogspot.com/2015/12/blog-post_13.html (дата останнього звернення : 6.04.2020).
204. Шіт Т. Вікентій Рудчик – легендарна постать у контексті розвитку бальної хореографії Галачини. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 14. С. 57–61.
205. Шумилова Э. Национальное своеобразие балета. Москва : Знание, 1976. 168 с.
206. Эльяш Н. Балет народов СССР. Москва : Знание, 1977. 165 с.
207. Эльяш Н. Образы танца. Москва : Знание, 1970. 239 с.
208. Юзюк І. Для юних та дорослих. *Культура і життя*. 1987. 23 серпня. С. 5.
209. Юзюк Н. Балет «Спартак» А. Хачатуряна на львівській сцені. *Просценіум*. 2007. № 1. С. 21–26.
210. Яковлев С. Тропою грома. *Львовская правда*. 1963. 1 июня. С. 4.
211. Янківська О. «Три мушкетери» у Львові. *Культура і життя*. 1966. 10 липня. С. 3.

212. Янченко А. Невоплощенный замысел. *Львовская правда*. 1964. 23 мая. С. 4.
213. Ярмола Н. Танцює Герман Ісупов. *Культура і життя*. 1975. 19 жовтня. С. 3.
214. Blanco Borelli M. The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen. Series: Oxford Handbooks. Oxford : University Press, 2017. 496 p.
215. Carroy J. Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets. Paris : Presses Universitaires de Paris, 1991. 272 p.
216. Counsell C. Dancing to utopia: modernity, community and the movement choir. *Dance Research*. Vol. XXIII, № 2. 2004. P. 154–167.
217. Figes O. Natasha`s Dance: A cultural history of Russia. New York : Picador, 2002. 768 p.
218. Franko M. The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s. Middletown : Wesleyan University Press, 2002. 272 p.
219. Goodbridge J. Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony. London : Jessica Kingsley Publs, 1999. 308 p.
220. Hewitt A. Social Choreography: ideology and Performanse in dance and everyday movement. Durham and London : Duke U.P., 2005. 254 p.
221. Jowitt D. Time and dancing imege. Berkeley : Universiny of California P., 1988. 431 p.
222. Karina K., Kant M. German Modern Dance and the Third Reich. New York : Berghahn Books, 2004. 400 p.
223. Petryk O. Contribution of Oleh Stalynskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 232–235.
224. Petryk O. Contribution of Natalia Slobodian to the establishment of artistic traditions and formation of Lviv ballet repertory. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 227–231.

225. Petryk O. Herman Isupov's performing and ballet master's searches in the Lviv opera and ballet theater. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 385–388.
226. Petryk O. Polyaspectness of creativity of Serhii Naienko. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 286–289.
227. Preston-Dunlop V., Sanchez-Collberg A. Dance and the performative: A choreological perspective. *Laba and Beyond*. London : Verve publishing, 2002. 307 p.
228. Randy M. Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics. Duke: University Press Books, 1998. 280 p.
229. Verrièle P. La Muse de mauvaise réputation: Danse et érotisme. Paris: La musardine edition, 2006. 317 p.

ДОДАТКИ

Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Петрик О. Балетний театр України у соціокультурній ситуації сьогодення. *Вісник Львівського університету*. Серія: мистецтвознавство. 2012. Вип. 11. С. 267–275.
2. Petryk O. Contribution of Natalia Slobodian to the establishment of artistic traditions and formation of Lviv ballet repertory [Петрик О. Внесок Наталії Слободян у становлення художніх традицій та формування репертуару Львівського балету]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 227–231.
3. Petryk O. Contribution of Oleh Stalinskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre [Петрик О. Внесок Олега Сталінського у розвиток українського балетного театру]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 232–235.
4. Petryk O. Polyaspectness of creativity of Serhii Naienko [Петрик О. Поліаспектність творчості Сергія Наєнка]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 286–289.
5. Petryk O. Herman Isupov`s performing and ballet master`s searches in the Lviv opera and ballet theater [Петрик О. Виконавські та балетмейстерські пошуки Германа Ісупова у Львівському оперно-балетному театрі]. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 385–388.

Стаття в іноземному науковому періодичному виданні

6. Петрик О. Хореографія як один з арт-терапевтичних засобів. *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe* [Львівсько-Ряшівські наукові

зошити]. Kultura – Sztuka – Edukacja – Terapia w perspektywie interdyscyplinarnej. 2014. № 2. Rzeszów–Львів: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. S. 189–196.

*Стаття у виданні України,
внесеному до міжнародних наукометричних баз*

7. Петрик О. Інтерпретації балетів класичної спадщини на сцені львівського оперно-балетного театру середини XX – початку XXI ст. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3. № 1. С. 46–57.

Наукові праці апробаційного характеру

8. Петрик О. Апломб як один з основних засобів у класичному танці. *Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри : збірник матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф , м. Київ, 18–19 квітня 2013 р. Ч. 1. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2013. С. 164–168.*

9. Петрик О. Роль Ірини Красногорової у становленні виконавської балетної школи Львівського оперно-балетного театру. *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв) : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 25 квітня 2020 р. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2020. С. 59–61.*

10. Петрик О. Важливість професійного підходу в питаннях підготовки виконавців сучасної хореографії. *Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. та Всеукраїнського семінару з сучасної хореографії (Львів, 19–21 жовтня 2012 року). Львів : ЦТДЮГ, 2012. С. 78–84.*

**Опубліковані праці, які додатково
відображають наукові результати дисертації**

11. Петрик О. До проблеми балетмейстерської інтерпретації класичної хореографічної спадщини. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*. 2017. № 2(307), ч.1. С. 131–139.

12. Петрик О. Структурні та художньо-естетичні особливості лексики у створенні хореографічної композиції. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*. 2018. № 5(319). С. 84–91.

**Додаток Б. Хореографічні партії, які згадуються у тексті дисертації
без назв балетних спектаклів**

Аврора – «Спляча красуня»	Блакитний птах – «Спляча красуня»
Автор – «Три мушкетери»	Ватажок хунхузів – «Сойчине крило»
Адам – «Створення світу»	Вацлав – «Бахчисарайський фонтан»
Айша – «Сім красунь»	Відьма – «Відьма»
Алі-Батир – «Шурале»	Візантійська красуня – «Сім красунь»
Альберт – «Жізель»	Візір – «Легенда про любов»
Ангара – «Красуня Ангара»	Візір – «Сім красунь»
Анна Австрійська – «Три мушкетери»	Вітер – «Пори року»
Антоній – «Антоній і Клеопатра»	Власник чайного будиночка – «Сойчине крило»
Апсирт – «Медея і Ясон»	Восначальник – «Антоній і Клеопатра»
Арлекін – «Мідний вершник»	Вулична танцівниця – «Дон Кіхот»
д'Артаньян – «Три мушкетери»	Ганс – «Жізель»
Базиль – «Дон Кіхот»	Генрієтта – «Великий вальс»
Байкал – «Красуня Ангара»	Генріх – «Сойчине крило»
Батько Марії – «Бахчисарайський фонтан»	Гімназист – «Юність»
Батько Медеї – «Медея і Ясон»	Гірей – «Бахчисарайський фонтан»
Батько Степана – «Лілея»	Головна красуня – «Сім красунь»
Бахрам – «Сім красунь»	Гудула – «Есмеральда»
Бізнесмен – «Маленький принц»	Гюльнара – «Корсар»
Блазень – «Лебедине озеро»	Данило – «Кам'яна квітка»
Блакитний птах – «Спляча красуня»	
Божок – «Баядерка»	
Брамін – «Баядерка»	

Даша – «Юність»
Дезіре – «Спляча красуня»
Дворцова дівчинка – «Сім красунь»
Джульєтта – «Ромео і Джульєтта»
Дзвінка – «Хустка Довбуша»
Дмитро – «Юність»
Довбуш – «Хустка Довбуша»
Думба – «Хустка Довбуша»
Егіна – «Спартак»
Ельф – «Дюймовочка»
Еріх – «Великий вальс»
Ескамільйо – «Кармен-сюїта»
Есмеральда – «Есмеральда»
Еспада – «Дон Кіхот»
Єва – «Створення світу»
Євген – «Мідний вершник»
Євнух – «Бахчисарайський фонтан»
Єнисей – «Красуня Ангара»
Жан де Гріє – «Повернення Баттерфляй»
Жар-Птиця – «Горбоконик»
Жізель – «Жізель»
Зарема – «Бахчисарайський фонтан»
Зігфрід – «Лебедине озеро»
Злючка – «Попелюшка»
Змія – «Маленький принц»
Зобеїда – «Шехеразада»

Золотий бог – «Баядерка»
Іванко – «Горбоконик»
Іларіон – «Жізель»
Індійська красуня – «Сім красунь»
Інквизитор – «Тіль Уленшпігель»
Іспанська красуня – «Сім красунь»
Йоган Штраус – «Великий вальс»
Капітан – «Червоний мак»
Кат – «Ніч Фредаріка Гарса Лорки»
Квазимодо – «Есмеральда»
Килина – «Лілея»
Китайська красуня – «Сім красунь»
Кітрі – «Дон Кіхот»
Клаас – «Тіль Уленшпігель»
Клара – «Лускунчик»
Клеопатра – «Антоній і Клеопатра»
Клод Фролло – «Есмеральда»
Князь – «Лілея»
Колен – «Марна пересторога»
Коломбіна – «Мідний вершник»
Конрад – «Корсар»
Коппелія – «Коппелія»
Конрад – «Корсар»
Констанція Бонасьє – «Три мушкетери»

Король – «Маленький принц»
Король Філіпп – «Тіль Уленшпігель»
Коханий Обраної – «Весна священна»
Кохання – «Ніч Фредаріка Гарса Лорки»
Красс – «Спартак»
Креуза – «Медея і Ясон»
Купець Світлов – «Сойчине крило»
Лауренсія – «Лауренсія»
Ларрі – «Стежкою грому»
Ленні – «Стежкою грому»
Леонардо – «Повернення Баттерфляй»
Лесь – «Орися»
Лис – «Маленький принц»
Ліза – «Марна пересторога»
Лілея – «Лілея»
Ліхтарник – «Маленький принц»
Любина – «Пан Каньовський»
Мавка – «Лісова пісня»
Магадавая – «Баядерка»
Манон Леско – «Повернення Баттерфляй»
Марічка – «Тіні забутих предків»
Марічка – «Хустка Довбуша»
Марія – «Бахчисарайський фонтан»

Марія – «Привал кавалерії»
Маріула – «Лілея»
Маруся Богуславка – «Маруся Богуславка»
Марцеліна – «Даремна обережність»
Мати Лілеї – «Лілея»
Маша – «Лускунчик»
Мехмене-бану – «Легенда про любов»
Медея – «Медея»
Медора – «Корсар»
Мензер – «Сім красунь»
Меркуціо – «Ромео і Джульєтта»
Міледі – «Три мушкетери»
Мірта – «Жізель»
Мольфар – «Тіні забутих предків»
Нелі – «Тіль Уленшпігель»
Нікія – «Баядерка»
Обрана – «Весна священна»
Одетта-Оділія – «Лебедине озеро»
Октавія – «Антоній і Клеопатра»
Олекса – «Орися»
Ольга – «Юність»
Орися – «Орися»
Офелія – «Гамлет»
Павка – «Юність»
Пан – «Відьма»
Панянка – «Панянка і Хуліган»
Паоло – «Франческа да Ріміні»

Параша – «Мідний вершник»	Соломія – «Повернення
Паріс – «Ромео і Джульєта»	Баттерфляй»
Пахіта – «Пахіта»	Солор – «Баядерка»
Паяц – «Мідний вершник»	Сольвейг – «Пер Гюнт»
Пер Гюнт – «Пер Гюнт»	Сооткін – «Тіль Уленшпігель»
Перку – «Лілея»	Софрон – «Маруся Богуславка»
Петро – «Юність»	Спартак – «Спартак»
Пілот – «Маленький принц»	Старший сват – «Шурале»
Пімпінелла – «Пульчинелла»	Степан – «Лілея»
Повелителька дріад – «Дон	Сюїмбіке – «Шурале»
Кіхот»	Тао Хоа – «Червоний мак»
Подруга Параші – «Мідний	Тібальт – «Ромео і Джульєтта»
вершник»	Тіль Уленшпігель – «Тіль
Посильний – «Великий вальс»	Уленшпігель»
П'ятниця – «Маленький принц»	Троянда – «Маленький принц»
Принц – «Лускунчик»	Фанні – «Великий вальс»
Пульчинелла – «Пульчинелла»	Фанні – «Стежкою грому»
Пуччіні – «Повернення	Фатум – «Кармен-сюїта»
Баттерфляй»	Феб – «Есмеральда»
Раб – «Шехеразада»	Ферхад – «Легенда про любов»
Раджа – «Баядерка»	Фея – «Дон Кіхот»
Раймонда – «Раймонда»	Франческа – «Франческа да
Рибник – «Тіль Уленшпігель»	Ріміні»
Рішельє – «Три мушкетери»	Фредеріко Гарсія Лорка – «Ніч
Ромео – «Ромео і Джульєта»	Фредаріка Гарса Лорки»
Ротбарт – «Лебедине озеро»	Франц – «Лускунчик»
Саррі – «Стежкою грому»	Фрігія – «Спартак»
Сванільда – «Коппелія»	Хасінта – «Лауренсія»
Світлана – «Світлана»	Хлопець – «Ближче, ніж кохання»
Слуга Візиря – «Сім красунь»	Хосе – «Кармен»

Хуліган – «Панянка і Хуліган»

Цар-Дівиця – «Горбоконики»

Цариця балу – «Мідний вершник»

Цариця ночі – «Есмеральда»

Цариця русалок – «Лілея»

Цезар – «Антоній і Клеопатра»

Чортеня – «Створення світу»

Чортиха – «Створення світу»

Шевчик – «Лілея»

Ширін – «Легенда про любов»

Шурале – «Шурале»

Ясон – «Медея»

Додаток В. Балети, які згадуються в дисертації без прізвищ композиторів

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| «Антоній і Клеопатра», Є. Лазарєв | «На березі моря», Ю. Юзелюнас |
| «Бахчисарайський фонтан», | «Орися», А. Кос-Анатольський |
| Б. Асаф'єв | «Пан Каньовський», |
| «Баядерка», Л. Мінкус | М. Вериківський |
| «Гамлет», на муз. Ф. Ліста | «Панянка і Хуліган», Д. Шостакович |
| «Горбоконик», Л. Мінкус | «Пахіта», Л. Мінкус |
| «Дон Кіхот», Л. Мінкус | «Пер Гюнт», на муз. Е. Гріга |
| «Дюймовочка», Ю. Русинов | «Пори року», О. Родін |
| «Есмеральда», Ц. Пуні | «Раймонда», О. Глазунов |
| «Жізель», А. Адан | «Ромео і Джульєтта», С. Прокоф'єв |
| «Кам'яна квітка», С. Прокоф'єв | «Світлана», Д. Клебанов |
| «Коппелія», Л. Деліб | «Сойчине крило», |
| «Корсар», А. Адан | А. Кос-Анатольський |
| «Красуня Ангара», | «Спартак», А. Хачатурян |
| Л. Кніпер і Б. Ямпілов | «Спляча красуня», П. Чайковський |
| «Лауренсія», О. Крейн | «Створення світу», А. Петров |
| «Лебедине озеро», П. Чайковський | «Тіль Уленшпігель», Є. Глебов |
| «Лускунчик», П. Чайковський | «Тіні забутих предків», В. Кирейко |
| «Легенда про любов», А. Меліков | «Три мушкетери», В. Баснер |
| «Лілея», К. Данькевич | «Франческа да Ріміні», |
| «Лісова пісня», М. Скорульський | на муз. П. Чайковського |
| «Лускунчик», П. Чайковський | «Хустка Довбуша», |
| «Марна пересторога», П. Гертель | А. Кос-Анатольський |
| «Маруся Богуславка», А. Свечніков | «Червоний мак», Р. Глієр |
| «Медея», Р. Габічвадзе | «Шурале», Ф. Ярулін |
| «Мідний вершник», Р. Глієр | «Юність», М. Чулак |