



УДК 792.82(477.83-25)"195/20"

DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.1.2020.203938>

## ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛЕТІВ КЛАСИЧНОЇ СПАДЩИНИ НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОГО ОПЕРНО-БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ СЕРЕДИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

**Петрик Олег Олегович,**

народний артист України, соліст балету,  
Львівський національний академічний театр опери і балету  
імені Соломії Крушельницької;  
професор, Львівський національний університет  
імені Івана Франка,  
Львів, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0002-4245-3839>,  
[art.ua.lviv@gmail.com](mailto:art.ua.lviv@gmail.com)

**Мета дослідження** – проаналізувати балети класичної спадщини в репертуарі Львівського театру опери та балету середини ХХ – початку ХХІ ст. **Методологія.** На основі аналізу театральних рецензій, відгуків, наукових статей та монографій із застосуванням історико-хронологічного принципу відтворено панораму постановок балетів класичної спадщини на сцені Львівського оперно-балетного театру. **Наукова новизна** полягає у введенні до наукового обігу нових матеріалів, що значно доповнюють панораму розвитку балету Львівської опери, та у виявленні мистецьких особливостей вистав класичної спадщини, що були поставлені на львівській сцені в середині ХХ – на початку ХХІ ст. **Висновки.** Значну частину репертуару Львівського оперно-балетного театру в період від середини ХХ ст. і до сьогодні складають балети, що ввійшли до світової репертуарної традиції і є канонічними хореографічними полотнами (в постановці М. Петіпа, Ж. Перро, Ж. Кораллі, А. Бурнонвіля, О. Горського, О. Іванова й ін.), проте можуть мати різноманітні редакції, автори яких, розвиваючи власну балетмейстерську думку, базуються на структурі й смислових пластах попередників, зберігаючи канонічні компоненти версій ХІХ ст. У репертуарі Львівської опери «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Спляча красуня» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана, «Баядерка» та «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Коппелія» Л. Деліба, «Марна пересторога» П. Гертеля, «Есмеральда» Ц. Пуні, «Привал кавалерії» І. Армсгеймера, «Пахіта» Е. Дельдєвеза, «Корсар» на музику Л. Деліба, Ц. Пуні, П. Ольденбургського, Р. Дріго й ін. До постановки балетів класичної спадщини зверталися і штатні балетмейстери театру – М. Трегубов, М. Заславський, Г. Ісупов, П. Малхасянц, А. Ісупова, і запрошені майстри – О. Андреев, Н. Стуколкіна, С. Дречин, Ю. Малхасянц та ін. Наявність таких вистав у репертуарі театру ступенем своєї складності підтверджують високий фаховий рівень трупи, її готовність до нових мистецьких викликів.

**Ключові слова:** балети класичної спадщини; Львівський театр опери та балету; балетмейстер; хореографія; танець.



**ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТОВ  
КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ  
НА СЦЕНЕ  
ЛЬВОВСКОГО ОПЕРНО-  
БАЛЕТНОГО ТЕАТРА  
СЕРЕДИНЫ XX –  
НАЧАЛА XXI В.**

**Петрик Олег Олегович,**

народный артист Украины, солист балета,  
Львовский национальный академический  
театр оперы и балета  
имени Соломии Крушельницкой;  
профессор, Львовский национальный  
университет имени Ивана Франко,  
Львов, Украина,  
<https://orcid.org/0000-0002-4245-3839>,  
[art.ua.lviv@gmail.com](mailto:art.ua.lviv@gmail.com)

**Цель исследования** – проанализировать балеты классического наследия в репертуаре Львовского театра оперы и балета середины XX – начала XXI в. **Методология.** На основе анализа театральных рецензий, отзывов, научных статей и монографий с применением историко-хронологического принципа воспроизведена панорама постановок балетов классического наследия на сцене Львовского оперно-балетного театра. **Научная новизна** заключается во введении в научный оборот новых материалов, значительно дополняющих картину развития балета Львовской оперы, и в выявлении художественных особенностей спектаклей классического наследия, которые были поставлены на львовской сцене в середине XX – в начале XXI в. **Выводы.** Значительную часть репертуара Львовского оперно-балетного театра в период с середины XX в. и до сегодняшнего дня составляют балеты, вошедшие в мировую репертуарную традицию и являющиеся каноническими хореографическими полотнами (в постановке М. Петипа, Ж. Перро, Ж. Коралли, А. Бурнонвиля, А. Горского, А. Иванова и др.), однако могут иметь различные редакции, авторы которых, развивая собственную балетмейстерскую мысль, базируются на структуре и смысловых пластах

**INTERPRETATIONS OF CLASSIC  
HERITAGE BALLETS  
ON THE STAGE OF THE LVIV  
OPERA AND BALLET THEATER  
IN THE MIDDLE 20th –  
THE BEGINNING  
OF THE 21st CENTURY**

**Oleh Petryk,**

People's Artists of Ukraine, Ballet Soloist,  
Lviv National Academic Opera  
and Ballet Theatre  
named after Solomiia Krushelnyska;  
Professor,  
Lviv Ivan Franko National University,  
Lviv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0002-4245-3839>,  
[art.ua.lviv@gmail.com](mailto:art.ua.lviv@gmail.com)

**The purpose of the article** is to analyze the ballets of the classical heritage in the repertoire of the Lviv Opera and Ballet Theater of the mid-twentieth – early 21st century. **Methodology.** Based on the analysis of theatrical reviews, scientific articles and monographs, using the historical and chronological principle, the panorama of the classical heritage ballets on the stage of the Lviv Opera and Ballet Theater is reproduced. **The scientific novelty** lies in the introducing into the scientific circulation of new materials that significantly complement the picture of the ballet's development of the Lviv Opera and the revealing of artistic features of classical heritage performances that were staged on the Lviv stage in the middle of the twentieth – at the beginning of the 21st century. **Conclusions.** A significant part of the Lviv Opera and Ballet Theater's repertoire in the period from the middle of the twentieth century and to this day consists of the ballets that have become part of the world repertoire tradition and are canonical choreographic canvases (staged by M. Petipa, J. Perrot, J. Coralli, A. Bournonville, A. Gorsky, A. Ivanov, etc.), but they can have various editions, the authors of which, developing their own choreography, rely on the structure and meaning strata of their predecessors, preserving the canonical components of the versions



предшественников, сохраняя канонические компоненты версий XIX в. В репертуаре Львовской оперы «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица» П. Чайковского, «Жизель» А. Адана, «Баядерка» и «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Коппелия» Л. Делиба, «Тщетная предосторожность» П. Гертеля, «Эсмеральда» Ц. Пуни, «Привал кавалерии» И. Армсгеймера, «Пахита» Э. Дельдевеза, «Корсар» на музыку Л. Делиба, Ц. Пуни, П. Ольденбургского, Р. Дриго и др. К постановке балетов классического наследия обращались как штатные балетмейстеры театра – Н. Трегубов, М. Заславский, Г. Исупов, П. Малхасянц, А. Исупова, так и приглашенные мастера – А. Андреев, Н. Стуколкина, С. Дречин, Ю. Малхасянц и др. Наличие таких спектаклей в репертуаре театра степенью своей сложности подтверждают высокий профессиональный уровень труппы, ее готовность к новым художественным вызовам.

**Ключевые слова:** балеты классического наследия; Львовский театр оперы и балета; балетмейстер; хореография; танец.

of the 19th century. The Lviv Opera's repertoire includes such ballets as Swan Lake, The Nutcracker, Sleeping Beauty by P. Tchaikovsky, Giselle by A. Adan, La Bayadere and Don Quixote by L. Minkus, Coppelia by L. Deliba, Vain precaution by P. Gertel, Esmeralda by C. Pugni, Halt of the cavalry by I. Armsheimer, Paquita by E. Deldevez, Corsair to the music of L. Delibes, C. Pugni, P. Oldenburgsky, R. Drigo, etc. The production of classical ballets was addressed by both the staff choreographers of the theatre – M. Tregubov, M. Zaslavsky, G. Isupov, P. Malkhasyants, A. Isupova, and invited masters – A. Andreev, N. Stukolkina, S. Drechin, Yu. Malkhasyants and others. The presence of such performances in the repertoire with the level of their complexity confirms the high professional level of the troupe, its readiness for new artistic challenges.

**Keywords:** ballets of classical heritage; Lviv Opera and Ballet Theater; choreographer; choreography; dance.

**Актуальність теми дослідження.** В останні роки спостерігається зростання наукової уваги до подій, що відбувалися і продовжують розгортатися на українській балетній сцені другої половині XX – початку XXI ст. Зважаючи на соціокультурні зміни, переоцінку підходів до багатьох мистецьких подій, відкриття доступу до архівних матеріалів з'явилась можливість дослідження маловідомих сторінок історії вітчизняного балетного театру й надання їм неупередженої мистецтвознавчої оцінки. Вважаємо, що балетним виставам Львівського театру опери та балету було приділено недостатньо дослідницької уваги. Однією з актуальних проблем є дослідження репертуару театру, де важливе місце впродовж всього вказаного періоду посідали балети класичної спадщини – канонічні твори М. Петіпа, Ж. Перро, Ж. Кораллі, А. Бурнонвіля, О. Горського, О. Іванова й ін., що відносять до зразків класичної хореографії.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** До фундаментальних досліджень, присвячених Львівському театру опери та балету, відносимо монографії О. Паламарчук (2007) та А. Терещенко (1989), також значну увагу цьому театру приділили в монографіях про розвиток балетного театру України М. Загайкевич (1978) та Ю. Станішевський (2003). Однак, зважаючи на роки видання й певні ідеологічні настанови, деякі підходи потребують уточнення та доповнення. Останнім часом з'явилося чимало статей, присвячених різним аспектам розвитку балету Львівського театру, зокрема Н. Захарчук (2013), О. Петрика (Petryk, 2019), А. Підлипської



(2017), Т. Чурпіти (2017; 2019) та ін. Але дослідження, спеціально присвяченого особливостям інтерпретацій балетів класичної спадщини на сцені Львівського театру опери та балету середини ХХ – початку ХХІ ст., досі ще не було проведено.

**Мета дослідження** – проаналізувати балети класичної спадщини в репертуарі Львівського театру опери та балету середини ХХ – початку ХХІ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Балети класичної спадщини на сцені Львівського оперно-балетного театру завжди посідали важливе місце. У процесі постановки славетних творів ХІХ ст. хореографи, які в різний час працювали на львівській балетній сцені, з одного боку, відстоювали затверджені класичні традиції та намагалися дотримуватись усталених канонів, а з іншого – адаптували балети класичної спадщини до виконавських можливостей балетної трупи.

Так, прекрасним знавцем класичного танцю та академічного репертуару був відомий український хореограф Микола Трегубов, який близько двадцяти років творчого життя присвятив львівському театру. З балетів класичної спадщини у Львові він поставив «Сплячу красуню» (1952), «Жізель» (1954), «Лебедине озеро», «Баядерку» (1956). На основі публікацій у львівській періодиці 1950-х років можна з'ясувати особливості балетмейстерської редакції останньої постановки – «Баядерки» 1956 року та її відновлення в 1971 р. Твір Л. Мінкуса був популярним в балетному театрі від моменту його першого втілення наприкінці 1877 року в Санкт-Петербурзі завдяки мелодійній музиці, драматичності сюжету та виразному хореографічному матеріалу спектаклю.

За свідченням мистецтвознавця І. Боровського (1956), М. Трегубову вдалося подолати деякі істотні недоліки усталеного лібрето С. Худекова та за допомогою вдалого режисерського рішення й багатьох ефективних балетмейстерських знахідок представити львівському глядачеві цікаву виставу. Так, у загальну канву спектаклю він додав кілька вставних дивертисментів, цілком пов'язаних із сценічною дією: оригінально оформлену «Гру в шахи», танцювальну композицію 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 в 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) (Боровський, 1956). Позитивно І. Боровським було також оцінено 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. Важлива заслуга успіху вистави належала й виконавцям головних партій: Н. Слободян (Нікія), Л. Ковч (Гамзатті), О. Поспелову (Солор) (Боровський, 1956).

Стосовно оновленої редакції балету «Баядерка» 1971-го року варто наголосити, що до її реалізації, окрім М. Трегубова, долучилися молодий диригент І. Юзик та попередній сценограф вистави – художник Ф. Нірод. Завдяки рецензії «Легенда в пластиці танцю» (1971) стало відомо, що балетмейстер М. Трегубов не тільки



відновив свою колишню виставу, але й удосконалив її певні хореографічні складники. 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 писали: «Вся ніжність почуття, вся туга за щастям вкладає в цей останній хореографічний дует» («Легенда в пластиці танцю», 1971).

У 1960 р. Олексій Андреев та Ніна Стуколкіна здійснили постановку спектаклю Л. Мінкуса «Дон Кіхот». Музичним керівником вистави став диригент Г. Орлов, сценографія належала художнику О. Сальману. В основу львівської вистави покладено сценічну редакцію О. Горського, вперше показану 1900 року в Москві. У ній було багато барвистих дуетів, варіацій, народних танців і масових сцен, які надавали виконавцям необмежені можливості для виявлення різнобічних сторін власної технічно-хореографічної та акторської майстерності. Низку хореографічних номерів, таких як адажіо Кітрі і Базиля, циганський, мавританський та іспанський танці, О. Андреев – прекрасний знавець іспанської хореографії – оновив, завдяки чому вони ще щільніше стали вплітатися в загальну дію спектаклю.

Порівнюючи львівську постановку з її канонічною редакцією, до позитивних зрушень у балеті рецензенти одразу віднесли майже всі оновлення, які здійснили О. Андреев та Н. Стуколкіна. Театрознавець Б. Бідненко (1960) зазначав, що постановники насамперед змінили розвиток сценічної дії, проте зберегли ряд вставних номерів, уведених їхніми попередниками з метою покращення динаміки сценічної дії; ввели кілька танців, поставлених відповідно до духу і стилю балету. За спостереженнями іншого театрознавця Б. Алексеєва (1960), балетмейстерські покращення сприяли тому, що пантоміму в балеті було зведено до мінімуму, й належала вона переважно другорядним персонажам – Дон Кіхоту, Санчо Пансо, трактирнику Лоренцо та нареченому Гамашу. Крім того, на думку Б. Алексеєва (1960), танці Кітрі і Базиля (за винятком двох дуетів у другій дії і традиційного адажіо в останньому акті) стали органічним вкрапленням у масові сцени, що підкреслювало зв'язок головних героїв з народом.

Відомо, що на роль Кітрі й Базиля було запрошено провідних майстрів театру – Н. Слободян та О. Поспелова, які продемонстрували високий виконавський і 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 згаданого Б. Алексеєва (1960), обидва солісти гарно справилися із складними партіями, їхні варіації були витонченими, дуети легкими, складні підтримки виконувались чітко й упевнено (Бідненко, 1960).

Варто наголосити, що, окрім позитивних зрушень, рецензенти вказали й на недоліки спектаклю. Вони відзначили неспівпадіння 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 і колишня балетна солістка Є. Шинкаренко (1960) зауважила: «У 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». В цілому ж, незважаючи на дрібні недоліки, спектакль був позитивно сприйнятий і балетними критиками, і львівським глядачем.





Постановці балетів академічної спадщини значну увагу приділяв Михайло Заславський, який працював у Львівському державному академічному театрі опери та балету ім. І. Франка (далі – ДАТОБ) в 1962–1976 рр. У цьому театрі балетмейстер поставив такі класичні вистави, як «Спляча красуня» (1965) та «Жізель» (1966, 1972).

Львівська редакція балету «Жізель» А. Адана була створена М. Заславським до 125-річчя від дня першого показу спектаклю в 1841 р. на сцені Опери ле Пелетсьє в Парижі. У 1954 р. «Жізель» на львівській сцені представив балетмейстер М. Трегубов, змінивши партитуру, за що був звинувачений у недбайливому ставленні до спадщини. На відміну від М. Трегубова, М. Заславський представив на сцені Львівського ДАТОБ ім. І. Франка традиційну постановку. До реалізації спектаклю балетмейстер залучив артистичну молодь театру, зокрема, роль Жізелі виконала молода солістка Т. Беседіна, яка прекрасно справилася з партією, що вимагала тонкого розкриття протилежних емоційних станів і досконалої танцювальної техніки. Рецензент А. Смотрич (1966) наголошував, що найповніше моральна сила й душевна чистота героїні Т. Беседіної була виражена у другій дії, де проводилася основна тема вистави. Уже перший вихід артистки демонстрував її абсолютне емоційне перевтілення: на перший план виступав сум, спокій, відчувалося, що Жізель – це людина, яка зазнала справжнє горе. «Велике адажіо другої дії перетворилося в її [Беседіної – О.П.] виконанні в гімн любові. Танець був пройнятий пафосом всепрощаючого кохання», – зазначав А. Смотрич (1966). Позитивні відгуки рецензентів отримав Альберт – Г. Ісупов, який блискуче подолав усі технічні й акторські складнощі партії. У цілому балет «Жізель» був позитивно сприйнятий і глядачем, і театрознавцями, а відтак – тривалий час був у репертуарі Львівського ДАТОБ. Відомо, що в 1972 р. М. Заславський відновив і, з огляду на певні прорахунки, вдосконалив власну постановку.

Значний внесок у формування академічного балетного репертуару Львівського ДАТОБ ім. І. Франка було зроблено балетмейстером Костянтином Муллером. Вихованець Ленінградського державного хореографічного училища поставив, К. Муллер поставив у Львові «Дон Кіхота» (1972) та «Коппелію» (1974) (Мухин, 1985). Варто наголосити, що разом з балетмейстером над виставою працювали художник Ф. Нірод і диригент Р. Дорожівський (балет став його першою самостійною музичною роботою в театрі).

Балетна редакція К. Муллера відрізнялася від канонічної версії насамперед головною ідеєю, а саме: натхненна творчість митця дарує людям прекрасне. Роль майстра ляльок Коппеліуса стала 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 еkleктику 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) (Александрович, 1974). За спостереженням рецензента, усім молодим артистам цілком вдалося створити казкову атмосферу спектаклю – святкову й піднесену («Коппелія», 1975). Вистава на багато років посіла заслужене місце в репертуарі театру.



У 1978–1995 рр. головним балетмейстером Львівського ДАТОБ ім. І. Франка був колишній танцівник театру Герман Ісупов. Серед вистав академічного репертуару, поставлених ним, варто виокремити балети «Жізель» (1981), «Марна пересторога» (1983), «Лебедине озеро» (1986), «Лускунчик» (1987), «Есмеральда» (1991).

1986 року львівський глядач побачив балет «Лебедине озеро» – справжню перлину академічної балетної спадщини, взірець музичної досконалості, відточеності та гармонії, своєрідне випробовування на професійну зрілість будь-якого колективу. На сцені Львівського театру це була вже п'ята редакція твору П. Чайковського. Редакція Г. Ісупова стала сміливим і водночас дискусійним прочитанням партитури. 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», – зазначила Н. Швець (1986). Балетознавець також наголосила, що відсутність цезур, максимально швидкий темпоритм безперервного музичного руху давав глядачу підстави по-новому реагувати на найулюбленіші епізоди. Цікавою інтерпретаторською знахідкою балетмейстера стало оригінальне тлумачення ним сюїти характерних танців третьої дії, які виконувалися пуантовою технікою («на пальцях»), що зміцнювало стилістичну єдність усіх частин постановки.

На прем'єрному показі «Лебединого озера» у Львові головні партії втілили артисти О. Стратиневська (Одетта-Оділія) та Ю. Карлін (Зігфрід), за визначенням балетних критиків, – «красиві, імпазантні і водночас щирі і природні» (Швець, 1986). 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 швидше викликав асоціації із драматичними мефісто-образами. Величезне емоційне напруження мали в балеті масові сцени, які вимагали високої ансамблевої культури, ідеального чуття пропорцій, виміреності кожного жесту й руху. Проте Н. Швець зауважувала, що загальний рівень майстерності кордебалету не в усіх картинах був однаково високим: «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» (Швець, 1986). В цілому вистава була оцінена позитивно і із захопленням прийнята львівським глядачем.

Наступного року Г. Ісупов знов звернувся до академічної балетної спадщини: на львівській сцені ним було поставлено балет П. Чайковського «Лускунчик» (диригент І. Лацанич, сценограф Є. Лисик). Автори переосмислили лібрето: повністю відмовилися від використання в спектаклі дітей – учнів місцевої балетної школи, які раніше танцювали в першій картині («Свято в будинку Зільбергауза») й замінили її казковою сценою Маші в майстерні іграшок Дроссельмейєра, зосереджуючи увагу на характеристиці прекрасного світу мрій і фантазій дівчинки, яка перебувала в полоні щасливого очікування свята. І. Юзюк зазначив з цього приводу: «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» (Юзюк, 1987).

Аналізуючи роботу Г. Ісупова над створенням масових сцен, балетознавці відзначали фахову майстерність постановника. Проте економія художніх засобів, на думку І. Юзюка (1987), дещо збіднювала загальний пластичний образ спектаклю. За його спостереженням, 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, котрі робили сценічне втілення сюжету не до кінця зрозумілим. Так, наприклад, образ Дроссельмейера, який мав бути стрижнем драматургічної дії, «цементуючою засадою спектаклю», викликати почуття загадковості й подиву, настороженої цікавості, – замість того, щоб стати цікавим та ефектним напівказковим чарівником, «ходив по сцені, нагадуючи своїм виглядом героя у фраку з класичної опери» (Юзюк, 1987).

Цікавою ідеєю постановників «Лускунчика» стало залучення до фіналу першої частини дитячого хору (присутній в оригінальній партитурі П. Чайковського). Виконали цей епізод юні співаки ансамблю «Дударик» під керівництвом М. Кацал, хормейстер – О. Кураш. Проте місцезнаходження найменших учасників спектаклю викликало суперечки між рецензентами, частина з яких вважала їх розташування у верхній ложі залу недоречним (авторська ремарка П. Чайковського вимагала їх присутності за лаштунками), адже втрачалось казкове звучання дитячих голосів, що передавало настрої чарівного сну (Юзюк, 1987).

«Лускунчик», поставлений Г. Ісуповим у 1987 р., досі прикрашає сцену Львівського театру опери та балету в декораціях народного художника України Є. Лисика.

1991 р. 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).

Варто наголосити, що постановник певною мірою орієнтувався 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» в ній партитуру, поклавши в основу музичної тканини епізоди, які сприяли більшій стильовій єдності балету. Художник Є. Лисик утілює усі сюжетно-сміслові мотиви спектаклю в символічну завісу, відтворюючи елементи архітектури собору Паризької Богоматері. Г. Ісупов, тоді ще танцівник, утілює у виставі С. Дречина роль Квазімодо, вклавши в цю партію все своє дивовижне обдарування. Приголомшлива грація танцівника переважно проявилася у стрибках, виконаних на рівні акробатичних трюків, та специфічних зламаних кроках кульгавого горбаня, які доволі влучно віднайшов балетмейстер С. Дречин.

У версії Г. Ісупова також образ дзвонаря собору – горбаня Квазімодо, виконаний Р. Біляком, став надзвичайно яскравим. Пристрасть, що спалахнула в серці горбаня під час зустрічі з Есмеральдою, привела каліку до переоцінки життєвих цінностей, усвідомлення його справжніх думок і вчинків. В. Івашкевич (1991) відмічала, що «багатство драматичного змісту ролі вимагало від Р. Біляка не лише танцювального, а й акторського обдарування». Найсильніше враження справляла фінальна сцена спектаклю, де Квазімодо рятував Есмеральду від рук катів, які





мали повісити дівчину. Рецензенткою було відзначено, що балетмейстер цілком справився з головним завданням: зміг виразними засобами танцю й пантомімі провести головний лейтмотив твору В. Гюго – «глибина внутрішніх почуттів та шляхетність душі властиві кожній людині» (Івашкевич, 1991).

Редакція балету «Есмеральда» С. Дречина (з оновленнями Г. Ісупова) і сьогодні «живе» на сцені Львівського театру. До капітального оновлення вистави були причетними балетмейстер-постановник, народна артистка України Н. Слободян, диригент В. Гарбарук; декорації за ескізами Є. Лисика було оновлено Т. Риндзаком та О. Зінченко. Головні ролі в 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) та ін. (Львівська національна опера, 2020).

У період незалежності України академічний репертуар Львівського театру опери та балету було доповнено постановками Петроса Малхасянца. Колишній танцівник театру, він понад двадцять років свого сценічного життя присвятив львівській сцені. 1995 року П. Малхасянца було призначено головним балетмейстером Львівського ДАТОБ ім. І. Франка, де він поставив «Коппелію», «Баядерку», «Лебедине озеро», які й нині йдуть на сцені театру.

Варто зазначити, що П. Малхасянц переважно виступав як балетмейстер-постановник, котрий переважно орієнтувався на канонічні балетмейстерські редакції, розроблені провідними майстрами минулого. Так, у «Баядерці» він взяв за основу лібрето і хореографію М. Петіпа (диригент А. Юркевич, художники М. Риндзак та Л. Кузьмик). У «Лебединому озері» (диригент Р. Дорожівський, художник Є. Лисик та О. Зінченко) 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.

У контексті творчості П. Малхасянца варто наголосити, що в середині 1990-х рр. на його запрошення на львівській балетній сцені працював відомий російський балетмейстер Микита Долгушин, 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 й 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, Ю. Станішевський (2003) зазначив: «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» (с. 372).

Останньою постановкою П. Малхасянца на львівській сцені став балет «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, проте через раптову смерть постановника у 2007 р. роботу над виставою було відкладено. І все ж через рік до балетної партитури «Дон Кіхота» звернулася племінниця П. Малхасянца – балетмейстер Красноярського театру опери та балету Юліана Малхасянц. Постановниця розповідала в інтерв'ю часопису «Голос України»: «Я не вперше ставлю “Дон Кіхота”, робила це в Большому



[Великий театр Москви – 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 – проєкції крил вітряка. У фіналі герой не зупиняється, а йде далі боротися з вітряками. Він не лише мрійник, а й захисник усього світлого в житті» (Єгорова, 2008).

Ю. Малхасянц у 2012 р. знов повернулася до Львівського театру опери та балету ім. С. Крушельницької з наміром поставити на його сцені балет «Корсар». 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 (диригент вистави Ю. Бервецький). Балетмейстерові вдалося зробити оригінальну редакцію «Корсара», значно динамічнішу завдяки новим мізансценам (шедеври хореографії М. Петіпа при цьому було цілком збережено) та використанню оригінальних світлових ефектів (для імітації бурі й морських хвиль). Важливого значення набула у виставі робота сценографів – М. Риндзака та Х. Козак. «Робота над ними [декораціями – О.П.] вимагала багато часу, – писав рецензент зі слів постановниці, – але принесла результат – яскравий східний базар, на якому торгують невільниками, перетворюється на похмурий грот, де ховаються пірати, за 50 секунд. А у фінальній сцені глядач бачить декорації справжнього корабля» (Балет «Корсар», 2012).

**Наукова новизна** дослідження полягає у введенні до наукового обігу нових матеріалів, що значно доповнюють панораму розвитку балету Львівського театру опери та балету, та у виявленні мистецьких особливостей вистав класичної спадщини, що були поставлені на львівській сцені в середині ХХ – на початку ХХІ ст.

**Висновки.** Значну частину репертуару Львівського оперно-балетного театру в період від середини ХХ ст. і до сьогодні складають балети, що ввійшли до світової репертуарної традиції і є канонічними хореографічними полотнами (в постановці М. Петіпа, Ж. Перро, Ж. Кораллі, А. Бурнонвіля, О. Горського, О. Іванова та ін.), проте можуть мати різноманітні редакції, автори яких, розвиваючи власну балетмейстерську думку, ґрунтуються на структурі й смислових пластах попередників, зберігаючи канонічні компоненти версій ХІХ ст. У репертуарі Львівської опери «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Спляча красуня» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана, «Баядерка» та «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 та ін. До постановки балетів класичної спадщини зверталися і штатні балетмейстери театру – М. Трегубов, М. Заславський, Г. Ісупов, П. Малхасянц, А. Ісупова, і запрошені майстри – О. Андрєєва, Н. Стуколкіна, С. Дречин, Ю. Малхасянц та ін. Наявність таких вистав у репертуарі театру рівнем своєї складності підтверджують високий фаховий рівень трупі, її готовність до нових мистецьких викликів.

**СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ**

- Александрович, М. (1974, 22 листопада). «Коппелія» – спектакль молодих. *Вільна Україна*, с. 4.
- Алексеев, Б. (1960, 21 травня). «Дон Кіхот». *Львівська правда*, с. 3.
- Балет «Корсар»: райський сад і шторм на сцені Львівської опери. (2012, 26 жовтня). Galinfo. [https://galinfo.com.ua/news/balet\\_korsar\\_raiskyy\\_sad\\_i\\_shtorm\\_na\\_stseni\\_lvivskoi\\_opyery\\_120406.html](https://galinfo.com.ua/news/balet_korsar_raiskyy_sad_i_shtorm_na_stseni_lvivskoi_opyery_120406.html).
- Бідненко, Б. (1960, 3 квітня). Балет прочитано по-новому. *Ленінська молодь*, с. 3.
- Боровський, І. (1956, 28 вересня). «Баядерка». *Вільна Україна*, с. 4.
- Єгорова, І. (2008, 26 липня). Останній Дон Кіхот. *Голос України*.
- Загайкевич, М. (1978). *Драматургія балету*. Наукова думка.
- Захарчук, Н. (2013). Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова. *Мистецтвознавчі записки*, 24, 218-226.
- Івашкевич, В. (1991, 14 червня). Триумф «Есмеральди». *Вільна Україна*, с. 4.
- «Коппелія». (1975, 20 липня). *Культура і життя*, с. 4.
- Легенда в пластиці танцю. (1971, 25 березня). *Ленінська молодь*, с. 3.
- Львівська національна опера. (2020). *Есмеральда: Балет*. [https://opera.lviv.ua/?post\\_type=shows&p=4376](https://opera.lviv.ua/?post_type=shows&p=4376).
- Мухин, К. (1985). Страницы календаря: К. А. Муллер. *Советский балет*, 4, 14.
- Паламарчук, О. (2007). *Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Підлипська, А. (2017). Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 36, 86-93.
- Смотрич, А. (1966, 2 листопада). Гімн юності і кохання. *Вільна Україна*, с. 4.
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Музична Україна.
- Терещенко, А. (1989). *Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка: Піввіковий творчий шлях*. Музична Україна.
- Чурпіта, Т. (2017). Повернення Миколи Трегубова до Львівського театру опери та балету (1950–1951 рр.). *Культурологічна думка*, 11, 137-145.
- Чурпіта, Т. (2019). Балет «Великий вальс» у постановці Миколи Трегубова. *Танцювальні студії*, 2(2), 168-176. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188817>.
- Швець, Н. (1986, 22 червня). Традиція живе у розвитку. *Культура і життя*, с. 6.
- Шинкаренко, Є. (1960, 24 квітня). «Дон Кіхот». *Вільна Україна*, с. 3.
- Юзюк, І. (1987, 23 серпня). Для юних та дорослих. *Культура і життя*, с. 5.
- Petryk, O. (2019). Herman Isupov's performing and ballet master's searches in the Lviv opera and ballet theater. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 385-388. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191824>.

**REFERENCES**

- Aleksandrovych, M. (1974, November 22). "Koppeliia" – spektakl molodykh [Coppelia is a performance of the young]. *Vilna Ukraina*, p. 4 [in Ukrainian].
- Alieksieiev, B. (1960, May 21). "Don Kikhot" [Don Quixote]. *Lvivska pravda*, p. 3 [in Ukrainian].
- Balet "Korsar": raiskyi sad i shtorm na stseni Lvivskoi opery ["Le Corsaire" Ballet: paradise garden and storm on stage of Lviv Opera]. (2012, October 26). Galinfo. [https://galinfo.com.ua/news/balet\\_korsar\\_raiskyy\\_sad\\_i\\_shtorm\\_na\\_stseni\\_lvivskoi\\_opyery\\_120406.html](https://galinfo.com.ua/news/balet_korsar_raiskyy_sad_i_shtorm_na_stseni_lvivskoi_opyery_120406.html) [in Ukrainian].



- Bidnenko, B. (1960, April 3). Balet prochyntano po-novomu [Ballet read in a new way]. *Leninska molod*, p. 3 [in Ukrainian].
- Borovskiy, I. (1956, September 28). "Baiaderka" [La Bayadere]. *Vilna Ukraina*, p. 4 [in Ukrainian].
- Churpita, T. (2017). Povnennia Mykoly Trehubova do Lvivskoho teatru opery ta baletu (1950–1951 rr.) [The Return of Mykola Trehubov to the Lviv Opera and Ballet Theatre (1950–1951)]. *The Culturology Ideas*, 11, 137-145 [in Ukrainian].
- Churpita, T. (2019). Balet "Velykyi vals" u postanovtsi Mykoly Trehubova ["The Great Waltz" Ballet in the Production of Mykola Trehubov]. *Dance Studios*, 2(2), 168-176. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188817> [in Ukrainian].
- Ivashkevych, V. (1991, June 14). Triumf "Esmeraldy" [Esmeralda Triumph]. *Vilna Ukraina*, p. 4 [in Ukrainian].
- "Koppeliia" [Coppelia]. (1975, July 20). *Kultura i zhyttia*, p. 4 [in Ukrainian].
- Lehenda v plastytsi tantsiu [Legend in dance plastic]. (1971, March 25). *Leninska molod*, p. 3 [in Ukrainian].
- Lviv National Opera. (2020). *Esmeralda: Balet [Esmeralda: Ballet]*. [https://opera.lviv.ua/?post\\_type=shows&p=4376](https://opera.lviv.ua/?post_type=shows&p=4376) [in Ukrainian].
- Mukhin, K. (1985). Stranitsy kalendara: K. A. Muller [Calendar Pages: K. A. Muller]. *Sovetskii balet*, 4, 14 [in Russian].
- Palamarchuk, O. (2007). *Muzychni vystavy Lvivskykh teatriv (1776–2001) [Musical performances of Lviv theaters (1776–2001)]*. Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
- Petryk, O. (2019). Herman Isupov's performing and ballet master's searches in the Lviv opera and ballet theater. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 385-388. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191824> [in English].
- Pidlypska, A. (2017). Repertuar baletnoho teatru Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia: typolohiia ta problem [Repertoire of the Ballet Theater of Ukraine in the late XX – early XXI centuries: typology and problems]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 36, 86-93 [in Ukrainian].
- Shvets, N. (1986, June 22). Tradytsiia zhyve u rozvytku [Tradition lives on in development]. *Kultura i zhyttia*, p. 6 [in Ukrainian].
- Shynkarenko, Ye. (1960, April 24). "Don Kikhot" [Don Quixote]. *Vilna Ukraina*, p. 3 [in Ukrainian].
- Smotrych, A. (1966, November 2). Himn yunosti i kokhanniu [A hymn of youth and love]. *Vilna Ukraina*, p. 4 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Tereshchenko, A. (1989). *Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: Pivkovyi tvorchyi shliakh [Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theater: A Half Century Creative Way]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Yehorova, I. (2008, July 26). Ostannii Don Kikhot [The last is Don Quixote]. *Holos Ukrainy* [in Ukrainian].
- Yuziuk, I. (1987, August 23). Dlia yunych ta doroslykh [For young and adults]. *Kultura i zhyttia*, p. 5 [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia baletu [Ballet dramaturgy]*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Zakharchuk, N. (2013). Tvorchia kontseptsii baletmeistera Mykoly Trehubova [The creative concept of the choreographer Mykola Trehubov]. *Notes on Art Criticism*, 24, 218-226 [in Ukrainian].