

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.82:7.071.4

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.22>

Тетяна Чурпіта

<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>

кандидат педагогічних наук, доцент

Київський національний університет культури і мистецтв

nikolaschurpita@gmail.com

ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ ГАЛИНИ КИРИЛОВОЇ

У статті вперше відтворено картину професійного становлення народної артистки УРСР Галини Миколаївни Кирилової. Розглянуто навчання майбутньої балерини в Ленінградському хореографічному технікумі, охарактеризовано шкільні партії, а також перші провідні ролі артистки в балетних виставах на сцені Державного академічного Малого оперного театру. Окреслено роль А. Ваганової, Л. Блок та Л. Лавровського у процесі формування творчої особистості Г. Кирилової.

Ключові слова: Галина Кирилова, виконавська діяльність, солістка балету, танцівниця, балетний театр, МАЛЕГОТ.

Татьяна Чурпита

кандидат педагогических наук, доцент

Киевский национальный университет культуры и искусств

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ СТАНОВЛЕНИЕ ГАЛИНЫ КИРИЛЛОВОЙ

В статье впервые воссоздана картина профессионального становления народной артистки УССР Галины Николаевны Кирилловой. Рассмотрено обучение будущей балерины в Ленинградском хореографическом техникуме, охарактеризованы школьные партии, а также первые ведущие роли артистки в балетных спектаклях на сцене Государственного академического Малого оперного театра. Определена роль А. Вагановой, Л. Блок и Л. Лавровского в процессе формирования творческой личности Г. Кирилловой.

Ключевые слова: Галина Кириллова, исполнительская деятельность, солистка балета, танцовщица, балетный театр, МАЛЕГОТ.

Tetiana Churpita

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts

THE PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF HALYNA KYRYLOVA

The article recreates for the first time the picture of the professional formation of the People's Artist of the Ukrainian SSR Halyna Mykolaivna Kyrylova (1916–1986). On the basis of literary sources, the studies of the future dancer in the Leningrad Theatre School and the Leningrad Choreographic College were considered, the first school works, as well as the main roles of the artist in ballet performances on the stage of the State Academic Maly Opera Theatre (hereinafter – MALEGOT) were described. Also, the author outlined the role of A. Vaganova, L. Block and L. Lavrovskiy in the development of the creative personality of H. Kyrylova.

A significant contribution to the development of ballet theatre and choreographic education in Ukraine was made by the dancer, pedagogue, People's Artist of the Ukrainian SSR (1977), Laureate of the USSR State Prize (1948), Halyna Kyrylova (1916–1986).

Halyna Kyrylova started her career in the world of professional choreography from the Evening ballet courses at the Leningrad Theatre School. Perfect natural talents opened the way for the actress to the Leningrad Choreographic College, heavy daily work and support of A. Vaganova helped H. Kyrylova to master the school of classical dance. Her unique personal style was revealed even in the first school performances, in Madlon and Yulinka roles (ballets “Fadetta” and “Katerina”).

After graduating in 1935, H. Kyrylova selects the stage of the MALEGOT and immediately attracts the attention of choreographer L. Lavrovskiy. In the young dancer, he saw the unmistakable technique and unique manner of performance.

Extremely complex women's dances by L. Lavrovskiy included constant professional perfection, reliable aplomb, an elegant technique of tours and a great elevation. In addition, innovative director, trying to maximize the diapason of the dancer, forced her to live in a jump, “on a great breath” of broad dance phrases.

So the ballerina felt a keen need for a professional teacher who would see her mistakes, especially when working on the character's image. During this difficult period, L. Blok came to help H. Kyrylova. Every day the mentor attended the rehearsals of the dancer and pointed to her shortcomings. She forced her to work out her technique, sitting across from H. Kyrylova in the chair, exchanged with her impressions about what needs to be done, and what needs to be repeated.

An essential and indisputable feature of H. Kyrylova as a dancer was the ability to fly expressively and naturally because the rare quality and strength of the elevation and ballon were an unprecedented phenomenon among the dancers of that time.

During three years of work in MALEGOT, actress stood out in interesting roles in a row of ballet performances, among which are the capricious arrogant Madlon in “Fadetta”, loving and fragile Lise in “The Wayward Daughter”, the elegant Princess Nina in “The Prisoner of the Caucasus”.

Thus, impeccable professional abilities, hard daily rehearsals in the ballet class and the contribution of two unsurpassed mentors A. Vaganova and L. Block helped H. Kyrylova to attract the attention of choreographer L. Lavrovskiy and put her in one line with the leading Leningrad dancers. The events that preceded the entry of the future actress into the Leningrad Choreographic College, as well as the characteristics of H. Kyrylova as the performer of Lise's role in “The Wayward Daughter” ballet, require the further scientific researches.

Keywords: Halyna Kyrylova, performing activity, ballet soloist, dancer, ballet theatre, MALEGOT.

Значний внесок у розвиток балетного театру й хореографічної освіти України зробила танцівниця, педагог, народна артистка УРСР (1977), лауреат Державної премії СРСР (1948) Галина Миколаївна Кирилова (1916–1986). Здобувши у 1935 р. професійну освіту в Ленінградському хореографічному технікумі, вона до 1961 р. танцювала у провідних оперних

театрах Ленінграда, де сповна розкрився неповторний лірико-драматичний і комедійний талант балерини. Після закінчення виконавської кар'єри вона розпочала активну педагогічну діяльність. Із 1972 до 1974 р. була керівником балетної трупи Академічного театру опери і балету УРСР імені Тараса Шевченка, одночасно очолюючи Київське державне хореографічне училище (1972–1986). За невеликий проміжок часу Г. Кирилова створила не тільки свою школу, а й унікальну систему підготовки балерин. Її учениці прикрашали сцени провідних театрів світу, ставали лауреатами міжнародних конкурсів та отримували почесні звання. Серед них варто виділити Н. Семізорову, Г. Кушнірову, Т. Боровик, Є. Костильову, Л. Данченко [14, с. 97].

Незважаючи на це, творче становлення Г. Кирилової та її виконавський доробок, що вплинув на подальшу педагогічну діяльність, усе ще залишаються поза увагою вітчизняних мистецтвознавців, потребують глибокого вивчення й аналізу.

Короткі біографічні відомості про Г. Кирилову можна знайти в енциклопедії “Балет” [2], у словниках-довідниках “Все о балете” Є. Суриц [13], “Ленинградский балет. 1917–1987” А. Дегена та І. Ступнікова [3], довіднику “Хореографічне мистецтво України у персоналіях” В. Туркевича [14]; характеристики окремих балетних партій – у роботах Л. Блок [1], В. Красовської [5], Г. Кремшеської [6], Соллертинського [11], Н. Шереметьєвської [15]. Педагогічну діяльність Г. Кирилової в Україні неодноразово висвітлювали на сторінках республіканських і союзних газет (“Вечірній Київ”, “Правда України”, “Дзеркало тижня”) І. Оржиченко [8], Е. Позднякова [9], Л. Самойленко [10], Ю. Станішевський [12].

Мета статті – на основі літературних джерел відтворити особливості професійного становлення народної артистки УРСР Галини Кирилової.

Галина Миколаївна Кирилова народилася 25 березня 1916 р. в м. Єкатеринобурзі (сучасний Єкатеринбург), Росія. Професійне хореографічне навчання майбутня артистка розпочала в Ленінграді на Вечірніх балетних курсах, організованих у 1923 р. при Театральному училищі для молоді. Через різні обставини не змогла в дитячому віці вступити до балетної школи. Попри те, що курси діяли недовго (до 1930 р.), вони мали неабияке значення у творчому шляху багатьох провідних майстрів класичного танцю. Керував ними соліст балету, педагог В. Семьонов; дисципліни вели вчителі денного відділення Хореографічного технікуму [6, с. 42-43].

Класичний танець – основу всіх професійних дисциплін – у дівчат викладала А. Ваганова, у хлопців – В. Пономарьов та В. Семьонов. Характерному танцю, який тільки після Жовтневого перевороту став обов'язковою дисципліною в училищі, навчали О. Ширяєв, О. Монахов, а трохи згодом і А. Лопухов. Тих, хто успішно складав іспити, переводили на денне відділення закладу. Можемо припустити, що саме так сталося з Г. Кириловою [6, с. 43].

Важка, але цікава творча робота об'єднувала викладачів і вихованців технікуму. Крім звичайного навчального процесу учні закладу були широко задіяні у сценічній практиці. Так, молодий балетмейстер Л. Лавровський у 1928 р. поставив для вихованців закладу “Пори року” на музику П. Чайковського, в 1929 р. – “Симфонічні етюди” (“Шуманіану”) на музику Р. Шумана [7, с. 108]. Молоде покоління виконавців брало участь у нових спектаклях, що їх ставили на сцені Державного театру опери та балету (ГАТОБ).

На початку 1930-х рр. поставлені балети зі сюжетами з радянської дійсності. У той час найпопулярнішим з усіх театральних жанрів була комедія (соціальна з елементами сатири-гротеску та ревію). На сцені ленінградського театру глядачі побачили два балети Д. Шостаковича: “Золотий вік” (1930) у постановці В. Вайнонена, В. Чеснакова та Л. Якобсона й “Болт” (1931) у постановці Ф. Лопухова. У цих спектаклях хореографи намагалися вводити нову пластику, прийоми спорту, акробатики й цирку, ритмізовану пантоміму – тобто засоби, що мали принести новий зміст у сценічне мистецтво. Поряд із відомими артистами балету танцювали й учні хореографічного технікуму. Наприклад, на світліні 1931 р. зображена група артистів у костюмах, які брали участь у балеті “Болт”. Серед сімох дівчат впізнаємо Г. Кирилову [4].

Балет “Болт” не затримався в репертуарі, а після прем’єри, що відбулася 8 квітня 1931 р., швидко зник з репертуару. Режисерські знахідки, відкриті у “Золотому віці”, “Футболісті” й “Болті”, постановники намагалися розвивати далі, але вже в нових жанрах.

Першою серйозною партією Г. Кирилової в хореографічному технікумі була роль Мадлон у балеті “Фадетта” (постановка молодого балетмейстера Л. Лавровського). Це був навчально-показовий спектакль на музику балету “Сільвія” Л. Деліба, а також творів А. Тома, Д. Обера, Ж. Массне і Р. Дріго в обробці диригента Є. Дубовського. Сценарій написали В. Соловйов і Л. Лавровський.

Простий сюжет балету розповідав про зворушливу історію кохання бідної селянської дівчини до заможного парубка Андре, зарученого з Мадлон – шаленою дочкою місцевого багатія. Проти кохання Андре і Фадетти виступили місцеві мешканці, але наперекір усім життєвим обставинам закохані пішли назустріч своєму щастю.

Під час розроблення та реалізації сценарію Л. Лавровський враховував можливості балетної молоді [7, с. 395]. Ролі “Фадетти” було втілено здебільшого в класичному танці, й тому відібрати учнів на головні жіночі партії балетмейстеру допомогла А. Ваганова. Вона порадила своїх учениць, Н. Красношєєву й Г. Кирилову, на ролі Фадетти і Мадлон [5, с. 179]. Ця робота дала змогу перспективним виконавцям показати свої технічні можливості та вміння працювати над образом. Керівництво школи вбачало у “Фадетті” корисний матеріал для виховання майбутніх солістів і формування кордебалету.

Прем’єра твору відбулася 21 березня 1934 р. на сцені Ленінградського театру опери і балету. Це була значна подія не тільки для хореографічної школи, а й для всього культурно-мистецького життя Ленінграда.

Після показу вистави критики, хоча й мимохідь, але відзначили Г. Кирилову як ученицю, добре підготовлену до “стереотипів” подібних партій. Її викладач, А. Ваганова, раділа й за балетмейстера Лавровського, і за свою підопічну. Вона вважала, що “обоє показали високий професіоналізм: він створив канонічне *pas de deux*, вона – відмінно його виконала за коректної підтримки Боярського” [5, с. 179].

У спогадах В. Красовської знаходимо ще одну характеристику виступу Г. Кирилової в партії Мадлон. “Г. Кирилова належить до того типу танцівниць, – зазначила мистецтвознавець, – яка за скромної зовнішності ставала красивішою під гримом і у світлі рампи. У цій партії їй навіть не потрібно було грати характер розпещеної, примхливої Мадлон... За неї це робив танець” [5, с. 179].

Для випускного спектаклю керівництво училища знову звернулося до Л. Лавровського. Улітку і восени 1934 р. були написані сценарій і постановчий план балету “Катерина” на музику А. Рубінштейна й А. Адана. Балетмейстер повернув до вже відомої у театрі теми – долі кріпосних акторів, де любов знову забарвлена у трагічні тони соціальних протиріч.

Перед нами – підмосковна садиба початку ХІХ століття. Поміщик-меценат має кріпосний балетний театр, у якому першокласними акторами стали лакей та покоївка – Володимир і Катерина. Юлінька (донька поміщика) та її наречений Андрій (племінник губернатора) належать до вищого соціального стану і протиставлені закоханим кріпосним. У процесі розвитку сюжету Катерина через примхи розбещеного губернатора переходить до його рук. За спробу захистити її від насилля Володимира забили батоном у стайні. Актриса знайшла єдиний вихід у самогубстві.

На прем’єрному показі спектаклю, що відбувся у травні 1935 р., випускниця Г. Кирилова виконала партію Юліньки. Її партнером був К. Боярський, який танцював партію Андрія. Для розкриття обох образів постановник широко використав рухи класичного танцю, але зробив це в “бально-паркетному плані” [7, с. 111].

Як наголосив сам балетмейстер: “Танцювальні рухи цієї пари сюжетно обіграні так, як розвивався б діалог молодих людей на балу. Перший вальс Юліньки й Андрія – немов легкий бальний флірт, що розкриває відмінності їхніх характерів. Він – світський гульвіса, звично фліртує, із захопленням віддається танцю; вона – наївна серпанкова панночка, закохана у нього, щиро вірячи, що метеликові пурханья на балу – найкраще в житті” [7, с. 111]. У цієї пари

були свої лейтмотивні танці, що виражалися в класичних, салонно оброблених па серед низки бальних рухів (наприклад, перекидне жете у вальсі й у мазурці).

Звертаючись до рецензії І. Соллертинського, не знаходимо детальних характеристик учасників шкільної вистави. Критик робить загальний висновок: “У “Катерині” була показана талановита молодь, яка зовсім не прагнула до технічного рекордсменства, але старанно працювала над образно-сценічною виразністю. Вдумливу та серйозну роботу над роллю й хороші танцювальні якості показали Н. Балгачєва (Катерина), Г. Кирилова (Юлінька)...” [7, с. 162].

У школі за успіхами Г. Кирилової уважно спостерігала Л. Блок – у минулому драматична актриса, дружина та муза поета О. Блока, донька відомого хіміка Д. Менделєєва. Її знанням специфіки класичного танцю заздрив не один професіонал. Опановуючи основи балету, вона постійно відвідувала уроки досвідченого педагога А. Ваганової, яка високо цінувала її поради й зауваження [6, с. 106–108]. Як шанувальниця академічних традицій Л. Блок із великою любов’ю та увагою ставилася до учениць Хореографічного технікуму, допомагаючи їм увійти у величний світ танцювального мистецтва. Вона не тільки піклувалася про розширення їхнього світогляду через літературу та живопис, а й давала прості життєві поради. Гострота суджень і характер Г. Кирилової напрочуд вразили Л. Блок, яка вирішила познайомитися з балериною ближче [5, с. 180].

У 1935 р. молода Г. Кирилова закінчила технікум, і замість Кіровського театру, де на неї чекало вакантне місце, норавлива артистка обрала сцену Малого академічного Ленінградського державного оперного театру (далі – МАЛЕГОТ). Ще у школі балерина відчула смак успіху й була впевнена у своїх силах. Вона не хотіла роками виконувати другорядні ролі й чекати свого зіркового часу; цей вибір підтримала Л. Блок. Так історик класичного танцю ледь не посварилася з А. Вагановою, яку вкрай образило “відступництво” її учениці [5, с. 191].

У театрі доля Г. Кирилової складалась успішно. Молода трупа Малого оперного театру під керівництвом Ф. Лопухова жила повноцінно і творчо. Там розквітали таланти випускниць Вечірніх курсів – В. Розенберг та Г. Ісаєвої. Після переїзду З. Васильєвої в Москву Г. Кирилова зайняла вакантне місце [5, с. 191]. В особі Г. Кирилової театр отримав класичну танцівницю із бездоганними професійними даними [15, с. 183]. Свобода, з якою вона володіла ваганівською школою танцю, її мінлива жіночність у виконавстві активізували уяву Л. Лавровського, який згодом замінив Ф. Лопухова на посаді головного балетмейстера. “У Кириловій він знайшов безпомилкову техніку, природну елевацію та балон, а разом із ним і найбільше йому необхідне – широку, співучу, ліричну манеру” [1, с. 482]. Відповідно до цього артистка швидко увійшла в діючий репертуар.

Для свого балетмейстерського дебюту в МАЛЕГОТі Л. Лавровський створив новий варіант “Фадетти”. Крім упровадження деяких комедійних елементів, він збільшив масштаби вистави до повнометражного трьохактного балету, повністю переставив увесь другий акт, додавши нову картину – “Каменярю” [15, с. 183].

В оновленій “Фадетті” Г. Кирилова знову виконала вже відому їй партію Мадлон. Як зазначила Н. Шереметьєвська: “Відточена танцювальна форма Кирилової-Мадлон привносила у виставу риси справжнього академізму” [15, с. 184].

У 1937 р. вже згаданий балетмейстер поставив “Марну пересторогу”. Сюжет до балету на три дії написав Ж. Доберваль (перша постановка твору здійснена в 1786 р.), сценарій і постановка належали талановитому Л. Лавровському. Музика П. Гертеля була доповнена творами інших відомих композиторів в обробці П. Фельдта. Прем’єра твору відбулася 10 січня 1937 року.

Балетмейстер, звертаючись до класичної спадщини, намагався не реставрувати чужу роботу, а виокремити у сценарії Доберваля і численних постановочних пластах ті думки, які могли б зацікавити сучасного глядача [7, с. 113]. Він залишив недоторканою тему боротьби двох люблячих сердець, Лізи й Колена, за своє кохання, але доповнив її новими епізодами, переакцентував характеристики героїв та змінив сценічні події. До двох актів боротьби за щастя він додав третій, що розповідав про народження сім’ї і народження дитини. Пов’язав він цю подію із сільським травневим святом – початком польових робіт. Було створено нові танці,

максимально пов'язані із сюжетною лінією. Такими були варіації Лізи (зі стрічкою та в першій картині другої дії), Алена, дует із Коленом, тріо Лізи, Алена й Колена в першій дії, любовний танець Лізи й Колена в другій картині другої дії тощо. Також Л. Лавровський посилив і розвинув романтичні стосунки Лізи й Колена. Кокетство та грайливість Лізи, що наповнювали попередню постановку “старовиною”, були залишені в минулому. Його героїня була капризною, ніжною, веселою й різкою, реалістичнішою порівняно зі своїми попередницями [7, с. 115].

У цій виставі Г. Кирилова втілила образ Лізи. Мету, поставлену перед виконавицею головної ролі, чітко сформулювала Л. Блок. У статті “Марна пересторога” вона написала: “Завдання нашої виконавиці Лізи – відмовитися від зображення героїні поза часом та простором і показати нам Лізу французькою дівчиною XVIII століття, втіленою всіма могутніми засобами сучасної танцювальної техніки й сценічної гри” [7, с. 163]. Характеристики згаданої ролі поки що знайти не вдалося, але подальші події у творчому житті Г. Кирилової потребують особливої уваги.

Працюючи у трупі Малого оперного, артистка була позбавлена змоги займатися у класі вдосконалення А. Ваганової, яка була художнім керівником балетної трупи в Кіровському театрі (1931–1937) [5, с. 195]. Остання так і не змогла примиритися зі “зрадою” учениці, яка добровільно відмовилася від великої сцени [6, с. 107].

Сама Г. Кирилова визнавала, що була не дуже старанною ученицею, за що їй не раз “діставалося” від вимогливого педагога. У школі вона була успішною завдяки природним здібностям, а театр вимагав більшого. Надзвичайно складні жіночі танці Л. Лавровського передбачали постійне професійне вдосконалення, надійний апломб, витончену техніку турів і велику елевацію. Крім того, постановник-новатор, намагаючись максимально розширити діапазон танцівниці, змушував її жити у стрибку, “на великому подиху” широких танцювальних фраз [1, с. 482]. Відтак балерина відчувала гостру потребу в професійному педагогові, який бачив би її помилки, особливо під час роботи над образом.

Саме у цей непростий період Г. Кирилової допомогла Л. Блок, яка запропонувала їй незвичайний експеримент. Він полягав у тому, що наставниця щодня відвідувала репетиції балерини і вказувала їй на прорахунки [6, с. 107].

У той час у квартирі Л. Блок “усе було підпорядковане її роботі. Вона писала книгу про класичний танець, – згадував один із її родичів, – і давала балетні уроки танцівникам Кіровського й Малого оперного театрів – Г. Кирилової, Н. Дудинській, В. Чабукіані та іншим. Усі меблі з кімнати вилучили, натомість були встановлені великі дзеркала і балетний станок” [16, pp. 74–75].

Колеги ставилися до “небалетного” викладача здебільшого скептично (Г. Кирилову це не хвилювало), але спілкування з А. Вагановою не минуло повз увагу такої чуйної та розумної людини, як Л. Блок. Передусім вона намагалася вплинути на самолюбство молодій балерини тим, що та не виправдає надій нового колективу. Любов Блок змушувала її відпрацьовувати свою техніку, сидячи проти неї в кріслі, обмінювалася з нею враженнями про те, що треба доробити, а що необхідно повторити [6, с. 107].

Можемо припустити, що саме так, під наглядом Л. Блок, Г. Кирилова готувала партію княжни Ніни з балету “Кавказький полонений” Б. Асаф'єва в постановці Л. Лавровського. Прем'єра вистави відбулася 14 квітня 1938 р. на сцені МАЛЕГОТУ.

Витончена героїня Г. Кирилової, княжна Ніна, нагадувала мініатюри 1820-х рр. “Легкі повітряні складки бального вбрання подовжували відточену фігуру, невагомні локони обрамляли надмірно капризне обличчя. Княжна пливла у мріях полоненого, щось лукаво обіцяла й вислизала з його снів, як раніше вислизала наяву” [5, с. 192]. Галина Кирилова змалювала свою княжну Ніну легкими й тонкими рисами. Танці княжни були сповнені романтичної старовинної ліричності, ліній, що тануть, “душею виконаних польотів” російської Терпсіхори. Невід'ємною та незаперечною рисою Кирилової-танцівниці було вміння літати виразно й невимушено, позаяк рідкісної якості та сили елевація і балон були небаченим явищем серед тодішніх танцівників. Дуже яскраво Л. Лавровський використовував цей дар балерини: “У прекрасному адажіо другого акту він поставив наступну послідовність рухів: Кирилова робить по діагоналі в

глибину велике жете, і зараз же за цим слідує висока підтримка, що забирає її далі у тому ж напрямку в летючій позі. Ефект виходить грандіозний. Немов сама балерина летіла вгору і пронеслася в повітрі...” [1, с. 499].

Варіацію прологу – вкрай складний і технічно важкий танець – Г. Кирилова опанувала блискуче, роблячи труднощі виконання невідчутними для необізнаного в таємницях класичного танцю глядача.

“Особливо привертають увагу з великим мистецтвом поставлені й виконані тури на аттітюд: від швидкого кружляння Кирилова ніби звільняється легкими пліє і знову застигає в летючій позі, – ефект важко передати словом, але він приковує увагу новизною і виразністю” [1, с. 500].

Згадуючи постановку “Кавказького полоненого”, І. Соллертинський написав: “Майстерно проводить партію княжни Г. Кирилова, жартома долаючи серйозні технічні труднощі й даючи поетичний образ у справді пушкінських тонах” [7, с. 166].

Цікавим фактом було те, що на прем’єрний показ балету Г. Кирилова відправила А. Вагановій та Л. Блок два квитки поряд – такою була воля останньої. Історик хореографії знала, що самозакоханий педагог безмежно поважає вчителя, який підтримав Г. Кирилову в скрутний момент, і давно згорає від бажання подивитися на результати їхніх експериментів. Відтак А. Ваганова здивовано вказала на успіхи своєї учениці, яка не зупинилася на досягнутому, а вийшла на якісно новий рівень майстерності (не помітити це було важко) [6, с. 107].

Так княжна Ніна, одна з головних героїнь балету, примирила колишню ученицю з педагогом. Невдовзі А. Ваганова запропонувала Г. Кириловій повернутися до її класу, незважаючи на те, що танцівниця продовжувала працювати в Державному академічному Малому оперному театрі [5, с. 192; 6, с. 107].

Отже, свій шлях у світі професійної хореографії Г. Кирилова розпочала з Вечірніх балетних курсів при Ленінградському театральному училищі. Бездоганні професійні дані, важка повсякденна робота в балетному класі й підтримка двох неперевершених наставниць – А. Ваганові і Л. Блок – допомогли Г. Кириловій оволодіти школою класичного танцю, привернути до себе увагу балетмейстера Л. Лавровського і стати поряд із провідними ленінградськими танцівницями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Блок Л. Классический танец : История и современность. Москва : Искусство, 1987. 556 с.
2. Григорович Ю. Балет: Энциклопедия / под общ. ред. Ю. Григоровича. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
3. Деген А., Ступников И. Ленинградский балет. 1917–1987 : Словарь-справочник. Ленинград : Советский композитор, 1988. 264 с.
4. Королек Б. Болт. 1931. *Мариинский театр*. 2017, 20 ноября. URL: <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shostakovich111/bolt> (дата обращения: 26.03.2019).
5. Красовская В. Ваганова. Ленинград : Искусство, 1989. 223 с.
6. Кремшевская Г. Агриппина Яковлевна Ваганова. Ленинград : Искусство, 1981. 136 с.
7. Лавровский Л. Документы, статьи, воспоминания. Москва : Всероссийское театральное общество, 1983. 424 с.
8. Оржиченко І. Звуки музики. *Вечірній Київ*, 1974. 4 квітня.
9. Позднякова Е. Тайна белого лебедя. *Правда Украины*, 1979. 8 марта.
10. Самойленко Л. Уроки прекрасного. *Вечірній Київ*, 1976. 6 жовтня.
11. Соллертинский И. Статьи о балете. Ленинград : Музыка, 1973. 208 с.
12. Станишевский Ю. Очень “авторитетный” гала-концерт. *Зеркало недели*, 1996. 21 сентября.
13. Суриц Е. Все о балете. Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. 456 с.
14. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : біобібліографічний довідник. Київ : Біографічний інститут НАН України, 1999. 224 с.
15. Шереметьевская Н. Молодые балетные театры. *Советский балетный театр. 1917–1967* / под ред. В. Красовской. Москва : Искусство, 1976. С. 155–217.

16. Rylkova G. The Archaeology of anxiety : The Russian Silver Age and its legacy. Pittsburgh : University of Pittsburgh press, 2007, 256 p.

REFERENCES

1. Blok, L. (1987). *Klassicheskiy tanets: Istoriya i sovremennost'* [Classical dance: History and modernity], Moscow: Iskusstvo. (in Russian).
2. Grigorovich, Iu (Ed.). (1981). *Balet: Entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia], Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
3. Degen, A., and Stupnikov, I. (1988). *Leningradskiy balet. 1917–1987: Slovar'-spravochnik* [Leningrad ballet. 1917–1987: dictionary directory], Leningrad: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
4. Korolek, B. (2017). Bolt. 1931. *Mariinskii teatr* [Mariinsky Theatre], November 20, available at: <https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/shostakovich111/bolt> (access date 26.03.2019).
5. Krasovskaya, V. (1989). *Vaganova* [Vaganova], Leningrad: Iskusstvo. (in Russian).
6. Kremshchenskaya, G. (1981). *Agrippina Yakovlevna Vaganova* [Agrippina Yakovlevna Vaganova], Leningrad: Iskusstvo. (in Russian).
7. Lavrovskiy, L. (1983). *Dokumenty, stat'i, vospominaniya* [Documents, articles, memories], Moscow: Vserossiyskoe teatralnoe obshchestvo. (in Russian).
8. Orzhychenko, I. (1974). The sound of music. *Vechirniy Kyiv* [Evening Kyiv], April 4. (in Ukrainian).
9. Pozdniakova, E. (1979). The mystery of the white swan. *Pravda Ukrainy* [The Truth of Ukraine], March 8. (in Russian).
10. Samoilenko, L. (1976). The lessons of beautiful. *Vechirniy Kyiv* [Evening Kyiv], October 6. (in Ukrainian).
11. Sollertinskiy, I. (1973). *Stat'i o balete* [The articles about ballet], Leningrad: Muzyka. (in Russian).
12. Stanishevskiy, Iu. (1996). A very authoritative gala concert. *Zerkalo nedeli* [Mirror Weekly], September 21. (in Russian).
13. Surits, E. (1966). *Vse o balete* [All about ballet], Moscow; Leningrad: Muzyka. (in Russian).
14. Turkevych, V. (1999). *Khoreorafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh: biobibliorafichnyi dovidnyk* [The choreographic art of Ukraine through personalities: bibliographical guide], Kyiv: Biorafichnyi instytut NAN Ukrainy. (in Ukrainian).
15. Sheremet'evskaia, N. (1976). Young ballet theatres, *Sovetskiy baletnyy teatr. 1917–1967* [The Soviet ballet theatre. 1917–1967], Moscow: Iskusstvo, pp. 155–217. (in Russian).
16. Rylkova, G. (2007). The Archaeology of anxiety: The Russian Silver Age and its legacy. Pittsburgh: University of Pittsburgh press. (in English).

УДК 792.071

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.1.23>

Маргарита Васишин

<https://orcid.org/0000-0002-2653-8162>

асистент

Тернопільський національний педагогічний університет

імені Володимира Гнатюка

aktoro4ka@gmail.com

**РОЛЬ ПАНАСА САКСАГАНСЬКОГО У ФОРМУВАННІ
УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ ТА СЛОВЕСНОЇ ДІЇ**

У статті висвітлено роль одного з корифеїв українського театру, актора, режисера, педагога Панаса Карповича Саксаганського у розвитку і становленні українського сценічного