

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА :
ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ З ПОЯСНЮВАЛЬНОЮ ЗАПИСКОЮ

на здобуття освітнього ступеня магістр

на тему: **Формування літературно-сценічних образів головних героїв у хореографічній постановці «Лілея»**

Виконала: студентка II курсу
групи МХР - 31- 21з
спеціальність 024 Хореографія
Стеценко Діана Володимирівна
Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Афоніна О. С.
Рецензент:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Квецко О. Я.

м. Київ – 2022

ЗМІСТ

| | |
|--|-----------|
| ВСТУП | 3 |
| | |
| РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ БАЛЕТУ | |
| К. ДАНЬКЕВИЧА “ЛІЛЕЯ” | 5 |
| 1.1. Історіографія дослідження..... | 5 |
| 1.2. Аналітика наукових джерел з інтерпретацій вистав "Лілея" | 13 |
| РОЗДІЛ ІІ. ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ: БАЛЕТ "ЛІЛЕЯ" | 26 |
| 2.1. Реалізація творчого проєкту..... | 26 |
| 2.2. Обґрунтування вибору теми. Лібрето..... | 27 |
| 2.3. Ідейно-тематичний аналіз твору..... | 31 |
| 2.4. Шляхи та методи реалізації творчого задуму. Сценарно-композиційний план..... | 37 |
| 2.5. Музичне оформлення | 42 |
| ВИСНОВКИ | 44 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 46 |
| ДОДАТКИ | 50 |

ВСТУП

Актуальність творчого проєкту. Український балетний театр, його історія завжди привертає увагу науковців. Початок ХХ століття був ознаменований активізацією сценічного мистецтва. В українському балетному мистецтві органічно поєднуються класичні та народні танцювальні традиції. Сучасні митці звертаються до пошуку нових форм і жанрів, хоча не оминають народних джерел і народної тематики. З цієї точки зору показовим є балет Костянтина Данькевича «Лілея» (1939).

В основі балетного твору покладено мотиви балад і поем Тараса Шевченка з «Кобзаря». Такий підхід реалізувався до 125-річчя від дня народження поета. Органічною до такого змісту стала балетна музика з вкрапленням народного млосу. Тому її іноді називають «балетними піснями» (Марія Загайкевич). Ліричні почуття головних героїв виражені в натхненному «Адажіо» – одному з найкращих балетних номерів.

Балет К. Данькевича “Лілея” є однією з інтерпретацій Шевченкових сюжетів. Д теми інтерпретації Шевченкіани зверталися відомі дослідники, театрознавці, виконавців і хореографи (П. Білаш, Є. Коваленко, О. Щербаков). У їхніх публікаціях розглядаються виконавські інтерпретації балетних образів. Серед них відомі танцівники, які є і постановниками (Г. Березова, Є. Вигільов, В. Вронський, А. Гірман, А. Шекера, В. Троценко, В. Ковтун).

Мета творчого проєкту полягає в постановці авторського варіанту балету «Лілея» з музикою К. Данькевича.

Відповідно меті роботи було сформульовано наступні завдання:

- здійснити історіографію і визначити джерельну базу творчого проєкту;
- провести аналіз інтерпретаційних можливостей балету К. Данькевича «Лілея»;
- розробити власну концепцію вистави «Лілея» з музикою К. Данькевича.

Об'єктом роботи є балет К.Данькевича «Лілея».

Предметом дослідження є хореографічна постановка балету К. Данькевича «Лілея».

Наукова новизна полягає у прагненні надати поштовх для хореографів - початківців у створенні нових підходів до інтерпретації класичних творів.

Апробація результатів дослідження.

Участь у роботі VII Міжнародної науково-практичної конференції «Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі» 3 червня 2022 р.

Публікації. За матеріалами дослідження опубліковані тези:

Стеценко Д. В. Особливості різних постановок балету «Лілея» // Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі: матер. VII Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 03 червня 2022 р.). Київ: НАКККіМ, 2022. 154 с. С.80-85.

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи: відповідає поставленій меті та завданням дослідження, що відповідно, обумовлюється темою роботи. Дослідження складається зі вступу, двох основних розділів, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 57 сторінок, із них основний текст складає 50 сторінок.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ БАЛЕТУ К. ДАНЬКЕВИЧА «ЛІЛЕЯ»

1.1. Історіографія дослідження

Балет «Лілея» неодноразово привертая увагу мистецтвознавців, театрознавців і балетних критиків. Першою на п'єсу відгукнулася критика 1940-х років (О. Гринович, А. Гозенпуд та В. Голубов). Вони зуміли ґрунтовно проаналізувати п'єсу, висвітливши її драматичні позитивні сторони побудови та ефектно прокоментували драматичні недоліки.

У 1970-х роках балет «Лілея» став темою відомої мистецтвознавиці М. Загайкевич. Вона підкреслює психологічність, ліричність і високопатетичний характер п'єс Г. Березової та В. Вронського. З початку 2000-х років театрознавець Ю. Станішевський досліджує різні етапи створення балету «Лілея». Він окреслює танцювальні стилі Г. Березової, В. Вронського, Є. Вігільова, А. Гірмана, відзначаючи винахідливість їх художньої інтерпретації та експресивність танцю, але водночас підкреслюючи окремі форми формалізму, які виражають порушення форми.

Серед сучасних авторів, які аналізували окремі аспекти зазначеної проблеми, варто відзначити вчених П. Білаша, Є. Коваленко та О. Щербакова. У їхніх публікаціях розглядається інтерпретація виконавських танцювальних образів, втілених головними українськими балетмейстерами різних поколінь.

Взаємодія літератури і балетного театру одна з головних проблем історії балету. Хоча література вважається важливим джерелом тем та ідей для балетної вистави, специфіка цієї взаємодії була предметом дискусій серед теоретиків і практиків танцю протягом багатьох років [3].

Кожне мистецтво має свої специфічні засоби, закони і матеріали для

створення художніх образів. Різноманітні літературні твори (романи, оповідання, вірші, п'єси тощо) створюються усно; Засобом створення художніх образів у музичному мистецтві є звучання музики; художники «виражаються» за допомогою фарб, скульптори використовують пластику, матеріали (глина, гіпс, мармур).

Для балетмейстерів основними засобами виразності є рух і положення тіла людини в просторі, міміка і жести. З 1940-х років. Особливістю українського балетного театру є широке використання літератури як основного джерела сценаріїв балетних вистав. За словами М. Загайкевич, «для практики балетного театру дуже важливим є питання взаємозв'язку мистецтва танцю і роману, питання узгодженості балетної сцени з основними джерелами літератури. йдеться не лише про точність сюжетної колізії знаменитої книжки й роману, а про правомірність корекції образу, зумовленої неповторністю літератури й балетного мистецтва, що веде їх до розкриття того, що найбільше важливе – головна поетична ідея і зміст авторської думки [1]. Літературний балет не може і явно не повинен прагнути до її повної передачі всіх філософських, ідейних і змістових аспектів класичного першоджерела. При перекладі літературного твору мовою ін. у художній формі завжди відбуватимуться певні зміни, і здебільшого її образний обсяг зменшується, виразність і засоби впливу перенаголошуються» [7].

Для балету характерний високий ступінь рутинності у відтворенні життєвих явищ. Виконуючи роль переважно виконавського, а не образотворчого чинника, балет характеризується наголосом на емоційній інтерпретації подій і людського досвіду, що можна пояснити артистизмом музики й танцю. «Балет, як і поезія чи музика, здатний передати емоційні рухи, які важко описати ззовні. Художній світ балету — це насамперед світ емоцій. Найважливіша риса, яка відрізняє балет від інших видів драматичного мистецтва, — це відсутність усних текстів Цей факт дуже важливий для

визначення драматургії балетного твору та закріплення закономірності його художньої мови Проте пластична образність певною мірою конкретизує широко узагальнені форми музичної виразності, але не є настільки концептуальною і об'єктивно точні, як слово ступені» [4,5].

П. Карп піднімається до масштабу з'ясування проблеми художнього перекладу з однієї художньої мови на іншу. «Підтримуйте принцип, що думка невіддільна від структури тексту, або, Простіше кажучи, зміст походить від форми, і ми повинні негайно підкреслити, що жодне мистецьке перекодування не може бути повним, вичерпним і абсолютним. Процес художньої творчості сам по собі є процесом перекодування, і всередині мистецтва все ще є мистецтво. процес також не повністю відтворюється через повторне кодування. І в співвідношенні первинних мистецтв із вторинними, особливо у співвідношенні першоджерел літератури з балетом.

Першим балетом за твором Т. Шевченка на українській сцені стала «Лілея» К. Данькевича (1940). Автор сценарію балету В. Чаговець використав поетичні твори «Лілея», «Відьма», «Марина», «Царівна», «Катерина» та ін.

Мистецтвознавиця Є. Коваленко написала про героїко-романтичний балет «Лілея», його значення для українського балетного театру. Вона написала про принципи хореографії, театральну виразність у поєднуванні з танцювальною виразністю [12].

В історії українського балету «Лілея» зазнала багатьох переробок і оновлених інтерпретацій (В. Вронський, А. Шекера, В. Ковтун та ін.), а також є випадки переробок творів Шевченка: В. Гомоляка – Р. Візиренка-Клявіна — за мотивами поеми Т. Шевченка «Сліпий» (Донецьк, 1964), В. Кирейка — «Відьма» А. Шекери (Львів, 1967),

Прикладом плідної взаємодії танцювального мистецтва та літератури мистецтвознавці вважають балет композитора М. Скорульського «Лісова пісня», вперше поставлений у Києві С. Сергєєвим у 1946 році. Балет створено за

мотивами однойменної театральної феєрії Лесі Українки. За словами М. Загайкевич, цей твір дуже близький до "сутності балетного мистецтва. У ньому присутня хвилююча експресія, внутрішня музикальність і краса образів, поєднання фантастики та фольклору, які прикрашають поезію балетних вистав. Сценарій балету написаний". Н. Скорульської, яка прагне якнайточніше «відтворити зміст і емоційне забарвлення сценарію, зберегти головний образ і сюжетну ситуацію, внутрішню логіку і послідовність розвитку драми».

Подібно до Лесі Українки, також залишився розподіл на дії. Але балетні сцени не можуть безпосередньо перекладати твори з одного виду мистецтва в інший. Дещо змінилася драматургічна структура. Усім поетичним відступам, роздумам, узагальненням поетеси необхідно надати конкретної й зримої форми, а це досягається вилученням дрібних сюжетних деталей, усуненням окремих персонажів. Іноді трапляється навпаки – просто фраза чи драматичний коментар стають причиною розвитку сцени [13].

Вважається, що лише в редакції В. Вронського 1958 року «Лісова пісня» досягла повного вигляду, органічного поєднання всіх музичних, танцювальних і драматичних елементів. У творчості С. Сергєєва в основі якоїсь невідповідності законам балету лежить надмірне захоплення першоджерелом літератури і намагання передати всі його нюанси. «Щоб наблизити балетну виставу до чудової драматургії Лесі Українки, не відступаючи від її тексту і не роблячи танець аналогом слова [14].

Підкоритися «вірі» виявилось трактуванням сюжету драми, далеким від глибокого філософського змісту «Лісової пісні». В. Вронський, спираючись переважно на музичний театр, розвиваючи всі знахідки автора, в руслі узагальнення і поетичності танцювального образу, намагаючись відтворити духовно-філософський і емоційний зміст великої драми, поглибивши внутрішню ці події композитор не завжди викликає у людей переконливу передачу», — зазначив Ю. Станішевський.

Кожне мистецтво, представлене в балеті, в чомусь перегукується з іншим, в чомусь його доповнює, в чомусь протистоїть. Співтворчість різноманітних мистецьких уявлень — складний процес, який відбувається в умовах суперечки, боротьби творчих особистостей на основі спільної ідеології та театральної програми [19].

Велика музично-танцювальна вистава — інтерпретація балету «Господар домашнього вогнища», поставленого А. Шекерою на київській сцені влітку 1969 р. у співавторстві з композитором В. Губаренком і сценаристом Є. Яворським. Чепалову: «У своїх балетмейстерських фантазіях А. Шекера нерідко відступає від літературно-музичних основ «Майстра каменю», припускаючи незалежність його трактування окремих образів і подій балету від п'єс Лесі Українки та В. Губаренка. Саундтрек особливо вільний, навіть хореографія зухвало провокувала образ головних героїв, рельєфно окреслюючи їх музичними засобами, переакцентуючи та спрощуючи їхні дії та ролі, прямолінійно й однозначно відтворюючи драматичний конфлікт і ситуацію». Звертаючись до творчості І. Франка. У 1956 р. у Львові було поставлено балет А. Кос-Анатольського «Сойчине крило» (балетмейстер М. Трегубов). На жаль, прагнення автора відтворити конфліктність сюжету не заглибилося в глибокий психологічний зміст твору [18]. Л. Дичко та А. Шекера, М. Скорик та М. Заславський відповідно у хореографічній трилогії «Огні світанкової» на сцені Львівського театру опери та балету І. Франко, 1967 рік. Серед них «Відьма» В. Кирейка за твором Т. Шевченка в постановці А. Шекери.

В історії українського балету виявилось тяжіння до творчості М. Коцюбинського. Прем'єра п'єси В. Кирейка «Тіні забутих предків» за мотивами однойменної повісті М. Коцюбинського Н. Скорульської та Ф. Коцюбинського у виконанні Т. Рамонової відбулася на львівській сцені 1960 р.

Якщо говорити про українську літературу кінця XIX – початку XX ст., то вистави балетмейстерів були далекі від змальованих подій. Образ сучасної

літератури ледь потрапив на балетну сцену. Коли театр балету виступає з української сучасної літератури, то можна згадати лише один випадок – роман О. Гончара «Таврія», який розповідає про нелегке життя заробітчанин у степах півдня України, їхні стосунки з поміщиком. . Написана в 1951 році і поставлена на харківській сцені в 1959 році композитором В. Нахабіним і балетмейстером І. Ковтуном [11]. У романах О. Гончара переплітаються численні сюжетні лінії, діє велика кількість героїв, надзвичайно багатогранних. Драматург балету В. Нікітін намагався обмежити тематику сюжету, зосереджуючись на розробці тем, які найбільше відповідають характеру балетної вистави. Але він піддався особливостям тієї епохи, які мали піднести й підкреслити образ маси.

В інтерпретації літературних творів переважно використовуються такі прийоми, як розширення дійової особи, посилення сюжету, планування, відповідне балетному образу, виключення другорядних персонажів або посилення образу, близького до балету, розкриття провідної ідеї твору. Балетні вистави за мотивами літературних творів — це не пластичне наслідування текстів, а самодостатні твори.

На балетній сцені повторюється поетичний образ Т. Шевченка. У 1940 році Київський оперний театр балету поставив балет «Лілея» на музику К. Данькевича за сценарієм В. Чаговіца в постановці Г. Березова. Це перша балетна вистава за твором великого поета. Героїко-романтичний балет «Лілея» дуже важливий для українського балетного театру: Він розробив принципи танцювального театру, поєднуючи драматичну експресію з чистою танцювальною експресією [25].

Мистецтвознавець Ю. Станішевський зазначав, що «Конвалії» у творчості Г. Березової насичені фольклором народного танцю. Це надає кожному танцювальному твору неповторну пластику, багату палітру та неповторний стиль виконання. Твір збагачує балетну лексику на основі досвіду балетмейстера В. Литвиненка, фольклорних досліджень В. Верховинця,

численних консультацій відомого танцівника М. Соболя, новаторських знахідок П. Вірського. У своїх виставах Г. Березова органічно поєднує народний танець, експресивну пантоміму і класичний танець, намагається представляти кращі балетні школи.

Цілий розділ монографії «Український балетний театр» Ю. Станішевський присвятив першій постановці балету Київської опери «Лілея». Це розділ 7 «Державний балет, осяяний генієм Великого Кобзаря»). Відомий мистецтвознавець знайшов у його нотатках народні пісні «Коло млина, коло броду, два голуби воду п'ють», «Тихо, тихо Дунай воду несе», «Ой доле, доле, зоря та ніч»). Ю. Станішевський стверджував, що Г. Березова у своїх творах дотримувалася принципів видовищного танцю, передаючи психологічний стан героїв [26]. У дуеті Лілея та Степан є рівноправними партнерами, кожен розробляє свої художні теми та веде сценічні розмови.). Багатогранний образ ніжної та зрілої української дівчини, яка відстоює своє кохання як жінка, здатна діяти рішуче. Деякі критики відзначають різницю в танцювальних характеристиках Лілеї та Степана. «На сцені вони зовсім інші». Случ, Степан і Лілея. Жестикуляція О. Соболя широка, а А. Васильєвої — надто дрібна. «Проте це речення більше свідчить про знання Г. Березовою стилів українського народного танцю, в якому чоловічі та жіночі танцювальні рухи мають різні характеристики та амплітуди.

Серед недоліків першої роботи критики назвали дизайн серіалу. «Декорації А. Бобровникова і М. Уманського бракує поетичності живопису», — пише Ю. Станішевський. Але загалом вистава «Лілея» стала віхою в історії українського балету. Під час війни вистава не була поставлена, але навесні 1944 року Г. Березова поставила першу дію балету під час колективної евакуації оперних театрів Іркутська, Києва та Харкова. Прем'єра мала величезний успіх у іркутських глядачів. Уже в 1945 році Г. Березова знову грає на сцені Київської опери (художник вистави — А. Петрицький), а в 1946 році — в харківській

«Лілеї» [32].

Успіх київської постановки надихнув балетмейстера В. Вронського на створення власних сценічних постановок в Одеській (1945) та Львівській (1946) оперних театрах. Кадр з кінохроніки про прем'єру балету у Львівському театрі опери та балету (Н. Слободян у ролі Лілеї)

У 1956 р. В. Вронський поставив «Конвалію» в Києві, а в 1958 р. за ним на кіностудії О. Довженка знято однойменний фільм «Балет» (автор В. Вронський, режисер В. Лапокниш). Ю. Станішевський відзначив «Увагу до танцювальної образності поетичних конспектів, повних етнічного колориту», «Пластичні контрапункти для створення поліфонічного ансамблевого супроводу солістів і танцювальних тем героїв і танцювальних мес» В. Вронського, 1958 р. Ю. Станішевський знявся у фільмі «Роки». Єршова (Лілея), Р. Візиренко-Клявін (Степан), О. Сегал (Перку), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик) та ін. Новостворена танцювальна школа В. Калиновської зіграла богиню Геру у фільмі «Суд Париса», а роль Париса зіграв унікальний танцюрист Анатолій Белов, головний соліст 1945 року, танцівник Київського оперного театру 1964 року. Для виконавця цієї партії Степана Р. Клявіна характерна драматизація балетних образів і глибоке проникнення в психологію героїв [36]. У балетах В. Вронського Р. Клявін зіграв свої найкращі ролі: Хана Гірея в «Бахчисарайському фонтані», Батира в «Шуралі» і, звичайно, Степана в «Лілеї» (у артиста також багато успішних кіноробіт). Яскраві образи фільму «Лілея» створили О. Сігал (Перка), В. Ферро (Маріула), Б. Степаненко (Шевчик). На думку автора, фольклорна сцена побудована з достовірністю фільму. Творчість Вронського має прогресивне значення для розвитку українського балетного театру [37].

У 1960-1970-х роках у театрі балету змінюється трактування творчості Шевченка: трактування балетних творів виходить за межі усталених принципів театру танцю, розвиває танцювальну експресію та розкриває особистості героїв.

Балетні вистави були позбавлені багатьох побутових деталей і натомість збагачені новою філософською образністю та символікою, з використанням прийомів розвитку руху, так званого симфонічного театру. Представником такого підходу до розуміння літератури, особливо Т. Шевченка, став А. Шекера. Про свою першу роботу як балетмейстера розповідає Ю. Станішевський: «У виставах українських балетмейстерів, на сценах Львова, Харкова і Києва, чітко помітні риси нового напрямку балетного театру, визначається М. Габович. як «прагнення розвивати рух, думку і почуття через танець, зміст і сюжет, перетворюючи драматургічні елементи вистави в виставу, розкриваючи невикористані резерви танцювальної виразності. Збагачувати словниковий запас хореографії і наповнювати танець новими пластичними життєвими темами. Пантоміма не зникає. Пантоміма стала екзистенціальною формою танцю. Драматизм, причинність подій наближається до поетичного вираження. Є ще принцип наскрізного розвитку дії, хореографії вистави, тобто її іноді називають симфонічним театром...».

У 1976 році А. Шекера поставив Лілею в Київському театрі опери та балету (раніше він ставив цей балет у 1964 році, коли був балетмейстером Львівського оперного театру). На жаль, вистава протрималася в репертуарі недовго. Більшість відгуків негативні.

Артисти, які брали участь у виставі, відзначили характерні постановки, особливо циганський танець, у якому солісткою була Н. Уманова, а керівництво всією виставою та окремими фігурами було дуже ефективним. Для загострення драматичного конфлікту хореографи іноді використовують різкі образотворчі прийоми, що викликало звинувачення в надмірному натуралізмі [35].

Безсумнівно, така одностайна критика постановки відображає кадровий порядок Київського оперного театру (відомо, що А. Шекера був змушений залишити посаду головного балетмейстера Київського театру опери та балету в 1977 році). У виставі багато позитивних моментів, і це починається з акторської

майстерності. А. Шекера в одному з інтерв'ю зазначив, що зроблена ним «Лілея» — це не оновлення, а нове трактування твору. «Рішення зробити «Лілею» поетичною легендою вимагало забезпечення однієї образної лінії, одного безперервного танцювального руху протягом усієї вистави. Вона стала історією чистого, піднесеного романтичного кохання Степана та Лілеї. В. Туркевич зазначає, що А. Шекера у своєму творі «оживив сюжетний розвиток вистави, надав йому більшої романтичної напруженості, а персонажам, їхнім діям — виразнішої психологічної мотивації. »

У 2003 році на київську сцену повернувся балет «Лілея» у виконанні Валерія Ковтуна. Балетмейстер відтворив оригінальний текст Чаговця, роблячи любов героїв Лілеї та Степана центральною лірико-драматичною сюжетною лінією. Значно змінилася і оцінка К. Данькевича. В. Ковтун прибрав деякі фігури, а замість них використав фрагменти інших творів К. Данькевича: двох його симфоній, поеми «Тарас Шевченко». Лілея - Є. Єршова, Князь - О. Підгайний (Виконання В. Вронського, 1956)

Тип вистави визначає і специфіку її хореографічних рішень: В. Ковтун більше, ніж хореографи попередніх творів, використовує класичну хореографію. У «Лілеях» В. Вронського артисти старшого покоління, які мали змогу дивитися і навіть брати участь у виставі, помітили досконалу постановку та гру відомого українського балетмейстера. У виконанні В. Ковтун досконале володіння технікою класичного танцю, академічне виконання, Чітко дотримуватись симетрії сценічних малюнків. На першому знімку («Купальські свята» та заручини Лілеї та Степана) стилізований український танець, виконаний у класичній манері, з м'якими балетками, що дозволяє артистці легко виступати та демонструвати красиві ніжки. В. Ковтун вимагав не лише технічної довершеності й синхронності, а й емоційної сили й артистизму танцюриста, «щоб горіли очі й спина, як у артиста ансамблю Вірського» [39].

Партії головних героїв – Лілеї та Степана – побудовані переважно на

лексичному матеріалі (положення рук, тулуба, голови, характер рухів) класичного танцю з відтінком українського національного стилю. Загалом багато дослідників у галузі хореографії (Ю. Станішевський, В. Верховинець) відзначають схожість українського народного танцю з класичним балетом, що дає змогу балетмейстерам органічно поєднувати хореографію українського народного танцю з класичною хореографією.

За час своєї сценічної діяльності В. Ковтун був виконавцем майже всіх основних партій поточного репертуару Київського оперного театру. Балетні критики відзначали, що він був не тільки чудовим танцюристом з академічним підходом до виконання, але й майстром дуету з рідкісним почуттям співпраці. З В.Ковтуном танцювали всі відомі головні балерини Київської опери - О.Потапова, В.Калиновська, Л.Сморгачова, дует В.Ковтуна та його дружини Т.Таякіної відомий далеко за межами України та України.

Сольний дует у балеті «Лілея» містить багато складних технічних елементів, таких як: ефектні високі опори, швидкі та повільні оберти, удари тощо. Порівнюючи поточні постановки з попередніми, можна простежити еволюцію балетних вистав. Вистави 1950-1960-х років характеризуються розвитком балетної техніки – збільшенням кількості і швидкості обертань, введенням нових елементів, іноді запозиченням гімнастики та акробатики. Нова експресія — шалене обертання з акцентованими паузами і високими підкосами — кульмінацією прихильності персонажа (нагадаємо, що в дореволюційному балеті високих підкосів не було: партнер лише притискав балерину до грудей). У своїх виставах В. Ковтун звертає увагу не лише на високі опори, ефектні оберти, а й на їх форми, безліч переходів, зв'язні елементи проходження, як, наприклад, оберти, що закінчуються у II Арабесці, де партнери зупиняють балерину, тримаючи її на руках. руку. Для дуету характерна класична кантилена. Балерина наближається не до героїчної хореографії, а до вишуканих елементів «чистого» танцю, естетики безсюжетного балету Дж. Баланчина,

повітряного ліризму, симетрії сценічних характерів і радісної техніки танцювальної композиції. Головними солістами Української державної опери були О. Філіп'єв (в одному з інтерв'ю В. Ковтун назвав його «зіркою світового масштабу»), Н. Лазебнікова, А. Гура, М. Чепик, згодом К. Козаченко, О. Голиця, С. Сидорський у своїх виконавських роботах показали високу майстерність і володіння жанрами класичного танцю, створили цікаві танцювальні образи.

Головний лиходій Принц з'являється в розвитку: у другій дії він постає в образі античного героя Паріса (сцена, розіграна в кріпосному театрі), але в сцені погоні він знову розкриває свою злу сутність: він готується до Своє власне задоволення чинить найжахливіші злочини. Балетмейстер зробив фігуру танцювальною, надавши їй кутасті рухи, широкі стрибки, стрімкі обертання, властиву руці пластику. Першим виконавцем ролі князя був М. Мотков, у репертуарі якого було чимало суто технічних партій, а також виконавських партій, заснованих на пластичній виразності, тому цей образ став творчою удачею артиста. його герой.

У виставі В. Ковтуна проявляється його творча особистість як майстра класичного балету. Увесь акторський склад вистави – солісти та балет – працювали від душі та бралися за складну танцювальну лексику.

До 200-річчя від дня народження Шевченка в Українській державній опері повторять балет «Лілея» (який багато років не ставився на сцені). Керівниками вистави є Анатолій Козлов та Олена Філіп'єва, які з великою точністю зберігають усі нюанси хореографії В. Ковтуна. Оновлена прем'єра серіалу відбулася 30 березня 2014 року. У ролях головних героїв – Н. Лазебнікова (Лілея), С. Сидорський (Степан), М. Мотков (Князь), які не тільки демонструють високий рівень професіоналізму, але й емоційну гру, є справжніми акторами сцени. У сольному відділенні разом із досвідченими майстрами виступають зовсім юні танцюристи Микита Сухоруков (Паріс) та

Віталій Нетруненко (Парубок). Вистава пройшла на високому рівні і була тепло зустрінута глядачами, які перегукувалися з героями вистави, затамували подих, спостерігали за розвитком сценічної дії. У газеті «День» 8-9 травня була опублікована рецензія на виставу, в якій автор Л. Тарасенко посилається на всі попередні інсценізації «Лілеї» на київській сцені. Критики відзначали [42]: «Нова Лілея» пройшла шлях від народної романтичної драми до ліричної поеми».

Сцени та фрагменти з балетних спектаклів фіксувалися насамперед для сюжетів кіножурналів. В Україні це були – «Радянська Україна», «Молодь України», «Мистецтво України», «Україна сьогодні», «Жорна», «Піонерія» виробництва студії «Укркінохроніка».

Однак, вже з другої половини ХХ століття, з розвитком телемовлення, коли з'явилися відповідні умови для зйомки танцю, до роботи було залучено фахівців кіно- й телевізійних режисерів та операторів, які могли професійно, без втрат для мистецтва представити хореографію на телеекрані. Зйомки стали проводитися у спеціальних повільйонах, які в Україні підпорядковувалися Республіканській студії телебачення. Таким чином, глядач отримав змогу познайомитися як з окремими танцювальними мініатюрами й фрагментами відомих балетних постановок, так і цілісними хореографічними полотнами.

Насамперед варто сказати кілька слів про саму виставу «Лілея». Вперше цей балет був поставлений 1940 року балемейстером Г. Березовою на лібрето В. Чаговця, створеного за мотивами творчості Т. Шевченка. За словами критиків, в «Лілеї» Г. Березовій цілком вдалося поєднати класичну хореографію з елементами українського народного танцю, «заклавши фундамент для нових шукань більш правдивої й народної танцювальної мови, рис національного балету» [17].

Після Другої світової війни, коли в Україні було відновлено роботу вітчизняних театрів, Г. Березова з певним драматургічним корегуванням знов

представила постановку «Лілеї» на балетних сценах Києва (1945) та Харкова (1946).

Підкреслимо, що одночасно з Г. Березовою на одеській (1945), львівській (1946) та донецькій (1947) балетній сцені особливий стиль українського народно-сценічного танцю створили у класичній балетній виставі «Лілея» балетмейстери В. Вронський та А. Гірман. 1956 року В. Вронський поставив цю виставу в Києві.

Порівняно із власною попередньою редакцією балетмейстер ще більше розширив спектр виражальних сценічних засобів з метою влучнішої драматизації конфлікту, поглибив побудову розгорнутих масових сцен, детальніше розробив хореографічні лейттеми шевченківських образів, щільніше пов'язавши їх з масовими танцювальними композиціями.

Варто додати, що у роботі над постановкою взяли участь провідні артисти Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка – Є. Єршова (Мавка), Р. Візиренко-Клявін (Степан), А. Аркадьєв (князь), В. Калиновська (Гера), О. Сегаль (Перку), В. Ферро (Маріула) та інші танцівники.

Театрознавець К. Теплицький так описував побачених ним персонажів вистави: «Не тільки в стихії танцю приваблива Є. Єршова. Ви запам'ятаєте її - пустотливу, безтурботну у своїй дівочій весні, а потім - смертельно вражену, з трагічно простягнутими руками. Р. Візиренко-Клявін зумів глибоко зазирнути у душу Степана. І ми бачимо його в динаміці, як, під впливом душевних переживань, він стає народним месником [28]. В. Ферро темпераментно, блискуче веде свою роль. Зворушлива Маріула в прагненні відвернути увагу князя, щоб врятувати Лілею. В міфологічній картині в палаці князя хочеться особливо відзначити виконання В. Калиновської.

Надавши подіям характер підкресленого драматизму, динамізувавши дію, балетмейстер звернув особливу увагу на створення узагальненого образу народу.

Балетознавець Ю. Станішевський писав з цього приводу: «Народ став героєм спектаклю. У багатобарвній картині ночі під Івана Купала балетмейстер не лише використав скарби українського народно – сценічного танцю, а й продовжив свої пошуки у створенні поліфонічного ансамблевого акомпанементу солістам і пластичного контрапункту хореографічних лейттем героїв і танцюючої маси».

Влітку 1958 року, коли виникло рішення вперше закарбувати балет на плівку, до екранізації шевченківської поезії були залучені: кінорежисер В. Лапокниш, оператори О. Ананасов та М. Топчій, художник О. Бобровников, балетмейстер-постановник В. Вронський.

Наголосимо, що на момент зйомки українське телебачення ще немало необхідних приміщень для роботи, тому постановка «Лілеї» відбулася у павільйонах Київської кіностудії імені О. Довженка.

В основу фільму-балету було покладено кілька поем Т. Шевченка з поетичної збірки «Кобзар» (серед них: «Княжна», «Марина», «Відьма», «Русалка», «Утоплена», «Сліпий» тощо).

В центрі події – історія кохання Лілеї і Степана, які з дитячих років зростали разом. Місцевий князь, приголомшений красою Лілеї, переслідує закоханих. Через його вплив сільська громада відправляє Степана на Січ, а налякана тиском князя, Лілея знаходить притулок у таборі ромів.

По дорозі на Січ Степана ловлять і осліплюють князівські гайдамаки; він стає сліпим кобзарем, який закликає людей до боротьби проти несправедливості. Наприкінці фільму-балету Лілея трагічно гине, пригнічений народ повстає й вбиває жорстокого пана. Оригінальним впровадженням режисера В. Лапокниша став позакадровий текст творів Шевченка, озвучених поетом Андрієм Малишко.

Фільм-балет мав досить тривалий як для телебачення час запису - одна година двадцять хвилин. Відомо, що у наступних радянських фільмах-балетах

час трансляції було скорочено до однієї години - відповідно до специфічного сприйняття балетного видовища на екрані.

Таким чином, основою телевізійного балету практично став одноактний спектакль з його камерністю викладу та лаконізмом форми, тяжінням до символіки у танцювальній мові, відсутністю складних декорації та масової участі кордебалету.

Якщо говорити про зміст фільму-балету В. Лапокниша - В. Вронського, то варто зацентувати, що екранна версія створювалася ними за принципами хореодрами, яка панувала на той час у мистецтві, коли пантоміма грала в балеті не менш важливу роль, ніж власне танець.

Тому саме через пантоміму В. Вронський та В. Лапокниш виділяли основні сюжетні мотиви у фільмі-балеті. В цьому контексті варто наголосити: якщо на театральній сцені переважання «побутовізму» негативно позначалося на виставі і вказувало на безпорадність фантазії постановника, то на телевізійному екрані, воно навпаки, надавало природності поведінці екранно-балетних персонажів [31].

Достовірність існування на екрані балетних героїв підкреслювала й інша специфічна риса телевізійного видовища - великі плани.

Виділений з танцювального контексту великий план, з одного боку, руйнував враження від хореографічного фрагмента в цілому, з іншого - додавав нових штрихів до характеристик кіногероїв - Лілеї, Степана, Маріули, Перку, Гери, Князя тощо (особливо тих, які неможливо було передати лише мовою танцю), розкриваючи несподівані смислові нюанси в їх телевізійно-балетній поведінці.

Драматургічно чітке й досить продумане чергування ігрових (пантомімічних) і танцювальних епізодів, великих і загальних планів створило в «Лілеї» ту дивовижну цілісність фільму-балету, яка згодом примушувала глядачів з особливим інтересом стежити за подіями, які розгорталися на екрані.

Вже згадуваний театрознавець К. Теплицький писав з цього приводу: «Якби автори фільму В. Вронський і В. Лапокниш піддалися спокусі просто зняти на плівку хорошій балетий спектакль, вийшов би посередній фільм. Вони не побоялися відмовитися від багато чого в спектаклі і ввести те, що прозвучало в кіно. Ті узаконені умовності, які звичні для театру, могли стати нетерпимими, якби не вдумлива режисура, не прекрасна акторська гра.

Навіть ролі і сцени, які раніше здавалися непомітними, тепер стали значущими. І забуваєш про неминучі технічні прийоми в балеті, про певний розрив між натурними зйомками і декораціями, цілком підпадаючи під вплив поезії».

Відомо, що досить позитивно рецензенти поставилися й до художньої роботи досвідченого оператора М. Топчія (тривалий час працював із прославленим І. Кавалерідзе, створив разом з ним кілька відомих кінокартин). К. Теплицький зокрема писав: «Творча співдружність постановників і операторів увінчалася успіхом. Є цікаві знахідки, наприклад, в кадрах на дні лісового озера або в розповіді Степана, яка йде подвійною експозицією. Кожен комплекс танців відзначається своєрідною красою».

Сучасний кінознавець А. Пащенко також зазначала, що фільм досить успішно передавав кінематографічними засобами танець на екрані: зміною планів, гарно знятою натурою, чудовим кольоровим рішенням. Проте, вона зауважила, що, на жаль, «Лілея» не уникла бутафорських елементів українського пейзажу - намальованого неба, штучного дерева на могилі головної героїні, зайвою театральністю відзначився епізод народного повстання.

Танцювальним епізодам, укладеним В. Вронським, була властива незвичайна простота: поставлені ним хореографічні малюнки розвивалися так само природно й невимушено, як римовані рядки Шевченка. Класичний танець став основною виразною «мовою» кіногероїв: в їхніх рухах, позах, обертаннях й стрибках елементи академічної танцювальної лексики легко об'єднувалися з

народної хореографією [2].

Про талант В. Вронського синтезувати різні танцювальні жанри, мистецтвознавці зазначали: «Хореографічна тканина балету хоч і дуже різноманітна, залишається цілісною, бо класичні і характерні танці сплетені у фільмі в єдиний візерунок.

Сонячність його барв йде від народності, від національної самобутності, яка і надає неповторної свіжості кінотвору».

Отже, наукова новизна публікації полягає в тому, що в ній вперше проаналізовано специфіку постановки фільму-балету, як цілком самостійного музично-хореографічного спектаклю, створеного для телевізійного перегляду.

Підсумовуючи матеріал, наголосимо на наступних висновках. Перший національний телевізійний фільм-балет «Лілея» став новим й оригінальним явищем української культури середини ХХ століття.

В основу постановки було покладено відомі твори класика вітчизняної літератури Т. Шевченка: «Княжна», «Марина», «Відьма», «Русалка», «Утоплена», «Сліпий» тощо. Хореографічна лексика фільму-балету, віднайдена балетмейстером В. Вронським, і поставлена на емоційну (з сильним психологічним впливом), проте, цілком зрозумілу для сприйняття широким колом глядачів музику К. Данькевича, тяжіла до образної танцювальності, точності і виразності екранних характеристик персонажів; художня дія завдяки майстерній роботі кінорежисера В. Лапокниша та операторів О. Ананасова й М. Топчого розвивалося динамічно і насичено. Популярність фільму-балету забезпечила участь в ньому провідних солістів балетної трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка: Р. Візиренка-Клявіна, Є. Єршової, А. Аркадьєва, В. Калиновської, О. Сегалія, В. Ферро та інших артистів [4].

Таким чином, перший український телевізійний фільм-балет «Лілея», зближуючись з жанром телевізійного художнього фільму або телеспектакля, став абсолютно новим й самостійним видом художньої творчості. Звісно,

вивчення специфіки вітчизняний телевізійних фільмів-балетів не може обмежуватися даною науковою розвідкою й вимагає подальшого мистецтвознавчого аналізу із викладенням здобутих результатів у фахових виданнях з історії українського балету. «Лілею можна категоризувати як фільми «відлиги» завдяки їх особливій стилістиці, використанню пейзажу як органічного компоненту дії та увазі до вираження внутрішнього світу персонажів. Водночас можна стверджувати, що завдяки своєму оригінальному пластичному рішенням ці фільми закладають основу українського поетичного кіно - про що свідчить використання окремих кінематографічних елементів, зокрема, у «Тінях забутих предків» Параджанова. Феномен гаптичної естетики в кінематографі відлиги є багатоаспектним і складним явищем. Таким чином, до перспектив наукових пошуків можна віднести дослідження взаємозв'язку та порівняння гаптичної естетики цих фільмів та інших творів поетичної школи українського кінематографа.

Відомий мистецтвознавець, літературознавець і театрознавець А. Гозенпуд писав про прем'єру балету «Лілея» в 1940 році: «Музика балету — танцювальна, різноманітна і яскрава за ритмом. Це запальний «Танець шевця», хитромудрий «Танець шевця» (художник Прожек), циганські танці Г. Березова не тільки вивчає українські народні танці, але й відтворює багато втрачених танцювальних елементів Сцена русалки Не зовсім впевнена у виставі Постановка вистави і фінал були провальними – народне повстання...». Серед інших недоліків «Лілеї» Гозенпуд, на його думку, виділив невдале оформлення вистави (сценографи М. Уманський та О. Бобровніков), «яке не передало хвилюючої чарівності української природи, навіяної Т. Шевченком. ." Рецензенти також звертають увагу на відсутність технічної свободи окремих солістів у театрі [6, С. 26].

Відомо, що влітку 1941 р. балетмейстер Є. Вігільов планував поставити балет «Лілея» на сцені ДАТОБ у Львові. Але виробництво серіалу було

відкладено через початок німецької окупації Галичини на початку липня того ж року.

Після Другої світової війни, коли відновилася робота українського вітчизняного театру, Г. Березова після деяких театральних коректив знову поставила «Лілеї» на балетних сценах Києва (1945) і Харкова (1946). Відомо, що створення вистави розпочалося в Іркутську, куди була евакуйована київська трупа ДАТОБ імені Т. Шевченка. У 1944 році тут відбулася перша дія балету.

У прем'єрі «Лілеї» на київській сцені брали участь такі відомі українські артисти, як З. Лур'є, М. Іващенко, Н. Кемінська, М. Житліс, Л. Герасимчук, А. Мінчин. Оформлення вистави розробив народний артист УРСР А. Петрицький. Критики, зокрема, так характеризували створені ним пейзажі: «Яскрава радість природи в першій дії змінюється тривожними барвами неба (циганський табір) і зловісними контурами лісу, в якому Ліля шукала Місцевий порятунок. Незрівнянна театральність майстер костюма А.Г.Петрицький створив незвичайний барвистий комплект...».

Драматурги зазначали, що Березова в першу чергу спиралася на досягнення класичного балету та українського народного танцю, прагнула створити цілісну танцювальну виставу, яка б повною мірою виражала шевченківську тему. Вона відмовилася від пантоміми як основного способу виразності і зуміла передати весь драматичний розвиток п'єси через танець.

Підкреслимо, що під час перебування Г. Березової на сценах Одеси (1945), Львова (1946) та Донецька (1947) балетмейстери В. Вронський та А. Гірман виконали «Лілею» у класичному балеті. Їх виступи різняться за відповідними емоційними обертонами та психологічними інтерпретаціями. Зокрема, Вронському вдається відійти від побутових деталей і зосередитися на узагальненій танцювальній лексиці. Після Березової він розвинув чоловічий танець і надав йому неповторного національного колориту [9].

У 1956 році Вронський поставив «Лілеї» в Києві. Порівняно з

попередньою редакцією хореографи ще більше розширили діапазон виражальних засобів: точніше драматизували конфлікт, поглибили ретельно побудовані масові сцени, розвинули танцювальну тему образу Шевченка. Надаючи події, щоб підкреслити характер драми і надати дії динаміки, він особливу увагу приділяв формуванню загального образу героїв.

Отже, балет К.Данькевича «Лілея» має багату історію створення і постановки на сцені різних театрів. Він продовжує своє життя і сьогодні. Його реалізацією займалися різні хореографи, балетні образи втілювали різні виконавці, але завжди залишаються нові можливості втілення знайомих сюжетів і музики.

РОЗДІЛ II. ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ: БАЛЕТ «ЛІЛЕЯ»

2.1. Реалізація творчого проєкту

Анотація до танцю, композиції

«Лілея» є балетом на 2 дії українського композитора Костянтина Данькевича за мотивами однойменної балади Тараса Шевченка. Баладу «Лілея» Шевченко створив у Києві 1846 року (25 липня). Вистава була включена в репертуар кількох балетних театрів, змінено лібрето балету (Галина Березова, Вахтанг Вронський, Валерій Ковтун, Анатолій Шекера та ін.) і нові хореографічні версії. Непроста доля випала «Лілеї» Данкевича — чи не першому українському балету, в якому знайшла відображення національна тема. Його прем'єра мала відбутися у 1939 році, коли в Україні широко відзначалося 125-річчя від дня народження Тараса Шевченка. Але через репресії, яких пережила українська творча інтелігенція у 1937-1938 рр., реалізувати задумане вдалося лише в серпні 1940 р. У червні 1941 р. обірвалося життя першої «Лілеї» на сцені столичної опери. Зупинка [33]

Вдруге трупа, що повернулася з евакуації, звернулася до неї в 1945 р. Існували ще дві версії балету К. Данькевича – у 1956 р. (який став основою відомого кінобалету, знятого в 1958 р. на сцені Довженка). кіностудія) і в 1976р 1846 р. – Т. Шевченко під час перебування в Києві наблизився до членів Кирило-Мефодіївського товариства і приєднався до нього. Гуртківці висували вимоги: скасування кріпосного права, знищення станового поділу суспільства, звільнення всіх слов'янських народів від гніту самодержавства. Це спонукало митця написати твір, який би виступив проти королівської та поміщицької влади, знущань над ними з боку простих людей. Це вірш про прекрасну квітку, яка розповідає, як вона колись могла жити, дихати і бігати. Адже Лілея була

невинною дівчиною, яку за життя зневажали сусіди, бо була позашлюбною дочкою пана. Красу і трагізм цієї повісті майстерно передані геніальним автором.

2.2. Обґрунтування вибору теми. Лібрето

Ми обрали цей твір для постановки, тому що «Лілея» стала першою ластівкою і дорогоцінною перлиною вітчизняного хореографічного мистецтва з втіленням поетичних образів Шевченка на українських балетних сценах і посідає особливу вкладку в Шевченківському театральному-музичному та кінематографічному літописі.

Поєднання балетної музики Костянтина Данкевича, створеної на матеріалі української народної пісні, лібрето Всеволода Чаговця за мотивами Шевченкового «Кобзаря» («Лілея», «Сліпий», «Утоплена», «Русалка», «Царівна», «Марина», «Відьма») та хореографією Галини Березової із синтезом класичних та фольклорних елементів, створених у реальності, збірний образ багатьох героїнь Шевченка (із покірної та сором'язливої дівчини перетворюється на рішучу та мужню, яка мстить князеві за його зганьблену честь).

Провідним лейтмотивом балету є тема «Лілеї» за мотивами української народної пісні «Ой зйди, зйди, зоре та вечір». Композитор передає життя героїв балету – Лілеї та Степана, розкриває їхні мрії, кохання, страждання та боротьбу, життя свого народу, який наділив їх прекрасними полум'яними серцями, волею і силою в боротьбі з панською неволею, віра в свою майбутню перемогу. Лілея — втілення жінки-революціонерки, яка разом з братами, чоловіком і синами назавжди виборола рівність і свободу під час Великої Жовтневої соціалістичної революції. Одеська прем'єра «Лілея, або Вернісаж Т.Г. Шевченка» (реж. І. Балашов та Віктор Трощенко) відбулася у 2002 році.

Його елементом стала участь на сцені самого Кобзаря. Крім того, у виставі звучать пісні «Ой не світи, місячко медовий», «Коло млина, коло броду», «Тихо, тихо, Дунай воду несе» та інші.

Сюжет.

Написаною тоді ж «Лілією» Шевченко започаткував в українській поезії жанр соціально-романтичної балади, в якій поряд із фольклорними мотивами зображуються соціальні проблеми, зокрема такі огидні явища кріпацтва, як осквернення простолюду «дівчат хтивого господаря, а також жорстокість і нетерпимість сільської громади до одягу та їхніх дітей.

В основу балади Шевченко поклав фольклорний мотив перетворення дівчини на квітку, в основі якого лежать анімістичні народні вірування. Стилістично ця балада суттєво відрізняється від ранніх балад поета — «Причинна», «Утоплена», «Тополя». Балада поєднує в собі епічні, ліричні та драматичні елементи, має циклічну, трискладову та каркасну композицію. Зачин (рядки 1-18) і кінцівка (вірші 77-90) складають лірико-драматичне обрамлення основного сюжету.

Основна частина балади (ст. 19-76) — розгорнутий монолог Лілеї, її лірична сповідь у поневіряннях і стражданнях; цю частину можна умовно поділити ще на дві: до і після того, як героїня перетворюється на квітку. На відміну від ранніх балад Шевченка, автор-оповідач майже не входить у монолог-розповідь героїні, жодним чином не коментує картину, що говорить само за себе. Така побудова сюжету слугує заглибленню в психологію героїні, перенесенню дії в оповідний час, коли все подається самим героєм у його власному сприйнятті, а тому дуже емоційно.

Трагізм дівчини передається не стільки через опис вчинків господаря, який, покликавши Лілею матір, кидає її разом з дитиною заради власних потреб,

скільки через сприйняття маленькою дочкою тяжкого душевного стану матері: «Моя мати... чого вона, / Вона все журилась / І на мене, на дитину, / Дивилась, дивилась / І плакала» Я не знаю, / Мій брате єдиний! / Хто їй лихо заподіяв" / Я була дитина, / Я гралася, забавлялась, / А вона все в'яла, / Та нашого злого пана / Кляла-проклинала. / Та й умерла".

У мовно-метафоричному плані балада близька до народних пісень з їх глибоким ліризмом, чіткою поетичністю та милозвучністю. На свято Івана Купала зустрічаються селяни – Лілея та Степан. Їхні батьки погоджуються на весілля. Молодь щаслива, хоч і бідна. Приходить пан, щойно полював із хортами, щойно вбита хазяйським ножом змучена лань. Пан уважно стежить за дівчатами, йому сподобалася Лілея. Яке йому діло до щастя підданих? Він наказує зв'язати Степана, а Лілею відвести до покоїв свого палацу [15].

Прошли роки. Стогне народ під панським ярмом, плачуть по селах дівчата зганьблені паном. Зганьблені майстрами кришки губилися в ставках, річках і озерах. У Степана викололи очі. З волинкою ходить по країні, співає про важку людську долю, закликає до боротьби з панами.

Зганьблена Лілея зустрічає Степана. В її серці кипить люта помста пану. Люди повстають, палять хазяйський палац, вриваються в хазяйські покої, якими керують Ліля та Степан. Лілей мстить пану за гніт народу, за невільність, за наймичку Катерину, за потоплену одежу, за свою честь.

Монолог Лілеї — чистий і невинний — сповнений подиву й нерозуміння того, що з нею зробили — і батько, і недобрі люди. З іншого боку, читач, обізнаний із прозою життя, легко розгадає драматичне становище героїні та причини ставлення до неї сільської громади, яка зазвичай відкидала панський аристократизм. Таким чином, саме завдяки передачі героїнею образу власної трагедії образ Лілеї – панської доньки, сироти, несправедливо висміяної, зневаженої й остаточно втраченої односельцями – розкриває свою чистоту, наївність і чутливість у всьому. Їх. Цим рисам цілком відповідає перетворення

дівчини на лілію — квітку чистоти й непорочності, квітку Богородиці. Отже, за словами Шевченка, Бог докоряє жорстоким людям, нечутливість яких народжена постійним гнітом рабства й несправедливості, щоденною боротьбою за виживання. Схвильований, скорботний монолог Лілеї насичений гірким захопленням несправедливістю і жорстокістю людей, незбагненністю волі Божої.

Яскраво показавши тендітну красу Лілеї, поет показав несумісність духовної краси з нелюдською дійсністю життя. Поряд із засудженням пана як головного винуватця трагедії Лілеї та її матері Шевченко водночас порушив проблему етичної неоднозначності й застарілості деяких звичаїв і упереджень предків, які стояли на заваді співчуттю й милосердю. , взаєморозуміння між людьми.

Лібрето

Теплої літньої ночі на Івана Купала дівчата пускають вінки на воду, гадаючи на долю. Красуня Лілея, прикрашена вінком, привертає зачаровані погляди своїх чоловіків, у тому числі й Степана, з яким росла з народження. Разом вони відчують, що між ними зародилося невідоме раніше почуття – кохання. Лілея та Степан просять у князя дозволу на заручини. Князь погоджується, але зранений красою Лілеї раптово вирішує розлучити закоханих: дівчину наказує відвести до свого палацу, а юнака найняти до княжого двору. Громада, однак, стає на заваді намірам князя: Степана відправляють на Січ, а Лілею залишають під їхньою опікою.

Князь шукають Лілею. Тікаючи від нього, дівчина потрапляє на берег озера, де вона втомлена засинає і бачить дивний сон: русалки танцюють по колу. З ними стоїть її рідний Степан. Але сон раптово обривається... Берегом озера йдуть Кобзарі. З ними – і кохана Лілея, яку по дорозі на Січ схопили й осліпили князівські гайдуки. З'являється сам князь і хоче вбити беззахисного Степана. Але Лілея прикриває його собою. Люди приходять на допомогу

закоханим. Селяни вбивають мерзенного князя, а сліпий Степан-Кобзар закликає всіх до боротьби за щастя і волю.

2.3. Ідейно-тематичний аналіз

«Лілея» була незакінченою легендою. Автор узяв романтичний фольклорний сюжет. Далі наповнив його соціальним змістом. Саме це залишається актуальним і для вистав всіх часів. Трагедія дівчини, яка перетворилася на лілею, снігову квітку, та її матері-повії, спричинена ненавистю односельців до її батька-розпусника [29]. Провідною темою поезії є плач над несправедливою долею, що є характерною рисою романтизму:

Нащо мене Бог поставив

Цвітом на сім світі?

Щоб людей я веселила,

Тих самих, що вбили Мене й матір?..

Основу твору складають монологи-спогади Лілеї про своє минуле життя, коли вона була дівчиною. Мати дівчини, яку покривав хтивий пан, померла від горя, а дівчина була забрана в панські покої, виросла і перетворилася на красуню. Коли пан від'їжджав кудись далеко, селяни піднімали бунти (автор не називає їх причин і не подає детального опису цих подій: «І прокляли його люди, хата згоріла...»), вона кепкувала над дівчиною, яка потім, узимку, загинула десь під жерстю, навесні перетворившись на ніжну лілею.

Твір насичений жалем, сумом і співчуттям до молодої дівчини, яка невинно страждає і від бездушності батька-господаря, і від сліпої ненависті людей. Трагізм сюжету підкреслюється зіставленням: люди знущалися над героїнею, коли вона була людиною, і милувалися її красою, коли вона стала квіткою:

Зимою люде... Боже мій!

*В хату не пустили.
А весною, мов на диво,
На мене дивились.*

Цікаво, що таке перетворення відбулось не внаслідок якихось чаклунських дій ворожки (як, наприклад, у «Тополі») - мабуть, сам Бог дав дівчині інше життя, щоб та все ж - хоч квіткою! - відчула любов і захоплення людей.

Тема вистави – це зображення страждань дівчини (Лілеї) через жорстокість і бездуховність пана.

Основна ідея твору міститься у вияві співчуття героїні.

Надзавданням є донесення до глядача почуттів кохання та трагічності долі простої дівчини – Лілеї.

Драматургічна побудова:

- **Пролог:** дівчата пускають вінки на воду, гадаючи на долю, а Лілея прикрашена вінком, привертає зачаровані погляди чоловіків, у тому числі й Степана.
- **Експозиція:** Лілея та Степан відчувають, що між ними зародилося кохання, та просять у князя дозволу на заручини.
- **Зав'язка:** князь погоджується, але зранений красою Лілеї раптово вирішує розлучити закоханих.
- **Розвиток дії:** берегом озера йдуть Кобзарі. З ними і коханий Лілеї, якого по дорозі на Січ, спіймавши, осліпили князівські гайдуки.
- **Кульмінація:** з'являється князь та хоче вбити беззахисного Степана, але Лілея прикриває його собою.
- **Розв'язка:** селяни вбивають мерзенного князя, а сліпий Степан-Кобзар закликає всіх до боротьби за щастя і волю.

Жанр: музично-театральний.

Вид: класичний з елементами стилізованого українського танцю.

Форма: одноактний балет

Композиція: "Лілея" — це розповідь Лілеї своєму братові Королевному цвіту про страшні часи кріпацтва, про нестерпне життя людей в умовах соціального гноблення. Твір починається і закінчується запитанням, яке героїня звертає до свого оточення: «За що?..».

*«За що мене, як росла я,
Люде не любили?
За що мене, як виросла,
Молодую вбили?
За що вони тепер мене
В палатах вітають,
Царівною називають,
Очей не спускають
З мого цвіту? Дивуються,
Не знають, де діти!
Скажи мені, мій братику,
Королевий цвіте!»
«Я не знаю, моя сестро».
І цвіт королевий
Схилив свою головоньку
Червоно-рожеву
До білого пониклого
Личенька Лілеї.
І заплакала Лілея
Росою-сльозою...*

Заплакала і сказала:
«Брате мій, з тобою
Ми давно вже кохаємось,
А я й не сказала,
Як була я людиною,
Як я мордувалась.

Моя мати... чого вона,
Вона все журилась
І на мене, на дитину,
Дивилась, дивилась
І плакала. Я не знаю»:
Мій брате єдиний!
Хто їй лихо заподіяв?
Я була дитина,
Я гралася, забавлялась,
А вона все в'яла
Та нашого злого пана
Кляла-проклинала.
Та й умерла... А мене пан
Взяв догодувати.
Я виросла, викохалась
У білих палатах.
Я не знала, що байстря я,
Що його дитина.
Пан поїхав десь далеко,
А мене покинув.
І прокляли його люде,

Будинок спалили...
А мене, не знаю за що,
Убити — не вбили,
Тільки мої довгі коси
Остригли, накрили
Острижену ганчіркою.
Та ще й реготались.
Жиди навіть нечистії
На мене плювали.
Отаке-то, мій братику,
Було мені в світі.
Молодого, короткого
Не дали дожити
Люде віку. Я умерла
Зимою під тином.
А весною процвіла я
Цвітом при долині,
Цвітом білим, як сніг білим!
Аж гай звеселила.
Зимою люде... боже мій!
В хату не пустили.
А весною, мов на диво,
На мене дивились.
А дівчата завітчались
І почали звати
Лілеєю-Снігоцвітом;
І я процвітати
Стала в гаї, і в теплиці,

*І в білих палатах.
 Скажи ж мені, мій братику,
 Королевий цвіте:
 Нащо мене бог поставив
 Цвітом на сім світі?
 Щоб людей я веселила,
 Тих самих, що вбили
 Мене й матір?.. Милосердий,
 Святий боже, милий!»
 І заплакала Лілея,
 А цвіт королевий
 Схилив свою головоньку
 Червоно-рожеву
 На білес пониклеє
 Личенько Лілеї.*

Пропонуючи нове видання К.Ф. Данькевича «Лілея», багато авторів в основу лібрето поклали життя і творчість Т.Г. Шевченка. Підбірка найяскравіших фактів із біографії Шевченка, визволення з кріпацтва, згадки про Орську фортецю та заслання на Каспії, автори показують процес становлення громадянина і митця на тлі його живописних полотен і поетичних картин.

Через увесь балет, як збірний образ страждань українського народу, проходить доля кріпаків Лілеї та Степана. Пророче бачення сьогодення Т.Г. Шевченко залишив у своїй «Заповіді», яка звучить у виконанні об'єднаного хору.

З точки зору авторів лібрето та хореографа-постановника, балет на музику К.Ф. Данькевича було задумано як вернісаж для художника подій. У лібрето закладена загальнолюдська тема, вічна тема протиріччя між особистістю митця

та навколишньою дійсністю. Балет не претендує на роль історичного показу подій, а, навпаки, дає глядачеві можливість співпереживати тому, що відбувається, та брати участь у подіях, які пропонує нам художник Тарас Шевченко через образи Лілеї та Степана. Через сюжети Степана та Лілеї показані мрії простих людей про свободу не лише від економічної залежності, але передусім про свободу духовну. Вперше в балеті сам артист співіснує на одній сцені зі своїми героями [40]. З першої дії молодий Шевченко присутній на сцені і на власні очі бачить, яким випробуванням випадають його співмешканцям Степану і Лілеї. Все своє подальше життя він присвятив боротьбі за визволення свого народу. Отримавши свободу, він намагається насамперед допомогти своїм близьким, і коли стає зрозуміло, що його сподіванням не судилося здійснитися, серце поета не витримує... Він зробив усе, щоб і далі творити історію для нас а ми лише робимо вибір, в якому суспільстві нам жити. За самовіддане служіння ідеалам свободи поет має право бути вічно згаданим добрим словом! Балет «Лілея Т.Г. Шевченка» є хореографічним втіленням заповіту великого генія доби Незалежності українського народу.

2.4. Шляхи та методи реалізації творчого задуму. Сценарно-композиційний план.

В основу нашого балету покладено фольклорну тему метаморфоз — перетворення дівчини на квітку лілеї — символа чистоти й ніжності. Твір являє собою емоційний монолог Лілеї до Цариці Квітів про її життя як особистості, про трагічну долю свекрухи, про знуцання пана над сиротою після смерті її матері, про те, як дівчина «загинула під тином взимку» від важких поневірянь, а «розквітла навесні».

Народне уявлення про те, що дівчина перетворюється на квітку, використовується для викриття нелюдських вчинків панів, тяжких умов

кріпацтва. У нашому балеті постає невинна дівчина, яка після смерті від вашого жорстокого поводження перетворилася на прекрасну квітку, що відобразиться не стільки на сюжеті, скільки на загальній емоційній атмосфері вистави.

Наша постановка, як і попередні адаптації твору Шевченка, буде містити елементи танцювальної симфонії в масових сценах і сольних танцях.

Режисерське втілення п'єси має бути ретельно продуманим і драматургійним. У ньому повинно бути кілька суто побутових речей.

Хореографічна складова

Хореографічний текст задуманий як поетичне узагальнення. Крім того, виконавці повинні не тільки виразно і технічно танцювати, а й наповнювати хореографічний текст картини акторською грою з психологічною достовірністю, коли кожен крок і погляд відображають як настрій, думки, почуття, так і певний зміст.

Ми органічно впишемо танцювальні образи головних героїв – Степана та Лілеї – в художньо-хореографічну канву вистави, розвинувши оригінальні танцювальні риси для всіх героїв. Образи Лілеї та Степана будуть пов'язані зі становленням чоловічого та жіночого танцю в українському балеті.

Пролог:

- Сценічна дія: Перша картина.
- Сценічні зміни:
 - 1) Відкривається основна завіса.
 - 2) Світло з black out поступово стає яскравим.
 - 3) Музика енергійна.

Музичний розмір: 2/4.

Часовий вимір: 1 хвилина, 35 секунд.

- 4) Декорації з українською тематикою. Імітація картини біля озера (додаток І).
- 5) Костюми та головні убори: дівчатка вбрані у вишиті сорочки та спідниці з вінками на голові (додаток 2). Лілея вбрана в сукню зшиту по горловині,

манжетах, рукавах та внизу з вінком на голові (додаток 1).

- Пропоновані обставини: Образ з Молодіжного Купала біля річки. Дівчата божеволіють, стрибають, ганяються за неприборканими хлопцями. Виконується танець дівчат по колу такими рухами як *jeté*, *jeté entrelacé* та *pas de bourrée*. Піднявши дівчат на пуанти, надавши їм своєрідної манери рук і тіла, притаманної українському народному танцю, ми підготували вихід головної героїні, танцювальна мова якої не стала контрастом до масових народних сцен.

Експозиція:

- Сценічна дія: Перша картина.

- Сценічні зміни:

- 1) Світло поступово з яскравого стає більш теплим. Після виходу Степана основні промені світла наводяться на Лілею та Степана.

- 2) Музика змінюється на більш ліричну та спокійну.

- Музичний розмір: 4/4.

- Часовий вимір: 3хвилини, 20 секунд.

- 3) Декорації незмінні.

- 4) Костюми та головні убори: Степан вбраний в сорочку, виготовлену з грубого полотна з вишитим комірцем та широкі лляні шаровари (додаток 3). Князь вбраний у червону свиту довжиною нижче колін та князівський капелюх (додаток 4).

- Пропоновані обставини: Перестрибнувши через багаття, Лілея стає ініціатором танку: взявши за руку одну з подруг, вона повела витончений і задумливий дівочий хоровод. Танець дівчини, сповнений поетичних роздумів і душевного ліризму, побудований переважно на плавних і округлих рухах, на різноманітних дрібних рухах ніг, які мають характер, схожий на класичне *pas de bourrée*. Використовуючи художню своєрідність дівочого народного танцю, ми можемо гармонійно поєднати його елементи з класикою, створити якісно новий жіночий танець українського класичного балету, забарвлений неповторним

національним колоритом. Лілея бачить Степана та вони відчувають, що постало між ними незвідане досі почуття – кохання. Вони просять у князя дозволу на заручини. Той погоджується і закохані виконують дует який включає в себе багато підтримок та *piquette*.

Зав'язка:

- Сценічна дія: Друга картина.
- Сценічні зміни:
 - 1) Світло знову набирає яскравості з відтінками червоного кольору.
 - 2) Музика починає набирати напруженої а згодом трагічної лінії.
- Музичний розмір: 2/4, 4/4.
- Часовий вимір: 6 хвилин, 30 секунд.
- 3) Зміна декорацій (додаток II).
- Пропоновані обставини: Князь зраний красою Лілеї, раптом вирішує розлучити закоханих: він наказує відвести дівчину до себе в палац, а парубка – зробити наймитом при князівському дворі. Проте громада стає на перешкоді намірам князя: Степана виряджають на Січ, а Лілею беруть під свою опіку. Лілея та Степан виконують прощальний дует. Після чого Степан йде.

Розвиток дії:

- Сценічна дія: Третя картина.
- Сценічні зміни:
 - 1) Спокійне світло наближене до голубих відтінків. В кінці картини black out.
 - 2) Музика ритмічна та жвава.
- Музичний розмір: 2/4, 4/4.
- Часовий вимір: 6 хвилин
- 3) Зміна декорацій (додаток III).
- 4) Костюми: русалки в легеньких, немов повітря, хітонах(додаток 5).
- Пропоновані обставини: Гайдуки Князя розшукують Лілею. Тікаючи від них, дівчина опиняється на березі озера де вона, стомлена, засинає і бачить дивний

сон: у колі танцюючих русалок стоїть її рідний Степан. Русалки виконують ніжний танець по колу танцюючи в парі одна з одною. Лілея танцює з Степаном. Та сон раптово обривається... Берегом озера йдуть кобзарі. З ними і коханий Лілеї, якого по дорозі на Січ, спіймавши, осліпили князеві гайдуки.

Володітимемо не лише лексичними, а й структурно-композиційними прийомами українського народного хореографічного мистецтва. З цього погляду на особливу увагу заслуговують танці русалок – видозмінені в класицисто-романтичному дусі танці з ластовинням, які постають у третій сцені балету. Розташували на балах хороводи українських дівчат, синтезували їх з елементами класичної хореографії, ми створимо широкоформатну поліфонічну картину та різноманітні за ритмікою та емоційністю хороводи русалок. В основу ряду номерів сюїти буде покладено ті ж мотиви, що й купальські танці з першої частини.

Кульмінація:

- Сценічна дія: Четверта картина.
- Сценічні зміни:
 - 1) Світло з black out набирає яскравості.
 - 2) Музика напружена.
 - Музичний розмір: 2/4, 4/4.
 - Часовий вимір: 5 хвилин, 15 секунд.
 - 3) Зміна декорацій (додаток II).
 - Пропоновані обставини: Лілея виконує жалісний танець біля сліпого Степана. З'являється сам Князь і хоче вбити безборонного Степана.

Розв'язка:

- Сценічна дія: Четверта картина.
- Сценічні зміни:
 - 1) Світло стає приглушеним основні промені на Лілею та Степана.
 - 2) Зміна музики з напруженої на трагічну.

- Музичний розмір: 2/4, 4/4.
- Часовий вимір: 5 хвилин, 25 секунд.

3) Декорації незмінні.

Пропоновані обставини: Князь стріляє у Степана, але Лілея своїм тілом закриває коханого. Помираючи, дівчина процвітає прекрасною білою квіткою, яку назвали лілеєю. Останній дует квітки лілеї та Степана. Це можна описати як летюче адажіо, яке повністю складається з підтримок. У нашому балеті «Лілея» має відбуватися становлення чоловічого та жіночого танців українського народного балету. Поєднання народного танцю з класичними елементами збагатить жіночий танець в українському балеті, надасть йому неповторного національного характеру.

2.5.Музичне оформлення

На музику композитора Костянтина Данькевича. Використання народних мелодій повинно додати мелодійності танцювальним формам - адажіо, варіаціям, монологам, створити одну з характерних ознак національної своєрідності балетної музики, підкреслюючи плавний ліричний тон і мелодійність широких рухів.

Поєднання народного танцю з класичними елементами збагатить жіночий балетний танець і додасть йому неповторного національного колориту. В українському чоловічому народному танці багато рухів, які відповідають вимогам класичного чоловічого різновиду. Варто вдало використати особливості національного чоловічого танцю та додати нового емоційного відтінку позам і рухам класичного танцю.

Хореографічна лексика балету має ґрунтуватися на синтезі класичних і фольклорних елементів, що найбільше відповідає стилю музичної партитури та дозволяє відтворити специфіку поезики Т. Шевченка. Із наведеним матеріалом

співіснують оригінальні балетні теми композитора, це «майстерно переосмислені й синтезовані ладово-мелодичні конструкції окремих зразків фольклорних жанрів». За цим принципом створена українська танцювальна сюїта з першої картини, в якій обробка козацьких народних танців перетинається з витриманими в тих же жанрових формах власною мелодією ритмічні утворення композитора.

ВИСНОВКИ

На основі вивчення джерельної бази творчого проєкту наукова і науково-публіцистична література розподілена на різні напрями: 1) історіографія написання літературного джерела, балетного лібрето, музичних партитур до балетних вистав; 2) аналіз балетних вистав, виконавські інтерпретації балетних образів; 3) специфіка сприйняття балетних вистав і різні питання.

Фольклорні джерела часто ставали основою балетних вистав. Серед них відомі балети «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського тощо. Специфікою балетної вистави є зв'язок «постановник – композитор – виконавець». У музичній партитурі закладено основні задуми балетної вистави, засоби розкриття балетних образів.

Балетні постановки у своїх роботах вивчено українськими майстрами балету (Г. Березова (1940), Є. Вигільов (1941), В. Вронський (1945, 1946, 1956), А. Гірман (1947), А. Шекера (1976). «Лілея»), В. Трощенко (2002), В. Ковтун (2003)). Після вивчення цих робіт можемо акцентувати увагу на тому, що для створення художнього образу особливе значення мають світоглядні домінанти хореографів, їхні спостереження, асоціативне мислення, власний досвід. Звичайно, професійні якості та знання композиційно-драматичних структур танцю важливі для постановки вистави. Усі майстри прагнули до передачі почуттів, переживань головної героїні Лілеї. Але все одно були зроблені різні акценти у виставах. При цьому, героїко-романтичний балет К. Данькевича органічно втілює поєднання національної та класичної складових. Для постановок Г. Березової, В. Вронського була характерна драматизація сюжету, використання властивостей хореодрами. Для В. Ковтуна став важливим акцент на лірико-драматичній лінії кохання. І всі постановники ці риси зберігають. Балет К. Данькевича «Лілея» поставили на сцені Української національної опери 4 різні хореографи. Балетмейстерів приваблює виняткова якість пісень, милозвучність партитури («Лілею» М. Загайкевич назвала балетною піснею).

Розроблено власну концепцію вистави «Лілея» з музикою К. Данькевича. Тут домінує трактування балетних образів у межі усталених тенденцій хореодрами. Ми намагалися показати різні танцювальні засоби виразності. Це пов'язано з розкриттям характерів героїв. Балетна вистава органічно наповнена різними побутовими деталями. Ми намагалися зробити її безперервною у своєму розвитку. Цілком органічним є прагнення до вираження балетних образів танцювальними засобами, пантомімою. Думки і почуття героїв розкриті у музиці Данькевича глибоко передають зміст твору Шевченка. Наша композиція втілює драматургічні елементи вистави, розкриває танцювальні можливості виконавців. Це стосується і пантоміми, яка допомагає реалізувати художній образ і можливості танцівників. Драматургія авторської вистави наповнена виразністю. Вона збагачена принципами безперервного розвитку дії.

Окремої уваги в авторській виставі заслуговують сольні дуети. Вони в балеті «Лілея» містять багато складних технічних елементів. Серед них ефектні високі опори, швидкі та повільні оберти, удари тощо. У своїй виставі ми звертаємо увагу не лише на високі опори, ефектні піруети, а й на їхню форму, численні переходи, сполучні елементи, наприклад, піруети, що завершуються другою арабескою, де партнер зупиняє балерину, тримаючи її за руку. Для дуетів характерна класична кантилена. Наш балет немає ефектного циганського розпису, який додає колориту у виставу. На жаль, останнім часом спостерігається тенденція недооцінки ролі народно-сценічного танцю як самобутнього засобу балетного театру.

Вважаємо, що сьогодні актуальною і доцільною є інтерпретація творів українських класиків на балетній сцені. На прикладах вистави К. Данькевича «Лілея» відтворено авторське бачення вистави. Це одна з перших практик інтерпретації класики, тому попереду багато відкриттів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернадська Д. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01. Київ: Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2005. 20 с.
2. Білаш П. “Лілея” – нев’януча квітка // Музика. 1994. №2. С. 4–5.
3. Борщаговський О. Шевченко і театр. Київ: Мистецтво, 1941. 176 с.
4. Володько В. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г.О. Березової) // Мистецтвознавчі записки. 2009. № 16. С. 286–292.
5. Гозенпуд А. “Лілея” // Радянська Україна. 1945. 24 червня. С. 4.
6. Гозенпуд А. Новий український балет: прем’єра балету “Лілея” в Київському театрі опери та балету імені Т. Шевченка // Правда. 1940. 4 жовтня. С. 4.
7. Голдрич О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів: Сполом, 2006. Вид. друге, доповнене. 172 с.
8. Горбатова Н. Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30 роки ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. істор. наук :17.00.01.Київ, 2004. – 20 с.
9. Гринович О. Балет “Лілея”// Вільна Україна. 1941. 10 червня URL : <http://zbruc.eu/node/52945>.
10. Дегтяр О. Творча діяльність Галини Березової: історіографія та джерельна база // Питання культурології. 2013. Вип. 29. С.183–187.
11. Дем’янчук А. Історія та синтез мистецтв. Навч.-метод. посібник для студентів факультету культури і мистецтв, кафедри режисури та хореографії. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2018. 288 с.
12. Дем’янчук А. Л. Роль образотворчого мистецтва в оформленні балетних постановок. Молодий вчений. Херсон, 2018. №3 (55). С. 19–23.
13. Дем’янчук А. Л., Кундис Р. Створення хореографічного образу засобами просторових і часових мистецтв. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2019. № 4. С. 103–109.

14. Диченко І. Перелицьована “Лілея” // Київська правда, 1976. 29 травня.
15. Дмитрик О. Доторкнутися до Шевченка: гаптична естетика кінофільмів "Лілея" та "Наймичка" // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2014. Вип. 14. С. 168-175.
16. Дубенко С. Тарас Шевченко та його герої на екрані. Київ: Наукова думка, 1967. С. 124–131.
17. Загайкевич М. П. Драматургія балету / Київ.: Наукова думка, 1978. 258с.
18. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ : Наук. думка, 1969. 229с.
19. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ: Наукова думка, 1969. 230 с.
20. Захарова В. Жіночі образи в балеті як форма художнього мислення. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 1. Київ.: Міленіум. С.170-174
21. Коваленко Є. Балет “Лілея” К. Данькевича як взірець хореографічної інтерпретації Шевченкової творчості // Культурологічна думка: Зб. наук. праць. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2014. № 7. С.19–26.
22. Коваленко Є. Хореографічна інтерпретація Шевченкової “Лілеї” в балеті Костянтина Данькевича (постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Троценка) // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. праць. Вип. 13 / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2013. С.104–110.
23. Козачковський А. О. Із спогадів про Т.Г.Шевченка // Спогади про Тараса Шевченка. Київ: Дніпро, 1982. С. 76-80.
24. Кокуленко Б. Мистецтво танцю у творчості Шевченка // Народна творчість та етнографія, 2008. №1. С.15-23.
25. Купленник В. Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво // Народна творчість та етнографія, 2003. №3. С.42-47.

26. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ ст. : дис. канд. іст. наук : 17.00.01 / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. К., 2003. 173 с.
27. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2005. 199 с.
28. Пасютинська В. Невдала спроба поновлення // Культура і життя. 1976. 6.05. №37 (2215).
29. Поліщук Т. «Лілея» для Валерія Ковтуна [Електронний ресурс] // «День» Kiev. ua 21.10.2004. №190. Режим доступу до газети: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/panorama-dnya/lileya-dlya-valeriya-kovtuna>.
30. Прем'єра “Лілеї” у Львівській опері. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=IktZOK6uYDo>
31. Пустова Е. Вахтанг Вронський: грані творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Вип. 86: Історія в особистостях: Зб. статей / ред. упоряд. М. Скорик. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. С.153–167.
32. Семенова Н. Генеза та розвиток українських національних балетних вистав у першій половині ХХ століття // Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення: матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф., 17-18 листопада 2011 р. / М-во культури України, Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2011. С.115–120
33. Семенова Н. Феномен української національної балетної вистави в контексті європейської хореографічної культури // Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій: матер. всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 21–22 квітня 2017 р.). Київ, 2017. с. 94–98
34. Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років історії. Київ: Музична Україна, 2003. 440 с.
35. Станішевський Ю. Національна опера України. Київ: Музична Україна, 2002.

736 с.

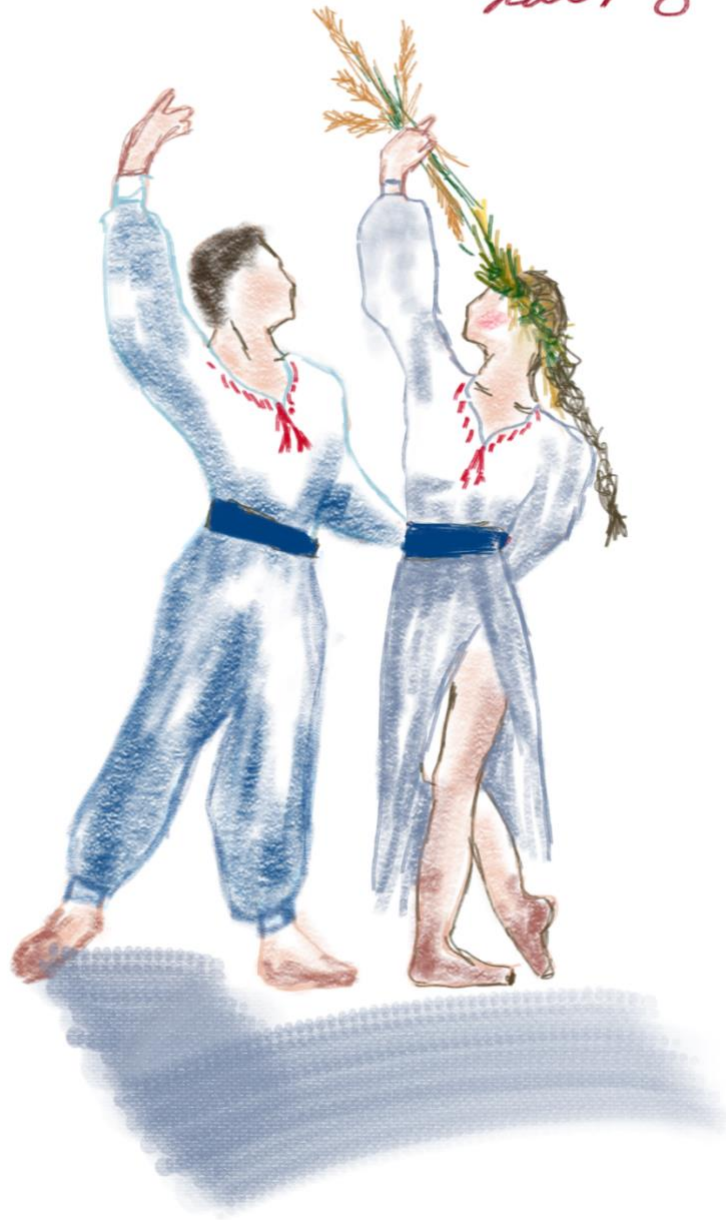
36. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: історія і сучасність / Київ: Музична Україна, 2002. 735 с.
37. Тарасенко Л. Коли квітка стає... піснею // День. 2014. 8-9 травня. № 82-83.
38. Туркевич В. Д. Хореографічне мистецтво України у персоналіях : бібліографічний довідник / Київ, 1999. 223 с.
39. Туркевич В. Про балет “Лілея” Костянтина Данькевича// http://www.opera.com.ua/files/38/Lileya_statia.pdf .
40. Фовенко М. Запозичення плюс еkleктизм // Молода гвардія. 1976. 14 травня.
41. Шевченко Т. Г. Музикант /. Повне зібрання творів у: 12 т. Т.3. Драматичні твори, повісті. Київ.: Наукова думка, 2002. 593 с.
42. Шевченко Т. Г. Художник. Повне зібрання творів у 12 томах. Т.4. Повісті 1855-1858. Київ.:Наукова думка, 2003. 593 с.
43. Щербакова О. “Нев’яну́ча квітка” українського балету (“Лілея”): Шевченкові смисли образів і сценічна доля вистав // Українознавчий альманах. 2013. Вип. 12. С.89–92.

ДОДАТКИ



Додаток 1 (костюм Лілеї)

Дівчата
&
хлопці



Додаток 2 (костюми дівчат та хлопців)



Додаток 3 (костюм Степана)

Князь

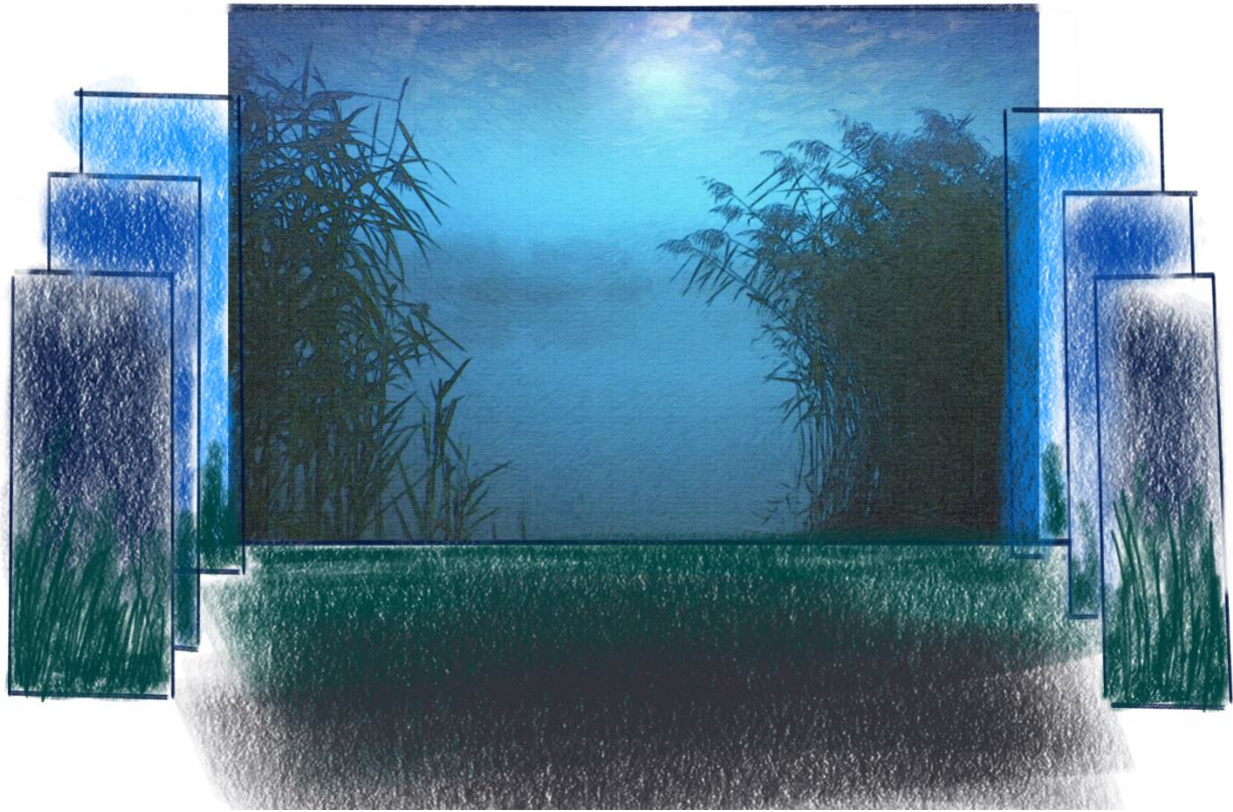


Додаток 4 (костюм князя)



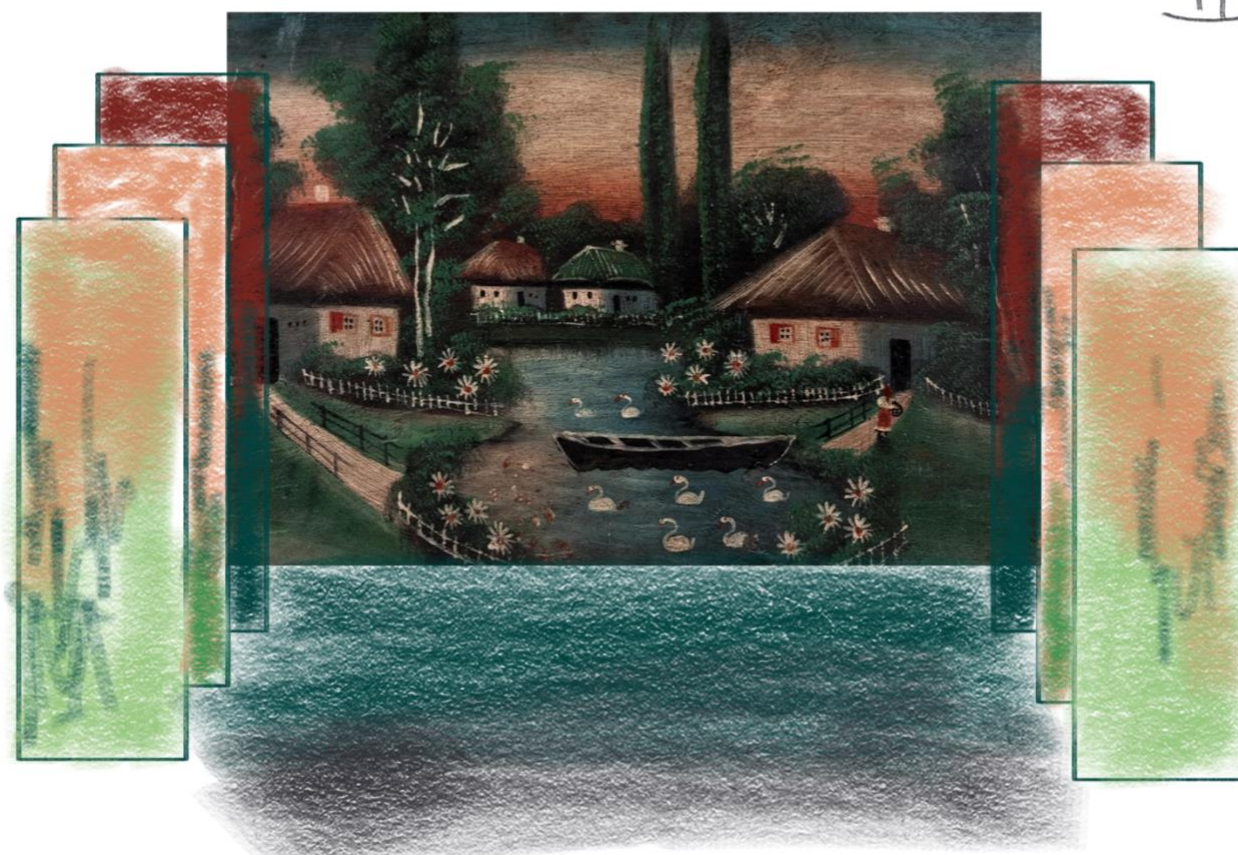
Додаток 5 (костюм русалки)

I'



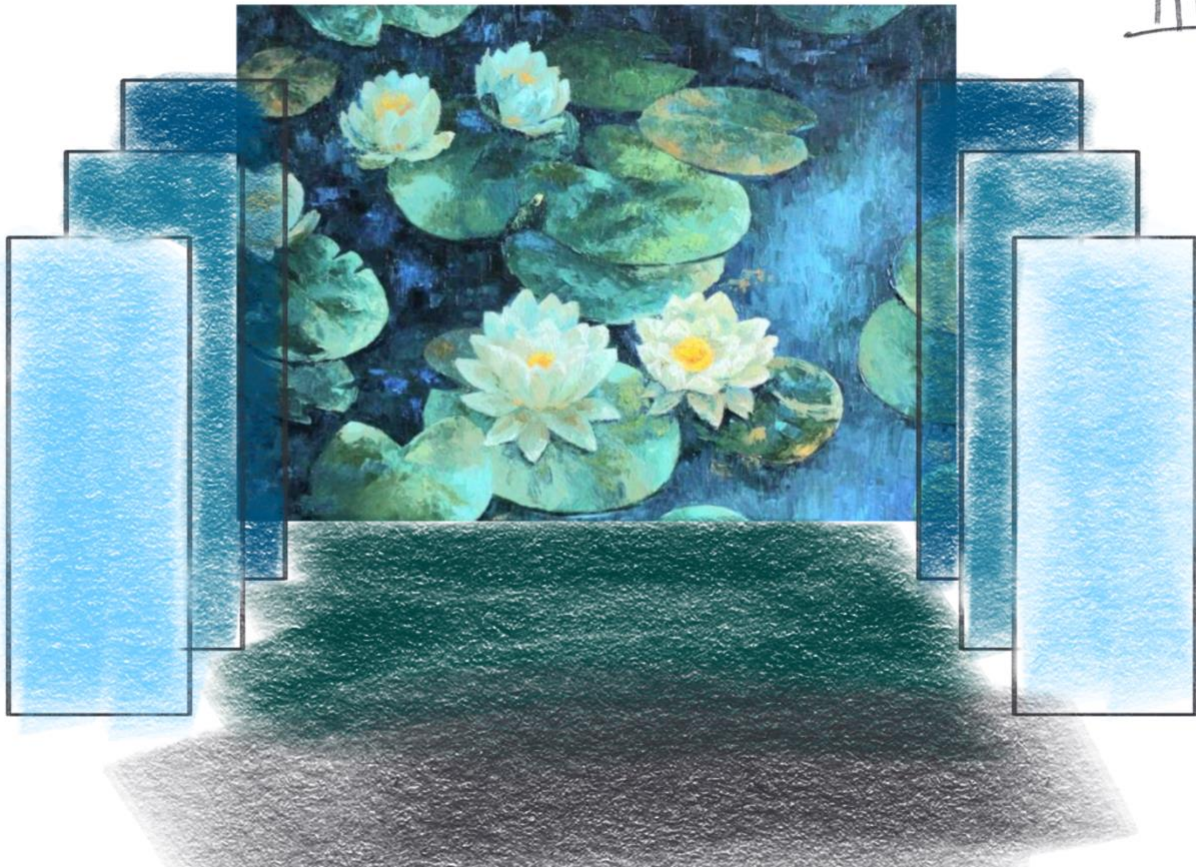
Додаток I

II



Додаток II

III



Додаток III