

## **МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО**

УДК 792.8

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-3-5>

**Garri SEVOYAN,**

*orcid.org/0000-0001-7836-2106*

*аспірант кафедри режисури та хореографії*

*Львівського національного університету імені Івана Франка*

*(Одеса, Україна) sevoyan@ua.fm*

### **РОЗКВІТ БАЛЕТУ В ОДЕСЬКОМУ ТЕАТРІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТОЛІТТЯ**

*Прослідковано започаткування в Одесі початкових танцювальних класів та балетних шкіл відомими хореографами, які передали місцевим танцюристам свій досвід та стояли у витоках одеської балетної школи. У цьому контексті розглянуті хореографічно-педагогічна діяльність Альберта Цорна та його теоретична праця як перший зразок методичного узагальнення танцювальної майстерності. Надана стисла характеристика «Граматичі танцювального мистецтва та хореографії» та окреслена історія її видання. Приділена увага танцям, які були використані як вправи у навчанні або як нововведення у балеті. Освітлені сторінки гастролей до Одеського міського театру відомих артистів балету, які розширювали балетний репертуар театру, та їх спільна діяльність з місцевими танцюристами. Простежено становлення жанру балету як самостійного – від окремих танців в опері, великих танцювальних сцен до самостійної балетної вистави. Прослідковано відношення до жанру балету через проблеми з театральним приміщенням та жанрове розмежування драми і опери та оперети і балетів. Окреслена різноманітність гастрольних труп, яка дає змогу оцінити їх виконавський рівень. Визначена роль польського балету в одеському репертуарі та зазначені гастролі польських труп під керівництвом Леона Наторського та антреприза Моріса Піона. Прослідковано формування в Одеському міському театрі постійної балетної трупи. Окреслена діяльність відомого італійського балетмейстера Людовіко Саракко та виступи примбалерин міланського театру La Scala Вірджинії Цуккі та Антоньєтти Беллі. Визначена роль в історії одеської балетної школи відомого хореографа Томаша Ніжинського: його діяльність як танцюриста, балетмейстера-постановника та викладача. Окрема увага приділена танцювальній сцені «Козак», на прикладі якої показана майстерність балетмейстера, його засоби роботи з українським народним танцем та драматургічний талант.*

***Ключові слова:** хореографія, балет, класичний танець, балерина, балетмейстер, антрепренер, гастрольна трупа.*

**Garri SEVOYAN,**

*orcid.org/0000-0001-7836-2106*

*Postgraduate at the Department of Directing and Choreography*

*Ivan Franko National University of Lviv*

*(Odesa, Ukraine) sevoyan@ua.fm*

### **THE FLOURISHING OF BALLET IN THE ODESA THEATER IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY**

*Traces the establishment of elementary dance classes and ballet schools in Odessa by famous choreographers, who passed on their experience to local dancers and stood at the origins of the Odessa Ballet School. In this context consider the choreographic and pedagogical activities of Albert Zorn and his theoretical work as the first example of methodical generalization of dance skills. A brief description of the «Grammar of Dance Art and Choreography» and the history of its publication are outlined. Attention is paid to dances that have been used as exercises in teaching or as innovations in ballet. Covered the pages of tours to the Odessa City Theater of famous ballet dancers, who have expanded the ballet repertoire of the theater, and their joint activities with local artists. Traced the formation of the ballet genre as an independent – from individual dances in the opera, large dance stages to an independent ballet performance. Studied the attitude to the ballet genre through the problems of theatrical venue and the genre distinction between drama and opera and operetta and ballets. Outlined the variety of touring corpses, which allows us to assess the level of their performance. Determined the role of Polish ballet in the Odessa repertoire and mentioned the tours of Polish troupes under the direction of Leon Natorsky and the enterprise of Maurice Pion. Followed the formation of a permanent ballet troupe in the Odessa City Theater. Outlined the activities of the famous Italian choreographer Ludovico Saracco and the performances of the prima ballerinas of the La Scala Theater in Milan, Virginia Zucchi and Antonietta Bella. Defined the role of the famous choreographer Tomasz Nizynski in the history of the Odessa ballet school: his activity as a dancer, choreographer-director and teacher. Particular attention is paid to the dance stage «Kozak», which demonstrates the skill of the choreographer, his means of working with Ukrainian folk dance and dramaturgic talent.*

***Key words:** choreography, ballet, classic dance, ballerina, choreographer, entrepreneur, touring troupe.*

**Постановка проблеми.** Особливості становлення та розвитку балетного мистецтва в Одеському театрі опери та балету пов'язані та залежні від історичних передумов. Багато розрізнених історичних фактів ще не узагальнені та не осмислена їх ролі у становленні хореографічної культури в Одесі. Друга половина XIX століття була дуже насиченою на різні події: активна гастрольна діяльність, заснування в Одесі балетних шкіл та створення постійної балетної трупі в Одеському міському театрі.

**Аналіз досліджень.** Багато історичних архівних фактів міститься у трьох книгах Н. Остроухової «Одеський оперний театр в історичному просторі і часі». Вона освічує історичний період становлення балету в Одесі від 1804 до 1926 року. Авторка відтворює хронологію становлення театрального мистецтва в Одесі, враховуючи усе різноманіття драматичних, оперних, балетних вистав та концертів, як місцевих музикантів, так і гастрольних труп, які виступали у різних театрах міста. Така повна картина відтворює контекст існування танцювального мистецтва незалежно від зовнішніх обставин (пожежі в театрах, період відсутності головної театральної будівлі, військові події та інше). Варто відзначити, що інформацію авторка збирає по крихтах, спираючись, переважно, на відомості преси: газета «Одесский вестник» є основним джерелом відомостей; звіряє факти з іншими працями. Одним з таких джерел є Спогади О. Чижевича (Чижевич, 1894).

Окремі фрагментарні відомості щодо цього періоду можна знайти у роботах Ю. Станішевського «Балетний театр Радянської України» (Станішевський, 1986), С. Когана «Диригент Й. Прібік та Одеський оперний театр» (Коган, 2002), Ю. Бахрушина «Історія руського балету» (Бахрушин, 1977). Також О. Плахотнюк досліджує становлення й розвиток соціальних танців (Плахотнюк, 2018) та Дем'янчук торкається схожої проблеми – проникнення українських народних танців та балетних вистав (Дем'янчук, 2020). Певні цікаві відомості щодо постаті та праці Цорна були знайдені у дисертації Безуглої «Музика балету в контексті музичної діяльності хореографів (кінець XVI – перша третина XX ст.)» (Безуглая, 2021).

**Метою статті** є визначення передумов відкриття танцювально-балетних шкіл в Одесі та формування постійної балетної трупі в Одеському міському театрі; означення кола ключових подій та особистостей, які активно розвивали балетне мистецтво в Одесі у другій половині XIX століття.

**Виклад основного матеріалу.** У другій половині XIX століття танцювально-балетне мистецтво в Одесі продовжує розвиватись, попри зовнішні негаразди: кримську війну (поч. у 1854 р.) та пожежу в театрі (1873 р.). На цей час в Одесі вже існувало декілька танцювальних шкіл. Найвідоміша з них – школа Цорна. Фрідріх Альберт (Альберт Якович) Цорн (1816–1895) – німецький танцмейстер, балетний викладач, теоретик танцю, був сином танцмейстера, який утримував школу в Кемптені (Баварія) до 1850 року. Він прибув до Одеси у 1839 році та відкрив школу танців в колишнім будинку Томашева, з 1840 року викладав танці у Рішел'євській гімназії. У 1857 році Цорн відкрив зал для гімнастики в будинку пана Родоконакі. Випускники його школи успішно працювали в різних містах (Остроухова, 2021).

Разом з Цорном у 1848 році відкриває свою школу танців й Тесьє, який привіз із Відню до Одеси угорську кадрили (Плаксин, 1901: 57). Із спогадів Чижевича: «На фізичне виховання зверталась певна увага. Танцям навчав Тесьє, французький танцівник, який підстрибував як м'яч, зі скрипкою, та який бив нас по спинах смичком. Гімнастику викладав Цорн» (Чижевич, 1894: 38–39).

Так протягом 56 років з перервами Цорн викладав в Одесі. Впродовж цього часу він неодноразово виїжджав до Європи, де зустрічався та співпрацював з хореографами різних країн. У 1855 році він працював з Паулем Тальоні (сином Філіпа Тальоні) у Берліні, а також з колегами-хореографами з Кенігсбергу та Лейпцига, багато років вів професійне листування з Артуром Сен-Леоном. Завдяки цьому листуванню Цорну вдалося докладно ознайомитися з методами французького балетмейстера та на їх підставах винайти власну систему танцювальної нотації, що також базується на застосуванні нотного стану, який об'єднує знаки рухів. Цорн розробляв і застосовував свою систему запису переважно у сфері бального танцю (Безуглая, 2021: 186). Свій метод він виклав у праці «Граматика танцювального мистецтва та хореографії» (Цорн, 2011), якій він присвятив близько 50 років життя та завдяки якій став відомим як вчений-теоретик танцю. Винайдена ним система запису танців була дуже актуальною у його час. Видана ним у 1890 році в Одесі «Граматика танцювального мистецтва та хореографії» обсягом понад 400 сторінок спочатку була німецькою мовою: *Grammatik der Tanzkunst* (Лейпциг, 1887) та містила музичні ілюстрації, призначені для виконання на скрипці (Безуглая, 2021: 196). В Одесі в 1890 р. видана руською; англійський переклад вийшов у 1905 р. Нове видання своєї

праці Цорн доповнив нотним додатком, у якому скрипкові приклади було представлено вже у фортепіанній транскрипції. Цей музичний додаток був досить великим збірником, що складався з коротких музичних фрагментів, призначених для акомпанементу завданням, викладеним у «Граматиці». Як впливає із вказівок, автор трактату сам склав (або зімпровізував) деякі з музичних ілюстрацій, представлених у збірнику. Авторські приклади імпровізаційного характеру – відповідно до балетної традиції запозичення та «усуспільнення» – були доповнені безліччю фрагментів популярних театральних та танцювальних мелодій. Власні приклади Цорна дають можливість скласти уявлення про принципи та методи, якими керувався танцмейстер. Прикладна їх спрямованість, за думкою Галини Безуглої, свідчить про споріднений жанр інструментальних (скрипкових, фортепіанних) вправ. Суто практичне призначення (а приклади Цорна призначені виключно для ілюстрації базових вправ екзерсису, а не для акомпанементу танцям та танцювальним па) проявляється в елементарності їхнього змісту та вираженій прикладній «моторній» образотворчості. Подібно до самих танцювальних вправ, для яких вони призначені, музичні приклади ставлять лише найпростіші виразні завдання. При цьому вони мають певну кінетичну характеристичність, яка досягається за рахунок наочних і очевидних прийомів музично-хореографічного уподібнення (артикуляційно-ритмічного, динамічного, структурного). А у вправі на виконання коротких присідань («*plié staccato*») можна помітити й збіг траєкторії руху (вниз-вгору) (Безуглая, 2021: 196).

У цій роботі Цорн описував стан сучасного йому балетного мистецтва та роз'яснював свою систему запису для танцю. Ґрунтуючись на принципах нотації Сен-Леона та Філіпа Тальоні, Цорн описав кадрили, полонези та деякі інші танці, що виконуються як на офіційних балах, так і на приватних зборах. Крім них, у систему своєї освіти для танцюристів він включив докладно описаний ним менует. З народних танців Цорн описав краков'як, тірольський, рейнський та інші танці. Крім сучасних танців, хореограф також аналізував відомі танці минулого – наприклад, гавот Огюста Вестріса та качучу Фанні Ельслер із балету Жана Коралі «Кульгавий біс» (Остроухова, 2021). Праця Цорна також рясніє й безліччю історичних довідок (Бахрушин, 1977: 179) та містить педагогічні принципи (Безуглая, 2021: 196). Безуглая доходить думки, що простота й елементарна характеристика музичних прикладів Цорна є типовою для багатьох балетних педагогів, які подібним

чином представляли й озвучували балетні вправи, відтворюючи за допомогою скрипкового смичка й чотирьох струн найпростіші, уподібнені рухам, ритмо-інтонації. Одноманітність та невисока художня цінність цих елементарних побудов дещо компенсувалася різноманіттям представлених у збірнику фрагментів театральної та балетної музики. Далеко не всі приклади тут були забезпечені вказівкою імені автора, але в цих уривках Безуглая впізнає фрагменти з опер К. М. Вебера, В. Белліні, Дж. Мейєрбера, Д.-Ф. Обера та фрагменти творів менш відомих композиторів: Джованні Корці, Джузеппе Поццезі, Анрі Герца, Філіпа Фарбаха (Безуглая, 2021: 197).

З 50-х років XIX ст. Цорн був постановником балетів у Миському театрі, в балетну трупу у той час входили: Адольф, Густав, Софія й Олександрина Цорн, Тесьє (з 1851 р.) та Вернер. Під керівництвом Цорна та у його постановці артисти виконували хітану, руську, качучу, рондею (Днестровський, 1857). 29 лютого 1854 р. в бенефіс Данилової в репертуар трупи додається балет на 2 дії «Чарівна флейта» у постановці та виконанні Данилової та Тесьє (Бенефіс Данилової, 1856). У бенефіс Шумського 10 січня 1857 р. в програмі були дві сцени з балетів «Закоханий біс» та «Добрий геній» у виконанні Різо та Тесьє. В бенефіс Тесьє 20 січня 1857 р. був виконаний новий балет «Мрія живописця», а 27 січня – новий балет у двох картинах «Закоханий танцмейстер» (Бенефіс Тесьє, 1857).

З 1855 р. Цорн ставив на сцені Миського театру та у великому залі «Гармонія» на Софіївській вулиці свої балети «Чіко та Мануела» за участю 150 дітей, «Ла Жардінсьєр», «Ельвіра Флора» та інших авторів. Ймовірно, ті напрямки у балетному мистецтві та гімнастиках, які він досліджував та викладав, отримали подальший розвиток у практиці його постановок (Плаксин, 1901: 70).

Справжньою подією у житті міста були гастролі танцівників Московського Великого театру на чолі зі славетною петербурзькою балериною Оленою Іванівною Андреяною та балетмейстером П'єром Малавернем (Станишевський, 1986: 27).

Найбільш тривала та грандіозна подорож майстрів руського балету Україною (Харків, Полтава, Київ) розпочалась з Одеси 1853 року. У миській пресі одразу з'являються позитивні відгуки щодо виступу трупи (Коган, 2002: 127). У склад трупи також увійшли: пані Гартнер, Ланге, Чеброва, Селезнева, Степанова, Зобова, Цуканова, панове Фредерік, Ваннер та одеський кордебалет (Остроухова, 2013: 241).

Гастрольний репертуар був досить великий: «Пахіта» Ж. Мазільє, «Норовлива дружина» та

«Жізель» А. Адана, «Катаріна, або Дочка Розбійника» та «Есмеральда» Ц. Пуні, «Марна пересто-рога» Л. Герольда. Три з цих балетів («Пахіта», «Норовлива дружина», «Жізель») поставили спеціально для Андрєянової на імператорській сцені Петіпа та Перро («Пахіта» була дебютним балетом Петіпа у Петербурзі). У репертуар також входили танці: Варшавянка, Казацький, Мазурка, Тамбурин, Тарантелла (Остроухова, 2013: 241).

«Особливе захоплення глядачів і критики викликали поетичні, глибоко правдиві танцювальні образи Есмеральди, Жізелі, Катаріни та Лізи, майстерно створені Андрєяною» (Станішевський, 1986: 27). Також у міській пресі зазначалось, що Андрєянова «поєднує легкі повітряні та гнучкі па французьки з грацією поз і жестом італійки» (Т.Ч., 1853).

Дебют трупи відбувся 24 листопада балетом «Пахіта» у 3 діях. Постановку балету на одеській сцені здійснив Фредерік. Виконували: Андрєянова (Пахіта), Кузнєцов (Сан-Леон) та Фредерік (П'єтро), Селезнева, Ваннер (Дієго) та одеський кордебалет (Остроухова, 2013: 242). «Вже більше місяця й до середини посту балет не припиняє захоплювати нас. Театр повний. Андрєянова усюди постає юним, наївним, сповненим грації та почуття створінням. Вона легка та граціозна. Після «Пахіти» поставили «Норовливу дружину», в якій 4 коротеньких, але дуже милих дії. Андрєянова дивовижна у 2 акті. У 3 дії усіх смішить пан Фредерік, та змушує милуватись своєю грою Чеброва – вона дуже молода та подає великі надії. В останній дії пан Ваннер з пані Гартнер викликають фурор своїм шаленим танцем. У цій же дії зайняті Андрєянова та кордебалет (Pas de Nymphes), Кузнєцов (Корзинник)» (О., 1854).

17 грудня був представлений балет «Норовлива дружина» у 4 діях, також у постановці Фредеріка. Історія цього балету дуже характерна для свого часу. Трьохактний пантомімічний балет з фантастичним сюжетом «Норовлива дружина, або Сумбурниця» на лібрето Адольфа де Левена вперше був поставлений 11 серпня 1845 року в Парижі балетмейстером Жозефом Мазільє, який виконував роль Корзинника. В балеті брала участь Флора Фаббрі, яка починала свою танцювальну кар'єру в Одесі. 14 листопада 1851 року в Петербурзькому Большому Кам'яному театрі балет виконувався у постановці головного балетмейстера петербурзької імператорської трупи Жюля Перро під назвою «Норовлива дружина» вже в 4 діях. Перро додав власні сцени на музику Цезаря Пуні – композитора петербурзької імператорської трупи. Партії виконували: М. Петіпа (Граф),

О. Андрєянова (Графиня Берта), К. Грізі (Корзинниця) (Остроухова, 2013: 242). Жюль Перро був переконаним послідовником Новерра і Дідло та учнем Огюста Вестріса. Він був одним з найпринциповіших поборників сюжетного, змістовного балету. У цьому він наслідував традиції Новерра та Вальберха, однак його вистави не були схожі на вистави попередників, він привніс в мистецтво балету багато нового (Никитин, 2013).

29 грудня виконувався балет у 3 діях «Катаріна, або Дочка Розбійника», в якому Андрєянова виконувала роль гордої дівчини, безнадійно закоханої в художника Сальватора Розу. У цьому балеті одесити знайомились з хореографією саме Жюля Перро. «В балеті «Катаріна, або Дочка Розбійника» Кузнєцов – справжній Дияволіно. Ваннер здійснює дива у Pas Grottesque, але Андрєянова на першому плані. Вдячність за балет пану Андросову» (О., 1854).

Андрєянова також брала участь у дивертисментах та у танцях в операх «Фенелла», «Роберт-Диявол» та «Макбет». Трупа виступала до кінця червня 1854 року, навіть після від'їзду 10 квітня Андрєянової (Остроухова, 2013: 241). Балет продовжував виконувати соло в антрактах. В бенефіс танцівниць перед від'їздом Чеброва та Ланге виконали сцену з балету «Норовлива дружина», Чеброва та Степанова – Зінгареллу, Степанова – качучу, Зобова та Цуканова – Варшавянку, Сергєєва та Ланге – іспанський танець, на завершення – ансамбль та галоп (К.К., 1854).

У 1863 році в Одесі гастролювала польська трупа під керівництвом Леона Наторського, у репертуарі були балетна опера на 2 дії «Стах і Зоська», балет «Блакитна мазурка» та танці (Остроухова, 2013).

З 1868 по 1870 роки декілька сезонів виступали італійці. Спочатку антрепренер Джованні Фолетті запрошує у якості артисток балету пані Адель Боні, Россі Греко, Циммерман й Аріста Поцці (Театральные и музыкальные новости, 1868). Пізніше приєднуються танцівниці Еліс Блазіна, Емілія Моранія, Мюллер і Брухмаєр, Анжиоліна Сальморачі та перший танцівник Руф (Будущий состав итальянской оперы на осенний и зимний сезон 1870-1871 гг., 1870).

У липні 1869 року Маріїнський театр був відкритий німецькою трупою під керівництвом Вінтера. Протягом двох тижнів у кожній виставі брали участь пані Сонац та пан Гольцер із виконанням сучасних танців (Мариинский театр, 1870). У цей же час в Одесі гастролювала Марія Сергіївна Петіпа, яка виступала в антрактах німецьких вистав (Остроухова, 2013).

Цікавою була й прем'єра опери «Пророк» Дж. Меєрбера у постановці Бертіні у 1871 році: не дивлячись на третину виключених номерів, імпресаріо зберіг у виставі усі декоративні та балетні номери – два номери балету на ковзанах, електричне сонце, вибух двору, пишну процесію коронації з хоралом (Мгн., 1872).

Очевидно, що балет займає все більш вагоміше місце поряд з оперою, проте пожежа в Міському театрі 1873 року дещо змінила сприйняття жанру. У театральному провулку був Маріїнський театр, у якому вже через 10 днів після пожежі Міського театру завдяки артисту Аграмову почали виступати артисти колишньої драматичної трупи Фолетті. 20 січня трупа Аграмова з 24 людей перейшла до театру-цирку Вільгельма Сура (будівництво цирку Сура на Олександрівському проспекті було закінчено у березні 1871). Там було поставлено водевіль «Жако – бразильська мавпа» за участю балетної трупи Сура. А 23 листопада 1874 відбулося відкриття будівлі Руського театру на Грецькій. Та почав відбуватися розподіл колективів різних жанрів по різних театрах. Руський театр – стаціонарний, кам'яний, зручний, престижний, був призначений, переважно, для драми та гастролерів, хоча у цей час у ньому виконувалися і опери, і оперети. Маріїнський призначався для оперети, балетів та драми (Остроухова, 2015: 10). Таке жанрове розмежування говорить про відношення до балету досі як до розважального та менш престижного жанру, але балет все частіше й частіше бере участь в оперних виставах. Наприклад, в операх «Життя за царя» та «Руслан і Людмила» (при антрепризі Фердинанда Бергера 1873-1874 рр.). Але разом з оперною трупою Бергера та наступного року з оперною трупою Олександри Меньшикової та Олександра Раппорта виступали артисти балетної трупи варшавських театрів: пані Лерман, сестри Гольштейн, Ленчевська, панове Попек, Фланц, Пахальський та солістка Імператорських Санкт-Петербурзьких театрів Олександрова (1875) на чолі з балетмейстером та артистом балету Київського театру С. Ленчевським (Остроухова, 2015). Вони давали вистави у новому будинку Руського театру, який дозволяв виконувати не тільки драматичні, а й оперні та балетні твори. Також у 1875 році там виступала англійська трупа під керівництвом міс Жанети Філінс з балетними та мімічними виставами (Остроухова, 2015: 212).

У 1884 р. В Одесі гастролювала харківська оперна трупа антрепризи Михайла Медведєва, у склад балету якої входили: пані Красинська, Куликівська, панове Менабені та Т. Ніжинський

(які виконували скоморохів в опері О.Сєрова «Рогніді» та горський танець в опері С. Монюшко «Галька»).

З 1880 року в Одесі регулярно виступала польська балетна трупа антрепренера Олександра Луковича (сезони 1883-1885 років та у 1887р.) (Остроухова, 2015: 45).

У середині XIX століття варшавський балет переживав період розквіту. Особливості польського хореографічного мистецтва накопичувалися та розвивалися під впливом різних напрямків, поширених у інших країнах. «Спектаклі багатьох знаменитих балетмейстерів з Парижа, Відня та Мілана, поставлені у Варшаві, потім переносились до Петербургу», зазначає Броніслава Ніжинська (Нижинская, 1999). Тому репертуар польського театру багато в чому співпадав із репертуаром петербурзького Маріїнського театру. Найбільш значною подією, яка вирізнялася особливо широкою постановкою справи, була антреприза француза Моріса Піона, який очолював варшавський балет з 1832 по 1843 р. та неодноразово виступав в Одесі. Він підняв рівень танцювальної техніки та реформував школу, в якій готувалися кадри для оперного Театру Велькі («Teatr Wielki» – Великий театр Варшави; відкритий у 1833 р.) (Остроухова, 2015: 191). Столичні постановки чергувалися у ньому зі своїми самостійними, серед яких було «Весілля в Ойцові» на музику Яна Стефані, та її продовження – балет «Стах та Зоська» на музику О. Жабчинського. Ці дві вистави були особливо популярними, і слава про них дійшла до Петербургу. У 1851 році талановитий характерний танцівник Фелікс Кшесінський (Кшесінський) родом із Варшави, приїхав до Петербургу, де з трупою польських артистів поставив «Весілля в Ойцові» під назвою «Селянське весілля». Ця постановка свідчила про безперечну зрілість цього мистецтва в провінції (Бахрушин, 1977: 239).

Найпопулярніший польський балет «Весілля в Ойцові» в Одесі виконувався неодноразово. Ще у 1861 році «Одеський вісник» зазначав: «Дуже добрі національні танці у балеті «Весілля в Ойцові» (Х., 1861).

На початку квітня 1883 року «Одеський вісник» повідомляв про те, що «польська балетна трупа під керівництвом Луковича має великий попит у Бухаресті. Вистави цієї трупи охоче відвідуються. На світлому тижні ця трупа прибуде до Одеси і дасть кілька вистав» (Балетная труппа, 1883). Вистави розпочалися 18 квітня 1883 року у Маріїнському театрі. Театр був переповнений глядачами. На жаль, на сцені було тісно, а балет

ефектно виглядає на великій сцені. Публіці найбільше сподобалися комічні танці: полька та танець піратів (Остроухова, 2015: 192). 1 травня відбулася прощальна вистава польської балетної трупи до бенефісу перших танцюристів Аполонського та Жабчинського. Були показані: фантастичний балет «Пан Твардовський» («Польський чаклун») диригента та композитора Адольфа Густава Зонненфельда, танці з опери «Життя за царя» у 4 пари в національних боярських польських костюмах та балет на одну дію «Вилінівські селяни». «Пан Твардовський» рясніє ефектами, провалами, пострілами тощо. Балет досить забавний і виглядає цікаво» (Балетная труппа Луковича, 1883). Легенда про пана Твардовського була джерелом натхнення польських, українських, руських, німецьких поетів, письменників, композиторів, режисерів. Балет створено у 1874 році, постановку здійснив балетмейстер В. Калорі за участю артистів Красинської, Малінівської, Аполонського (Остроухова, 2015: 193).

1884 року Польська балетна труппа Олександра Луковича, в якій працювали артисти Варшавського балету, виступала в Одесі з січня по травень. У Маріїнському театрі вона працювала з трупкою Старицького, а в Руському театрі – з трупкою руських артистів під керівництвом артиста Санкт-Петербурзьких Імператорських театрів Михайла Максимова. Виконувались: характерний балет на 3 дії, 4 картини «Краков'яни»; балет на одну дію «Розгул циган» за участю прима-балерини Гузикевич (Циганка), Жабчинського (Старий циган); балет на одну дію та 4 картини з прологом «Фауст» за участю Гузикевича, Оттаріні, Жабчинського, Левенсона; балет на одну дію «Весілля в Ойцові» за участю Оттаріні, Левенсона; балет-дивертисмент на одну дію: танці різних націй у постановці Ленчевського «Космополітана»; «Іспанська циганка» за участю артистів пані Гузикевич, Оттаріні, панів Жабчинського, Левінсона, Бувеля; балет на одну дію Жабчинського «Валер'янова ніч» за участю пані Гузикевич, Оттаріні, панів Жабчинського, Левінсона; «Стах та Зоська» Жабчинського; танці з опери «Життя за царя» М. Глінки; балет на одну дію «Катаріна, дочка бандита»; комічний балет на одну дію «Мельник, або Нічне побачення»; балет на одну дію Я. Стефані «Селянське весілля»; комічний балет (вперше) на одну дію та 3 картини «Чарівна флейта, або Танцювала мимоволі» (Остроухова, 2015: 193).

У червні-липні 1885 року балетна труппа під керівництвом Луковича виступала на новозбудованій та збільшеній літній сцені Театру-саду Форкатті спільно з руськими драматичними

артистами. 1 червня було показано відомий балет «Весілля в Ойцові». З нових вистав виконувався комічний балет в одну дію «Марна обережність» у постановці балетмейстера Савицького (Остроухова, 2015: 194).

У 1887 році відкрилась нова будівля Міського оперного театру, балет в якому тільки починає заявляти про себе. Першими гастрольними виступами в ній згадуються виступи граціозної метелик-феї, відомої «Золотої мухи» Преціози Гріголатіс (Preciosa Grigolatis) за участю балету з Італії у виставах «Хмари», «Дві сирітки» та «Сім'я» (Остроухова, 2018: 28). Преціоза Гріголатіс іммігрувала до США з Пруссії у 1884 році, у 1893 вона артистка «літаючого» балету театру «Аполлон» у Берліні. Винахідником «літаючого» балету був Фрідріх Зшигнер (Friedrich Zschiegner / Zschregner), чоловік Гріголатіс; він назвав цей балет її ім'ям на її честь. У 1904 році у Санкт-Петербурзі, Парижі та США вже були три групи Гріголатіс (Iroquois Theater).

Та згодом в театрі формується постійна балетна труппа під керівництвом Савицького. Балет із 12 балерин брали участь в операх: «Гугеноти», «Аїда», «Фауст» (вальс у 2 дії опери виконувала Крिमінська у постановці Савицького та Бекефі) (Остроухова, 2018: 31). Також Крिमінська та Бекефі виконували Чардаш та Дивертисмент у постановці Савицького. Після драматичних вистав зазвичай виконувались балети: «Циганський табір», «Дочка століття», «Розгул циган». Та хоча й роль балету в репертуарі була невеликою, проте в трупі виступали відомі артисти. Хореограф та постановник Альфред Федорович Бекефі був за походженням угорець. Критики відзначали його талант провідного характерного танцівника та майстра пантоміми, блискучу майстерність у виконанні іспанських та угорських танців. Партнерками Бекефі були М. Петіпа, В. Цуккі, О. Преображенська, М. Кшесінська. (Прощальний бенефіс артиста відбувся 1906 року.) Часто гастролював Європою, а серед його учнів – відомий танцюрист Касьян Голейзовський (Остроухова, 2018: 32). В сезон італійської опери під керівництвом антрепренера Івана Івановича Черепеннікова (1888-1889 рр.) Савицький ставить танці, які виконуються Крिमінською та запрошеною до трупи відомою танцюристкою Сальморрагі. У наступному сезоні (1890-1891) вона вже виступає у статусі першої танцівниці з репутацією граціозної та досвідченої балерини. За згадками, її «дебют із кордебалетом у дивертисменті 8 листопада пройшов успішно» (Остроухова, 2018: 37). 12 листопада вона виконувала роль Німої у від-

новленій опері «Фенелла» у якості мімічної ролі. Критик Maestro зауважив, що «Сальморагі краще у якості балерини, ніж мімістки». 2 березня вона брала участь у трьох балетах: «Суд Паріса», Дивертисмент-балет та пантоміма зі співом та танцями за участю кордебалету «Розгул циган».

У той же час другий антрепренер Йосип Якович Сетов до складу італійської трупи запросив низку італійських співаків та відому італійську балерину Вірджинію Цуккі (Virginia Zucchi) на 4 спектаклі навесні (Коган, 2002: 152). Вона приїхала з Петербургу разом з артистами петербурзького балету (12 балерин) та вже з 16 березня 1888 року очолила одеську балетну трупу на вершині розквіту свого таланту. За припущенням С. Когана, антрепренери у той час переймалися через зниження інтересу публіки до італійської опери, та балет мав покращити цю ситуацію (Коган, 2002: 152). Цуккі дебютувала у балеті «Ексцельсіор» італійського композитора Ромуальдо Маренко. За свідченням очевидців, це був «феєрверк польотів, піруетів, фуєте та дивовижних рухів» (Остроухова, 2018: 33). (Пізніше, 6 грудня 1888 року цей же балет танцювали перша балерина Міланського та Лондонського театрів Едеї Санторі (Edea Santori) та перший мім Етторе Барракані (Ettore Barracani) (Остроухова, 2018: 51).) Другою її виставою був балет італійського композитора Константіно Даль' Арджіне «Брама», поставлений з розкішшю та хореографічними талантами, які не поступаються будь-якій сцені. А вже у вересні 1888 року «Одеський вісник» зазначав, що віденські газети також дають найзахопленіші відгуки про дебюти балерини в Імператорському «Opernhaus». Там Цуккі виконувала партії в балетах французьких композиторів «Пахіта» Е. Дельдевеза та «Копелія» Лео Деліба (Остроухова, 2018: 33).

Наступного року Сетов запрошує до Одеси італійську балетну трупу на чолі з балетмейстером Людовіко Саракко (Ludovico Saracco). (Саракко розпочинав свою діяльність у 1887 році у київській антрепризі Сетова.) Він також ставить балети «Ексцельсіор» Маренко та «Брама» Даль' Арджіне, які минулого року танцювала Цуккі. Першим балетом у сезоні був «Брама», виконаний 16 жовтня 1889 року. Постановка розкішшю та хореографічними талантами не поступалася будь-якій столичній сцені. Декорації та костюми свіжі, витончені та розкішні, кордебалет великий і чудово зіграний. Одеській публіці було представлено ще одну (після Цуккі) балерину з La Scala – це прима-балерина Антоньєтта Белла (Antonietta Bella) (Остроухова, 2018: 63-64).

Белла сміливо вимагала у антрепренера дебют у балеті «Брама», незважаючи на величезний успіх, який минулого року в цій постановці в Одесі мала Цуккі, і в ролі Падмани виявилася гідною суперниці. Ноги Белли також «говорять», «сміються», «сердяться» та плачуть», як у самої Цуккі та навіть ще швидше, легше та пластичніше. Чудово був виконаний східний вальс L'estasi на пуантах, так само, як й дует з Саракко. Це зірки першої величини. Пані Саккі у ролі Нафересі викликає оплески. Перша мімістка Чекареллі грає чудово. Саракко виявив себе як блискучий постановник балету та виконавець головної ролі Брама. Балет пройшов чудово (Остроухова, 2018: 63-64).

Лео Деліб був автором низки балетів, серед яких й «La Source» («Джерело»), створений спільно з Людвігом Мінкусом. Особливе місце у його творчості займав балет «Сільвія» (1876), у музиці якого критики відзначали витонченість, гарну мелодію та вишукане інструментування. 5 листопада цей балет на 3 дії та 5 картин виконувався вперше в сезоні. Була створена розкішна та ефектна обстановка. Найкращі хореографічні номери – вальси, знамениті Pizzicato та Adagio l'azione незрівнянно виконали Белла та балетмейстер Саракко. Балетні спектаклі в Одесі з постановкою «Сільвії» можна вважати міцними, – вважають критики (Остроухова, 2018: 63-64).

Балетмейстер Саракко також ставив танцювальні номери в операх «Жидівка» Ж.Галеві, «Фаворитка» Г.Доніцеті, «Дінора» Дж.Мейєрбера та «Отелло» Дж.Верді, які він виконував разом з Антоньєтою Беллою (Остроухова, 2018: 58).

Все частіше балетні вистави з'являються у репертуарі гастрольних труп, які відвідують Одеський театр. Влітку 1889 року польська трупа оперети виконувала балет на одну дію «Обжинки в Краківську» та дві балетні сцени з опери «Роберт-Диявол» (Остроухова, 2018: 51).

Не менш активним виявився й італійський балет. У сезонах 1894-1897 рр. балетмейстер Джузеппе Ріццо ставив як танцювальні номери в операх (наприклад, в опері «Фауст» солісткою у вальсі була прима-балерина міланських театрів Ернестіна Боссі, пластика якої була помітна надзвичайною легкістю та граціозністю), так і самостійні балетні вистави (наприклад, балет «Копелія» Л. Деліба, в якому в ролі Ляльки танцювала прима-балерина Норіна Даніеллі). Балетна трупа Ріццо складалась з двох солістів, 8 корифеїв та 8 артистів кордебалету. Таким складом вони танцювали тарантелу в опері «Фра-Дияволо». Пізніше у 1897 році танці з цієї опери виконувались у постановці угорського балетмейстера

О. Зьобіша, а солісткою була прима балерина Бальбо. Її ім'я згадується й у наступні два роки, зокрема запам'ятався у її виконанні танець бджілки з опери Карла Гольдмарка «Цариця Савська». В сезоні 1899-1900 рр. гастролювала прима-балерина Інес Кальді, яка закінчили балетну школу при театрі La Scala, а також танцювала в Мадриді та Лісабоні. А у 1901 р. до Одеси приїздила відома прима-балерина Іда Ронціо (Ida Ronzio) (Остроухова, 2018: 116-202).

Серед українських гастрольних труп згадується Київська драматична трупа Миколи Миколайовича Соловцова, який привіз у 1897 році балетний дивертисмент у постановці Лідії Миколаївни Гейтен. А також в сезоні харківської опери 1899 року виступав балет під керівництвом К.Е.Менабені. Солісткою була балерина Олена Чекетті, дружина відомого італійського танцівника-віртуоза, балетмейстера і педагога Енріко Чекетті (Остроухова, 2018).

Та окремою сторінкою в історії розвитку балетного мистецтва в Одесі була діяльність Томаша (Фоми) Ніжинського (батька Вацлава та Броніслави Ніжинських) як балетмейстера, артиста балету та викладача танців. Томаш Лаврентійович Ніжинський народився 1862 р. у Варшаві, займався у міському училищі, професійну освіту здобув у балетній школі при Театрі Велькі. Працюючи в різних містах Росії в трупі Олександра Луковича, зібрав свою невелику трупу і в 1884 р. виступив на Кавказі як балетмейстер. Поставив двохактний балет «Бахчисарайський фонтан» та організував балетну школу. Згодом отримав значну відомість, привернувши увагу публіки як добрий танцюрист та вмілий балетмейстер (Остроухова, 2018: 206-207).

Саме завдяки Ніжинському балет поступово починає займати дедалі більше «місця» у репертуарі Одеського міського театру, незважаючи на те, що за контрактом антрепренери мали експлуатувати в ньому лише оперні та драматичні спектаклі. Ніжинський працював в антрепризі Салтикова як балетмейстер, починаючи з сезону 1893 р., але вже 1892 року (1 січня) в одеській опері Ніжинський поставив характерний балет на одну дію – дивертисмент «Селянське весілля» на музику Яна Стефані. Тоді ж у дивертисменті-балеті «Запорожець та його вихованка» склав другу картину. Обидва балети виконувалися по 8-10 разів за участю Броніслави Гузикович, Броніслави Ніжинської, Вацлава Ніжинського та всього складу балету протягом двох місяців. Саме в Одесі починали свій творчий шлях діти Томаша від першого шлюбу, які потім прославляться більше за батька: Вацлав як видатний танцівник та хореограф, а Броніс-

лава як балерина і також хореограф (Остроухова, 2018: 206-207).

Тогочасна критика відзначає, що майже у кожній опері були великі балетні номери. Зокрема, у 1892 відновлена «Жидівка» в декораціях А. Реджіо з танцями у постановці Ніжинського. З цього часу балет починає займати важливе місце у репертуарі театру (Остроухова, 2018: 92-101).

У «Ранніх спогадах» Броніслави Ніжинської відбиті деякі деталі перебування їх сім'ї в Одесі у 1893-1894 рр.

«Оперний сезон в Одесі тривав довше, ніж в інших містах – сім-вісім місяців. Батько, а іноді й мати підробляли приватними уроками, які вони давали у нашій вітальні. Приватних уроків класичного танцю тоді ще ніхто не брав, але дуже популярні були уроки бальних танців; їх іноді давали й дуже відомі танцівники. Батьки були дуже популярні в Одесі – вони мали дорослих учнів та дитячий клас.

Стасик і Вацлав займалися в цьому класі разом з іншими дітьми, а я завжди сиділа в куточку біля рояля й підспівувала упівголоса. Діти любили ці уроки. Танцювали вони польки, галопи, кадрилі, їм подобалося водити хороводи зі співом. Ваца, якому ще не було п'яти років, стояв разом зі старшими дітьми, бо вже вмів танцювати мазурку та вальс (Нижинская, 1999).

Цікавим у цій великій цитаті є згадування популярних на той час танців та зазначення, що більшою популярністю користувались саме бальні танці, ніж класичні. Це погоджується з думкою О. Плахотнюка про значення та популярність соціальних танців на початку ХХ століття (Плахотнюк, 2018), яке й відкривається діяльністю Ніжинського в Одесі.

У 1894 році після смерті Сетова сім'я Ніжинських від'їхала у гастролі до Криму та Кавказу та після перебування в Естонії, Польщі, Москві та Петербурзі, Томаш Ніжинський залишає їх та повертається до Одеси вже сам. У 1898-1901 роках він часто згадується у якості балетмейстера-постановника. Наприклад, як хореограф і виконавець танців в опері М. Аркаса «Катерина» у 1899 році.

У своїй монографії «Балетний театр Радянської України» Юрій Станішевський приділяє увагу й цьому окремому танцю «Козак», який завершував І дію опери: «Ніжинський блискуче поставив розгорнуту танцювальну картину «Козак», в якій з особливою повнотою розкрив свої принципи сценічної інтерпретації українського народного танцю. В його багатому балетмейстерському доробку було чимало українських танцювальних номерів, створених на основі вивчення театра-



лізації хореографічного фольклору» (Станішевський, 1986: 34).

Так Ніжинський реалізує загальну для його часу тенденцію проникнення українського народного танцю в балет, про яку більше Андрій Дем'янчук (Дем'янчук, 2020).

«Козак» – для 12 пар танцюристів, серед яких, крім артистів балету, були й виконавці провідних вокальних партій. Станішевський зазначає, що Ніжинський у цьому сюжетно-побутовому танці «виявив себе не тільки винахідливим балетмейстером, а й блискучим виконавцем (театралізуючи народний танець, він значно ускладнював його лексику)», а сам цей танець «став якісно новим явищем для української сцени». Новаторство Ніжинського Станішевський вбачає «не стільки навіть в оригінальності танцювального малюнка «Козака», де національний фольклор був уперше розцвічений елементами віртуозної класики, і в сміливому застосуванні хореографічної поліфонії – одночасному поєднанні різних пластичних лейттем («кожна пара танцює щось своє!»), скільки в глибокому внутрішньому зв'язку з ідейно-режисерською концепцією і розкриттям сюжетного змісту опери Аркаса» (Станішевський, 1986: 34).

У 1900 році під час антрепризи Соловцова Ніжинський ставив балетний номер до 2-го акту драми М. І. Бухарина «Ізмаїл» та два самостійні балетні дивертисменти. До першого дивертисменту входили наступні танці: Іспанський танець (виконували: пані Гашевська, Румянська, панове Ніжинський, Доморацький та кордебалет); Матроський танець (пан Т. Залевський; соло, варіації – пані Боваццані); Український козак (пані Румянська та пан Ніжинський). До другого дивертисменту входили: Танець-балада (пані Гашевська, Румянська та Матей); Гран-паде-де «Мрія» (Аделіна Созо та пан Ніжинський); Мазурка (пані Гашевська та Румянська, панове Залевський та Доморацький). Ніжинський також ставив балетні сцени в опері «Тоска», де при-

мою-балериною виступала пані Казелла (Остроухова, 2018: 194-195). Наступного року він також поставив дивертисмент-балет з наступних номерів: Гран-балабіл (загальний фінальний танець у балеті), Матлот, Па-де-труа, Іспанський танець, Український козак, а також комічний балет на 2 дії «Чарівна флейта, або Танцівник мимоволі» (Остроухова, 2018: 200). Значною подією стала прем'єра авторського балету в 3 картинах Ніжинського «Бахчисарайський фонтан» (дійові особи: польський магнат Владислав, його дочка, Хан Гірей, його дружина, шпигун Артур, Татарка та інші) (Остроухова, 2018: 206-207). В пресі залишилися критичні зауваження рецензента щодо балету, та примітно, що вони стосуються сюжетної та музичної сторони балету (в яких Ніжинський вперше спробував себе), але жодного критичного зауваження щодо балетної сторони, оскільки в цьому Ніжинський був справжнім майстром.

**Висновки.** У другій половині XIX століття активна гастрольна діяльність балетних труп та відкриття в Одесі танцювальних шкіл стали поштовхом до формування самостійної балетної трупи в Одеському міському театрі. У приміщеннях тимчасових театрів з оперним, балетним та драматичним репертуаром виступали італійські, французькі, німецькі, польські, грецькі, руські, єврейські та інші трупи. В приміщенні Одеському міському театру – лише кращі оперні трупи. Не зважаючи на те, що балетні вистави спочатку посідали незначне місце серед міських розваг, з часом майже кожна оперна вистава стала йти з включенням балетних номерів. Через вибагливість публіки антрепренери намагались запрошувати до Одеси кращих виконавців. Часто артисти гастрольних труп затримувались в Одесі та співпрацювали разом з місцевими танцюристами, обмінюючись досвідом. Балетна школа Цорна та його методична праця з граматики танцювального мистецтва та хореографії, а також діяльність Ніжинського свідчать про наявність в Одесі виконавсько-педагогічної бази для створення власного балету.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балетная труппа. *Одесский вестник*. № 80, 10 апреля 1883. С.2.
2. Балетная труппа Луковича. *Одесский вестник*. № 96, 3 мая 1883. С.2.
3. Бахрушин Ю. История русского балета: учебное пособие для институтов культуры, театральных, хореографических и культ.-просвет.училищ. Изд. 3-е. М.: Просвещение, 1977. 277 с.
4. Безуглая Г. Музыка балета в контексте музыкальной деятельности хореографов (конец XVI – первая треть XX вв.): дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02; ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой». Санкт-Петербург, 2021. 442 с.
5. Бенефис Даниловой. *Одесский вестник*. № 132, 27 ноября 1856. С. 665.
6. Бенефис Тесье. *Одесский вестник*. №8, 19 января 1857. С. 37.
7. Будущий состав итальянской оперы на осенний и зимний сезон 1870-1871 гг. *Одесский вестник*. № 131, 18 июня 1870. С. 431.

8. Горновский И. К столетию театральных представлений в Одессе (1804-1904). *Библиотека театра и искусства*. Книга 1, январь 1906. С. 39.
9. Днестровский. Опера в Одессе. Статья 3-я. *Одесский вестник*. № 145. 31 декабря 1857. С. 677–678.
10. Дем'янчук А. Персоналії в історії української освіти: український народний танець через призму творчості Василя Верховинця / Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс): колективна монографія / за заг. ред. О.А. Плахотнюка. Львів: СПОЛОМ, 2020. С. 256-267.
11. К.К. Одесские театральные заметки. *Одесский вестник*. № 9, 26 января 1854. С. 1.
12. Коган С. Дирижёр И.В. Прибик и Одесский оперный театр. Одесса: Астропринт, 2002. 344 с.
13. Мариинский театр. *Одесский вестник*. №252, 19 ноября 1870. С.861.
14. Мгн. Заметки меломана. «Пророк» Мейербера на одесской сцене. *Одесский вестник*. №8, 12 января 1872. С. 29-31.
15. Нижинская Б. Ранние воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 82-84.
16. Никитин В. Профессия – балетмейстер. *Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств*. №2-4 (11). 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professiya-baletmeyster>.
17. О. Еще несколько слов о балете. *Одесский вестник*. №9, 26 января 1854. С. 1.
18. Остроухова Н. Альберт Цорн – хореограф и ученый. *European Journal of Arts*. № 1. 2021. С. 102-106.
19. Остроухова Н. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени: в 3 кн. Книга первая. 1804-1873. Одесса: Астропринт, 2013. 392 с.
20. Остроухова Н. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени: в 3 кн. Книга вторая. 1873-1887. Одесса: Астропринт, 2015. 328 с.
21. Остроухова Н. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени: в 3 кн. Книга третья. 1887-1926. Одесса: Астропринт, 2018. 660 с.
22. Плаксин С. Коммерческо-промышленная Одесса и ее представители в конце девятнадцатого столетия и история развития торговых фирм с приложением адресных сведений. О.: Тип. Я. М. Сагала, 1901. 144 с.
23. Плахотнюк О. Квінтесенція соціальних танців. *Танцювальні студії: зб. наук. пр.* Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2018. Вип. 1. С. 28–37.
24. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України, 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку. К.: Муз. Україна, 1986. 240 с.
25. Т.Ч. Балет и опера в Одессе. *Одесский вестник*. № 147, 22 декабря 1853. С. 1-2.
26. Театральные и музыкальные новости. *Одесский вестник*. № 179. 15 августа 1868. С. 602.
27. Х. Одесса, 9-е июля. *Одесский вестник*. № 77, 11 июля 1861. С. 335-336.
28. Цорн А. Грамматика танцевального искусства и хореографии. 2-е изд, испр. Санкт–Петербург: Планета музыки: Лань, 2011. 540 с.
29. Чижевич О. Город Одесса и одесское общество. Воспоминания старожила. *Из прошлого Одессы. Сборник статей*. Одесса, 1894. 195 с.
30. Iroquois Theater. URL : <http://www.iroquoistheater.com/grigolatis-aerial-ballet-dancers-iroquois-theater-mr-bluebeard.php>

## REFERENCES

1. Baletnaya trupa [Ballet troupe]. *Odesskiy vestnik*. №80, April 10th 1883. P.2 [in Russian].
2. Baletnaya trupa Lukovycha [Ballet troupe by Lukovich]. *Odesskiy vestnik*. №96, May 3th 1883. P.2 [in Russian].
3. Bahrushyn U. Istoria russkogo baleta [History of Russian ballet]. Moscow: Enlightenment, 1977. 277 p. [in Russian].
4. Bezuglaya G. Muzyka baleta v kontekste muzykalnoy deyatelnosti khoreografov (konets XVI – pervaya tret XX vv.) [Ballet Music in the Context of the Musical Activities of Choreographers (Late 16th – First Third of the 20th Centuries)]; FGBOU VO «Vaganova Ballet Academy». St. Petersburg, 2021. 442 p. [in Russian].
5. Benefis Danilovoy [Benefits by Danilova]. *Odesskiy vestnik*. №132, November 27th 1856. P.665 [in Russian].
6. Benefis Tesyey [Benefits by Tessier]. *Odesskiy vestnik*. №8, January 19th 1857. P. 37 [in Russian].
7. Budushchiy sostav italiyskoy opery na oseniy I zimniy sezon 1870-1871 gg. [The future composition of the Italian opera for the autumn and winter season 1870-1871]. *Odesskiy vestnik*. №131, June 18th 1870. P.431 [in Russian].
8. Gornovskiy I. K stoletiyu teatralnykh predstavleniy v Odesse (1804-1904) [To the centenary of theatrical performances in Odessa] Book 1. Odesa: Library of Theater and Arts, January 1906. P.36 [in Russian].
9. Dnestrovsky. Opera v Odesse [Opera in Odessa]. *Odesskiy vestnik*. №145. December 31th 1857. P. 677–678 [in Russian].
10. Demianchuk A. Personalii v istoriyi ukrainskoiyi osvity: ukrainsky narodniy tanets cherez pryzmu tvorchosti Vasyliya Verhovynetsia [Personalities in the history of Ukrainian education: Ukrainian folk dance through the prism of Vasyl Verkhovynets' work]. Lviv: SPOLOM, 2020. P.256-267 [in Ukrainian].
11. К.К. Одесские театральные заметки [Odessa theatrical notes]. *Odesskiy vestnik*. №9, January 26th 1854. P.1 [in Russian].
12. Kogan S. Dirizhyor I.V. Pribik i Odesskiy opernyi teatr [Conductor I.V. Pribik and the Odessa Opera House]. Odessa: Astroprint, 2002. 344 p. [in Russian].
13. Mariinsky teatr [Mariinskii Opera House]. *Odesskiy vestnik*. № 252, November 19th 1870. P.861 [in Russian].
14. Mgn. Zаметки melomana. «Prorok» Meyerbera na odesskoy stsene. [Melomaniac's notes. Meyerbeer's «Prophet» on the Odessa stage]. *Odesskiy vestnik*. №8, January 12th 1872. P.29-31 [in Russian].
15. Nizhinskaya B. Rannie vospominaniya. [Early memories]. Moscow: Artist. Producer. Theatre, 1999. P.82-84 [in Russian].
16. Nikitin V. Professiya – baletmeister. [Profession – choreographer]. *Kultura i obrazovanie: nauchno-informatsionniy zhurnal vuzov kulury i iskusstv*. № 2-4 (11). 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professiya-baletmeyster> [in Russian].

17. O. Yeshcho neskolko slov o baletе. [A few more words about ballet]. *Odesskiy vestnik*. № 9, January 26th 1854. P. 1 [in Russian].
18. Ostroukhova N. Albert Tsorn – khoreograf I uchoniy. [Albert Zorn - choreographer and scientist]. *European Journal of Arts*. № 1. 2021. P. 102-106 [in Russian].
19. Ostroukhova N. Odesskiy opernyi teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni [Odessa Opera House in Historical Space and Time]: in 3 vols. Book one. 1804-1873. Odessa: Astroprint, 2013. 392 p. [in Russian].
20. Ostroukhova N. Odesskiy opernyi teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni [Odessa Opera House in Historical Space and Time]: in 3 vols. Book two. 1873-1887. Odessa: Astroprint, 2015. 328 p. [in Russian].
21. Ostroukhova N. Odesskiy opernyi teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni [Odessa Opera House in Historical Space and Time]: in 3 vols. Book three. 1887-1926. Odessa: Astroprint, 2018. 660 p. [in Russian].
22. Plaskin S. Kommerchesko-promyshlennaya Odessa i yeya predstaviteli v kontse deviatnadsatogo stoleriya i istoriya razvitiya togovykh firm s prilozheniem adresnykh svedeniy [Commercial and industrial Odessa and its representatives at the end of the nineteenth century and the history of the development of trading companies with the application of address information]. Odesa: Typ. Ya. M. Sagala, 1901. 144 p. [in Russian].
23. Plakhotnyuk O. Kvintesentsiia sotsialnykh tantsiv [The quintessence of social dances]. *Dance studios: a collection of scientific works*. Kyiv: Publishing Center of Kyiv National University of Culture and Arts, 2018. Issue 1. P. 28–37 [in Ukrainian].
24. Stanishevsky Yu. Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy, 1925–1985 : Shliakhy i problemy rozvytku [Ballet Theater of Soviet Ukraine, 1925–1985: Ways and Problems of Development]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1986. 240 p. [in Ukrainian].
25. T.Ch. Balet i opera v Odesse [Ballet and opera in Odessa]. *Odesskiy vestnik*. №147, December 22th 1853. P. 1-2 [in Russian].
26. Teatralnye i muzikalnye Novosti [Theater and Music News]. *Odesskiy vestnik*. №179. August 15th 1868. P. 602 [in Russian].
27. X. Odessa, 9-e iyulia [Odessa, July 9<sup>th</sup>]. *Odesskiy vestnik*. №77, July 11th 1861. P.335-336 [in Russian].
28. Tsorn A. Grammatika tantsevalnogo iskusstva i horeografii [Grammar of dance art and choreography]. St. Petersburg: Planet of Music: Doe, 2011. 540 p. [in Russian].
29. Chizhevych O. Gorod Odessa I odesskoe obshchestvo. Vospominanie starozhyla [City of Odessa and Odessa society. Memories of an Old Timer]. *Iz proshlogo Odessy*. Odesa, 1894. 195 p. [in Russian].
30. Iroquois Theater. URL : <http://www.iroquoistheater.com/grigolatis-aerial-ballet-dancers-iroquois-theater-mr-bluebeard.php>