

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.8 (477)

Тетяна Чурпіга

БАЛЕТЫ МИКОЛИ ТРЕГУБОВА “МІДНИЙ ВЕРШНИК”, “ЮНІСТЬ” 1951 РОКУ НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

У статті розглянуто особливості балетів “Мідний вершник” та “Юність” 1951 року в постановці головного балетмейстера Львівського театру опери та балету, заслуженого артиста УРСР Миколи Трегубова. На основі матеріалів періодичних видань наведено маловідомі факти про творчий доробок майстра: відображені найкращі танцювальні епізоди, акторські роботи, а також проблемні сценічні рішення у згаданих балетах.

Ключові слова: М. Трегубов, Львівський театр опери та балету, балетмейстер, творча діяльність, “Мідний вершник”, “Юність”.

Татьяна Чурпига

БАЛЕТЫ НИКОЛАЯ ТРЕГУБОВА “МЕДНЫЙ ВСАДНИК”, “ЮНОСТЬ” 1951 ГОДА НА СЦЕНЕ ЛЬВОВСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА

В статье рассмотрены балеты “Медный всадник” и “Юность” 1951 года в постановке главного балетмейстера Львовского театра оперы и балета, заслуженного артиста УССР Николая Трегубова. На основе материалов периодических изданий наведены малоизвестные факты творческих достижений мастера: отражены лучшие танцевальные эпизоды, актерские работы, а также проблемные сценические решения в данных балетах.

Ключевые слова: Н. Трегубов, Львовский театр оперы и балета, балетмейстер, творческая деятельность, “Медный всадник”, “Юность”.

Tetiana Churpita

MYKOLA TREHUBOV'S BALLETS “THE BRONZE HORSEMAN”, “YUNIST” (1951) ON THE STAGE OF THE LVIV OPERA AND BALLET THEATRE

The article deals with the ballets “The Bronze Horseman” and “Yunist” (1951) in the production of the Chief Choreographer of the Lviv Opera and Ballet Theatre, Honoured Artist of the USSR Mykola Trehubov. On the basis of periodical materials, little-known facts about the artist's creative work are reproduced. The main attention is paid to the best dance episodes and acting works, as well as problematic scenic decisions in these ballets.

A significant part of the creative life of the famous choreographer is the work in the Lviv Opera and Ballet Theatre. There he performed more than 18 ballet performances in 1950–1958 years, including ballets of the classical heritage “Sleeping Beauty” (1952), “Swan Lake” (1955) by

P. Tchaikovsky, “Raymonda” (1953) by O. Glazunov, original National ballets to the music of Ukrainian composers “Khustka Dovbusha” (1951), “Soychine Krylo” (1957) by A. Kos-Anatolskyi, “Marusya Boguslavka” by A. Svednikov (1953), two stagings of ballets by Pushkin’s works: “The Bronze Horseman” by R. Glier (1951), “The Fountain of Bakhchisaray”, by B. Asafiev, and others like that.

Lviv versions of the ballets “Bronze Horseman” by R. Glier and “Yunist” by M. Chulaki (1951) played an important role in the search for new scenic decisions and took their place of honour among the works of contemporary composers in theatre repertoire.

In 1953, the “Bronze Horseman” ballet entered the repertoire of the first summer tours in the capital, Kyiv. In the reviews that appeared those days in the Republican press, the ideological and artistic achievements of the theatre, its extensive and meaningful repertoire, and a high culture of execution were noted.

In the ballet “Yunist”, M. Trehubov found for each acting character individual, inherent only to him, movements. The composition of the dance, sometimes it was even concise and severe, but every movement, gesture, facial expressions expressed the feelings of actors. The specialists noted that the actor’s work in “Yunist” significantly exceeded the previous ballet performances of the theatre. With a real inspiration, the choreographic team worked on the new ballet, and this creative work has born fruit. All major roles in the ballet were performed at a high acting level.

There were many new and valuable choreographic decisions, successful dance episodes, and interesting actors’ works in Trehubov’s ballets. In the “Bronze Horseman”, the master paid his attention to the love of two ordinary people – Eugene and Parasha, which was reproduced in lyrical duets and tragic scenes, relegating the state in the face of Peter I to the background. In the ballet “Yunist” – he accurately transmitted the basic idea of the libretto and music, has achieved the imagery and expressiveness of the dance, its inextricable connection with the pantomime. Preferring the images of young heroes, their personal relationships and actions, the choreographer was able to find the individual characters and unique characteristic movements for each personage.

Each episode added a new touch, becoming the next stage in the formation and development of the images of heroes. Due to the fact that in both performances M. Trehubov was most interested in the feelings of the heroes, their state of mind and their experiences, and not the ideological basis of the plot, the choreographer has been repeatedly criticised. Certain miscalculations, which the observers pointed out, prompted the artist to work further, search for interesting images, a new choreographic vocabulary, and original scenic decisions.

Despite the material found, the questions relating to the history of the subsequent stage life of these ballets require new scientific research.

Key words: *M. Trehubov, Lviv Opera and Ballet Theatre, ballet master, creative activity, “Bronze Horseman”, “Yunist”.*

У контексті збереження та вивчення зразків вітчизняного хореографічного мистецтва вкрай корисно знати творчу діяльність визначних діячів культури, які зробили свій вагомий внесок у розвиток українського балетного театру. Серед них чільне місце займає танцівник, балетмейстер, педагог, заслужений артист УРСР Микола Іванович Трегубов (1912–1997).

Значним відрізком творчого життя відомого хореографа була робота у Львівському театрі опери та балету. Там у 1950–1958 рр. він поставив понад 20 балетних вистав, серед яких: балети класичної спадщини “Спляча красуня” (1952), “Лебедине озеро” (1955) П. Чайковського, “Раймонда” (1953) О. Глазунова, оригінальні національні балети на музику українських композиторів “Хустка Довбуша” (1951), “Сойчине крило” (1957) А. Кос-Анатольського, “Маруся Богуславка” А. Свєтнікова (1953), дві інсценізації балетів за творами О. Пушкіна: “Мідний вершник” Р. Глієра (1951) і “Бахчисарайський фонтан” Б. Асаф’єва та ін. [2, с. 532–533].

Львівські версії постановок “Мідний вершник” Р. Глієра та “Юність” М. Чулакі 1951 року відіграли важливу роль на шляху пошуку нових сценічних рішень і зайняли почесне місце серед творів на музику сучасних радянських композиторів у репертуарі театру.

Короткі відомості про згадані балетні вистави знаходимо в енциклопедії “Балет” [2], у словникові-довіднику “Ленінградський балет 1917–1987” [3], у працях українських (А. Терещенко [13], Ю. Станішевський [12]) і російських учених (В. Красовська [5], Л. Ентеліс [16]). Головними джерелами в процесі розгляду зазначеної теми є статті тодішніх критиків та рецензентів вистав у періодичних виданнях “Радянське мистецтво” [1], “Львівська правда” [8–9], “Театральний Львів” [6], “Вільна Україна” [4], які висвітлюють необхідну інформацію про балетні вистави М. Трегубова.

У мистецтвознавчій літературі радянських часів українські версії балетів “Мідний вершник” та “Юність” розглядали більше в загальному плані, тож творчий доробок режисера-балетмейстера М. Трегубова залишався майже непоміченим. Однак сьогодні стає зрозуміло, що цю ситуацію необхідно змінювати, а безцінний досвід одного з кращих балетмейстерів України другої половини ХХ століття варто уважно вивчати.

Мета статті – на основі матеріалів періодичних видань розглянути маловідомі балетні вистави “Мідний вершник”, “Юність” 1951 року на сцені Львівського театру опери та балету в постановці заслуженого артиста України М. Трегубова висвітлити як цікаві сценічні рішення, так і деякі прорахунки балетмейстера. Значну увагу приділити виконавству, виявленню кращих акторських робіт.

Після чотирирічного перебування в ГУЛАГу (1945–1949) Микола Трегубов повернувся в Україну і згідно з наказом № 53 від 18 квітня 1950 року був зарахований до Львівського театру опери та балету на посаду балетмейстера-постановника [10].

У повоєнний час театральне життя Львова розгорталося за нових суспільно-політичних реалій. Наприкінці війни значна частина майстрів львівської сцени на чолі з В. Блавацьким, Й. Гірняком, Є. Вігілевим покинула місто з німецькою армією та опинилася в еміграції. Відповідно до цього їхні імена впродовж півстоліття були викреслені з історії національної культури.

Митці, які працювали на окупованій території і залишились у Львові після війни, зазнали страшних репресій. Окрім М. Трегубова, якого 1 грудня 1945 року заарештували за “роботу на ворога” й засудили на п’ять років таборів [14]; у Сибір вислали композитора й піаніста, ректора Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка В. Барвінського (1948), композитора Б. Кудрика, співачку М. Криницьку та багатьох інших відомих діячів мистецтва. За нез’ясованих обставин померла видатна піаністка Г. Левицька [7, с. 285].

“Львівщина, подібно до інших західних областей України, перебувала під особливим наглядом партійних і державних органів. Численні матеріали показують, як практично втілювався на місцях курс на радянізацію західноукраїнського регіону, у тому числі у сфері літератури, мистецтва та науки”, – зазначала історик Н. М. Сірук [11, с. 108]. Після прийняття низки постанов ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У об’єктами ідеологічного цькування ставали діячі театального мистецтва (Г. Жуковський, К. Данькевич), твори яких ще недавно схвально оцінювала громадськість [15, с. 117].

З огляду на панівну у Львові атмосферу страху композитори і балетмейстери вдавалися до кон’юнктурних тем, а музикознавці були змушені прославляти здобутки радянської музики. Основним сюжетним лейтмотивом радянських музичних творів стало відображення буднів так званого простого трудівника, процесу індустріалізації республіки, передових промислових підприємств та інтернаціональної дружби народів. “Отже, музичне мистецтво мало відповідати всім коливанням ідеологічної амплітуди держави” [15, с. 118].

Керівництво театру, відчуваючи постійний тиск із боку контролюючих партійних органів і преси у зв’язку з тим, що у репертуарі нема опер та балетів радянських композиторів, поставило перед творчим колективом складне завдання – створити спектакль, який відобразив би радянську дійсність.

У процесі пошуку сучасних тем, задля збагачення репертуару творами радянських композиторів головний балетмейстер Львівського театру опери і балету М. Трегубов на початку театального сезону 1951–1952 рр. уперше в Україні розпочав роботу над постановкою балету “Мідний вершник” Р. Глієра за мотивами однойменної поеми О. Пушкіна. До цього часу твір уже було втілено на сценах Ленінградського театру опери та балету ім. С. Кірова (14

березня 1949 р.) та Большого театру в Москві (27 червня 1949 р.). Незважаючи на критичні зауваження на адресу балетмейстера Р. Захарова з боку авторитетних театрознавців [5, с. 63–65], спектакль став репертуарним, а композитор Р. Глієр був відзначений Сталінською премією (у 1966 р. прирівняна до новозаснованої Державної премії СРСР).



*Сцена з балету “Мідний вершник” Р. Глієра.
Ленінградський академічний театр опери і балету імені С. М. Кірова (1949 р.).*

Зрозуміло, що така вистава була дуже бажаною в репертуарі Львівського театру опери та балету і мала стати його окрасою. Крім того, у низці постановок ЦК КП(б)У, спрямованих на покращення роботи закладів культури й мистецтва (наприклад, “Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв’язку з рішенням ЦК ВКП(б) “Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі”), керівний партійний орган постійно наголошував на збагаченні репертуару творами радянських авторів, особливо російських. Питання щодо музичного репертуару розглядали на засіданнях відділу культурної пропаганди ЦК КП(б)У [11, с. 108–112; 15, с. 117–118].

Разом із командою однодумців, до якої увійшли диригент, заслужений діяч мистецтв УРСР та Північно-Осетинської АРСР Л. Брагінський, художник О. Сальман, режисер-асистент К. Васіна і вся балетна труппа, Микола Трегубов розпочав складну роботу.

За основу балету було взято лібрето П. Аболімова, яке вже пройшло перші випробування на сценах театрів Москви та Ленінграда. Балет складався з прологу, чотирьох дій і тринадцяти картин.

Короткий переказ сюжету дає змогу краще з’ясувати особливості трегубівської інтерпретації, уявити картини вистави, послідовність сцен, окремих епізодів, танцювальних дуетів.

... Серед вод Неві, на багnistих берегах цар Петро I планує заснувати нову столицю, шумить верф, моряки-іноземці зі здивуванням оглядають молодий російський флот. Перед глядачем постає будівництво міста. Увечері в літньому палаці Петра відбувається пишна петербурзька асамблея, володар розмовляє з корабельними майстрами та мріє про нові подорожі. Після закінчення заходу Петро схиляється над планом нової столиці на Неві. Поступово вимальовується панорама майбутнього міста.

Дія переносить глядача в Петербург літа 1824 року. На сенатській площі буяють гуляння. Головний герой – закоханий Євгеній – радісно зустрічає свою Парашу. В затишному будиночку останньої любовна пара мріє про тихе родинне щастя. Невдовзі Євгеній вирушає додому. Здіймається штормовий вітер, хлопця застає повінь. У тривозі він повертається до

Параші, будинок якої стоїть біля самої води, але дорогу йому перетинає неосяжна безодня. Вода піднімається все вище. Євгеній, божеволіючи від страху, кидається в бурхливу воду.

До берега Василівського острова пристає човен. Євгеній підбігає до того місця, де ще вчора стояв будинок Параші, й не знаходить ані будинку, ані його мешканців. У відчаї Євгеній блукає містом. Він зупиняється біля пам'ятника Петру, де недавно зустрічався з Парашею. Євгенію мариться грізний цар, який “миттєво гнівом захопившись”, переслідує його. Євгеній, божеволіючи, гине, а місто – творіння Петра – росте, стає кращим і могутнішим. Лунає музика, у якій чути гімн Петербургу. Балет закінчувався акордами, що славили великого російського поета О. Пушкіна [6, с. 2–3.].

Після прем'єри “Мідного вершника”, яка відбулася в листопаді 1951 року, фахівці відзначили “багато хорошого” в новій роботі головного балетмейстера М. Трегубова. “Велике враження залишає трактування образів Євгенія і Параші”, – написала Є. Ніколаєва, – цікаво задумані та вирішені сцени біля Адміралтейства, у дворі Параші й картини повені” [8].



*Параша –
заслужена артистка УРСР
Н. Слободян*



*Євгеній –
заслужений артист УРСР
О. Сталінський*

*(“Мідний вершник” Р. Глієра у постановці М. Трегубова.
Львівський театр опери та балету, 1951 р.)*

Фахівцям запам'ятався романтичний і радісний фінал балету, а удачею режисера “виявилися побудовані на елементах російської балетної лексики хороводи подруг Параші” [8]. Рецензенти зазначали, що в “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” [8].

Із публікацій дізнаємося, що роль Євгенія була центральною в спектаклі, й це явище на той час було винятковим. До трегубівської постановки майже в усіх виставах провідною була роль балерини, й тому перед виконавцем чоловічої партії ставили завдання підвищеної складності. Для того, щоби розкрити всі переживання Євгенія, його чисту і благородну душу, сильні почуття до Параші, втілити всю багатогранну гаму почуттів героя, балетмейстер знайшов не тільки талановитого танцівника, а й хорошого актора – заслуженого артиста УРСР О. Сталінського, з яким уже співпрацював у балеті “Хустка Довбуша”.

Труднощі головної партії поглиблювалися ще й тим, що протягом усього спектаклю (за винятком прологу) Євгеній майже не залишав сцени, а останні чотири картини “вів спектакль” самотужки. За подібної ситуації актори нерідко переграють, повторюють власні рухи, жести, танець. Цього успішно уник танцівник О. Сталінський. Його Євгеній – чистий душею та думками, благородний і чесний. Втрата коханої для нього – рівнозначна смерті. Сцена божевілля Євгенія вражала не віртуозними фігурами й технікою танцю, а справжнім трагізмом, глибокою людяністю. Заслугою артиста було й те, що відмовившись од усіляких ефективних жестів, від усього псеводрама­тичного та неприродного, він простими, іноді лаконічними засобами змалював зворушливе і благородне обличчя свого героя. Саме тому образ Євгенія став кращою роботою О. Сталінського на той період.

Тонкими м’якими фарбами змалював М. Трегубов образ довірливої та доброї Параші, роль якої виконувала танцівниця Н. Слободян. Перша зустріч Параші з Євгенієм була сповнена великого ліризму, життєрадісності. Легкі нечутні стрибки, що наче танули в повітрі, м’які “співаючі” руки Параші-Слободян втілювали її мрію про щастя, радість, любов. У наступній картині – з подругами – Параша була зовсім інша: весела, пустотлива. Висока техніка, чіткі рухи і велика сценічна майстерність надавали танцям Слободян і загалом цій картині особливої привабливості.



*Петро І –
заслужений артист УРСР М. Мономахов
("Мідний вершинок" Р. Глієра
у постановці М. Трегубова.
Львівський театр опери та балету, 1951 р.).*



*Зверху вниз:
Арлекін – А. Обертен,
Коломбіна – С. Селіванова,
Паяц – І. Тривога
("Мідний вершинок" Р. Глієра
у постановці М. Трегубова,
Львівський театр опери та балету, 1951 р.).*

Чудове враження залишила обдарована танцівниця І. Волкова, яка ще раз показала високу техніку в танці Коломбіни (з своїм гідним партнером Арлекіном, партію якого виконував артист А. Обертен), і в ролі подруги Параші.

Надзвичайно складна роль Петра I дісталася артисту М. Мономахову. В перших спектаклях йому ще не сповна вдавця цей украй складний образ. Його Петро був занадто “ходульний і важкий”, із примітивними жестами та громіздкими руками. Проте вже в наступних виставах, як наголосила оглядач, у його виконавській майстерності відбулися значні зрушення. “Безперечно, – зазначила Є. Амірагова, – що досвідчений артист зуміє згодом подолати недоліки і за допомогою режисера, якому слід довершити весь пролог, досягне повного звучання своєї ролі” [1].

Роль цариці балу почергово виконували дві артистки – М. Бойко і М. Белова. Порівнюючи акторок, оглядач згадувала: “Якщо перша виконавиця відрізнялася вищою технікою, то зміст образу і його зовнішня привабливість більше вдалися молодій здібній балерині М. Беловій” [8].

Головний диригент театру, заслужений діяч мистецтв УРСР Л. Брагінський також доклав багато зусиль при реалізації постановки. Оркестр під його керівництвом звучав із великим відчуттям ансамблю, злагоджено й чітко. Маєстро доніс до слухача всі нюанси музики, її багаті фарби, виразно передав хвилюючу мелодію балету.

“Костюми в балеті були зроблені зі смаком і знанням епохи. Особливо вдалі вони у Євгенія і Параші, її подруг”, – згадувала у статті Є. Ніколаєва [8]. Було в спектаклі “чимало хороших декорацій, як, наприклад, подвір’я будинку Параші, сцени бурі й повені на набережній Неви, біля ростральної колони і т. д.” [1].

Але не все в новій постановці було на належному рівні. Уся лірична лінія Євгенія й Параші отримала в балеті високохудожнє вирішення як у режисерському, так і в балетмейстерському плані. Якщо другий, третій та четвертий акти балету стали, за окремими невеликими винятками, безперечним успіхом М. Трегубова, то постановчу роботу в трьох картинах прологу, які присвячені Петру I, фахівці розкритикували. Їм не вистачило яскравості й повнокровності у відображенні епохи. Вони вважали, що балетмейстер не доніс до львівського глядача “історично правильний” образ Петра: “Приділивши основну увагу образу Євгенія і Параші, М. Трегубов випустив з поля зору тему Петра, подальше переростання в тему мідного вершника. У пролозі зовсім не відчувається руки режисера. Перші три картини складаються з окремих, не завжди вдало підібраних і поставлених танців, не зв’язаних один з одним. Тому сцени верфі й асамблеї здаються штучно поставленими в балет” [8].

Дісталася від критиків і художникові А. Сальману: “Оформлення вистави, що здійснив художник А. Сальман, є не завжди вдалим. Поряд із такими добре вирішеними картинками, як будиночок Параші, декорації повені та бурі, картина фіналу, викликає подив і розчарування оформлення першої дії – прологу. Тут явно не вдалися художнику і набережна з <...> хмарами та бутафорськими кораблями, й обстановка петровського двору, яка справляє вбоге враження, і погано виконані портрети на стінах. Не вдалася художникові також кімната Євгена” [8].

Останні критичні зауваження на адресу М. Трегубова щодо прологу й окремих танців не зменшили загалом значення постановки. Вона стала культурною подією, яка була сприйнята пресою як “велика й цікава робота Львівського театру опери та балету. Якщо режисер М. Трегубов і весь колектив виконавців виправлять перші три картини балету, “Мідний вершник” займе в репертуарі театру стале і почесне місце” [1]. “Балет – цікава і своєрідна постановка театру. Вона потребувала від балетмейстера і балетної трупі великої напруженої праці, наполегливого удосконалення майстерності. Слід побажати, щоб цей чудовий радянський балет міцно увійшов в репертуар театру”, – завершила статтю Є. Ніколаєва [8].

У 1953 році балет “Мідний вершник” став складовою репертуару перших літніх гастролей львів’ян у столиці – Києві. У рецензіях республіканська преса відзначала ідейно-художні досягнення театру, його багатий та змістовний репертуар, високу культуру виконання [13, с. 41].

У пошуках шляхів збагачення репертуару новими балетами, в яких би на повний голос звучала радянська тематика, головний балетмейстер театру М. Трегубов звернув до творчості Михайла Чулакі. Серед трьох балетів, які на той час були в доробку композитора, балет вимогам часу найбільше відповідав “Юність”. У його основу було покладено перші розділи відомого роману М. Островського “Як гартувалася сталь”, у якому відображені буремні сторінки становлення радянської влади, а головним героєм, “борцем за світле майбутнє”, стала молодь. У музиці звучали мелодійні образи, схожі з піснями, що побутували в роки громадянської війни.

У лібрето Ю. Слонімського, знайомі ситуації роману було дещо змінено відповідно до вимог сценічно-музичного твору, герої балету отримали інші імена. Незважаючи на такі зміни, глядачі відразу ж упізнавали й Павку Корчагіна (Петро), і його друзів із Шепетівки (Петька, Даша), гімназистку Тоню (Олена), мужнього матроса Жухрая (Семен).

Уперше балет було поставив у 1949 році на сцені Ленінградського Малуго театру опери та балету балетмейстер Б. Фенстер (показано 134 рази) [3, с. 257]. “Юність” з успіхом проходила на теренах Радянського союзу й за кордоном, згодом була відзначена Державною премією. [13, с. 32]. Через рік після ленінградської прем’єри балет “Юність” отримав життя на сценах України – спочатку в Донецьку й у Києві, а ще через рік – у Харкові й “став окрасою театрального сезону 1950/51 р.” [12, с. 384].



Сцена з балету “Юність” М. Чулакі.

*Зліва направо:
Дмитро – Ф. Шишкін,
Петро – Ф. Тулуб’єв,
Даша – Г. Ісаєва.*

*Ленінградський Малий театр опери
та балету (1949 р.).*

У львівському театрі постановку здійснили диригенти Я. Вошак, балетмейстер М. Трегубов та художник Г. Резников.

Балет на три дії і дев’ять картин розпочинався з прологу. У виставі діяли незвичні для балетної сцени персонажі: робітничка молодь, гімназисти, підпільники, білогвардійці, для зображення яких постановникові необхідно було знайти свіжі та достовірні пластичні й танцювально-пантомімічні барви.

Головні герої балету – Петро, Олена, Даша і Дмитро – опинилися сам на сам із небезпечною дійсністю – громадянською війною, смертю й невизначеністю. Складні часи вимагали від них швидкого дорослішання і важливого вибору: жити по-старому або творити “світле майбутнє”. Незважаючи на буремні події, товариство не втрачало парубоцького запалу,

дитячої грайливості та гострого відчуття справедливості. Старшими товаришами юнацтва стали Семен і Матвій – підпільники, яких “червоні” залишили в невеликому місті.

Антагоністами головних героїв виступали білогвардійські офіцери, які зайняли місто, та гімназисти. Серед останніх вирізнявся Віктор, у якому було персоналізовано хитрість, підступність і зраду.

У протистоянні цих двох сил визрівало кохання Петруся та Олени – обох розділяла соціальна прірва, та дівчина вирішила допомогти Петрусеві й стала до лав “революційної молоді”.

Кульмінація балету – повстання, початок якого ознаменували б дзвони місцевого баштового годинника. Просигналізувати сигнал мав Матвій, але під час запуску сигнальної ракети гімназист Віктор убив Матвія зрадницьким ударом у спину. Дзвони мовчали, але на дзвіницю подався Петро. Побачивши вбитого Матвія й переможного Віктора, Петро кинув на ворога і в процесі сутички йому вдалося скинути недруга вниз.

Він поранений ножем, але з останніх сил узявся смикати мотузку дзвона. Спочатку слабо, а згодом кожним ударом усе гучніше лунав його звук. Кілька людей на чолі зі Семеном піднялися на дзвіницю і вивісили червоний прапор. Під ним разом з іншими бійцями стали Петро, Даша, Дмитро й Олена [16, с. 277–279].

Складне реалістичне лібрето Ю. Слоніського відображало дух епохи і потребувало глибоко насиченої музикальної драматургії, вражаючих мелодійних фарб, хвилюючих характеристик героїв. Далеко не всім згаданим вимогам, як зазначали фахівці, відповідала музика М. Чулак.

У зв’язку з цим постановка балету була важкою для режисера-балетмейстера М. Трегубова. За визначенням А. Терещенко, “складність режисерського завдання полягала в створенні драматургічно цілісної, реалістично точної вистави, а також у пошуках нової хореографічної лексики” [13, с. 32].

Із складним завданням М. Трегубов впорався, про що дізнаємося з публікації після прем’єри балету: “Головний балетмейстер М. Трегубов правильно розкрив основну ідею лібрето та музики і досягнув образного, виразного танцю, його нерозривного зв’язку з пантомімою. У спектаклі танець і пантоміма становили єдину хореографічну дію, повну глибокого змісту і поетичних почуттів” [9].

Завідувач кафедри історії музики Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка доцент А. Котляревський у розлогій рецензії на виставу зазначив: “Добре те, що ролі танцювальні й мімічні, епізоди динамічного розвитку і специфічно балетні переходять один в один і поєднуються в загальному ансамблі всього спектаклю, який глядачі дивляться з непослабленим інтересом. У цьому велика заслуга і режисера М. Трегубова, й артистів-виконавців” [4].

Цінним було й те, що балетмейстер М. Трегубов знайшов для кожного персонажа індивідуальні, притаманні тільки йому рухи. У балеті “Юність” композиція танцю іноді була навіть лаконічною й суворою, але кожний рух, жест, міміка виражали почуття дійових осіб. “Ліричне забарвлення носили кульмінаційні в кожній дії дуети Петра й Олени, що розкривали їхні характери і стосунки. Це ігрова пантоміма маленьких героїв у першій дії, народно-танцювальний дует – в другій, класичне адажіо, в якому вже бринять щирі та ніжні почуття, – у третій. Вдало вирішувалися в новому спектаклі масові сцени: дівочі ліричні – в I картині, енергійні молодіжні – у фіналі”, – так охарактеризувала виставу А. Терещенко [13, с. 32]. Фахівці зазначали, що за акторською грою “Юність” значно перевищувала попередні балетні спектаклі театру. Зі справжнім натхненням працював хореографічний колектив над новим балетом, і ця творча праця принесла вагомий плоди. Усі головні ролі в балеті актори виконували на високому рівні.

У прем’єрних спектаклях були зайняті кращі творчі сили театру. Роль Петра балетмейстер доручив танцівникові А. Обертену, Даші – В. Ільїнській, Дмитра – В. Шумейкіну, Олени – Н. Слободян, матроса Семена – О. Сталінському, Матвія – М. Мономахову.

Великою творчою вдачею здібного танцюриста А. Обертена був створений ним оригінальний і сміливий образ “юного революціонера” Петра. У своїй основі ця роль була

пантомімічна і потребувала від актора не тільки танцювальної, а й великої драматичної майстерності. Добре було й те, що актор уникнув зайвої “дорослості” свого героя. Юнацький запал, оптимізм, відвага надали образу Петра виразності й чарівності. Найкращими, на думку рецензентів, були сцени бійки Петра з Віктором на озері, на дзвіниці, його прихід до Олени після втечі з тюрми.

Хорошою технікою і великим позитивом відрізнялася гра друзів Петра – Даші й Дмитра (заслужена артистка УРСР В. Ільїнська й артист В. Шумейкін). В. Ільїнська створила динамічний, вольовий образ норавливої, але чесної та сміливої Даші. З великою майстерністю виконувала артистка пародійний комічний танець.

Виразним видався й образ Матвія, який створив заслужений артист УРСР М. Мономахов. Заслужена артистка Н. Слободян виконала численні варіації і адажію Олени зворушливо, на високому хореографічному рівні. Напрочуд точно були розкриті її світлі дружні почуття до Петра, тривога за його долю [9].

Серед “вимираючих буржуа”, білокозаків запам’ятались артисти Л. Литвак, який реалістично показав жорстокість, обмеженість і продажність козацького поручика Чубенка, М. Печенюк, який створив характерний образ гімназиста, а в подальшому – білого офіцера Віктора. Творче зростання було помітне у грі й танці М. Белової, яка виконувала партію гімназистки Ольги.

Значно слабкішими в балеті М. Трегубова фахівці вважали масові сцени, і в цьому значною мірою була винна розпливчата музика в епілозі та фіналі (обидві картини відбувалися на вокзалі), тому тут виникла надмірна метушня, були зайві рухи, недопрацьовані мізансцени. Навіть у добре задуманому фіналі, коли на фоні лозунгу “Вся влада Радам” на авансцену в “єдиному революційному пориві” рухався народ-переможець, враження набагато слабшало від недоробок деталей. Окрім того, необхідно було поліпшити оформлення балету, яким займався художник Г. Резніков. “Занадто бутафорськи була зроблена дзвіниця”, яка ще до того коливалася, “дуже неохайно оформлений пейзаж сцени біля озера, де вода нагадувала розлите чорнило”, – зазначила оглядач [9].

Вказуючи на окремі прорахунки й недоліки вистави, А. Котляревський усе ж зазначив: “Хвилююча тема спектаклю і творча удача виконавців головних ролей забезпечують йому успіх. Завдання театру – зробити все, щоби балет став повноцінним” [4].

Із газет дізнаємося, що новий балет викликав велику зацікавленість серед львів’ян. “Юність” вважали яскравим зразком нового радянського балетного мистецтва – хореографічної поеми, в якій танці – монологи або діалоги – ставали виразником почуттів, думок і стосунків героїв.

Отже, віднайдені матеріали відкрили маловідомі факти про постановку двох балетів – “Мідний вершник” Р. Глієра та “Юність” М. Чулакі, що здійснив балетмейстер М. Трегубов на сцені Львівського театру опери та балету в 1951 році. У цих балетах було багато нових і цінних балетмейстерських рішень, вдалих танцювальних епізодів, акторських робіт. У “Мідному вершникові” майстер приділив основну увагу коханням двох простих людей – Євгенія й Параші, яке відтворив у ліричних дуетах і трагічних сценах, відсунувши на другий план державу в особі Петра І. У балеті “Юність” – точно доніс основну ідею лібрето й музики, досягнув образності й виразності танцю, його нерозривного зв’язку з пантомімою. Віддавши перевагу образам юних героїв, їхнім особистим стосункам і вчинкам, М. Трегубов зміг знайти для кожного персонажу індивідуальні, тільки йому характерні рухи. Численні епізоди балету балетмейстер вирішив за допомогою пантоміми, тож танець був настільки переплетений із пантомімічною картиною, що розділити їх було неможливо. Кожен епізод додавав новий штрих, ставав наступним етапом у становленні й розвитку образів героїв. Оскільки в обох виставах М. Трегубова найбільше цікавили почуття героїв, їхній душевний стан і переживання, а не ідеологічне підґрунтя сюжету, хореографа не раз критикували. Певні прорахунки, на які вказували оглядачі, спонукали митця до подальшої роботи, пошуку цікавих образів, нової хореографічної лексики, оригінальних сценічних рішень навіть в умовах прокомуністичного режиму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Амїрагова Є. “Мідний вершник”. Новий спектакль Львівського театру опери та балету / Є. Амїрагова // Радянське мистецтво. – 1951. – 28 листопада.
2. Балет : енциклопедія / [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1981. – 623 с.
3. Деген А. Ленинградский балет. 1917–1987 : словарь-справочник / А. Деген, И. Ступников. – Ленинград : Советский композитор, 1988. – 264 с.
4. Котляревський А. “Юність”. Нова вистава у Львівському театрі опери та балету / А. Котляревський // Вільна Україна. – 1952. – 22 січня.
5. Красовская В. Балет сквозь литературу / В. Красовская. – СПб. : Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. – 424 с.
6. Мідний вершник // Театральний Львів. – 1951. – № 19. – С. 2–3.
7. Історія Львова. У трьох томах / [Редкол. Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій]. – Т. 3. – Львів : Центр Європи, 2007. – 575 с.
8. Николаева Е. “Медный всадник” (Новый спектакль Львовского театра оперы и балета) / Е. Николаева // Львовская правда. – 1951. – 21 ноября.
9. Николаенко А. “Юность” (Новый спектакль Львовского театра оперы и балета) / А. Николаенко // Львовская правда. – 1951. – 20 января.
10. Особова справа М. І. Трегубова. – Архів Київського національного університету культури і мистецтв. – Ф. Р–1516, оп. 2, спр. 2623.
11. Сірук Н. М. Політико-ідеологічні кампанії в Україні (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.) : джерельна база / Н. М. Сірук // Історичні студії Волинського національного університету імені Лесі Українки. – Луцьк, 2009. – Вип. 1. – С. 107–112.
12. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія і сучасність / Ю. О. Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2002. – 736 с.
13. Терещенко А. К. Львівський театр опери та балету імені Івана Франка / А. К. Терещенко. – К. : Музична Україна, 1989. – 208 с.
14. Трегубов Николай Иванович [Электронный ресурс] // Списки жертв. Мемориал. – Режим доступа : <http://lists.memo.ru/index19.htm>.
15. Федотова О. О. Музична сфера України під наглядом радянської цензури / О. О. Федотова // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 26. – К. : Міленіум, 2014. – С. 115–122.
16. Энтелис Л. А. 100 балетных либретто / Л. А. Энтелис. – М. : Музыка. – 1966. – 304 с.

REFERENCES

1. Amirahova, Ye. (1951), “The Bronze Horseman”. The new performance of the Lviv Opera and Ballet Theatre, *Radianske mystetstvo* [The Soviet art], November 28. (in Ukrainian).
2. Hryhorovych, Yu. N. (1981), *Balet : entsiklopediya* [Ballet : encyclopedia], Moscow, Sov. entsiklopediya. (in Russian).
3. Dehen, A. (1988), *Leningradskiy balet. 1917–1987 : Slovar-spravochnyk* [Leningrad ballet. 1917–1987 : Dictionary-directory], Leningrad, Sovetskiy kompozytor. (in Russian).
4. Kotliarevskiy, A. (1952), “Yunist”. The new performance in the Lviv Opera and Ballet Theatre, *Vilna Ukraina* [Free Ukraine], January 22. (in Ukrainian).
5. Krasovskaya, V. M. (2005), *Balet skvoz lyteraturu* [Ballet through literature], Saint Petersburg, Academy of Russian Ballet. A. Vaganova. (in Russian).
6. *Midnyi vershnyk* [Bronze Horseman] (1951), *Teatralnyi Lviv* [Theatrical Lviv], no. 19, pp. 2–3. (in Ukrainian).
7. Isaievych, Ya., Lytvyn, M. and Steblii F. (2007), *Istoriia Lvova. U trokh tomakh* [The history of Lviv in three volumes], Vol. 3, Lviv, Tsentrv Yevropy. (in Ukrainian).
8. Nykolaeva, E. (1951), “The Bronze Horseman” (The new performance of the Lviv Opera and Ballet Theatre), *Lvovskaya pravda* [Lviv truth], November 21. (in Russian).
9. Nikolaenko, A. (1951), “Yunost” (The new performance of the Lviv Opera and Ballet Theatre), *Lvovskaya pravda* [Lviv truth], January 20. (in Russian).

10. Personal file of M. I. Trehubov. *Arkhiv Kyivskoho natsionalnoho universytety kultury i mystetstv* [Archive of Kiev National University of Culture and Arts], fund R – 1516, des. 2, case. 2623.
11. Siruk, N. M. (2009), Politiko-ideological campaigns in Ukraine (the second half of 40th – beginning of 50th of XX century): spring base, *Istorychni studii Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky* [Historical studies of Volyn National Lesya Ukrainka University], Iss. 1, pp. 107–112. (in Ukrainian).
12. Stanishevskiy, Yu. O. (2002), *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka : Istoriia i suchasnist* [National Taras Shevchenko Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine: History and modernity], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
13. Tereshchenko, A. K. (1989), *Lvivskiy teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka* [The Lviv Ivan Franko Opera and Ballet Theater], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
14. Tregubov Nikolai Ivanovich [Electronic resource], *Spiski zhertv. Memorial* [The list of victims. Memorial], available at: <http://lists.memo.ru/index19.htm>. (in Russian).
15. Fedotova, O. O. (2014), Ukrainian music sphere under the supervision of Soviet censorship, *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on art criticism], Iss. 26, pp. 115–122. (in Ukrainian).
16. Entelis, L. A. (1966), *100 baletnykh libretto* [100 ballet librettos], Moscow, Muzyka. (in Russian).

УДК 7.044(477.83/.86)“1941/1944”

Віра Прокоп'як

**ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ГАЛИЧИНІ
ПЕРІОДУ НІМЕЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ (1941–1944 РОКИ):
ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ**

У статті класифіковано три основні групи джерельної бази дослідження, зокрема – архівні фонди, пресові видання та мемуарна література, які характеризують динаміку організаційних і творчих процесів у середовищі українських професійних та аматорських театральних колективів Галичини в період німецької окупації. Їх систематизація та узагальнення дозволяють реконструювати події минулого, відтворити реальну картину театального життя краю означеного періоду. В процесі пошуку, опрацювання та систематизації джерел з'ясовано відсутність в опрацьованих архівних фондах згаданих у первинних джерелах матеріалів (додатків, звітів, описів протокольних та інших документів), частина джерельної бази дослідження перебуває в незадовільному стані.

Ключові слова: Галичина, період німецької окупації, театральне мистецтво, архівні матеріали, періодика, мемуари.

Вера Прокопяк

**ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ГАЛИЧИНЫ
ПЕРИОДА НЕМЕЦКОЙ ОККУПАЦИИ (1941–1944 ГОДЫ):
ИСТОЧНИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ**

В статье классифицированы три основные группы источниковой базы исследования, в частности – архивных фондов, прессовых изданий и мемуарной литературы, характеризующих динамику организационных и творческих процессов в среде украинских профессиональных и любительских театральных коллективов Галичины в период немецкой оккупации. Их систематизация и обобщение позволяют реконструировать события прошлого, воссоздать реальную картину театральной жизни края указанного периода. В процессе поиска, обработки и систематизации источников выяснено отсутствие в обработанных архивных фондах упомянутых в первичных источниках материалов (приложений, отчетов,