

УДК 792.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-13>**Гаррі СЕВОЯН,**

orcid.org/0000-0001-7836-2106

аспірант кафедри режисури та хореографії

Львівського національного університету імені Івана Франка

(Львів, Україна) sevoyan@ua.fm

## ФОРМУВАННЯ БАЛЕТНОЇ ТРУПИ ОДЕСЬКОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ У ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ

*В статті розглянуто різноманітні сторони балетної творчості в Одесі у зазначену добу та представлений історичний обрис вистав і концертів на сценах не тільки Миського театру, але й театру А. Сибірякова, театру Т. Шевченка, Нового театру, літнього залізничного театру та Художнього театру. Серед гастрольних виступів відмічена діяльність артистів Санкт-Петербурзької, петроградської балетних труп та артистів варшавської хореографічної школи. Висвітлені гастролі Айседори Дункан та Артемід Колони, М. Бауерзакс, О. Преображенської, К. Гельцер, М. Кшесинської та інших. Окремлено розмаїття танцювальних жанрів, у яких проявляли себе артисти, – від дивертисментів, вільних танцювальних номерів до повноцінної балетної вистави або закінчених танцювальних номерів в оперних спектаклях. Представлена діяльність низки балетмейстерів, серед яких особлива увага приділена С. Вакарцю, А. Люїзінському, Р. Реміславському та Р. Баланотті. Прослідковано вплив рівня професійної майстерності окремих місцевих солістів (сестри Гамсахурдія, Є. Каросо, О. Чаплигіної, П. Карсавіна) та балетмейстерів на формування стильових засад майбутньої хореографічної школи Одеси. Освітлена діяльність танцювальних навчальних закладів міста, зокрема балетної школи С. Холодної, хореографічної школи К. Пушкіної та хореографічного відділення Музично-драматичного інституту під керівництвом В. Преснякова. Прослідковано їх вплив на формування постійної балетної трупи майбутнього Одеського театру опери та балету. Охоплено репертуарне коло одеської балетної трупи. Окремлено суперечливі оцінки її стану у повоєнні роки, означені основні вектори змістовних змін та напрямки розвитку балетного мистецтва у контексті нової ідеології. Постає проблема визначення дати виникнення одеської балетної трупи та запропоновано дві відповідні точки цієї дати: 1) кінець 90-х років XIX століття, коли в Одесі працював Ф. Ніжинський та 2) 1906 рік, коли антрепризою керував А. Бернаді.*

**Ключові слова:** хореографія, балетмейстер, артист, балет, постановка, театр, мистецтво, балетна трупа.

**Garri SEVOYAN,**

orcid.org/0000-0001-7836-2106

Postgraduate at the Department of Directing and Choreography

Ivan Franko National University of Lviv

(Lviv, Ukraine) sevoyan@ua.fm

## FORMATION OF THE BALLET TROUP OF THE ODESSA OPERA AND BALLET THEATER IN THE FIRST QUARTER OF THE XX CENTURY

*The article considered various aspects of ballet art in Odesa in the specified era and presents a historical outline of performances and concerts on the stages not only of the City Theater, but also of the A. Sibiriyakov Theater, the T. Shevchenko Theater, the New Theater, the Summer Railway Theater, and the Art Theater. Among the touring performances, the activities of the artists of the St. Petersburg and Petrograd ballet troupes and the artists of the Warsaw Choreographic School were noted. The tours of Isadora Duncan and Artemis Kolona, M. Bauersachs, O. Preobrazhenska, K. Geltser, M. Kshesynska and others are highlighted. The variety of dance genres in which the artists showed themselves is outlined – from divertissements, free dance numbers to a full-fledged ballet performance or finished dance numbers in opera performances. The activities of a number of ballet masters are presented, among which special attention is paid to S. Vakarets, A. Luizinskyi, R. Remyslavskyi and R. Balanott. The level of professional skill of individual local soloists (sisters Gamsakhurdia, E. Karosso, O. Chaplygina, P. Karsavina) and ballet masters was followed by the formation of the stylistic foundations of the future choreographic school of Odesa. The activity of the dance educational institutions of the city, in particular the ballet school of S. Kholodnaya, the choreographic school of K. Pushkina, and the choreographic department of the Music and Drama Institute of the leadership of V. Presnyakov, are highlighted. Their influence on the formation of the permanent ballet troupe of the future Odesa Opera and Ballet Theater is traced. The repertoire circle of the Odesa ballet troupe is covered. Contradictory assessments of its state in the years after October Revolution are outlined, the main vectors of meaningful changes and directions of ballet art development in the context of the new ideology are defined. The problem of determining the date of the Odesa ballet troupe's origin is presented, and two starting points for this date are proposed: 1) the end of the 1900s, when F. Nizhynskyi worked in Odesa, and 2) 1906, when A. Bernardi was in charge of the enterprise.*

**Key words:** choreography, choreographer, artist, ballet, performance, theater, art, ballet troupe.

### **Постановка проблеми та аналіз досліджень.**

Архівні фактологічні матеріали початку ХХ століття та перші спроби аналізу мистецьких подій того часу подані доволі суперечливо та мають риси неузгодженості: дані місцевої преси не зберіглись у повному обсязі, а особисті думки науковців доволі суб'єктивні.

Багато історичних архівних фактів міститься у книзі Н. Остроухової «Одеський оперний театр в історичному просторі і часі» (Остроухова, 2018), яка видана в трьох томах та охоплює період від 1804 до 1926 року. Авторка відтворює хронологію становлення театрального мистецтва в Одесі, враховуючи усе різноманіття драматичних, оперних, балетних вистав та концертів, як місцевих музикантів, так і гастрольних труп, які виступали у різних театрах міста. Інформацію авторка збирає по крихтах, спираючись, переважно, на відомості преси: газета «Одеський вісник» є основним джерелом відомостей; звіряє факти з іншими працями. Окремі фрагментарні відомості щодо цього періоду можна знайти у роботах Ю. Станішевського «Балетний театр Радянської України» (Станішевський, 1986) та С. Когана «Диригент Й. Прібік та Одеський оперний театр» (Коган, 2002). Також до розгляду теми були залучені праці А. Дем'янчука та Р. Кундиса, які розкривають питання хореографії в системі синтезу мистецтв (Дем'янчук, Кундис, 2022: 88–95).

**Мета статті** – визначення передумов виникнення постійної балетної трупи в Міському, а з часом Одеському театрі опери та балету; означення репертуарного кола, навчальних закладів, провідних хореографів та артистів балету, які активно цьому сприяли; окреслення провідних жанрів, представлених на одеській сцені та визначення вектору подальшого їх розвитку.

**Виклад основного матеріалу.** Разом з активною діяльністю місцевих танцівників та балетмейстерів, на початку ХХ століття (у дорадянську добу) в Одесі продовжуються також й часті гастрольні виступи. Так, на одеській сцені починають з'являтися балети у постановках Льва Іванова та Маріуса Петіпа. Під час антрепризи М. М. Лубковської та М. Ф. Багрова (1905–1906) виконувався одноактний балет «Чарівна флейта, або Танцівник мимоволі» Р. Дріго та дивертисмент (Остроухова, 2018: 235). Неодноразово до Одеси приїздили й артисти Санкт-Петербурзької балетної трупи під керівництвом Г. Г. Кякшта – у 1900 р. та у травні 1906 р. під час антрепризи А. А. Бернарді. Одеська сцена побачила комічний балет Ж. Доберваля «Марна обережність» на музику Л. Гертеля у постановці О. В. Ширяєва.

Окрім самого балетмейстера, балет виконували: Л. Кякшт та Г. Кякшт, В. Пресняков та О. Облаков. У наступній постановці О. В. Ширяєва – фантастичному балеті «Лебедине озеро» (друга картина) – до вищезгаданого складу приєдналась Тамара Карсавіна. Ця ж трупа разом з Л. Леонтьєвим виконала одноактний балет «Наяда та рибалка» на музику Ц. Пуні. Кульмінацією гастролей цієї трупи стали виступи Тамари Карсавіної у балетах, які поставив Маріус Петіпа: «Пахіта» у трьох діях на музику Е. Дельдеве та Л. Мінкуса за лібрето П. Фуше, та характерний одноактний балет «Привал кавалерії» на музику І. Армсгеймера. На думку Н. Остроухової, антреприза Бернарді 1906 року стала прообразом структури майбутнього Одеського театру опери та балету, який отримав таку назву у середині 20-х років ХХ століття. Причиною тому стали продумана репертуарна політика, повноправне чергування вітчизняних та закордонних опер із балетними спектаклями (Остроухова, 2018: 244–245).

У наступні роки в пресі згадується ціла низка різних балетмейстерів. Під час антрепризи М. К. Максакова (1907 р.) – це балетмейстер І. Б. Бучинський, під час гастролей італійської опери Ф. Кастеллано (1910 р.) – це К. Д. Казіміров, в сезон руських труп (1910–1911 рр.) – це балетмейстер М. Новаковський (згадуються також схвальні відгуки й про солісток Н. Лазареву та Н. Середницьку), а в театрі А. І. Сибірякова (1912 р.) йшов балет «Весела вдова» під керівництвом Адамчевського. Солісти імператорського балету Є. Смирнова та Є. Обухова виконали на одеській сцені балети «Копелія», «Чарівна флейта», «Марна обережність», «Лебедине озеро», «Привал кавалерії», «Пахіта» та низку дивертисментів. Скромні відомості про ці події говорять про певне посередницьке місце балетних вистав у цей час, також зустрічаються згадки про невдалі сезони (Остроухова, 2018: 246–296).

Мабуть, найяскравішою подією в той час стали гастролі Айседори Дункан, яка виступала з 2 по 4 квітня 1908 року у театрі А. Сибірякова. Вона танцювала на музику «Іфігенії в Авліді» К. Глюка та *Danses Idylles* у виконанні симфонічного оркестру. На думку А. Я. Головіна, А. Дункан створила зовсім новий вид танцю, який навіть не можна назвати звичайним словом «танець» (Остроухова, 2018: 275). Це було ніби відродження античного танцю, у всій його чистоті та простоті. Пізніше вона приїздить вже з «Вакханалією» на музику з опер «Тангейзер» Р. Вагнера та «Іфігенія в Тавриді» К. Глюка. Останній її візит до Одеси був 1924 року. А 26 березня в театрі вона

танцювала у супроводі симфонічного оркестру під керівництвом Г. Столярова (на музику Шостої симфонії П. Чайковського, Слов'янського маршу та Похоронного маршу, а на завершення виконувався «Інтернаціонал»). 28 березня концерт відбувся у театрі Т. Шевченка, а останній її концерт був 2 квітня, де програма складалась з музики Ф. Шопена: прелюд, соната, дві мазурки, колицька та вальси у супроводі піаніста Марка Мейчика (Остроухова, 2018: 275–433).

У 1911–1913 роках під час антрепризи М. Ф. Багрова яскраво проявили себе балетмейстер С. Ф. Вакарець та прима-балерина М. Е. Бауерзакс. До його трупи входили солістки О. С. Басіна, Є. П. Каросса, А. Г. Петрова, Н. А. Средницька та кордебалет з 18 артистів. С. Вакарець поставив витончений та красивий балет «Князь Ігор» та балет «Фауст», в якому сам приймав участь. Він став й хореографом прем'єрного балету «Ялинка» (або «Зима») Антона Олександровича Ейхенвальда, який виступив у якості диригента та постановника. С. Вакарець також ставив окремі танцювальні номери до вистав та дивертисменти, як наприклад для гастролей Ольги Преображенської («Слов'янський танець»), який вона виконувала разом з балетом Міського театру, солісткою М. Бауерзакс та самим С. Вакарцом. О. Преображенська також гастролювала на одеській сцені й з солістом Г. Кякштом, який вже згадувався вище (Остроухова, 2018: 296–327).

У листопаді 1912 року у Міському театрі виступала знаменита грецька «босоніжка» Артемис Колона (Остроухова, 2018: 327). Її часто порівнювали з Айседорою Дункан, сприймали як її послідовницю. Відгуки публіки щодо її виступів були дуже різні – він критичних зауважень щодо невеликого наслідування Дункан до підвищеного ажіотажу та скандальної репутації через надмірно відверте «грецьке» вбрання. Виконувала вона свої пантоміми під музику Х. Глюка, Ф. Шопена («Похоронний марш»), Дж. Верді (Єгипетський танець з опери «Аїда»), Ш. Гуно (вальс з опери «Фауст»), Г. Венявського (мазурка), Ж. Бізе (Іспанський танець з опери «Кармен») та інших.

У наступні роки одним з провідних балетмейстерів одеської сцени був А. Люїзінський. У 1913 році він поставив танцювальну частину дитячої опери-казки «Ріпка» В. І. Сокальського та балет «Фея ляльок» на музику Й. Баєра за зразком Віденського театру. Диригував виставами А. Ейхенвальд. Прима-балерина А. М. Макарова виконувала роль і танці Феї ляльок. В балеті також брали участь солістки Н. А. Средницька, О. В. Феродова та артисти балету (до 24 танців-

ників). До бенефісів А. Макарової А. Люїзінський поставив «літаючі» балети «Поцілунок богині» і «Вампір» та різні танці за участю І. Кремер та Бірса. Також до списку його робіт належать танці до низки оперних вистав: «Пікова дама» (1914), «Кармен», «Казки Гофмана» (1916), «Хованщина» (1919), що свідчить про часте його перебування в Одесі у якості постійного балетмейстера (Остроухова, 2018: 336–392).

«Літаючий» балет був доволі розповсюдженою формою вистави, де використовувались спеціальні канати та інші стенографічні прийоми, які дозволяли артисткам балету здійматись над поверхнею сцени, що створювало ілюзію того, що вони «літають».

Не менш яскравою подією стали гастролі прима-балерини імператорських театрів Катерини Василівни Гельцер у 1912–1914 та 1918 роках. У 1912 році на одеській сцені балетмейстер О. Горський поставив балет «Корсар» на музику А. Адана. Його виконували артисти В. А. Рябцев, В. Д. Тихомиров, І. Є. Сідоров, Л. А. Жуков, В. А. Мосолова, а головну партію Медори – К. Гельцер. У березні 1913 року К. Гельцер зі своїм партнером Л. А. Жуковим виступала у театрі А. Сибірякова. Її програма спиралась на музику Ф. Шопена (ноктюрни, етюди, вальс № 7), А. Глазунова (Вакханалія), К. Сен-Санса (Єврейський танець, Па-де-де). А у травні того ж року відбувся творчий вечір К. Гельцер за участю Л. Жукова та музикантів імператорської опери М. Вольфа-Ізраєля (скрипка) та Ю. Кольберга (фортепіано). Спочатку К. Гельцер та Л. Жуков виконали «Вальс» на музику Ф. Шопена, «Вальс-каприс» на музику А. Рубінштейна та «Вакханалію» на музику К. Сен-Санса з опери «Самсон і Даліла», потім Л. Жуков – «Варіації» з балету «Лебедине озеро», Prelude lirique Ю. Кольберга танцював сам автор, а «Вальс» із опери «Ялинка» В. Ребікова представив кордебалет. Вечір закінчився сольним номером скрипаля Вольфа-Ізраєля. К. Гельцер та Л. Жуков виступатимуть разом на одеській сцені ще наприкінці липня 1918 року (Остроухова, 2018: 351–390). Подібне розмаїття музичного супроводу для танцювальних номерів, які не поєднуються у сюжетну виставу, свідчить про потребу у публіки цього різновиду мистецтва.

Тогочасна преса пам'ятає імена й інших артистів. Поряд з А. Люїзінським в Одесі працювали й такі балетмейстери, як І. Ковалевський та В. Д. Тихомиров, артисти балету: прима-балерина Л. Гамбетті, балерина К. П. Макмецова та інші. В Одесі гастролювала й петроградська трупа, яка складалась з балетної молоді, що ставила своїм

завданням пошук нових шляхів розвитку жанру. У постановці Бориса Романова виконувалися: «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Жизель» А. Адана, «Принц свинопас» А. Давидова, «Пробудження Пана» («Козлоногі») І. Саца, «Андалузiana» та різні балетні номери. У 1920 році петроградська трупа разом з одеською трупю представили публіці «Танці народів світу» та «Вальпургієву ніч». Солісткою трупи була молода та дуже талановита актриса Олена Смирнова, дружина танцівника та балетмейстера Б. Г. Романова. Сам Б. Романов був одним із творців та керівників Руського романтичного театру, характерно-гротесковим танцівником, актором, обдарованим фантазією і здатністю до імпровізації, та успішним балетмейстером. З 1909 до 1920 року працював у Маріїнському театрі, з 1919 – на посаді завідувача балету. Величезний успіх очікував в Одесі на його ефектне інсценування сьюті Ж. Бізе. Спочатку цей балет було поставлено у 1915 році для благодійної вистави, а потім балет було перенесено до Маріїнського театру (Остроухова, 2018: 336–389).

У квітні 1915 року відбулася єдина гастроль прима-балерини заслуженої артистки імператорських театрів Матильди Кшесинської. У травні 1915 року у Миському театрі виступали Віра та Михайло Фокіни – усі танці у постановці М. Фокіна. Антреприза А. І. Гомберга у 1916–1917 роках використовувала балет в основному для участі в операх, проте вже в ці роки на одеській сцені створюються дивертисменти з окремих балетних номерів й навіть одноактні балети (як, наприклад, «Свято Афродіти», створене 1916 року) (Коган, 2002: 254). Також є згадки про виступ з великим успіхом танцівниці Е. Е. Кругер у Новому театрі, яку глядачі називали першою виконавицею танго в Російській імперії й «королевою танго». Вона представила публіці моновиставу у «геометричних» костюмах художниці А. Екстер. У 1917–1918 роках примою-балериною була Зеєберг, яка брала участь в балеті «Прокази Арлекіна» та в багатьох танцях в операх. Зокрема в «Хованщині», де окрім неї брали участь й солістки балету Тамара та Валентина Гамсахурдія, Павлішева, К. Пушкіна, Н. Середницька, Тіпель та інші (Остроухова, 2018: 336–392).

Також в цей час в Одесі працював балетмейстер Р. К. Реміславський, який поставив танці в опері «Черевички» та балети «Андалузiana» (на музику Ж. Бізе до драми «Арлезіанка»), «Стенька Разін» (на музику симфонічної поеми А. К. Глазунова) і «Пісня кохання» (на музику Ф. Ліста). Реміслав Реміславський народився у Варшаві, закінчив балетну школу, працював у театрах

Кієва, Петербургу, Тбілісі та Одеси (з 1917 року). Протягом чотирьох сезонів був танцюристом та хореографом Празького Національного театру. У 1922 році в Одесі він заснував свою балетну студію та продовжував викладацьку діяльність до глибокої старості (помер у Празі у віці 76 років) (Остроухова, 2018: 396–421).

Вже з початку ХХ століття з'являються відомості, що музика та танці входили до навчальної програми гімназій, шкіл, студій та училищ, інституту шляхетних дівчат, кадетського корпусу та юнкерського училища, танцкласів Казимірова та балетмейстера пані Теттон. Однією з балетних шкіл керувала сестра легендарної Віри Холодної – Софія Холодна. Багато талановитих балерин виховала й Віра Геннадіївна Преснякова (Коган, 2002: 255). У 1920 році організовується хореографічна школа під керівництвом Катерини Антонівни Пушкіної (випускниці Петербурзької хореографічної школи за класом Ольги Преображенської). Прима-балерина К. Пушкіна виділялася в класичному танці як яскрава характерна балерина, її часто порівнювали з Євгенією Павлівною Кароссо, яка дещо поступалась К. Пушкіній у балеті «Жидівка». 12 червня 1923 року у приміщенні літнього залізничного театру з великим успіхом пройшов балетний вечір К. Пушкіної. Виконувався «Карнавал» з балету Р. Дріго «Арлекінада», де вона бездоганно виступила в ролі П'єретти. Балерина Л. Аренська (Потехіна) продемонструвала легкість, а артист П. Павлов (Арлекін) танцював із великим художнім підйомом (Остроухова, 2018: 406–411). У постановці К. Пушкіної виконувався «літаючий» балет на музику «Сплячої красуні» П. Чайковського у класичному стилі, балети «Польський акт» та «Вальпургієва ніч» на музику Ш. Гуно, танець годинників та балетний дивертисмент (імена композиторів в архівних даних не збереглися).

Артистами балетних антреприз на той час були як вихованці різних хореографічних шкіл – Петербурзької, Московської, Варшавської, так і випускники одеських приватних закладів. Вихованці школи К. Пушкіної та балетної студії при театрі, що очолювалася Р. Реміславським, стали базою для розширення маленької балетної трупи при Миському театрі та створення зусиллями К. Пушкіної та Є. Кароссо у 1923 році постійної трупи, яка могла ставити самостійні балетні вистави (Коган, 2002: 254).

Пізніше склад трупи будуть розширювати вихованці хореографічного відділення Музично-драматичного інституту під керівництвом Валентина Преснякова (1924–1932 рр.). Він був характерним

танцівником з великим досвідом роботи у Маріїнському театрі, учасником Руських сезонів С. Дягілева у Парижі. У 1904–1919 роках він викладав пластику та сценічний рух у Санкт-Петербурзькій консерваторії, з 1914 року – працював на посаді професора. В. Пресняков зробив великий внесок у справу організації музичної та хореографічної освіти (Остроухова, 2018: 422).

У 1923 році одеський балет очолив обдарований хореограф, учень Е. Чекетті – Роберт Йосипович Баланотті, який ще у 1922 році був головним балетмейстером київської опери (Остроухова, 2018: 422). Р. Баланотті ставив танці в операх «Аїда», «Князь Ігор» (блискучі «Половецькі танці»), «Фауст» («Вальпургієва ніч»), «Черевички», «Нерон» («Викрадення сабінянок» для 3-го акту опери), «Руслан і Людмила» (де сам Р. Баланотті танцював дуже вдало), «Лакме» та готував концертні програми за участю примібалерини К. Пушкіної, О. С. Чаплигіної, С. Холодної, Е. М. Штейнберг, Віри та Валентини Мерхасіних, П. Д. Павлова, П. С. Карсавіної, солістками балету також виступали Тамара і Валентина Гамсахурдіа та Л. Трусова.

Отже, перша саме балетна вистава щойно створеної трупи відбулась 7 грудня 1923 року – це фантастичний балет «Лебедине озеро», у якому Р. Баланотті у співдружності з диригентом М. Крамером здійснив спробу відтворити хореографічне рішення Л. Іванова та М. Петіпа. Ю. Станішевський у своїй монографії «Балетний театр Радянської України» доволі скептично описує стан новоствореної балетної трупи на той час, називаючи кордебалет недосвідченим для складних класичних композицій, проте він відмічає, що солісти – К. Пушкіна (Одетта – Оділія), Р. Баланотті, А. Смоляр, юний соліст П. Павлов-Ківко (принц Зігфрід) та темпераментна молода характерна солістка Л. Алідорт (Іспанський танець) – «справили позитивне враження на публіку». Він також звертає увагу на те, що місцева критика дала високу оцінку цій виставі, що підкреслила гарно зроблену хореографічну роботу постановника, який «вклав багато вигадки у komponування окремих сцен», а також наявність гарних солістів та «непоганого кордебалету, що складається виключно з молоді». Також посилаючись на місцеву критику він зауважив, що цей балет – «поки що перша спроба створення справжньої балетної вистави за весь час існування оперних сезонів у міському Одеському театрі» (Станішевський, 1986). З цим твердженням можна погодитись, лише якщо розглядати цей балет як перший у радянську добу, оскільки до того одеська сцена

вже бачила повні балетні вистави, виконані силами постійної трупи театру.

Після цієї постановки «Лебединого озера» колектив балету повірив у свої сили і вже наступного, 1924 року, у постановці того ж таки Р. Баланотті (диригент Таль) з'являються поспіль дві балетні прем'єри – «Горбоконики» Ц. Пуні та «Копелія» Л. Деліба (Коган, 2002: 256).

Тож, другою балетною постановкою зимового сезону став казковий балет «Горбоконики» на 5 дій та 11 картин, диригентом був Н. А. Гольдман. Прем'єра цього балету відбулась 9 лютого 1924 року в бенефісі постановника Р. Баланотті, який виступав у ролі Іванушки. Рецензія на той час відрізнялася соціальною спрямованістю.

Наприклад, Віктор Вісмонт писав про балет «Горбоконики» А. Сен-Леона та Ц. Пуні як свого часу найбільш зразкову виставу на імператорській сцені: «Багато чого в ньому не узгоджується з нашим сьогоденням, але завдяки простому сюжету та прозорій музиці постановка балету може зіграти позитивну роль у справі залучення нового глядача до краси балету». Він влучно звернув увагу на те, що «Горбоконики» є більш життєрадісним балетом, ніж «Лебедине озеро», пояснюючи це наявністю в ньому меншої кількості класичних та більшої популярних характерних танців, оскільки «легковажна форма сприймається й недосвідченим глядачем». Також він згадує: «Вистава викликала живий відгук глядацької зали, а постановник Баланотті досить вдало впорався зі своїм завданням. Цікаво поставлені масові “балабіле”, за винятком сцени “на дні моря-океану”, в якій ансамблі були недостатньо масивні та злиті. Баланотті у ролі Іванушки досить майстерно мімував, але йому, як режисеру, не варто було порушувати стрункість враження. Партія Цар-Дівичі не зовсім вдалася прима-балерині Чаплигіній, не було зовнішності руської красуні. Особливість цієї партії полягає у легкій зміні посмішки та лукавої радості. Вона ж зосередилася на техніці танцю, і це їй вдалося. Добре виступив молодий здібний танцюрист Карчагін. Сподобалася і Тютчева у ролі дружини Хана. Запам'яталися виконавці танців різних народів. У дивертисменті найбільш вдалими були татарський, уральський та польський танці» (Остроухова, 2018: 431–432).

Балет «Копелія» виконували навесні до бенефісу директора театру М. Крамера. Критика щодо вистави була помірною – цей балет сподобався менше, ніж попередні. Відмічали його уривчастість та нецікавість: музика Л. Деліба мало чим відрізняється від музики Ч. Пуні, Л. Мінкуса та інших;

Р. Баланотті, який чудово мімував, іноді нагадував Іванушку з «Горбоконики»; у виконанні О. Чаплигіної не вистачило яскравості; публіка відмітила ляльки та Муратова у ролі Копеліуса; К. Пушкіна та Льодів танцювали рухомо та граціозно.

У цей же вечір виконали пантоміму «Поцілунок П'єретти», 3-й акт «Лебединого озера» (солісти К. Пушкіна та Павлов-Ківко), музичний антракт під назвою «Неаполітанські сцени» Ж. Масне (ймовірно, на музику його однойменної сюїти) та «Революційні ескізи». «Революційні ескізи» не мали сполучного начала: гарно задуманий і чудово виконаний перший ескіз-символ, в танці якого втілена згода чотирьох літер СРСР, і заключний, у якому радісно сплітаються до піраміди представники різних націй. На закінчення виконувався живий «Інтернаціонал», але було невдало підібрано музику, оскільки для танців не підходить марш (Остроухова 2018: 431–433).

У цей же час є згадки про виконання «літаючого» балету на музику однойменної симфонічної поеми «Ніч на Лисій горі» М. П. Мусоргського та балетного дивертисменту, в якому сестри Мерхасіні виконали Японський танець, Р. Баланотті станцював Матлот, чіткість танцю виявила К. Пушкіна, О. Чаплигіна сподобалася технічною стороною зміїного танцю. Проте найкраще враження залишило інсценування «Музичної табакерки» у виконанні В. Гамсахурдія та П. Карсавіної.

У березні відбувся бенефіс прима-балерини К. Пушкіної та О. Чаплигіної у ролях Цар-Дівичі та Сванільди. Обдарована класична танцівниця К. Пушкіна у сцені «Острів нереїд» («Горбоконики») дала строгий й чіткий малюнок та легко долала технічні труднощі. У «Східних ескізах» велику увагу було приділено Р. Баланотті, який із дрібниці зробив красиву картинку. Гарні були Л. Трусова та Льодів. О. Чаплигіна виступила в «Неаполітанських танцях».

У травні в оперному театрі відбулися два балетні вечори Вікторини Крігер та Михайла Мордкіна за участю артистів московського балету Б. Пожицької, М. Оршанського та вільного художника М. Флорова (фортепіано). У програмі були танці та уривки з останніх постановок: балет «Саламбо» А. Ф. Арендса за романом Г. Флобера, постановка М. Мордкіна з використанням іспанських, єврейських та характерних танців.

У липні у Художньому театрі відбувся вечір артистів балету держтеатру за участю В. Гамсахурдія та П. Карсавіна. У програмі були: «Вальпургієва ніч», Угорська рапсодія №2 Ф. Ліста та великий дивертисмент. У залі Муздраміна відбувся вечір, присвячений еволюціям балету. Завдяки пояснен-

ням професора Б. Варнеке перед глядачем в образах пройшла історія танцю. Прекрасні здобутки показав клас викладача Є. Я. Яковлевої: «Олімпійські ігри», «Бахус і Вакханка», «Гавот», класичний «Танець журавлів» (Остроухова, 2018: 416–438).

21 листопада 1924 року вперше в Одесі Р. Баланотті у якості режисера та диригент Н. Гольдман представили конструктивну постановку опери та балету під назвою «Вечір синтезу» (Остроухова, 2018: 441). Ю. Станішевський доволі скептично розповідає про цю ініціативу: він зауважив, що «традиційні спектаклі не задовольняли балетмейстера, і він створив експериментальний балет-дивертисмент із претензійною назвою». «Вечір синтезу» вміщував в себе класичний танець, уривки з постановок в хореографії Фокіна, номери в хореографічному стилі Айседори Дункан, а також вокально-танцювальні сцени з віршованими текстами (Станішевський, 1986). Зокрема у другому відділенні виконувався балет у напівмістичних тонах «Дівчина та смерть» на музику Лео Гебена за участю С. Холодної та М. Мусатова; гротесковий «Танець впевненого футуриста» представив Р. Баланотті; оригінальний танець-акробатика «Композиція механіки» – Гамсахурдія, Бересина, Бардишевська, Долохова, Оснес, Муллер, П. Вірський та Заревський, а на закінчення був виконаний «Інтернаціонал» – колективна декламація у жестах у стилі А. Дункан (Остроухова, 2018: 442). Ю. Станішевський пояснив подібні прагнення бажанням «орієнтуватися на перші досягнення молодого радянського балету» (Станішевський, 1986). Проте «претензійна назва» балету цілком відповідає сутності театрального мистецтва в цілому – синтезу різних видів мистецтв. Й критика такого еkleктичного балету говорить про вже визнану розгалуженість різних видів танців, серед яких вже не всі можуть називатись балетом, що свідчить про формування синтезу пластичних мистецтв за Д. Бернадською, про що влучно наголошується у статті «Хореографія в системі синтезу мистецтв: поняття універсального мистецького твору» (Дем'янчук, Кундис, 2022). Тож можна сказати, що Р. Баланотті у цьому балетному експерименті обумовлює майбутні вектори розвитку балету.

Але дійсне заслужене визнання молодому балетному колективу принесли балети «Лебедине озеро», «Корсар», «Копелія» та «Горбоконики», поставлені на одеській сцені Р. Баланотті за період з 1923 по 1925 рік (Коган, 2002: 255).

А 10 січня 1925 року у бенефіс балетмейстера Р. Баланотті відбулося виконання балету «Корсар» на музику А. Адана за поемою Дж. Бай-

рона, диригентом був також Н. Гольдман. Художньо-режисерське рішення балету було втілено із урахуванням історичної автентичності твору. Головну партію Гюльнари виконували Д. Алідорт та С. Холодна, Р. Баланотті (Конрад), О. Чаплигіна (Медора), М. Мусатов (Біранто), П. Карсавін (Крістіан), Оснес (Хан Сеїд) (Остроухова, 2018: 447).

**Висновки.** У перші два десятиліття ХХ століття в Одеському театрі вживалися заходи щодо створення постійного балетного колективу. При Одеській консерваторії (Музично-драматичного інституту імені Бетховена) на спеціальному хореографічному факультеті навчалися майбутні солісти балету Р. Коп, Н. Тамбюте, Л. Аренська, М. Кармазіна, Є. Штейберг, К. Єрмакова. За наявності яскравих акторських індивідуальностей (Є. Каросо, К. Пушкіна, Л. Микільська, сестри Т. та В. Гамсакурдія) балетна трупа, за думкою С. Когана, створювалась доволі важко. Рівень одеського балету підтримували поодинокі виступи таких великих балерин, як Л. Гектен, В'єрджинія, В. Цуккі або Є. Гельцер. Тому в Одесі стало можливою поява балетного колективу як самостійної творчої одиниці зі своїми принципами самовираження, зі своєю естетикою національного балетного театру. Такий театр виник як логічний результат усієї попередньої історії балетного театру Одеси імперської доби.

Після Жовтневої революції балетній трупі та одеському театру загалом довелося пережити значні зміни: перед ним були поставлені важкі завдання реалізовувати нові ідеологічні настанови, тому основу діяльності починає складати нова культура, нові форми сценічної виразності, новий репертуар тощо. Події 1917 року вплинули на розвиток балетного мистецтва в Одесі сильніше, ніж усі попередні (включаючи війни та пожежі). Тому цей рік можна визначити як умовну дату переходу від балету царських часів до балету майбутніх радянських часів. У дореволюційні часи, а у найвищому своєму втіленні можна назвати кінець ХІХ – початок ХХ століття, концепція балету досягла рівня взаємозумовленого ланцюга фабульних, жанрових та танцювально-архітектонічних зв'язків (хрестоматійними стали шедеври хореографії Петіпа). Під впливом падіння худож-

нього та інтелектуального рівня балетної публіки, а радше – зміною цієї публіки, виникає нова спрощена художня концепція: балет – це оповідальне видовище з танцями. Це стосується, передусім, такого напрямку хореографічного мистецтва, як класичний балет. І всі вищезгадані майстри належали до балетмейстерів, які володіли досконало та розвивали саме класичний танець.

У той же час Ю. Станішевський підмічає, що «балетне життя республіки в перші повоєнні роки, позначені великими економічними труднощами, розвивалося повільно, хоча й було досить строкатим», а «балетні трупи при оперних театрах Києва, Харкова й Одеси все ще були доволі нечисельними». Ймовірно, його критичне ставлення до балету того періоду виходить з порівняння його з майбутніми підйомами та з позиції радянського автора. Зокрема, в Одесі, посилюючись на свідчення критиків, «так званий балет, що його культивує оперний театр, – жалюгідна пародія на хореографічне мистецтво і складається він з чималої кількості безпорадних учениць, які чомусь зуться “балеринами”».

Позиції С. Когана та Ю. Станішевського видаються протилежними. Проте попередній огляд формування балетної школи в Одесі свідчить про наявність достатньої бази для створення постійної трупи, попри певні кризові періоди та невдалі сезони. Тому ймовірно критика стану балетної трупи Ю. Станішевським будується або на порівнянні з минулим періодом підйому балетного мистецтва в Одесі, або відносно майбутнього професійного розвитку радянського театру.

Та хоча «Лебедине озеро» 1923 року й зазначалося в афішах як перша балетна вистава в Одесі, історія одеського балету все ж таки почалася задовго до цього – ще наприкінці 90-х років ХІХ століття (цьому періоду була присвячена стаття «Розквіт балету в Одеському театрі у другій половині ХІХ століття»), коли в приватній антрепризі Любіна та Салтикова у якості балетмейстера служив Ф. Ніжинський – батько відомого танцівника та хореографа Вацлава Ніжинського. Створені ним танці в багатьох оперних виставах, у тому числі в «Кармен» та «Демон» (1898 р.) жили довгим сценічним життям, переходячи з однієї постановки до іншої.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дем'янчук А., Кундис Р. Хореографія в системі синтезу мистецтв: поняття універсального мистецького твору. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 54. Том 1. С. 88–95.
2. Коган С. *Дирижёр И.В. Прибик и Одесский оперный театр*. Одеса: Астропринт, 2002. 344 с.
3. Остроухова Н. *Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени: в 3 кн.* Кн. 3. 1887 – 1926. Одеса: Астропринт, 2018. 660 с.
4. Станішевський Ю. *Балетний театр Радянської України, 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку*. Київ : Музична Україна, 1986. 240 с.
5. Bronislava, N. *Early Memoirs*. Durham : Duke University Press, 1992. 556 с.

#### REFERENCES

1. Demianchuk, A., Kundys, R. (2002). *Khoreohrafiia v systemi syntezy mystetstv: poniattia universalnoho mystetskoho tvoruu* [Choreography in the system of art synthesis: the concept of a universal work of art.]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka* / [red.-uporiad. M. Pantiuk, A. Dushniy, V. Ilnytskyi, I. Zymomria]. Drohobych: Vydavnychiy dim «Helyvetyka». Vyp. 54. Tom 1. Pp. 88–95. [in Ukrainian].
2. Kogan, S. (2002) *Dirizhyor I.V. Pribik i Odesskiy opernyiy teatr* [Conductor I.V. Pribik and the Odessa Opera House]. Odessa: Astroprint. 344 s. [in Russian].
3. Ostroukhova, N. (2018). *Odesskiy opernyiy teatr v istoricheskoy prostranstve i vremeni* [Odessa Opera House in Historical Space and Time]: in 3 vols. Book three. 1887–1926. Odessa: Astroprint. 660 s. [in Russian].
4. Stanishevsky, Yu. (1986). *Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy, 1925–1985 : Shliakhy i problemy rozvytku* [Ballet Theater of Soviet Ukraine, 1925–1985: Ways and Problems of Development]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 240 s. [in Russian].
5. Bronislava, N. (1992). *Early Memoirs*. Durham : Duke University Press. 556 s.