

**ХОРЕОГРАФІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ШЕВЧЕНКОВОЇ «ЛІЛЕЇ»
В БАЛЕТІ КОСТЯНТИНА ДАНЬКЕВИЧА
(постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Троценка)**

У статті розглянуто сценічну історію балету «Лілея» на музику К. Данькевича. Особливу увагу автор приділяє постановкам В. Вронського, В. Ковтуна та В. Троценка, виділяючи особливості цих сценічних інтерпретацій партитури К. Данькевича. Стаття містить аналіз різних інтерпретацій хореографічних образів спектаклю українськими солістами балету.

Ключові слова: балет, класичний балет, український балет, театр, хореодрама, «Лілея», Т. Шевченко, В. Ковтун, В. Вронський.

В статье рассматривается сценическая история балета «Лилея» на музыку К. Данькевича. Особое внимание автор уделяет постановкам В. Вронского, В. Ковтуна и В. Троценка, выделяя особенности этих сценических интерпретаций партитуры К. Данькевича. В статье содержится анализ разных интерпретаций хореографических образов спектакля украинскими солистами балета.

Ключевые слова: балет, классический балет, украинский балет, театр, хореодрама, «Лилея», Т. Шевченко, В. Ковтун, В. Вронский.

The article considers a scenic history of the ballet *Lileya* written by K. Dankevych. A special attention is paid to the V. Vronskiy, V. Kovtun and V. Troshchenko performances. The author distinguishes the peculiarities of these scenic interpretations of the K. Dankevych score. The paper also analyzes how variously the Ukrainian ballet soloists interpret the choreographic images of *Lileya*.

Keywords: ballet, classic ballet, Ukrainian ballet, theatre, choreodrama, *Lileya*, T. Shevchenko, V. Kovtun, V. Vronskiy.

Творчості Т. Шевченка притаманна внутрішня музичність, можна навіть сказати, що його поезія – це сама музика. У поетичних творах Великого Кобзаря знайшли відображення і мелодійність українських народних пісень, і танцювальна ритміка. Сучасники великого поета згадують, що, складаючи свої вірші, він іноді наспівував: ритм і мелодія народжувалися раніше, ніж слова. Музична інтерпретація творів Т. Шевченка почалася ще за життя поета, а вже на початку ХХ ст. 227 поезій «Кобзаря» було втілено в понад 1500 музичних творів. З плином часу інтерес до Шевченкової музи не згасає: ускладнюються засоби музичної виразності, розширюється жанрова палітра – від народних та аматорських пісень до опер та ораторій.

Поетичні образи Т. Шевченка неодноразово втілювалися і на балетній сцені. У 1940 році в Київському театрі опери та балету було поставлено балет «Лілея» на музику К. Данькевича, лібрето до якого написав Вс. Чаговець, а постановником виступила Г. Березова. Це був перший балетний спектакль за творами Кобзаря. Геройко-романтичний балет «Лілея» мав велике значення для українського балетного театру: у ньому отримали подальший розвиток принципи хореодрами, а драматична виразність органічно поєдналася із суто хореографічними виражальними засобами.

Успіх київської постановки надихнув балетмейстера В. Вронського на створення своїх сценічних редакцій в оперних театрах Львова та Одеси. У 1945 році Г. Березова поновила «Лілею» на сцені Київської опери, а в 1946 році поставила свій спектакль у Харкові. Ю. Станішевський досить детально описує хореографію Г. Березової, знаходячи в лібрето балету спорідненість не тільки з однойменною баладою Т. Шевченка, а й з іншими творами, такими як поеми «Причинна», «Русалка», «Катерина», «Відьма», «Сліпий», «Гайдамаки», «Варнак» та ін. [5, с. 365, 367].

У 1956 році В. Вронський поставив «Лілею» в Києві, а в 1958 році за цією сценічною версією на кіностудії ім. О. Довженка було знято однойменний фільм-балет

(реж. – В. Вронський та В. Лапокниш). У своїй постановці балетмейстер, порівняно з попередньою редакцією, ще більш розширив його виражальні засоби з метою драматизації конфлікту, покладеного в основу спектаклю. Ю. Станішевський відзначив «прагнення В. Вронського до поетично-узагальненої, пройнятої національним колоритом хореографічної образності» [5, с. 399], а також «створення поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам і пластичного контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси» [5, с. 398]. Для спектаклю В. Вронського характерна кінематографічність, і цікавий він насамперед чудовими акторськими роботами. У фільмі 1958 року знялися такі майстри українського балету, як Є. Єршова (Лілея), Р. Візиренко-Клявін (Степан), О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик) та ін. Варто згадати, що у фільмі «Лілея» відбувся кінодебют уславленої балерини Валентини Калиновської, яка щойно закінчила Київське хореографічне училище – вона виконала партію богині Гери в картині «Суд Париса». У партії Париса виступив насправді унікальний за своїми пластичними даними провідний танцівник Київської опери н. а. України Анатолій Белов. Кінохроніка не зберегла танців А. Белова, і роль у фільмі «Лілея» чи не єдине свідчення про блискучу техніку та бездоганну класичну академічну манеру його танцю. Р. Клявін, навпаки, мав не одиничний кінематографічний досвід: він знімався в різних концертних програмах та навіть художніх фільмах. Його творчості притаманна драматизація балетних образів, глибинне проникнення до психології персонажа. У балетах В. Вронського, які побудовані головним чином на хореографічній образності, Р. Клявін зіграв свої найкращі ролі: Хана Гірея в «Бахчисарайському фонтані», Батира в «Шурале» і, звичайно ж, Степана в «Лілеї». Дуже яскраві характерні образи створили О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик). Народні сцени побудовані з достовірністю, притаманною більше кінематографічному жанру, ніж балетному театру. У фільмі багато крупних планів, що визначає необхідність природнішої акторської гри, ніж на великій сцені. Постановка В. Вронського мала прогресивне значення для розвитку українського балетного театру.

У 50-х роках з'являється кілька балетів за творами Т. Шевченка: «Оксана» В. Голяки (1954), «Відьма» В. Кирейка (1957), хореографічна поема «Причинна» А. Мірошника (1954), але найбільшу популярність мала «Лілея».

У 1976 році А. Шекера знову поставив «Лілею» в Київському театрі опери та балету. На жаль, спектакль недовго затримався в репертуарі. Автор не знайшов відеоматеріалів, які б дали можливість скласти чітке уявлення про сценічну інтерпретацію Шевченкового твору цим талановитим і самобутнім балетмейстером, а більшість рецензій мають негативний характер.

У 2004 році балет повернувся на київську сцену в постановці н. а. СРСР В. Ковтуна. Балетмейстер переробив оригінальне лібрето Вс. Чаговця, зробивши центральною лірико-драматичну сюжетну лінію кохання головних героїв Лілеї та Степана. Істотних змін зазнала й партитура К. Данькевича. В. Ковтун вилучив деякі номери (наприклад, у новій постановці відсутня «циганська» картина), натомість балетмейстер використав інші твори К. Данькевича: фрагменти з двох його симфоній, поеми «Тарас Шевченко».

Оформлювали виставу відомі театральні художники В. Окунев із Санкт-Петербурга та І. Пресс із Кишинєва. Костюми персонажів водночас яскраві й витончені, для пошиття використано коштовні тканини (оксамит, шифон, шовк, поліестер), а також оздоблення вишивкою, ніжним мереживом. Постановники керувалися насамперед не автентичністю балетних костюмів, а загальною естетикою спектаклю. На питання кореспондента, чому в «Лілеї» кріпаки виглядають надто охайними, В. Ковтун відповідав: «Що стосується кріпаків, то у нас ще соціалістичний світогляд, що вони повинні бути жебраками, брудними, нещасними, у драних хусточках. Чому? Кріпаки в Україні ніколи не були жебраками: завжди добре вдягнені – в натуральну вовну, шовк... Я передивився всі картини самого Шевченка – ні одного бідного там не по-

бачив... У балеті все має бути красивим, а приземлювати й показувати, що красивих людей і красивого кохання не було... Все це було і до нової ери – людська суть залишається однаковою завжди» [3]. Звичайно, з точкою зору балетмейстера можна не погодитися й посперечатися з ним: якби Т. Шевченко не бачив і не відчував так гостро болю і страждань українського народу, він би не створив таких проникливих поезій, як «У нашім раї на землі...», «І золотої, й дорогої...», поем «Причинна», «Катерина» та ін. В. Ковтун, який поставив свій спектакль в естетиці романтичного класичного балету, досить негативно ставився до натуралізму й надмірної побутової деталізації на сцені. Балетмейстер на перший план висуває не визвольну боротьбу селян проти безчесних гнобителів-панів, а кохання Лілеї та Степана, що значно послаблює соціальне звучання героїко-драматичного балету-п'єси, якою була «Лілея» в постановці Г. Березової та В. Вронського. За жанровими ознаками і за структурною побудовою балет у сценічній редакції В. Ковтуна – не хореодрама, а традиційний героїко-романтичний балет. І якщо спектакль В. Вронського запам'ятався глядачам, головним чином, завдяки прекрасним акторським роботам Є. Єршової, Р. Візиренка-Клявіна, О. Сегалю, В. Ферро (хоча хореографія балету також була досить віртуозною), то В. Ковтун надає пріоритет хореографічній довершеності – класичній чистоті, академічності виконання, рівності ліній (сценічний малюнок масових сцен чіткий і симетричний – як у традиційних класичних балетах). Українські танці першої картини (Купальське свято й заручини Лілеї та Степана) стилізовані: кабріолі, сіссони, па-де-баски та балансе виконуються дуже академічно, а м'яке балетне взуття дає можливість артистам досягти легкості виконання й показати красиві стопи. У суто характерній лексиці вирішені тільки танці Шевчика та батьків Лілеї і Степана. Найвдалішим є кульмінаційний ансамблевий номер першої картини – гопак «Метелиця». Валерій Петрович, а згодом і репетитор спектаклю А. Козлов приділяли йому велику увагу на репетиціях і були дуже вимогливі до виконавців. В. Ковтун вимагав не тільки технічної довершеності й синхронності, а й емоційної наснаги, артистизму: «Мені потрібно, щоб очі горіли і спина була, як у артистів ансамблю Вірського. Вони, коли виконують український танець, дивляться прямо в зал. А чому ви соромитеся дивитися публіці в очі?» [3]. Цей танець завжди знаходить відгук у глядачів, тим паче, що балетмейстер залучає до нього головну героїню: танцівники утворюють півколо, де Лілея виконує 32 фуєте. Образ Лілеї вирішений балетмейстером у лексиці класичного танцю з використанням елементів, положень рук, тулуба, голови, притаманним українському танцю.

Узагалі, український народний танець дуже споріднений з балетною класикою: основна позиція ніг українського танцю – третя: ноги виворотні й напівсхрещені, багато кроків і рухів виконують з витягнутої стопи і на півпальцях (бігунець), навіть такий суто народний елемент, як присядку, неможливо опанувати, не володіючи класичною виворотністю ніг та поставою спини. Танець Степана – це також синтез класичного й українського сценічного танцю: його варіація побудована на широких стрибках, обертаннях.

В. Ковтун упродовж своєї сценічної кар'єри був виконавцем майже всіх провідних партій чинного репертуару Київської опери. Балетна критика відзначала його не тільки як віртуозного танцівника з академічною манерою виконання, але і як майстра дуетного танцю, наділеного рідкісним відчуттям партнерства, артистизмом. З В. Ковтуном танцювали всі відомі прима-балерини Київської опери – О. Потапова, В. Калиновська, Л. Сморгачова, а дует народних артистів СРСР В. Ковтуна та його дружини Т. Таякіної був відомий у багатьох країнах світу (вони стали лауреатами найпрестижніших премій Вацлава Ніжинського та Анни Павлової). Валерію Петровичу довелося працювати і зі славетною Майєю Плисецькою: згадкою про це залишилися зйомки у фільмі «Зірки російського балету». В. Ковтун викладав дуетний танець у Київському державному хореографічному училищі, але цим його педагогічна діяльність не обмежувалася. Працюючи на посаді головного балетмейстера Київської опери, а згодом Київського ансамблю «Класичний балет», Київського державного музичного театру,

він займався не тільки постановницькою, але й репетиторською діяльністю – проводив класи, репетиції. Особливо прискіпливо він ставився до виконання своєї хореографії: він не просто ставив хореографічний текст, а й підказував правильні прийоми, допомагав артистам.

Дуети головних героїв у «Лілеї» виявилися дуже складними навіть для високопрофесійних виконавців, але балетмейстер жодного разу не пішов на компроміс і не вдався до спрощення хореографічного тексту. Упродовж усього репетиційного процесу можна було спостерігати, як солісти балету О. Філіп'єва, А. Гура, Н. Лазебнікова, М. Мотков поступово долають усі технічні труднощі, і їхнє виконання стає дедалі досконалішим. На прем'єрі все вийшло ідеально. Адажіо насичене не тільки ефектними кульмінаційними моментами – високими підтримками, значною кількістю піруетів, але й численними переходами, прохідними елементами-зв'язками. Наприклад, партнерка виконує повільний тур із закінченням в арабеск, а партнер повинен зупинити її в позі, схопивши за руку. Тут усе залежить від злагодженості танцівників: від того, як балерина розрахує силу обертання, і від вправності партнера, котрий має влучно та своєчасно подати руку. Дуетам притаманна класична кантиленність. Мабуть, балетмейстеру була близька не героїчна естетика хореодрами, а витончена стихія «чистого» танцю, естетика безсюжетних балетів Дж. Баланчіна з їхнім легким ліризмом, симетричною стрійністю сценічних фігур і радісною віртуозністю танцювальних композицій. (Останнім балетом В. Ковтуна була неоромантична «Сомнамбула», яку він поставив на музику «Серенади» П. Чайковського.)

Водночас головний негативний образ спектаклю – образ лихого й розбещеного Князя – також отримав розгорнуту та яскраву характеристику і став більш танцювальним, ніж у попередніх версіях. Балетмейстер наділив цей образ загостреними, вугластими рухами, широкими стрибками, швидкими обертаннями, характерною пластикою рук. Образ Князя показано в розвитку: у другій дії він постає у вигляді античного героя, якого грає у виставі свого театру «Суд Париса». Але ж у сцені погоні Князь знову проявляє свою лиху сутність: він готовий на найстрашніший злочин заради власної втіхи. Роль Князя стала творчим успіхом н. а. України М. Моткова, творча індивідуальність якого надихнула балетмейстера на створення хореографічного малюнка цього образу. У репертуарі артиста багато як суто технічних партій, так і акторських, побудованих на пластичній виразності, тому образ Князя у виконанні М. Моткова став багатограним, об'ємним. У другому складі цю партію репетировав В. Чуприн, і його трактування було досить цікавим. Зокрема, він вставив до хореографічного тексту погоні елемент із «Половецьких танців» – натягування лука з прогинанням тулуба (В. Чуприн з успіхом виконував одну із сольних партій у балетній картині з опери Бородіна «Князь Ігор»). Артист В. Засухін, який підготував партію Князя в надто стислий термін, створив дуже цікавий і переконливий образ, підкресливши негативний шарм і витончений аристократизм свого героя.

Картина «Суд Париса» в постановці В. Ковтуна стала танцювальною кульмінацією спектаклю. Це традиційний класичний дивертисмент, «театр у театрі», де Лілея стає учасницею спектаклю, що відбувається в маєтку Князя, і виконує в ньому роль Єлени Прекрасної.

Танці німф у давньогрецьких хітонах і напівоголених балетних фавнів є експозицією сцени, яка логічно підводить до появи трьох богинь – Гери, Афіни, Венери та Париса. Кожна богиня, танцюючи варіацію, наділяє Париса своїм даром. Варіації богинь хореографічно дуже складні, різні за характером, і балерини повинні розкрити цей характер упродовж короткого номера (3–4 музичні фрази) так, щоб глядачі відрізняли їх не тільки завдяки сценічним атрибутам (гроно винограду, лук, серце зі стрілою Амура). Безперечно, балетмейстеру це вдалося. Варіація Гери побудована на дрібній пуантовій техніці: швидкі релеве, маленькі гострі стрибки, і закінчується складною комбінацією обертань по колу, виконання яких потребує від балерини високого професіоналізму. II варіація (Афіни) і за музичним матеріалом, і за хореографією

найтефектніша. Балерина вилітає з-за куліс стрімким жете в I арабеск і прийомом жете-пасе фіксує позу аттіюд, показуючи гордий вигин спини (комбінація повторюється тричі). Закінчується варіація дуже ефектними великими фуєте в ускладненій формі з поворотом на 360° і закінченням у позу I арабеск. Цю варіацію з успіхом танцювала молода солістка Н. Мацак. III варіація (Венери) побудована на рухах, що демонструють красу ліній і кантиленність виконання балерини. У партіях богинь також продемонстрували свою високу майстерність солістки балету – Яна Саленко, Наталя Мацак, Тетяна Льозова, Катерина Козаченко, Леся Макаренко та ін.

Хореографія партії Париса побудована на складних технічних елементах, таких, наприклад, як велике жете антреласе з обертанням у повітрі на 360°, а її виконавці К. Пожарницький та Х. Сугано (Японія) продемонстрували високу професійну культуру в цьому античному дивертисменті. Під час своєї танцювальної кар'єри В. Ковтун сам з успіхом виконував партію Париса.

Кульмінація сцени – дует Князя, що сам тепер стає Парисом, і Лілеї, яка виконує роль Єлени. В адажію багато ефектних високих підтримок, красивих обводок і переходів; балетмейстеру вдалося мовою класичної хореографії розкрити характер цього дуету – відстороненість головної героїні, що контрастує з пристрасністю Князя. Це адажію зовсім не схоже на дуети Лілеї та Степана, сповнені кохання. М. Мотков, який виконує партію Красса в балеті А. Хачатуряна «Спартак», привносить до образу Князя деякі риси цього персонажа. О. Філіп'єва надає своєму образу рис царственності та статуарності, підкреслюючи почуття гідності простої селянської дівчини. Сцена закінчується оргією. Подальші сцени (утеча Лілеї, погоня, повстання селян під орудою Степана) вражають чіткістю сценічних малюнків та динамікою хореографічного розвитку. Балетмейстер не виділяє з узагальненого образу народу індивідуальних постатей, народ уособлює сильний і монолітний чоловічий кордебалет.

Вилучення зі спектаклю циганської картини позбавило його колоритної різнобарвності. Узагалі, спектаклі 30-х, 40-х та 50-х років відзначаються яскравими характерними танцями: пошук нових засобів виразності приводить радянських балетмейстерів не до танцю модерн, а до фольклорних джерел – у цьому особливість радянських балетів-хореодрам. Достатньо згадати «Полум'я Парижа», де постановники не тільки з етнографічною точністю показують фольклорні танці, але і вводять революційні пісні часів Великої французької революції, хореографічний лейтмотив темпераментної тарантели, який вплітається в драматичні колізії «Ромео та Джульєтти», татарський мелос у балеті Ш. Ярулліна «Шурале», розгорнутий польський дивертисмент у «Бахчисарайському фонтані» Б. Асаф'єва тощо. На жаль, недооцінка ролі народно-сценічного танцю як виражального засобу балетного театру стала тенденцією останніх років. Натомість у постановці Львівського театру опери та балету циганські танці в балеті «Лілея» – одна з найяскравіших сцен спектаклю (за відгуками глядачів).

Дуже органічною і вдалою за своїм хореографічним вирішенням і яскравою за оформленням стала у спектаклі В. Ковтуна картина русалок. Картини снів – це данина традиціям романтичного балету. Якщо в редакції Г. Березової образи русалок персоніфіковані (Ю. Станішевський згадує «трагічну русалку» Катерину з однойменної поеми, яка колихає букет лілей, немов дитину, маленьку русалочку з «Причинної» та русалку з «Русалки», які розповідають Лілеї свої історії) [5, с. 365], то В. Ковтун відійшов від такої образної деталізації. Танці русалок – це класична хореографічна сюїта, яка вражає своєю кантиленністю й ліричною витонченістю. Казкова сценографія надає сцені феєричності: дія відбувається за прозорою інтермедійною завісою, завітчаною лілеями, очеретом, вербовим гіллям. Русалки, які лежать на планшетах сцени, граційно вигинають спини і синхронно гойдаються. Потім вони встають, утворюють інший малюнок, виконують пор-де-бра, немов розчісуючи свої довгі коси, підготовлюючи своїм ліричним антре появу Головної русалки. Її танець, побудований на дрібних пуантових рухах і стрибках, асоціюється з блиском маленьких крапель роси. У варіації, особливо в кодї Лілеї, поєдналися елементи класичного та україн-

ського народного танцю (складна комбінація обертань зі стрибком у повороті на 360°). У спектаклі багато таких вдалих хореографічних знахідок.

Звичайно, балетмейстер має право на своє тлумачення лібрето і хореографічне вирішення, оскільки сценарій Вс. Чаговця тільки умовно можна назвати літературним першоджерелом, адже із цієї поеми він узяв лише метафоричний образ дівчини, яка померла молодою і перетворилася на прекрасну квітку. Галина Уланова казала, що вона танцює не шекспірівську, а прокоф'євську Джульєтту [1]. Якщо ж продовжити далі цю логічну низку, урахувавши, що балетмейстер працює над балетною партитурою, то можна сказати, що ми танцюємо не «Лілею» К. Данькевича, а «Лілею» В. Ковтуна, у якій проявилася його творча індивідуальність. Цікаво інтерпретували образ головної героїні, показавши при цьому високий професіоналізм, н. а. України О. Філіпп'єва, з. а. Н. Лазебнікова, а згодом – К. Козаченко та О. Голиця; цей спектакль допоміг їм розкрити свій технічний і акторський потенціал.

Для порівняння слід згадати постановку «Лілеї» в Одеському оперному театрі, яка відбулася за два роки до київської і була присвячена 11-й річниці незалежності. Автором її став головний балетмейстер Одеської опери В. Трощенко. Героєм свого спектаклю він робить самого поета, і головні події з його біографії переплітаються з долями його односельців Лілеї та Степана. Як зазначено в одній із рецензій, «балет “Лілея або вернісаж Т. Г. Шевченка” на музику К. Ф. Данькевича було задумано як Вернісаж життєво важливих для Художника подій. У лібрето покладена загальнолюдська тема, вічна тема протиріччя між особистістю художника та дійсністю, що його оточує. Балет не претендує на історичний показ подій, а навпаки, дає можливість глядачеві співпереживати тому, що відбувається, і брати участь у подіях, що їх нам пропонує художник Тарас Шевченко через створені ним образи Лілеї та Степана» [4].

У лібрето балету багато дійових осіб та сюжетних перипетій: тут є і викуп Т. Шевченка із кріпацтва художником К. Брюлловим, і жорстокі картини солдатського життя, і смерть імператора Миколи I. Тарас Шевченко весь час намагається допомогти Лілеї та Степану, але, коли йому це не вдається, гине: «Своїм служінням ідеалам свободи поет вистраждав право, щоб його пом'янули у всі часи добрим словом!» [4]. Досить складно уявити, як це лібрето можна втілити мовою хореографії, адже, як зазначає М. Загайкевич, «всяка надмірна деталізація сюжетного розвитку, насичення дії великою кількістю епізодів і персонажів призводять до зниження емоційної виразності твору. Перевантаження описом подій і дрібних колізій не дає можливості для створення переконливих музично-хореографічних портретів, рельєфного змалювання головних конфліктних сил» [1, с. 18]. Проте сам факт ще одного звернення колективу Одеської опери до твору української національної балетної класики, прагнення балетмейстера по-своєму переосмислити його, зробити співзвучним теперішньому часу, є дуже позитивним, тим більше, що в спектаклі були зайняті такі відомі майстри сцени, як з. а. України Ю. Карлін (Шевченко), О. Павлова та О. Рожевич (Лілея), н. а. України Н. Барішева (мати Шевченка), С. Доценко (Степан) та ін. Неможливо повноцінно охарактеризувати балетний спектакль, спираючись тільки на газетні публікації, але слід зазначити, що участь у спектаклі перелічених артистів і пошук балетмейстером оригінальних режисерських та хореографічних вирішень варті глядацької уваги.

У 1946 році у Львівській опері «Лілею» поставив В. Вронський, а тепер вона іде в сценічній редакції Г. Ісупова і має великий успіх. Судячи з відгуків, найбільш вражаючими виявилися саме драматичні моменти постановки: зустріч Лілеї та сліпого Степана, фінальна сцена, коли Степан, який нічого не бачить, «піднімає Лілею і не може зрозуміти, і не хоче відчутти, і відмовляється повірити», що вона померла. Як зазначено в одній з анонімних глядацьких рецензій, саме з таких режисерських знахідок складається справжнє мистецтво, і до цієї думки варто прислухатися й театрознавцям-фахівцям.

«Лілея» К. Данькевича, поставлена Г. Березовою в 1940 році, стала першим твором українського балетного театру за мотивами поезій Т. Шевченка. Завдяки надзвичайній

мелодійності, пісенності (М. Загайкевич визначила жанр «Лілеї» як «балет-пісня») [2, с. 92] та хореографічній образності до цього спектаклю неодноразово зверталися українські балетмейстери. Якщо для перших сценічних редакцій характерна драматизація сюжету, використання надбань хореодрами (постановки Г. Березової, В. Вронського), то в останні десятиліття балетмейстери намагаються інтерпретувати по-новому і сюжет спектаклю, і музичну партитуру К. Данькевича. Так, балетмейстер В. Ковтун, який поставив «Лілею» в Національній опері в 2004 році, зробив акцент на лірико-драматичній лінії кохання Лілеї та Степана і вирішив свій спектакль переважно в класичній лексиці, а автор одеської постановки «Лілея або вернісаж Шевченка» (2002 р.) зробив героєм балету самого поета і створив зовсім оригінальне лібрето, використавши цілу палітру хореографічних стилів (від класики до джаз-модерну). У роки незалежності перед балетним театром, як і перед усіма видами мистецтва, постала проблема пошуку нових виражальних засобів і одночасного збереження кращих традицій. У зв'язку із цим дуже важливою стає проблема інтерпретації на балетній сцені творів української класики. Приклади інтерпретацій спектаклю К. Данькевича «Лілея» показують, як хореографи різних поколінь та хореографічних уподобань намагаються по-своєму висловити розуміння творів Великого Кобзаря.

1. *Загайкевич М.* Драматургія балету / М. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1978. – 260 с.
2. *Загайкевич М.* Українська балетна музика / М. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1969. – 232 с.
3. *Ковтун В.* Ещё столько не сделано, что всей моей жизни не хватит [Электронный ресурс] / В. Ковтун // Сегодня. – 2003. – 10.11. – № 255 (1600). – Режим доступа : <http://www.segodnya.ua/oldarchive/c2256713004f33f5c2256dd900470ab0.html>.
4. *Лілея или вернисаж Т. Г. Шевченко* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rockshop.te.net.ua/lileya/lileya.html>.
5. *Станішевський Ю.* Національна опера України / Ю. Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – 736 с.