

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

DANCE STUDIES

Scientific journal

Том 2 № 2
Vol. 2 No 2

Засновано у 2018 р.
Founded in 2018 year

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2019

У науковому журналі висвітлюються актуальні питання теорії, історії та практики вітчизняної та зарубіжної хореографічної культури, а також міждисциплінарні проблеми, дотичні до означеної сфери.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, усіх, хто прагне отримати знання з хореографії теоретичного і прикладного характеру.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 5 від 15.11.2019)*

Редакційна колегія

Чепалов О., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна (*головний редактор*);

Підлипська А., кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна (*заступник головного редактора*);

Леонова М., доктор філософії в галузі мистецтвознавства, професор кафедри класичного танцю Академії танцю імені Алісії Алонсо, Університет короля Хуана Карлоса, Мадрид, Іспанія;

Гутковська С., кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри хореографії, Білоруський державний університет культури і мистецтв, Мінськ, Білорусь;

Кавец А., доктор філософії в галузі мистецтвознавства, професор, завідувач хореографічного відділення, Консерваторія ім. Дезидера Кардоша, Топольчани, Словаччина;

Бігус О., кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Гутник І., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Бойко О., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Веселовська Г., доктор мистецтвознавства, професор, головний науковий співробітник Відділу методології мистецької критики, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, Україна;

Сосіна В., кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії та мистецтвознавства, Львівський державний університет фізичної культури, Львів, Україна;

Плахотнюк О., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії, Львівський національний університет ім. І. Франка, Львів, Україна;

Коваль П., доктор педагогічних наук, професор кафедри фахових методик і технологій початкової освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна;

Юдова-Романова К., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Мачульськіс В., доктор гуманітарних наук, професор, завідувач кафедри танцю, Клайпедський факультет Литовської академії музики і театру, Клайпеда, Литва.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

*За точність викладених фактів та коректність цитування
відповідальність несе автор.*

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Є. Коновальця, 36, к. 801а.

Київський національний університет культури і мистецтв, видавничо-редакційний відділ, тел.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knuikim.edu.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія KB № 23124-12964 Р від 25.01.2018

ISSN 2616-7646 (Print)
ISSN 2617-3786 (Online)

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2019
© Автори статей, 2019

В научном журнале освещаются актуальные вопросы теории, истории и практики отечественной и зарубежной хореографической культуры, а также междисциплинарные проблемы, касающиеся обозначенной сферы.

Издание рассчитано на научных работников, преподавателей, аспирантов, всех, кто стремится получить знания по хореографии теоретического и прикладного характера.

*Рекомендовано к печати Ученым советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 5 от 15.11.2019)*

Редакционная коллегия

Чепалов А., доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина (*главный редактор*);

Пидлыпская А., кандидат искусствоведения, профессор кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина (*заместитель главного редактора*);

Леонова М., доктор философии в области искусствоведения, профессор кафедры классического танца Академии танца имени Алисии Алонсо, Университет короля Хуана Карлоса, Мадрид, Испания;

Гутковская С., кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой хореографии, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь;

Кавец А., доктор философии в области искусствоведения, профессор, заведующий хореографического отделения, Консерватория им. Дезидера Кардоша, Топольчаны, Словакия;

Бигус О., кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина;

Гутник И., кандидат педагогических наук, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина;

Бойко О., кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина;

Веселовская А., доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Отдела методологии художественной критики, Институт проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины, Киев, Украина;

Сосина В., кандидат педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой хореографии и искусствования, Львовский государственный университет физической культуры, Львов, Украина;

Плахотнюк А., кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, Львовский национальный университет им. И. Франко, Львов, Украина;

Коваль П., доктор педагогических наук, профессор кафедры профессиональных методик и технологий начального образования, Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника, Ивано-Франковск, Украина;

Юдова-Романова Е., кандидат искусствоведения, доцент кафедры театрального искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина;

Мачюльскис В., доктор гуманитарных наук, профессор, заведующий кафедрой танца, Клайпедский факультет Литовской академии музыки и театра, Клайпеда, Литва.

Научный журнал отображается в следующих базах данных: BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: справочник научных ресурсов открытого доступа, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).

*За точность изложенных фактов и корректность цитирования
ответственность несет автор.*

Адрес редакционной коллегии: г. Киев, ул. Е. Коновальца, 36, к. 801а.

Киевский национальный университет культуры и искусств, издательско-редакционный отдел, тел. : (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Свидетельство о государственной регистрации печатного средства массовой информации
Серия КВ № 23124-12964 Р от 25.01.2018

ISSN 2616-7646 (Print)
ISSN 2617-3786 (Online)

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2019
© Авторы статей, 2019

The scientific journal covers the topical issues of the theory, history and practice of domestic and foreign choreographic culture, as well as interdisciplinary problems that are tangible to the identified sphere.

The publication is intended for scientists, teachers, post-graduate students, all who aspire to obtain theoretical and applied knowledge of choreography.

*Recommended for publication by the Academic Council
of the Kyiv National University of Culture and Arts
(minutes No 5 of 15.11.2019)*

Editorial board

Chepalov O., Doctor of Arts (Grand Ph.D.), Professor, Head of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (*editor-in-chief*);

Pidlypska A., Candidate of Arts (Ph.D.), Professor of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (*deputy editor-in-chief*);

Leonova M., Ph.D. of Arts, Professor of Classical Dance Department, University Institute of Dance Alicia Alonso University Rey Juan Carlos, Madrid, Spain;

Gutkovskaja S., Candidate of Philology (Ph.D.), Associate Professor, Head of the Chair of Choreography, Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus;

Kavec A., Ph.D. of Arts, Professor, Head of the Choreography Department, Conservatory Dezider Kardos, Topolcany, Slovakia;

Bihus O., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor, Dean of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Hutnyk I., Candidate of Pedagogical Sciences (Ph.D.), Associate Professor of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Boiko O., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Veselovska H., Doctor of Arts (Grand Ph.D.) Professor, Chief Scientist of the Department of Methodology of Artistic Criticism, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine;

Sosina V., Candidate of Pedagogical Sciences (Ph.D.), Professor, Head of the Department of Choreography and Art Studies, Lviv State University of Physical Culture, Lviv, Ukraine;

Plakhotniuk O., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor of Choreography Department, Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine;

Koval P., Doctor of Pedagogical Sciences (Grand Ph.D.), Professor of the Department of Professional Techniques and Technologies of Elementary Education, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine;

Iudova-Romanova K., Candidate of Arts (Ph.D.), Associate Professor of the Department of Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Mačiulskis V., Doctor of Humanities (Ph.D.), Professor, Head of the Dance Department Lithuanian Academy of Music and Theatre, Klaipeda Faculty, Klaipeda, Lithuania.

The scientific journal is displayed in BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

The author is responsible for the accuracy of the facts and the correctness of the quotation.

Editorial office address: Office 801a, Ye. Konovalts street, 36.
Kyiv National University of Culture and Arts, publishing and editing department,
tel.: (097)719-21-44; web: dancestudios.knukim.edu.ua

Certificate of state registration of printed mass media Series KB № 23124-12964 P
from 25.01.2018

ISSN 2616-7646 (Print)
ISSN 2617-3786 (Online)

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2019
© Authors of articles, 2019

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

Курочкін О.

Обрядові танці-ігри – малодосліджені компоненти традиційного весілля українців 118

Морозов А.

Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби 137

Король А.

Українські балети як етномаркери..... 149

Підлипська А.

Балети Касьяна Голейзовського «Йосип Прекрасний» та «Гротеск» в Радянській Україні другої половини 20-х рр. ХХ ст.: критичний дискурс..... 158

Чурпіта Т.

Балет «Великий вальс» у постановці Миколи Трегубова 168

Вишотравка Л.

Збагачення традицій чоловічого виконавства у балетній творчості Миколи Прядченка 177

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

Коростельова М.

Постмодерністські інтерпретації балетів класичної спадщини 186

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

Шабаліна О.

Синтез текстів у виставі «Insensio» в Молодому театрі (рецензія) 198

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

Куручкин А.

Обрядовые танцы-игры – малоисследованные компоненты традиционной свадьбы украинцев 118

Морозов А.

Виртуозность в ансамблях народного танца Украины советской эпохи 137

Король А.

Украинские балеты как этномаркеры 149

Пидлыпская А.

Балеты Касьяна Голейзовского «Иосиф Прекрасный» и «Гротеск» в советской Украине второй половины 20-х гг. XX в.: критический дискурс 158

Чурпита Т.

Балет «Большой вальс» в постановке Николая Трегубова 168

Вышотравка Л.

Обогащение традиций мужского исполнительства в балетном творчестве Николая Прядченко 177

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ

Коростелева М.

Постмодернистские интерпретации балетов классического наследия 186

ТАНЕЦ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЛОСКОСТИ

Шабалина Е.

Синтез текстов в спектакле «Insensio» в Молодом театре (рецензия) 198

CONTENTS

HISTORY AND THEORY OF DANCE

Kurochkin O.

Ritual dance-games – little explored components of Ukrainian traditional wedding 118

Morozov A.

Virtuosity in Ukraine’s folk dance ensembles of the soviet era..... 137

Korol A.

Ukrainian ballets as ethnomarkers 149

Pidlypska A.

Kasyan Goleizovsky’s ballets “Joseph the Beautiful” and “Grotesque” in Soviet Ukraine in the second half of the 20s of the XX century: critical discourse..... 158

Churpita T.

«The Great Waltz» ballet in the production of Mykola Trehubov 168

Vyshotravka L.

Enrichment of male performance’s traditions in the ballet work of Mykola Priadchenko 177

ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME

Korostelova M.

Post-modern interpretations of the classical heritage ballets 186

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE

Shabalina O.

Synthesis of texts in the performance “Insenso” in Molodyy Theater (review) 198

ІСТОРИЯ ТА ТЕОРИЯ ТАНЦЮ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

HISTORY AND THEORY OF DANCE





УДК 392.51(=161.2)

DOI: 10.31866/2616-7646.2.2.2019.188813

ОБРЯДОВІ ТАНЦІ-ІГРИ – МАЛОДОСЛІДЖЕНІ КОМПОНЕНТИ ТРАДИЦІЙНОГО ВЕСІЛЛЯ УКРАЇНЦІВ

Курочкін Олександр Володимирович,

доктор історичних наук, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-3365-7266>,
olexkuro@gmail.com

Мета статті – ввести до наукового обігу й узагальнити нові матеріали, які дозволяють ближче ознайомитись із традиційними весільними танцями українців. **Методологія.** Дослідження проведене на основі міждисциплінарного підходу, шляхом системного аналізу літературних, документальних, етнографічних і фольклорних матеріалів. **Наукова новизна.** Здійснено першу спробу визначити ролі, функції та семантику обрядових танців-ігор як невід’ємної частини традиційного весільного ритуалу українців. **Висновки.** Місце і значення танцю у весільному ритуалі українців на сьогодні досліджено ще недостатньо. Весільні танці правомірно розділити на дві групи: обрядові та необрядові. Останні належать до художніх явищ пізньої формації, вони не пов’язані з генезисом і структурою ритуалу й можуть входити до програми різноманітних святково-розважальних заходів і подій. Натомість обрядові танці-ігри, розглянуті в цій розвідці, належать до більш глибоких шарів народного побуту й культури і становлять органічну й структурно-утворюючу домінуючу частину весільного дійства. Яскраво проглядає в них первісна синкретична природа народного мистецтва, де танець тісно переплітається з іншими видами мистецтв: драмою, пантомімою, співом, музикою, грою, публічними розвагами. По суті, мова йде про уламки обрядової хореї – магічного танцю-співу-гри, що дожили подекуди в традиційному середовищі до XXI ст. Розглянута група танців («Журавель», «Зайчик», «Танці на рядні», «Чоботи») відрізняється національною самобутністю, яскравістю, екзотичністю, карнавальною свободою і гумором. Разом з тим їх характеризує громадська значимість, націленість на виконання важливої соціальної місії – єднання родового колективу. Обрядові танці-ігри потребують подальшого вивчення із застосуванням сучасних методів і прийомів науки етнохореології.

Ключові слова: танець, гра, обряд, весілля, карнавальний сміх, сороміцький фольклор, хореографічна традиція.



ОБРЯДОВЫЕ ТАНЦЫ-ИГРЫ – МАЛОИССЛЕДОВАННЫЕ КОМПОНЕНТЫ ТРАДИЦИОННОЙ СВАДЬБЫ УКРАИНЦЕВ

Курочкин Александр Владимирович,

доктор исторических наук, профессор,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,

<https://orcid.org/0000-0002-3365-7266>,
olexkuro@gmail.com

Цель статьи – ввести в научный оборот и обобщить новые материалы, которые позволяют ближе познакомиться с традиционными свадебными танцами украинцев. **Методология.** Исследование проведено на основе междисциплинарного подхода, путем системного анализа литературных, документальных, этнографических и фольклорных материалов. **Научная новизна.** Впервые осуществлена попытка определить роли, функции и семантику обрядовых танцев-игр как неотъемлемой части традиционного свадебного обряда украинцев. **Выводы.** Место и значение танца в свадебном ритуале украинцев сегодня исследовано еще недостаточно. Свадебные танцы правомерно разделить на две группы: обрядовые и необрядовые. Последние относятся к художественным явлениям поздней формации, они не связаны с генезисом и структурой ритуала и могут входить в программу различных празднично-развлекательных мероприятий и событий. Зато обрядовые танцы-игры, рассмотренные в нашей разведке, принадлежат к более глубоким слоям народного быта и культуры и составляют органическую и структурно-образующую доминанту свадебного действия. Ярко просматривается в них начальная синкретическая природа народного искусства, где танец тесно переплетается с другими видами искусств: драмой, пантомимой, пением, музыкой, игрой, публичными развлечениями. По сути, речь идет о обломках обрядовой хореи – магического танца-пения-игры, доживших кое-где в традиционной среде до XXI века.

RITUAL DANCE-GAMES – LITTLE EXPLORED COMPONENTS OF UKRAINIAN TRADITIONAL WEDDING

Oleksandr Kurochkin,

Doctor of Historical Sciences, Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0002-3365-7266>,
olexkuro@gmail.com

The purpose of the article is to introduce into scientific circulation and summarize new materials that allow you to get acquainted with the traditional wedding dances of Ukrainians. **Methodology.** The study was conducted on the basis of an interdisciplinary approach, through a systematic analysis of literary, documentary, ethnographic and folklore materials. **Scientific novelty.** For the first time, an attempt was made to determine the roles, functions and semantics of ritual dance-games as an integral part of the traditional wedding ceremony of Ukrainians. **Conclusions.** The place and importance of dance in the wedding ritual of Ukrainians today has not been studied enough. Wedding dances can rightfully be divided into two groups: ceremonial and non-ceremonial. The latter relate to the artistic phenomena of the late formation, they are not related to the genesis and structure of the ritual and may be included in the program of various festive and entertainment events and proceedings. But the ceremonial dance-games considered in our intelligence belong to the deeper layers of folk life and culture and make up the organic and structurally-forming dominant of wedding action. The initial syncretic nature of folk art is clearly visible in them, where the dance is closely intertwined with other types of arts: drama, pantomime, singing, music, playing, public entertainment. In fact, we are talking about the fragments of ritual chorea – magic dance-singing-games, which have survived here and there in the traditional environment until the 21st century. The considered group of dances («Zhuravel», «Zaichyk», «Tantsi na riadni», «Choboty») is distinguished by



Рассмотренная группа танцев («Журавель», «Зайчик», «Танцы на рядни», «Чоботы») отличается национальной самобытностью, яркостью, экзотичностью, карнавальностью свободой и юмором. Вместе с тем их характеризует общественная значимость, нацеленность на выполнение важной социальной миссии – соединения родового коллектива. Обрядовые танцы-игры требуют дальнейшего изучения с применением современных методов и приемов науки этнохореологии.

Ключевые слова: танец, игра, обряд, свадьба, карнавальная смех, срамной фольклор, хореографическая традиция.

national identity, brightness, exoticism, carnival freedom and humor. At the same time, they are characterized by social significance, a focus on fulfilling an important social mission – uniting the clan collective. Ritual dance-games require further study using modern methods and techniques of the ethnochoreology science.

Keywords: dance, game, rite, wedding, carnival laughter, Soromitskyi folklore, choreographic tradition.

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на тривалу історію вивчення, традиційна весільна звичаєвість українців заховає в собі ще чимало прогалин і нез'ясованих питань. Це стосується, зокрема, другої, так званої перезв'язанської частини весілля (після обряду комори), коли сувора й урочиста церемонія шлюбного зближення двох родів набуває яскраво пародійного звучання, перетворюється на розважально-сміхове дійство, де панує стихія карнавальної свободи, невимуженості, емоційного розкріпачення.

Брак належної уваги до розважально-ігрового компонента традиційного весілля – давня вада вітчизняного народознавства. Свого часу її помітив і спробував пояснити Хведір Вовк. Характеризуючи у класичній праці вакхічну атмосферу перезви, коли в хаті молодого горілка летиться рікою, жінки співають «найціннішіх пісень» і нарешті розпочинаються «несамовиті танці», автор робить характерну ремарку: «На жаль, українська етнографія майже не має потрібних матеріалів для вивчення цієї частини весільних звичаїв, хоча якраз ця частина дуже важлива і вивчення її мало б кинути світло на найстародавніші та найцікавіші риси культури й звичаїв у примітивних слов'янських народів і дати пояснення фактам, що й досі застаються для нас незрозумілими» (Вовк, 1995, с. 302).

Такий стан речей, на думку Хв. Вовка (1995), був обумовлений, з одного боку, «соромливістю етнографів», що працювали над цим питанням, а з іншого – «суворістю російської цензури...» (с. 302). Названі причини були оприлюднені на сторінках французького журналу «L'Antropologie» у 1891 р., але фактично вони не втратили своєї актуальності й для наступних часів. Так, у 20-х роках ХХ ст. академік М. Грушевський (1993), солідаризуючись із Хв. Вовком, мусив визнати, що на перешкоді дослідження оргіастичного елемента весілля «ставали і цензурно-політичні заборони і власна пріодерія збирачів» (с. 276).

Ситуація не змінилась на краще й після жовтневого перевороту, коли вже радянською цензурою із класово-ідейних міркувань методично ігнорувалися й за-суджувалися архаїчні селянські традиції, свідомо елімінувався еротичний складник народної культури і фольклору. Через названі причини цілий пласт обрядових



розваг весільної презви набув сумнівної слави «некультурних», «непристойних», «сороміцьких».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Кардинальні зміни у підходах науковців-гуманитаріїв до табуйованих раніше тем стали можливими лише після краху СРСР і всієї системи тоталітарного ідеологічного контролю. У 1990-х роках, із великим запізненням, розпочався процес поступового заповнення істотних лакун у вивченні традиційного весілля, на які слушно вказували цитовані вище Хв. Вовк і М. Грушевський. Певний внесок до розкриття обговорюваної проблематики здійснив і автор цих рядків (Курочкін, 2004a; 2004b; 2009; 2015; 2016; 2017).

Джерельну базу цього дослідження складають окремі наукові публікації й доволі репрезентативний фактаж польових експедицій останніх десятиліть, зібраний науковцями Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Академії наук України.

Мета статті – увести до наукового обігу й узагальнити нові матеріали, які дають змогу ближче ознайомитись із традиційними весільними танцями українців, які Хв. Вовк назвав «несамовитими».

Виклад основного матеріалу. У фокусі нашої уваги чотири хореографічно-ігрові комплекси весільного презвянського циклу: «Журавель», «Зайчик», «Танці на рядні», «Чоботи». Враховуючи варіативну природу фольклорних традицій, спробуємо дати етнокультурну характеристику названих танців-ігор, розкриваючи їхню семантику і функції у святково-обрядовому контексті. Сучасне вивчення народних танців вимагає спеціальної методики й точного запису кожного руху виконавців. Цю відповідальну місію залишаємо для зацікавлених фахівців-хореографів.

«Журавель» («Бусел»). Первісні танці виконувалися переодягнутими акторами в масках, які старанно імітували поведінку окремих звірів і птахів. З часом елементи рядження зникали, але актори продовжували засобами хореографії й пантоміми створювати образи зображуваних персонажів. Подібну еволюцію, ймовірно, пережив і архаїчний весільний танець «Журавель».

Взагалі, зооморфна маска надзвичайно популярна на європейському континенті. Цікаво, що один і той же образ відповідно вбраного актора, котрий носить пташину голову з довгим дзьобом, як помітив К. Мошинський (Moszynski, 1968), в одній частині України (Схід і південний Захід) вважається журавлем, тоді як у північно-західному регіоні, а також у Польщі – боцяном (лелекою) (с. 295). Семантична подібність, а часом і взаємозамінність обох названих перелітних птахів простежується й на матеріалах обрядової хореографії.

Найбільш ранні згадки про весільного боцяна-журавля знаходимо в мандрівних записках шведського посла Конрада Гільденбрандта, який у 1656–1657 роках відвідав Україну. Під'їжджаючи до гетьманської столиці – Чигирин (сучасна Черкащина), він зустрівся з гуртом веселих підпилих жінок в овечих кожухах, які, пританцювуючи й падаючи на сніг «співали про бузька та інші любовні справи» (Олянчин, 1937, с. 54). Усі деталі цього повідомлення виглядають дуже достовірно і не залишають сумнівів у тому, що зображується типова ситуація презвянського ігрища на другий день після обряду «ламання калини».

Танець «Журавля» згаданий у бурлескно-травестійній поемі «Енеїда» І. Котляревського (1982) (кінець XVIII ст.) в описі розваг, влаштованих Дідоною на честь



троянців: «Тут інші журавля скакали. А хто од дудочки потів» (с. 44). Важливі подробиці щодо звичаю подав у коментарях до своєї «Истории Малой России» (перше видання у Москві 1822 р.) Д. Бантыш-Каменський. По-перше, дослідник спостеріг, що «Журавля» починають «вести» після встановлення факту цнотливості нареченої (обряд комори – О. К.) (Бантыш-Каменский, 1993, с. 593). По-друге, він стисло охарактеризував саме дійство: «Всі гості беруться міцно за руки, танцюють і співають:

Та внадився журавель,
Та до наших конопель,
Таки, таки цибатий,
Таки, таки носатий

(Бантыш-Каменский, 1993, с. 593).

По-третє, історик відзначив «недобропристойність» подальших куплетів цитованої пісні, звинувативши в цьому «п'яних бабів» (Бантыш-Каменский, 1993, с. 593).

Цікава, але дуже скупа інформація Д. М. Бантыш-Каменського (1993) про весільного «Журавля» може бути доповнена завдяки працям українських етнографів і фольклористів ХІХ–ХХ ст. На підставі цих даних можна стверджувати, що образ журавля-боцяна, крім весілля, зустрічається в різних ритуальних циклах українців: різдвяно-новорічному, великодньому, поховальному («ігри при мерці»), родильно-хрестинному тощо. Мотив журавля популярний у календарних (особливо весняних) піснях простежується в інших розділах і жанрах пісенного, музичного фольклору, в ігровому репертуарі дітей і дорослих.

Ареалом стійкого збереження весільного «Журавля», де він дожив до ХХ ст., слід вважати Середнє Подніпров'я, зокрема Черкащину. До речі, саме тут фіксуються й інші обрядові архаїзми, невідомі або забуті на інших українських територіях. Якісний запис ігрового церемоніалу «плетіння журавля» належить С. Терещенковій. Він був здійснений у 1920-х роках у с. Попівка Звенигородського р-ну. Тут, як свідчить С. Терещенкова, із «журавлем» ходили у вівторок по обіді, того ж самого дня, коли зранку переодягалися на «циганів» і сходилися на «кури». «За “журавля”, – повідомляє вона, – стає найдотепніший боярин. За його одержу береться хто-небудь з весільних, а за того ще хто, і так одно за друге. Набереться величезний ключ “журавлів” – чоловіків та жінок; от вони йдуть, і співають “журавля”, і крукають. Таким чином вони йдуть по селу, і держаться міцно один одного, бо хто одірветься, то мусить дати горілки, – тому вони держаться, куди б “журавель” не вів. “Журавель” веде найтруднішими стежками, проваллями, через рови, будяки, тини, воду. А найбільше люблять ходити через якусь будівлю. Для “журавля” селяни показують щонайкрутіші шляхи. От, у кого висока клуня, то каже: “А переведи через мою клуню – горілка буде!” “Журавель” веде на клуню...» (Кримський, 2009, с. 132).

У деяких селах Звенигородщини досліджуваний звичай дожив до 80-х років ХХ ст. Про це повідомив наш інформатор із с. Чичикозівка П. Филипенко (1910 р. н.): «Плести журавля” йдуть всі, хто гуляє на свадьбі. Беруться за руки,



танцюють. А такий Артюха був, на хату виліз, рядом комина закрив, дим у хату. А кухарка каже: “Не до добра журавель на комін сів” (Курочкін, 1990).

Одинадцятитомний «Словник української мови» визначає танець «Журавель» як «народний сюжетний танець, в якому танцюючи зображають журавля» (“Журавель”, 1971, с. 547). Це слушна, але неповна характеристика. Означений танець можна визначити також як хоровод («корогод»), основною формою якого був ланцюг взаємопов’язаних учасників, що рухались по колу або змієподібно, прямою лінією, завивалися спіраллю тощо. «Журавель» міг бути і незамкнутим у формі журавлиного ключа. Основна вимога до учасників танцю – колективізм, злагодженість рухів у повній відповідності до ігрової програми, яку задає вигадливий і досвідчений вожак – протагоніст веселого гурту. Синхронізувати дії під час «плетіння журавля» допомагали різноманітні способи зв’язку танцюристів: за руки, під руки, за плечі, за пояси, за одягу тощо. Тут доречно згадати і вказівку Хв. Вовка (1995) про те, що даний танець – «це рід кола, болгарського хоро, виконання якого супроводять різними еротичними рухами, як наприклад, хапання один одного за *puenda* (сороміцькі місця – О. К.)» (с. 303).

Цікаві подробиці щодо режисури й пластики рухів досліджуваного танцю знаходимо в описі весілля в містечку Дубовій Уманського повіту на Київщині, датованому початком ХХ ст. «По обіді старости, – повідомляє респондент, – виводить з-за столу молодого, а дружко молоду на двір до музик і там їх під музику викручують. Викручуване робить ся так: як тільки молодих виводять на двір, музики починають грати танець: “Як ходив журавель, журавель” або який інший. Староста подає кінець своєї хусточки молодому, а дружко молодій і пройшовши так кілька кругів танцю, роблять над головою молодих круг справа на ліво; староста і дружко роблять круг, а молодий і молода тричі перекручуються так, щоб за кожним разом стояли лицем до старости й дружка. Як молодих викрутять, вони починають танцювати польку, при чім ані дружки, ані світилки, ні бояри не танцюють в цей час, коли молоді танцюють, аж як кончать танцювати молоді, тоді вже танцюють всі, хто хоче. Молода гуляє у молодого до самого полудня» (Гнатюк, 1919, с. 68-69).

Неприкритий натуралізм досліджуваного танцю-гри яскраво ілюструють і наші матеріали із придніпровського с. Білозір’я (Черкаського р-ну і обл.). Тут «Журавля» водили в той день, що називається «кури», і робили це в такий спосіб: дядько великого зросту брав між ногами голоблю чи довгу палицю, чіпляючи до неї два буряки (гротескова імітація чоловічого статевого органу), позад нього на голоблю сідали верхи ще 5–6 жінок – свах. У такому порядку супроводжувана сміхом і приперченими жартами процесія з підскоками і вихилася мала тричі обійти намет, де обідали учасники весільного бенкету (Курочкін, 1990).

Обговорюваний танець-гра немовби був спеціально створений для вільного спілкування обох статей за умови вакхічного збудження, викликаного колективним вживанням спиртних напоїв. Під час його виконання дозволялися жести й поведінка, які в інший час були б оцінені як відверто аморальні й непристойні. Варто наголосити, що подібні сплески «сексуальної свободи» були не винятком чи аномалією, а вважались обов’язковим компонентом успішного проходження шлюбного ритуалу. Етнограф ХІХ ст. М. Маркевич (1991) чітко підкреслив, що весільна процесія, де танцюють і співають «Журавля», буває лише тоді, «як молода чесна» (с. 142).



З погляду науки цікаво з'ясувати еротичне підґрунтя танцю-гри «Журавель». Усе вказує на те, що цей птах став весільним символом зовсім не випадково. Уважно вивчаючи світ навколишньої природи, наші предки, очевидно, звернули увагу на цікаві шлюбні танці журавлів, що відбувалися навесні й на початку літа. Зібравшись десь на рівному майданчику, зграя пернатих утворювала коло, в середину якого по черзі виходило кілька особин, щоб своєрідними скоками, помахами крил і трубними звуками привабити до себе шлюбного партнера. У народних уявленнях українців журавлі, що ведуть моногамний спосіб життя, зажили слави вірцевого подружжя (Курочкін, 2004b).

«Зайчик». До архаїчних елементів весільного дійства слід віднести й обрядовий танець-гру «Зайчик». Територія його побутування спеціально не досліджувалася. За нашими (далеко не повними) даними, вона охоплювала основний масив земель Середнього Подніпров'я (Південна Київщина, Черкащина, Кіровоградщина, Дніпропетровщина). Танець-гра зазвичай уходив до програми традиційних забав весільного понеділка, у якій домінували життєрадісні, оргіастичні мотиви. За свідченням наших інформаторів, він міг відбуватися і в хаті, і на подвір'ї. Спочатку свекруха і свекр, а за ними й інші учасники гостини, хто бажав, виконували кумедні підскоки, зводячи й розводячи ноги над двома схрещеними рогачами, покладеними на землю або підлогу. Подекуди один з рогачів заміняла кочерга (коцюба) чи пікна лопата. Стрибаючи, виконавці намагалися не збити й не зачепити ці інструменти хатнього начиння. Той, кому це не вдавалося, зазнавав покарання через вимазування обличчя сажею.

Танець був своєрідним тестом на ступінь сп'яніння: його нескладні рухи підкорялися лише тим, хто міцно тримався на ногах. Ігровий епізод жартівливого випробовування створював ситуацію невимушеного святково-сміхового спілкування, у яку втягувалися всі присутні. За повір'ями, цей танок мав забезпечити новостворену сім'ю дітьми та сприяти сексуальній потенції чоловіка.

Під час стрибання чергового «зайця», весільні гості співали, плещучи в долоні:

А у полі гречка процвітає.
А в долині зайчик чибиряє.
Ой якби я такі ніжки мала (мав)
То й я як зайчик чибуряла (чибуряв)

(Курочкін, 1982).

У деяких локальних традиціях «Зайчик» включали до свого репертуару весільні «цигани», що ще більше посилювало гумористичний колорит танцю. Канонічний текст супровідної пісні ріджені доповнювали своїми власними імпрізаціями:

Ой у полі мак розцвітає,
А в долині зайчик чибиряє.
Якби я такі ніжки мала
Як той зайчик чибуряла.
Дяк пішов до Хими,
Та й питає,
А чи Хима дома,



Чи немає,
Хить-мить
Коло Хими бряскотить
Хитя-митя та й чує
Вона дома не ночує
Раз, два, три ...

(Курочкін, 1991).

Як і «Журавель», досліджуваний танець-гра не є приналежністю лише весільного ритуалу. На тій же території Наддніпрянщини та на землях сусіднього Поділля фіксується його побутування в різних ситуаціях: календарні, родинно-побутові свята, молодіжні вуличні зібрання тощо. Зокрема, у ряді сіл Південного Поділля (Вінничина) нами простежений факт присутності танцю «Зайчик» або «Чотири дірки» в новорічному ритуалі «Маланка». Під час традиційних обходів дворів у ніч із 13 на 14 січня один з ряджених «циганів» танцював над двома перехрещеними на землі палицями – «ключками». Він високо підстрибував, по чергово перехрещуючи ноги й намагаючись не порушити палиць. Як і весільний, новорічний танець мав спеціальну супровідну пісню аграрного спрямування, у якій згадувалися різні сільськогосподарські культури: жито, гречка, ячмінь та ін. Більш-менш повний варіант цієї пісні нам вдалося записати в с. Червона Гребля Чечельницького р-ну Вінницької області. Ось фрагмент із нього:

Ой на горі жито.
Ой на горі жито.
Сидить зайчик.
Він ніжками чеберяє.
Якби такі ніжки мала,
То я б ними чеберяла,
Як той зайчик,
Як той зайчик.
Ой на горі гречка...

(Курочкін, 1988).

Присутність аналогічного танцю із супровідною піснею і в структурі новорічного, і весільного ритуалу – важливий показник давності народного звичаю. Синхронне побутування архаїчного танцю-гри «Зайчик» у календарній (колядній) і весільній традиції простежене також за матеріалами Рівненського Полісся. Щоправда, тут він був не сольний, а гуртовий: під час коляд його виконували в обряді «Водіння короля» великою кількістю пар танцюристів по колу; гуляючи на весіллях, «бігали то в одну, то в другу сторону» (Прохорчук, 1996, с. 66).

Можна думати, що ритуальний танець «Зайчик», як і інші хореографічні малюнки подібного ряду, первісно імітував поведінку й рухи відповідної тварини. Але з часом буквальні наслідувальні жести ускладнювалися і трансформувалися завдяки новим символічним значенням. Істотну роль при цьому відіграв характерний для розвитку народної творчості процес антропоморфізації фольклорних персонажів. У такому метафоричному ключі образ «зайчика» трактують тексти



дохристиянських весняних хороводних ігор. У варіанті, записаному О. Волоши-ним та О. Басистою в 1938 р. на Поділлі, «зайчик» явно осмислюється як парубок, котрий шукає собі наречену:

Ой ти, зайчику-бідолайчику,
Ти полинь, полинь до Дунайчику.
До Дунаю води пити,
До Корпа дівку любити.

«Зайчик» показує, як він пливе, томиться, і, нарешті, «підпливає» до дівчини, яку хоче взяти в круг (Волошин, 1960, с. 49).

Наведені нами фольклорні приклади засвідчують органічний зв'язок образу зайця з архаїчним пластом землеробської ритуалістики і світогляду, що мав свою міфологічну основу. Різні форми й семантичні аспекти відображення цього образу в слов'янській культурі детально розглянуті у спеціальних працях О. Гури (1978; 1997). Переконливо розкривається в них міфологічна співвіднесеність мотиву зайця з любовно-шлюбною тематикою, еротичною (фалічною) символікою та демонічним світом. Охарактеризована нами вище пантомімічна весільна і календарна гра-танок також добре узгоджується з цією концепцією. Вірогідно, не випадкова і зафіксована в текстах обрядової пісні асоціація образу зайця з гречкою, що цвіте. Ця давня землеробська культура в українській фольклорній традиції і в літературі нерідко осмислюється як еротичний символ. Звідси відомий фразеологізм – «скакати (стрибати) в гречку» на означення статевих позашлюбних зв'язків.

На підставі всього обсягу наведених вище фольклорно-етнографічних даних можна твердити, що семантичне навантаження образу зайця в системі міфологічного світогляду слов'ян було доволі широким і включало в себе і еротичний аспект, і аспект аграрної магії. Подібна символічна амбівалентність є цілком закономірною, оскільки пояснюється архаїчними уявленнями про взаємозв'язок родючості землі та людини. Отже, «плетіння журавля» і стрибки весільного «зайчика», по суті, дублювали одне одного й були рівнозначними у плані давньої семантики. Первісно вони виконували загальну прокреативну (породжувальну) функцію, належачи до розряду господарсько-магічних та еротичних танців, покликаних стимулювати продуктивність селянських ланів і дітонародження як логічний результат шлюбної церемонії.

Розглянуті вище танці-пантоміми належать до глибинних шарів традиційної культури. Важливий уже сам принцип зоорнітономіації, який виражає особливе поважне ставлення до тварин і птахів, характерне для ранніх форм релігії (тотемізм, промисловий культ, шаманізм тощо).

Дві інші хореографічні композиції, про які піде мова далі, належать до пізнішої стадії народного світогляду й ритуалістики. Вони пов'язані із процесом становлення сільської общини, моногамного шлюбу і сім'ї. Функціонування цих інститутів у традиційному суспільстві було жорстко детерміноване чинниками соціально-економічного порядку.

Танці на рядні, окрім розважально-ігрової, виконували важливу інтегруючу функцію об'єднання сімейно-родового колективу, налагодження взаємозв'язків



між представниками різних вікових генерацій, маніфестували споріднення кланів молодого й молоді. З повним правом ці танці-ігри можна визначити як «почесні», оскільки вони наголошували ієрархічний статус усіх членів святкового дійства.

Зазвичай «танці на рядні» відбувалися в понеділок чи вівторок у зв'язку з обрядом перепою (поділу короваю) та обдарування молодих. Через значну редукцію традиційного весільного ритуалу в останні десятиліття цей звичаєвий комплекс нерідко переноситься на неділю.

Важливо одразу пояснити, чому колективний весільний танець відбувався (а часом і відбувається) не просто на землі або підлозі, а на простеленому рядні. Це явна ознака обряду і вияв пошани до його учасників. Подібну мотивацію має звичай, коли, зустрічаючи високих гостей, покладають червоний хідник або килимову доріжку під час дипломатичних прийомів або на церемоніях відкриття престижних фестивалів.

Рядно – груба конопляна тканина, з якої селяни виготовляли простирадла, ковдри, доріжки тощо. У народній культурі українців рядно, як і полотно, – символ багатства й добробуту. Під час весілля його використовують як важливий обрядовий атрибут багатофункціонального призначення. Рядно готували заздалегідь, зшиваючи кілька смуг у велике полотнище, що мало служити танцювальним майданчиком. Нерідко ряджені «цигани» чи інші ентузіасти заради сміху приносили на рядні до весільної оселі тих родичів і сусідів, які чомусь запізнювалися, вимагаючи за цю роботу могорич. За певну винагороду кілька дужих чоловіків пропонують погойдати на рядні. У цьому ігровому атракціоні можна побачити символічний сенс – побажання молодим невдовзі гойдати у колісці свою дитину.

У народній свідомості танці на рядні вважалися запорукою щасливого шлюбу. Закликаючи весільних гостей до цього обрядодійства, свахи співали: «На рядно, родинонько, на рядно, на рядні добре сидіти, щоб наші любилися діти».

Під час виконання колективного танцю підпилі глядачі умисно виливали на рядно кілька відер води й кидали землю або пісок, внаслідок чого утворювалося справжнє болото. Грязюка, багно – весела матерія, пов'язана з вегетативною силою та магією родючості. В атмосфері святкового інобуття добровільне забруднення – не просто вульгарна розвага, а свідомо карнавальна поведінка. За інформацією респондентів з різних локальних осередків, на брудному рядні танцювали, по ньому качалися, ним обгортали окремих гостей, у ньому колихали, вимагаючи за це винагороду. За даними Хр. Ящуржанського (1896) кінця XIX ст., у Єлизаветградському повіті рядно використовували у весільних забавах, споруджуючи для молодят гротескну хату-намет, куди заводили на хазяйство kota, собаку і півня (с. 40).

Одне з ранніх свідощів про використання рядна у весільній обрядовості знаходимо в етнографічному описі О. Гриші з Гадяцького повіту Полтавщини. У танцях на рядні, які відбувалися тут, на другий день після першої шлюбної ночі, провідну роль відігравали почесні чини з боку молодого. «Як прийдуть молоді із церкви до дому, то зараз, – повідомляє Он. Гриша (1899), – водять люде молоду танцювати: візьмуть де небудь бояре рядно, поллють його водою і тоді візьме один боярин молоду за руку, тай танцює з нею по рядні; як потанцює той боярин з молодою, то мусить викинути на тарілочку дружкові грошину (дружко стоїть з тарілочкою, там де молода танцює). А далі бере молоду другий боярин, теж потанцює з нею,



так же саме і третій боярин теж потанцює з нею. Після бояр танцюють по одинці усі люде, так як і бояри потанцювали» (с. 246).

Наведений опис по-своєму унікальний. Він фіксує ситуацію, коли в танцях на рядні були активно задіяні молода і бояри. Це відгомін архаїчного права всіх чоловіків роду на молоду. Пізніші документальні свідчення ХХ–ХХІ ст. вже не згадують бояр як учасників конкретного весільного епізоду, що, очевидно, пов'язано з історичною трансформацією і спрощенням самого ритуалу. До цього слід додати, що традиція, коли наречена була зобов'язана протанцювати з усіма весільними гостями чоловічої статі, відома багатьом європейським народам.

Особливу цінність для нас має детальний опис досліджуваного весільного звичаю, зроблений 1926 р. у с. Попівка на Звенигорідщині досвідченим етнографом С. Терещенковою. Вона повідомляє: «Роздарувавши коровай, устають з-за столу, стелять нове молоді рядно на долівці, і танцюють теши із свекром, а тесть із свекрухою на рядні. Грачі грають, а вони приспівують...» (Кримський, 2009, с. 129). Ритуальний танець батьків завершує виразна сміхова мізансцена: «Одспівавши пісню, всі тії танцюристи попадають на рядні і лежать. І зять їх «одлива»: частує горілкою, і тоді вони встають» (Кримський, 2009, с. 129).

Після батьків на рядні танцюють всі весільні гості, і кожен, перетанцювавши, кидає на рядно гроші для молоді, яка має його випрати у наступні дні.

З того ж етнографічного опису дізнаємося, що на рядні виконувалися різні танці. Слідом за батьками перша пара танцювала «Чумака». Ось як кореспондентка характеризує цю ігрову сценку: «Молодиця – “чумакова жінка” вдає, що вона ображається і сердиться на “чумака”, і весь час вона, як танцює, то одвертається од нього, а “чумак”, буярин той, танцюючи ловить її, щоб зазирнути в очі, і танцює скинувши шапку, ніби перепрошує. І так у танцях вони красивенько собі вихиляються. Коли вона, “чумакова жінка”, помириться, то поцілується з ним, і тоді “чумак” швидко навприсядки танцює, а вона його догонить, нагнувшись танцює і робить гарненькі вихиляси головою й руками. До цього танцю грачі грають “Чумака”, і всі хто є в хаті приспівують:

Чумакова жінка гуляє,
Бо чумака вдома немає.
Гуляй, гуляй, чумакова жінка
Од середи аж до понеділка

(Кримський, 2009, с. 129).

За «Чумаком» бояри попарно з молодими танцювали на рядні «Козак», супроводжуючи його колективною піснею:

Катерина гречку в'язала,
Катерина правду казала.
В Катерини чорнії очі,
Катерина добра до ночі...

(Кримський, 2009, с. 130).

Прикметно, що, виконуючи ритуальний танок, додержувалися вікової субординації. Останніми на імпровізований кін виходили старі діди, які, кумедно перебираючи ногами, приспівували:



Ой піду я в понеділок –
 Та проп'ю я сім кудільок.
 Сам п'ю, сам гуляю,
 Сам стелюся, сам лягаю!
 Ой піду я у вівторок...

(Кримський, 2009, с. 130).

У такій редакції весільний обряд виглядає як справжня народна вистава синкретичного характеру, у якій танець, спів, музика поєднуються з мімікою і пластикою рухів виконавців. Окремі деталі наведеного опису можуть стати в нагоді сучасним постановникам хореографічних композицій на професійній і самодіяльній сцені.

На рядні танцювали, як правило, парами. Подекуди ті гості, які не мали пари, мушили танцювати з кочергою або з вилами, що надавало дійству яскраво гумористичного забарвлення. За відомостями інформаторів, у перезвянських забавах домінували народні танці, такі як «Гопак», «Козачок», «Полька», «Коробочка», «Карпет» та ін. Модні танці, звичайні для молодіжних зібрань, для цієї звичаєвої ситуації не підходили. Представники старшого покоління зневажливо визначають їх як «фіглі-міглі».

Не можна обминути увагою своєрідний музичний супровід танців на рядні. Фахових виконавців-музик звичайно наймали на першу урочисту частину весілля (до розподілу короваю), у другій же, виразно оргіастичній, частині віддавали перевагу підручним акустичним засобам. Так звана «самодіяльна музика» в різних локальних осередках називалася: «бабська», «своя», «тюки-гуки», «грати на віник», «грати на язик» тощо. Поруч із примітивними шумовими пристроями з хатнього начиння (качалка, рубель, заслінка від печі, ложки, каструля, відра тощо) активно застосовувалися можливості людського тіла (ляскання пальцями, плескання в долоні, тупіт ногами). Створенню галасливої какафонії сприяли також гра на гребінцях, спонтанні вигуки, виконання приспівок до танців з обценними (обценний – від англ. obscene – непристойний, соромітний) та еротичними мотивами і жартівливих пісень а'сарелла. Широке розповсюдження в народі мало повір'я: «Чим більше шуму і сміху на весіллі, тим щасливішим буде життя молодих».

Досліджуваний обряд виконував і певну меркантильну функцію. Зазвичай на рядно танцюристи кидали дрібні гроші, які мали разом збирати молоді. У деяких локальних традиціях цей акт виглядає як весела гра – молодята змагаються в тому, хто збере більше грошей. Переможця жартівливо проголошували главою новоствореної сім'ї. Окремі виконавці, щоб насмішити й показати свою вправність, танцювали на рядні босоніж, затиснувши між пальцями ніг монети. Фокус полягав у тому, щоб утримати монети в танці якомога довше. В останні десятиліття, у зв'язку з поширенням міських стандартів, і в селах все частіше відмовляються від дарування на весіллях речей і дрібних грошей, а натомість переходять до вручення молодим конвертів з грішми.

Варто наголосити, що й після завершення танців брудне рядно продовжувало виконувати роль обрядового атрибута. Часто-густо, за давнім звичаєм, активні свахи обляпували ним побілений комин печі або стіни хати знадвору (ліквідувати цю шкоду мала невістка). У багатьох місцевостях веселий гурт підпилих гостей влаштовував колективне пародійне прання рядна на річці або ставку. Тут же могло відбу-



ватися і ритуальне купання батьків і їх переодягання в новий чистий одяг. Нерідко при цьому застосовували прийом жартівливої травестії: на батька одягали жіночу сорочку, а на матір чоловічі штани або труси тощо. Сміховий ефект цього дійства багато в чому залежав від імпровізаційних здібностей самих учасників.

На Смілянщині побутує звичай, згідно з яким боярин (дружко) після прання мав украсти рядно й закинути його на дах. Якщо комусь із веселян вдавалося непомітно зробити це раніше, боярину належало поставити йому могорич (Курочкін, 2011). Заслугує на увагу і той факт, що випране весільне рядно заведено зберігати як реліквію-оберіг новоствореної сім'ї.

«Чоботи». У багатьох локальних варіантах весільного дійства «Танці на рядні» помітно виокремлюється хореографічно-драматичний обряд «Чоботи». За нашими спостереженнями, він нерідко заступає вульгарні й примітивні веселощі з рядном, які зі зміною поколінь швидше виходять з ужитку.

Специфіка обрядового танцю-гри «Чоботи» в тому, що він маніфестує єднання двох родин через безпосередню комунікацію молодого з матір'ю молодої, зятя – із тещею. Ці побутові стосунки, яскраво відображені в українському фольклорі, мають суперечливий, амбівалентний характер. З одного боку, зять виявляє велику шану до матері своєї обраниці:

Мені батько не рідня,
Мені мати не рідня,
Мені теща родина,
Мені жінку народила.

З іншого боку, тещі боялися і застерігалися від неї як представниці чужого роду. Такими повір'ями пояснюється весільний звичай, який дожив до наших днів, переводити тещу через багаття, коли вона вперше заходила на подвір'я молодого. В міру того як народний світогляд звільнявся від давніх страхів і забобонів, демонічний образ тещі втрачав свої негативні конотації, перетворюючись поступово на комічну постать – зручну мішень побутових жартів. Реальним підтвердженням цієї трансформації може служити багатий арсенал анекдотів про взаємини тещі й зятя, активно побутуючий сьогодні і в сільському, і в міському середовищі.

Весільний звичай українців – дарувати тещі чоботи від зятя – можна тлумачити як пережиток давньослов'янського віна – плати за наречену. Водночас цей звичай засвідчує доволі високий статус жінки-матері в системі родинних зв'язків. У традиційному селі, де влітку часто ходили босоніж, а взимку в личаках і постолах, шкіряні чоботи вважалися коштовною річчю і престижним даром. Про цей дар в окремих місцевостях спеціально домовлялися на етапі сватання і заручин: наявність або відсутність його прямо корегувалася з кількістю родичів у поїзді молодого. Дещо подібний звичай відомий і в болгар. Плата за наречену має в них назву обучта (oboutchta), цебто взуття (Вовк, 1995, с. 268).

За давньою традицією, після першої шлюбної ночі, переконавшись у цнотливості молодої, зять разом з боярами йшов дякувати її батькам. При цьому нерідко тестю вручали символічну «борону» з тіста, а тещі такий же «праник» як своєрідну компенсацію за відхід з дому дочки – робітниці.



У багатьох етнографічних описах весілля з Наддніпрянщини й сусідніх регіонів у якості подарунків батькам молодії згадуються чоботи та рукавиці. Отримавши й одягнувши їх, теща і тесть по черзі танцювали в супроводі присвяченої цій події жартівливої пісні. Коли танцювала теща, співали:

Ой, чоботи, чоботи ви мої,
Наробили клопоту ви міні!
Чоботи, чоботи ви мої,
Наробили клопоту ви міні!
Оце ці чоботи, що зять дав,
А за ці чоботи дочку взяв.
Чоботи, чоботи ви мої,
Наробили клопоту ви міні!

Ой це ж тії чоботи, що з бичка,
Чом же ви не робите, як дочка?
Чоботи, чоботи ви мої,
Наробили клопоту ви міні!
На річку йшла – чоботи скрипіли
А з річки йшла – чоботи хляпали.
Чоботи, чоботи ви мої,
Наробили клопоту ви міні!

Під аналогічну пісню танцював і батько, вихваляючи свій подарунок: «Оце тії рукавиці, що зять дав!» (Кримський, 2009, с. 129).

Наведений опис, що документує побутування обрядового танцю-гри станом на 20-ті роки минулого століття, не дає повного уявлення про карнавальну атмосферу, в якій він відбувався. Цікаві подробиці щодо цього містять польові етнографічні матеріали останніх десятиліть.

За традицією, перш ніж одягнути на тещу нові чоботи, зять має помити їй ноги. Витоки цього звичаю треба шукати в середньовічному християнстві, якому відомий благочестивий обряд миття ніг прочанам і жебракам, здійснюваний представниками церковного кліру. В умовах «перевернутого сміхового буття» весільної Perezvi звичайна гігієнічна процедура набуває яскраво пародійного звучання. Замість того, щоб обмити ноги тещі чистою водою з милом, зять, під загальний регіт і жарти, обляпує їх грязюкою або сажею, масажує за допомогою кропиви, використовує для удаваного педикюру дротяну шітку, терпуг або звичайну цеглину. Щоб посилити комічний ефект обряду, тещу іноді змушують попередньо танцювати у валянках або старих (часто розпарованих) шкарбанах під відомому нам пісню. Лише після цього акту осміяння, згідно з карнавальним канонам, переходили до акту величання, коли зять шанобливо мив ноги тещі й витирав їх чистим рушником. Останнім часом, щоб підкреслити урочисто-сміховий характер церемонії, замість води можуть використовувати одеколон, горілку чи шампанське. Обрядове дійство відбувається публічно і неодмінно супроводжується веселими коментарями й жартами весільних гостей. Взуваючи тещу в нові чоботи, зять жартівливо співає:

Тещу у чоботи узуваю,
Узуваю, мамою називаю,
Я буду зятем хорошим,
Щоб давала теща гроші...

(Курочкін, 2007b).

Згадка про гроші в наведеній пісні не випадкова. Вона відображає загальний тренд сучасної весільної звичаєвості до акцентування меркантильних стосунків



між людьми. Показовий у цьому сенсі етнографічний опис із Житомирщини: «Як одягають нові чоботи, – повідомляє респондентка, – то не можуть взути. Теща каже, що тісні. Тоді зять стеле гроші в чоботи. Ще раз приміряють – тісні. Знову зять кладе гроші. Теща може й п'ять разів бути невдоволеною. Як побачить, що вже багато поклав, каже “добре” (бо де ж він бідний, буде гроші брать). Потім зять із тещею танцюють на столі. Якщо стіл високий, то вилазять на нього по драбині. Тут співають сороміцькі пісні» (Курочкін, 2007а).

Важливо наголосити, що в традиційному світогляді слов'ян та інших європейських народів хатній стіл і лави відігравали важливу символічну роль, вони співвідносилися з ідеєю святості. Екстатичні стрибки-танці тещі й зятя на столі – явне відхилення від правила й святотатство з позицій християнської моралі. Вірогідно, що тут маємо справу з пережитками ще язичницького світогляду, у рамках якого ритуальні танці з явними елементами деструкції мали виконувати магічну функцію продовження роду.

Пародійний танець зятя із тещею у багатьох місцевостях України – стабільна компонента весільного дійства, хоча окремі деталі цього обряду істотно відрізняються. Подекуди замість чобіт тещі можуть подарувати тепер модні туфлі, а для жарту – калоші або ласти. Варіативну природу мають тексти пісні, яка супроводжує танець «Чоботи». До канонічної основи нерідко додаються нові куплети й мотиви, що характеризують переживання матері у зв'язку з переходом дочки в іншу сім'ю. У багатьох локальних варіантах фіксується тенденція до вкраплення в пісню «Чоботи» елементів обценної лексики, що аж ніяк не шокує учасників весільної перезви.

Як правило, зять і теща виконують танець під гармошку й бубон або під так звану «саморобну музику» (див. вище). Відомо, що в давні часи на весіллях могли грати й лірники. У їхньому репертуарі були такі танці як «Гопачок», «Козачок», «Чоботи». Відтворюючи ці мелодії, лірники час від часу вигукували окремі слова, що називалося «грати з приказом».

Спільний танець зятя й тещі, як обов'язковий компонент ритуалу, разом із розважально-ігровою виконував важливу морально-етичну функцію, символізуючи єднання і взаємоповагу членів нової родини. На Яготинщині записано прислів'я: «Хто тещу в чоботи взуває, той любов, підтримку й гроші від неї має».

Враховуючи характерні стилістичні особливості народної хореографії, А. Гуменюк (1963) свого часу спробував визначити три основні жанри, характерні для неї: обрядові, побутові та сюжетні (с. 51). Ця класифікація не релевантна стосовно конкретних танців-ігор, оскільки вони містять у собі ознаки всіх трьох названих жанрів. Це ще одна грань синкретизму традицій народної творчості.

Наукова новизна. У статті здійснено першу спробу визначити ролі, функції та семантику обрядових танців-ігор як невід'ємної частини традиційного весільного ритуалу українців.

Висновки. Систематизовані фольклорно-етнографічні матеріали дають змогу скласти певне уявлення про такий самобутній феномен традиційної культури українців, як весільні танці-ігри. Під впливом клерикальної, моральної та ідеологічної цензури, а також через соромливо-пуританське ставлення до еротичного пласту ритуалістики самих науковців вони тривалий час залишалися поза увагою дослідників.



Є всі підстави вважати, що охарактеризовані нами танці-ігри в попередні часи виконували магічну функцію, яка полягала в чаклуванні щасливого шлюбу, продовження роду та зміцнення сімейних зв'язків. Віра в досягнення цих цілей через випробований предками обрядовий механізм обумовлювала стійкість традицій. У процесі історичної еволюції давні магічні практики втрачали зв'язок із сакральною сферою, поступово трансформуючись у традиційні розважально-ігрові звичаї й церемонії.

Розглянуті обрядові комплекси «Журавель», «Зайчик», «Танці на рядні», «Чоботи» яскраво ілюструють синкретичний характер народного мистецтва, зв'язок танців із грою, піснею, музикою, драматичною видовищністю. До коктейлю весільних розваг перезвянського циклу обов'язково входили також гумор, сміх, веселі бешкети і карнавальна свобода – типові прикмети національної вдачі українців.

Наша розвідка – це лише перша спроба етнокультурної характеристики весільних обрядових танців-ігор. Надалі потрібний аналіз фахових етнохореологів, які, володіючи сучасною методикою запису танцю, зможуть простежити всі нюанси пластики і ритмічний малюнок рухів виконавців.

Традиційна весільна обрядовість українців зазнає скорочення, збіднення та модифікації під впливом міста й масової культури. Проте й сьогодні в деяких місцевостях проаналізовані розважально-ігрові комплекси відтворюються в автентичному вигляді. Отже, передчасно вести мову про відсутність джерельної бази для подальшого вивчення реального стану функціонування народної звичаєвості. Проведене дослідження цілком підтвердило тезу про генетичну й семантичну спорідненість традиційних весільних ігор і танців з весільними піснями, що засвідчує доцільність їх подальшого вивчення в синхронічній взаємообумовленості.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Бантыш-Каменский, Д.Н. (1993). *История Малой России*. Киев: Час.
- Вовк, Х. (1995). *Студії з української етнографії та антропології*. Київ: Мистецтво.
- Волошин, І.О. (1960). *Джерела народного театру на Україні*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Гнатюк, В. (Ред.). (1919). *Матеріали до української етнології* (Т. 19-20). Львів: НТШ.
- Гриша, О. (1899). Весілля у Гадяцькому повіті у Полтавщині. В Х. Вовк (Ред.), *Матеріали до українсько-руської етнології* (Т. 1, с. 111-156). Львів: НТШ.
- Грушевський, М. (1993). *Історія української літератури* (Т. 1). Київ: Либідь.
- Гуменюк, А. (1963). *Народне хореографічне мистецтво України*. Київ: Видавництво АН УРСР.
- Гура, А.В. (1978). Символика зайця в славянском обрядовом и песенном фольклоре. В И.М. Шептунов (Ред.), *Славянский и балканский фольклор. Генезис. Архаика. Традиции* (с. 159-189). Москва: Наука.
- Гура, А.В. (1997). *Символика животных в славянской народной традиции*. Москва: Индрик.
- Журавель. (1971). В І.В. Білодід & Л.А. Юрчук (Ред.), *Словник української мови* (Т. 2, с. 547). Київ: Наукова думка.
- Котляревський, І. (1982). *Поетичні твори. Драматичні твори. Листи*. Київ: Наукова думка.
- Кримський, А. (2009). *Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного*. Черкаси: Вертикаль.



- Курочкін, О.С. (1982). Високі Байраки, Кіровоградського району та області: польові матеріали автора. Особистий архів О.С. Курочкіна, Київ.
- Курочкін, О.С. (1988). Польові матеріали автора. Особистий архів О.С. Курочкіна, Київ.
- Курочкін, О.С. (1990). Польові матеріали автора. Особистий архів О.С. Курочкіна, Київ.
- Курочкін, О.С. (1991). Скельки Васильківського району Дніпропетровської області: польові матеріали автора. Особистий архів О.С. Курочкіна, Київ.
- Курочкін, О.С. (2002). Архаїчний весільний танець-гра «Журавель» («Бусел»). *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*, 20-21, 25-34.
- Курочкін, О.С. (2004а). Еротичні весільні ігри українців. *Берегиня*, 1, 27-38.
- Курочкін, О.С. (2004б). *Українці в сім'ї європейській: звичаї, обряди, свята*. Київ: Бібліотека українця.
- Курочкін, О.С. (2007а). Ставники, Радомишльського району Житомирської області: польові матеріали автора. Особистий архів О.С. Курочкіна, Київ.
- Курочкін, О.С. (2007б). Теремне Рівненського району і області: польові матеріали автора. Особистий архів О.С. Курочкіна, Київ.
- Курочкін, О.С. (2009). Весільне рядження – «циганщина». *Берегиня*, 1, 5-18.
- Курочкін, О.С. (2011). Польові матеріали автора. Особистий архів О.С. Курочкіна, Київ.
- Курочкін, О.С. (2015). Традиційне весілля у контексті розважально-сміхової культури українців. *Університет*, 2-6, 78-92.
- Курочкін, О.С. (2016). Народний обряд «старече весілля». *Народна творчість та етнологія*, 2, 66-67.
- Курочкін, О.С. (2017). Архаїчні слов'янські танці – «скоки». *Сіверянський літопис*, 1-2, 262-269.
- Маркевич, Н. (Сост.). (1991). *Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян*. Київ.
- Оляничин, Д. (1937). Опис подорожі шведського посла на Україну 1656–1657 р. В *Записки НТШ* (Т. 154). Львів.
- Прохорчук, О. (1996). Танцювальний фольклор Рівненського Полісся. В *Проблеми успадкування зимових народних звичаїв та обрядів, Матеріали і тези Другої науково-практичної конференції* (с. 66). Рівне.
- Ящуржинский, Х. (1896). *Свадьба малорусская как религиозно-бытовая драма*. Киев: Типография Корчак-Новицкого.
- Moszynski, K. (1968). *Kultura ludowa slowian. Kultura duchowa* (Т. 2, Cz. 2). Warszawa.

REFERENCES

- Bantysh-Kamenskii, D.N. (1993). *Istoriya Malony Rossii [History of Little Russia]*. Kyiv: Chas [in Russian].
- Gura, A.V. (1978). Simvolika zaitsa v slavyanskom obryadovom i pesennom folklore [Symbolism of a hare in Slavic ritual and song folklore]. In I.M. Sheptunov (Ed.), *Slavianskii i balkanskii folklor. Genezis. Arkhaika. Traditcii [Slavic and Balkan folklore. Genesis. Archaic. Traditions]* (pp. 159-189). Moscow: Nauka [in Russian].
- Gura, A.V. (1997). *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoj narodnoj traditcii [Symbolism of animals in the Slavic folk tradition]*. Moscow: Indrik [in Russian].
- Hnatiuk, V. (Ed.). (1919). *Materialy do ukraïnskoï etnolohii [Materials on Ukrainian Ethnology]* (Т. 19-20). Lviv: NTSh [in Ukrainian].
- Hrushevskiy, M. (1993). *Istoriia ukraïnskoï literatury [History of Ukrainian Literature]* (Vol. 1). Kyiv: Lybid [in Ukrainian].



- Hrysha, O. (1899). Vesillia u Hadiatskomu poviti u Poltavshchyni [Wedding in Hadyatsky county in Poltava region]. In Kh. Vovk (Ed.), *Materialy do ukrainsko-ruskoj etnologii [Materials on Ukrainian-Russian ethnology]* (Vol. 1, pp. 111-156). Lviv: NTSh [in Ukrainian].
- Humeniuk, A. (1963). *Narodne khoreograficzne mystetstvo Ukrainy [Folk choreographic art of Ukraine]*. Kyiv: Vydavnytstvo AN URSSR [in Ukrainian].
- Iashchurzinskii, Kh. (1896). *Svadba malorusskaya kak religiozno-bytovaya drama [Little Russian wedding as a religious drama]*. Kyiv: Tipografiia Korchak-Novitskogo [in Russian].
- Kotliarevskiy, I. (1982). *Poetychni tvory. Dramatychni tvory. Lysty [Poetry. Dramatic works. Letters]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Krymskyi, A. (2009). *Zvenyhorodshchyna. Shevchenkova batkivshchyna z pohliadu etnografichnoho ta dialektolohichnoho [Zvenigorod Region. Shevchenko's homeland from the point of view of ethnographic and dialectological]*. Cherkasy: Vertykal [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (1982). Vysoki Bairaky, Kirovohradskoho raionu ta oblasti: polovi materialy avtora [Vysoki Bairaky, Kirovohrad district and region: author's field materials]. Kurochkin's personal archive, Kyiv [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (1988). Polovi materialy avtora [Author's field materials]. Kurochkin's personal archive, Kyiv [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (1990). Polovi materialy avtora [Author's field materials]. Kurochkin's personal archive, Kyiv [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (1991). Skelky Vasylykivskoho raionu Dnipropetrovskoi oblasti: polovi materialy avtora [Skelky of Vasylykiv district of Dnipropetrovsk region: author's field materials]. Kurochkin's personal archive, Kyiv [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (2002). Archaichni vesilnyi tanets-hra "Zhuravel" ("Busel") [Archaic wedding dance game "Zhuravel" ("Busel")]. *NaUKMA Research Papers. History and theory of culture*, 20-21, 25-34 [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (2004a). Erotychni vesilni ihry ukraintsiv [Erotic wedding games of Ukrainians]. *Berehynia*, 1, 27-38 [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (2004b). *Ukraitysi v simi yevropeiskii: zvychai, obriady, sviata [Ukrainians in the European family: customs, rituals, holidays]*. Kyiv: Biblioteka ukraintsia [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (2007a). Stavnyky, Radomyshl'skoho raionu Zhytomyrskoi oblasti: polovi materialy avtora [Stavnyky, Radomyshl district, Zhytomyr region: author's field materials]. Kurochkin's personal archive, Kyiv [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (2007b). Teremne Rivnenskoho raionu i oblasti: polovi materialy avtora [Teremne of Rivne district and region: author's field materials]. Kurochkin's personal archive, Kyiv [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (2009). Vesilne riadzhennia – "tsyhanshchyna" [Wedding dresses – "gypsy"]. *Berehynia*, 1, 5-18 [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (2011). Polovi materialy avtora [Author's field materials]. Kurochkin's personal archive, Kyiv [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (2015). Tradytsiine vesillia u konteksti rozvazhalno-smikhovoi kultury ukraintsiv [Traditional wedding in the context of entertainment and funny culture of Ukrainians]. *Universytet*, 2-6, 78-92 [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (2016). Narodnyi obriad "stareche vesillia" [Folk rite "Older wedding"]. *Narodna tvorchiist ta etnologii*, 2, 66-67 [in Ukrainian].
- Kurochkin, O.S. (2017). Archaichni slovianski tantsi – "skoky" [Archaic Slavic dances are "skoky"]. *Siverianskyi litopys*, 1-2, 262-269 [in Ukrainian].
- Markevich, N. (Comp.). (1991). *Obychai, poveriya, kukhnya i napitki malorossiyan [Customs, beliefs, cuisine and drinks of Little Russians]*. Kyiv [in Russian].
- Moszynski, K. (1968). *Kultura ludowa slowian. Kultura duchowa [Slavic folk culture. Spiritual culture]* (Vol. 2, Pt. 2). Warsaw [in Polish].



- Olianchyn, D. (1937). Opys podorozhi shvedskoho posla na Ukrainu 1656–1657 r [Description of the Swedish Ambassador's voyage to Ukraine in 1656–1657]. In *Zapysky NTSh [Notes by NTSH]* (Vol. 154). Lviv [in Ukrainian].
- Prokhorchuk, O. (1996). Tantsiuvalnyi folklor Rivnenskoho Polissia [Dance folklore of Rivne Polesie]. In *Problemy uspadkuvannia zymovykh narodnykh zvychaiv ta obriadiv [Problems of inheritance of winter folk customs and rituals]*, Proceedings and abstracts of the 2nd Scientific and Practical Conference (p. 66). Rivne [in Ukrainian].
- Voloshyn, I.O. (1960). *Dzherela narodnoho teatru na Ukraini [National Theater Sources in Ukraine]*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSS [in Ukrainian].
- Vovk, Kh. (1995). *Studii z ukrainskoi etnografii ta antropologii [Studies in Ukrainian ethnography and anthropology]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Zhuravel [Crane]. (1971). In I.V. Bilodid & L.A. Yurchuk (Ed.), *Slovnnyk ukrainskoi movy [Dictionary of Ukrainian]* (Vol. 2, p. 547). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].



УДК 793.31(477)“1921/1991”
DOI: 10.31866/2616-7646.2.2.2019.188814

ВІРТУОЗНІСТЬ В АНСАМБЛЯХ НАРОДНОГО ТАНЦЮ УКРАЇНИ РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

Морозов Артем Ігорович,

кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0003-0598-5702>,
tema.morozov17@gmail.com

Мета дослідження – виявити основні аспекти розвитку віртуозності в ансамблях народного танцю України радянського періоду. **Методологія.** Застосовано історичний метод для об'єктивного розгляду історико-політичного контексту; проведена систематизація відомостей щодо віртуозних рухів у танцях різних балетмейстерів; використано мистецтвознавчий аналіз народно-сценічних танців з метою виявлення віртуозної хореографічної лексики. **Наукова новизна.** Уперше проаналізовано віртуозну лексику українського народно-сценічного танцю в діяльності ансамблів народного танцю України за радянської доби крізь історико-культурну призму. **Висновки.** У річищі соціалістичного реалізму, проголошеного провідним естетико-культурним орієнтиром мистецької сфери на початку 30-х рр. ХХ ст. в СРСР, створення професійних та аматорських ансамблів народного танцю відбулося під гаслом збереження національної ідентичності. Одночасно український народно-сценічний танець перетворювався на один з інструментів радянської пропаганди. Творчість К. Балог, К. Василенка, П. Вірського, Л. Калініна, А. Кривохижі, В. Петрика, Я. Чуперчука та інших балетмейстерів в аматорських та професійних ансамблях народного танцю за радянської доби дозволяє вести мову про виокремлення феномену віртуозності в народно-сценічному танці, що є віддзеркаленням однієї із провідних тенденцій хореографічного мистецтва – ускладнення лексики народно-сценічного танцю. У контексті мистецтва соціалістичного реалізму феномен віртуозності мав суперечливу природу: з одного боку, ускладнення традиційних і використання нових віртуозних рухів з арсеналу класичного балету, взаємодія зі спортом засвідчували процес розвитку віртуозної лексики народно-сценічного танцю, збагачення його виражальних засобів; з іншого боку – віртуозність у радянську добу виступає заміником вихолощеного традиційного змісту народного танцю.

Ключові слова: український народно-сценічний танець, віртуозність, віртуозні рухи, ансамбль народного танцю, хореографія.



ВИРТУОЗНОСТЬ В АНСАМБЛЯХ НАРОДНОГО ТАНЦА УКРАИНЫ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Морозов Артем Игоревич,

кандидат искусствоведения,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0003-0598-5702>,
tema.morozov17@gmail.com

VIRTUOSITY IN UKRAINE'S FOLK DANCE ENSEMBLES OF THE SOVIET ERA

Artem Morozov,

PhD in Arts,
Kiev National University
of Culture and Arts,
Kiev, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0003-0598-5702>,
tema.morozov17@gmail.com

Цель исследования – выявить основные аспекты развития виртуозности в ансамблях народного танца Украины советского периода. **Методология.** Применен исторический метод для объективного рассмотрения историко-политического контекста; проведена систематизация сведений про виртуозные движения в танцах разных балетмейстеров; использован искусствоведческий анализ народно-сценических танцев с целью выявления виртуозной хореографической лексики. **Научная новизна.** Впервые проанализировано виртуозную лексику украинского народно-сценического танца в деятельности ансамблей народного танца Украины в советское время через историко-культурную призму. **Выводы.** В русле социалистического реализма, провозглашенного ведущим эстетико-культурным ориентиром художественной сферы в начале 30-х гг. XX в. в СССР, создание профессиональных и любительских ансамблей народного танца произошло под лозунгом сохранения национальной идентичности. Одновременно украинский народно-сценический танец превращался в один из инструментов советской пропаганды. Творчество К. Балог, К. Василенко, П. Вирского, Л. Калинина, А. Кривохижа, В. Петрика, Я. Чуперчука и других балетмейстеров в любительских и профессиональных ансамблях народного танца в советское время позволяет вести речь о выделении феномена виртуозности в народно-сценическом танце, что является отражением одной из ведущих тенденций хореографического искусства – усложнения лексики народно-сценического

The purpose of the article is to identify the main aspects of the development of virtuosity in folk dance ensembles of Ukraine of the Soviet era. **Methodology.** The historical method is applied for an objective consideration of the historical and political context; systematization of information about virtuoso movements in the dances of different choreographers; an art criticism analysis of folk stage dances was used to identify virtuosic choreographic vocabulary. **Scientific novelty.** For the first time, the virtuoso vocabulary of Ukrainian folk dance was analyzed in the activity of folk dance ensembles of Ukraine in Soviet times through a historical and cultural prism. **Conclusions.** In line with socialist realism, proclaimed the leading aesthetic and cultural landmark of the artistic sphere in the early 30s. XX century in the USSR, the creation of professional and amateur folk dance ensembles took place under the slogan of preserving national identity. At the same time, Ukrainian folk stage dance turned into one of the instruments of Soviet propaganda. The works of K. Baloh, K. Vasylenko, P. Virskyi, L. Kalinin, A. Kryvokhyzh, V. Petryk, Y. Chuperchuk and other choreographers in amateur and professional folk dance ensembles in Soviet times allow us to talk about highlighting the phenomenon of virtuosity in folk stage dance, which is a reflection of one of the leading trends in choreographic art – the complication of vocabulary of folk stage dance. In the context of the socialist realism art, the phenomenon of virtuosity was of a contradictory nature. On the one hand, there was a complexity of traditional and use of new virtuosic movements from the arsenal of classical ballet, interaction with



танца. В контексте искусства социалистического реализма феномен виртуозности имел противоречивую природу: с одной стороны, усложнение традиционных и использование новых виртуозных движений из арсенала классического балета, взаимодействие со спортом свидетельствовали о процессе развития виртуозной лексики народно-сценического танца, обогащении его выразительных средств; с другой стороны – виртуозность в советские времена выступает заменителем выхолащенного традиционного содержания народного танца.

Ключевые слова: украинский народно-сценический танец, виртуозность, виртуозные движения, ансамбль народного танца, хореография.

sports testified to the development of virtuoso vocabulary of folk stage dance, enrichment of its expressive means, on the other, virtuosity in Soviet times is a substitute for the emasculated traditional content of folk dance.

Key words: Ukrainian folk stage dance, virtuosity, virtuoso movements, folk dance ensemble, choreography.

Актуальність теми дослідження. Український народний танець насичений різноманітними лексичними утвореннями, які можна віднести до складно-технічних, віртуозних – стрибки, повзунки, оберти тощо. Попри умовність поняття «виртуозний», що носить конкретно-історичний характер, виртуозність сфери народно-сценічного танцю заслуговує на самостійне дослідження. Радянський період став важливим етапом формування та розвитку сценічних форм віртуозних рухів народного танцю, саме тоді були створені й підтримувалися державою професійні та аматорські колективи народного танцю. Важливим ракурсом дослідження віртуозності є встановлення кореляційних зв'язків між соціокультурним контекстом і творчістю ансамблів народного танцю за радянських часів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри значний масив праць, котрі повністю присвячені або торкаються проблем українського народно-сценічного танцю радянської доби (К. Василенко (1996), П. Вірський (1960), Н. Кіптілова (2014), В. Литвиненко (2009), А. Підлипська (2018), В. Шкоріненко (2003) тощо), зокрема й наші наукові розвідки (Морозов, 2017), спеціального дослідження проблеми віртуозності в ансамблях народного танцю України радянської доби з урахуванням зв'язків із соціокультурним контекстом виявлено не було.

Мета дослідження – виявити основні аспекти розвитку віртуозності в ансамблях народного танцю України радянського періоду.

Виклад основного матеріалу. Більшовицькі перетворення в Україні були від початку спрямовані на системний злам традиційної культури. «Місце гуманітарної культури зайняла марксистсько-ленінська теорія в тому канонізованому і догматизованому вигляді, в якому вона найбільше годилася для ролі політичної релігії і знаряддя політичної інквізиції, – відзначає М. Попович. – Руйнація продуктивних сил села і традицій селянської культури з її моральним потенціалом нищили фундамент національної культури в цілому» (Патон та ін., 2011, с. 180).



Відомо, що танець відображає характер народу, його історію й правду життя. У більшовицькій імперії, до складу якої після поразки національно-визвольних змагань приєднали Україну, перед хореографічним мистецтвом були поставлені інші завдання: танець мав відбивати не національний характер, яким він був насправді, а ідеологічне трактування цього характеру, визначене в засадничих принципах національної політики більшовицької партії; не історію народу, а її шовіністичну радянську версію; не правду життя, а пропагандистський кремлівський міф.

Характерною рисою молодого радянського мистецтва, особливо його радикально-революційних течій, було проголошення розриву із традиціями (В. Василько в театральному мистецтві, Г. Михайличенко і М. Семенко в літературі та ін.). Гострі дискусії точилися у 1920-х роках довкола проблеми взаємодії традицій і новаторства (М. Хвильовий, Л. Курбас). Втручання московської влади поклато край цим дискусіям, а голодомор 1932–1933 рр. і Великий терор придушили опір українського селянства як основного носія національної ідентичності й української інтелігенції як носія національної ідеї. У другій половині 1930-х років в УРСР остаточно сформувався тоталітарний режим, «у якому всі громадські прояви життя кожної людини перебувають під державним контролем, кожен дійсний чи уявний відступ від норм нещадно карається терористичними засобами» (Патон та ін., 2011, с. 159).

Творення соціалістичної культури насамперед передбачало нещадну боротьбу із «проявами ворожої ідеології» – «українського буржуазного націоналізму», який викоринювали по всій лінії «культурного фронту». Єдиним для представників усіх видів мистецтва був проголошений «метод соціалістичного реалізму». У форматі цього методу були змушені працювати й діячі хореографічного мистецтва. Згідно із засадничими догматами соцреалізму, радянське мистецтво мало бути «національним за формою і соціалістичним за змістом», будуватися за «принципами партійності й народності». У вимірах народно-сценічної хореографії це означало, що традиційна форма народного танцю відривалася від його традиційного змісту, що перекреслювало узвичаєний – від І. Котляревського до В. Верховинця – підхід до сценізації народного танцю; також замість засобу збереження національної ідентичності український народно-сценічний танець перетворювався на один з інструментів радянської пропаганди.

Для реалізації партійних настанов стосовно правильного використання хореографічного фольклору й творення радянського народно-сценічного танцю на його основі 1937 р. у Москві був заснований Ансамбль народного танцю СРСР під керівництвом І. Моїсеєва, того ж року у Києві – Ансамбль народного танцю УРСР під керівництвом Павла Вірського. Одним із мотивів для організації Ансамблю народного танцю УРСР було, на нашу думку, прагнення протиставити радянський народний танець хореографічним постановкам В. Авраменка, які тлумачилися як буржуазно-націоналістичні. У сучасній хореографічній літературі й довідкових виданнях доволі часто стверджується, що названий ансамбль заснував чи створив П. Вірський у співпраці з М. Болотовим. Але зрозуміло, що рішення приймалося у владних кабінетах на реалізацію культурної політики більшовиків, що передбачала одержавлення всієї сфери радянської культури. «У річищі тодішнього культуртрегерства при клубах та будинках культури створювалися схожі один на



одного, неначе краплини води, самодіяльні ансамблі народного танцю (або пісні й танцю), – відзначає О. Різник (1998). – А над ними до кінця 30-х років сформувалася мережа “зразково-показових” професійних народно-хореографічних колективів, що мали не просто демонструвати розквіт національних культур СРСР, а й вказувати власним громадянам, що і як мусить танцювати радянська людина» (с. 647-648). П. Вірський був змушений творити в умовах суворого контролю, що стримувало творчу ініціативу не тільки в час Великого терору, коли ансамбль було засновано, а й у подальші роки.

У всесоюзній та республіканській пресі періодично з’являлися відгуків про виступи ансамблю П. Вірського. Так, рецензент А. Посадов (1937), вітаючи перший виступ новоствореного ансамблю, відзначає як складник успіху не тільки «ідейну стилістичну цілеспрямованість», а й те, що «ансамблеві вдалося зняти намул вульгаризму з деяких народних танців, прекрасних за своєю природою, але деякою мірою спаплюжених псевдонародним виконанням різними “липовими” естрадниками». Оцінка А. Посадова (1937) перегукується з оцінкою виступу українських танцюристів на Першій декаді літератури і мистецтва УРСР у Москві, яку дав голова Комітету в справах мистецтва при Раднаркомі СРСР П. Керженцев (1936): «Українські танці полонили глядачів своєю безпосередністю, реалізмом, близькістю до народного танцю. От де вже не було сусальності, пейзажності, підробки під “народ”».

Ці та інші відгуки в партійній пресі нібито свідчать про те, що позиція керівництва цілком збігалася з позицією В. Верховинця, котрий послідовно виступав проти псевдонародних підробок, вульгаризації, стилізації, «пейзажності» тощо (Рильський, 1990, с. 5-6). Однак була й суттєва відмінність: партійне та державне керівництво «культурним фронтом» вбачало в народному танцеві засіб утвердження радянськості, а В. Верховинець – українськості, що й спричинило репресивні заходи стосовно першого українського етнохореографа. Радянське керівництво по-своєму дбало про лексичну чистоту, розширення пластичного арсеналу народного танцю за рахунок використання складно-технічних рухів. Однак кардинально відмінними були уявлення про те, які ідеї має утверджувати балетмейстер мовою танцю. Українські митці були переконані, що мова танцю має відбивати характер, звичаї, обряди. Культурна політика більшовицької влади ставила перед народно-сценічною хореографією принципово інші завдання: утверджувати радянські звичаї та обряди, уславлювати «щасливе життя», «нерушиму дружбу» і т. п. Радянська пропаганда доводила, що всі народи СРСР мають спільну історію, започатковану «більшовицькою ерою», спільне устремління і «світле майбутнє», бо всі вони становлять «нову історичну спільність – радянський народ». Не варто доводити, що поняття «радянський народ» у рефлексії світової спільноти ототожнювалось із поняттям «російський народ». Творці радянської культурної політики й мистецтвознавці вважали танець «зброєю», але, на відміну від В. Авраменка та В. Верховинця, не національною, а більшовицькою, спрямованою проти національної окремішності, національного менталітету.

Зрозуміло, що постановки на актуальні теми радянської історії і сучасності були для балетмейстерів необхідною умовою перебування у професії, забезпечували громадянський імунітет. «Під прикриттям» постановок на революційну,



оборонну, колгоспну, робітничу тематики українські балетмейстери радянської доби створювали справжні зразки народно-сценічного танцю.

Творчість П. Вірського стала епохою в розвитку українського сценічного танцю. Інтегрувавши творчий досвід попередників – В. Верховинця, М. Соболя та інших, він, за визначенням М. Вантуха (2002), створив «якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-сценічної хореографії» (с. 19). Вагоме місце у створенні П. Вірським новій танцювальній мові відводиться віртуозним рухам, трюковій техніці. Творчий метод балетмейстера, як відомо, базувався на поєднанні техніки народного танцю і класичного балету. Працюючи з 1928 р. в Одеському театрі опери і балету танцівником-прем'єром, а водночас постановником таких балетних вистав, як «Лебедине озеро», «Дон Кіхот», «Корсар», «Червоний мак» та ін., П. Вірський блискуче оволодів мовою класичного балету, розкрив для себе глибинні основи драматургії великої балетної вистави. Цей досвід значною мірою посприяв новому баченню можливостей театралізації народного танцю. Характеризуючи особливості підходу П. Вірського до фольклорного матеріалу, М. Вантух (2002) відзначає: «З українського танцювального фольклору, що завжди був животворним джерелом творчості балетмейстера, він черпав лише окремі рухи й композиції, лише так звану коротку танцювальну тему, тобто своєрідну пластичну мелодію, і, відштовхуючись від цього, створював широке і вражаюче хореографічне полотно, неперевершену і самобутню симфонію народного танцю» (с. 19).

Аналогічним чином П. Вірський осмислював кожен танцювальний рух: він розширював амплітуду рухів, трансформуючи прості рухи у складно-технічні, створював нові різновиди віртуозних рухів, виявляючи надзвичайну винахідливість і художній такт у використанні трюків. При цьому віртуозність ніколи не була самоціллю балетмейстера. «У хороших традиціях українського танцю такі технічно складні рухи, як “повзунець”, різноманітні присядки, обертання в присядці та в повітрі, стрибки, повороти, – наголошував П. Вірський. – Однак користуватися ними слід так, щоб вони були природною кульмінацією танцю, а не “стороннім тілом”, зовсім не пов'язаним із його розвитком і характером» (Вірський, 1960).

П. Вірський осмислював танцювальний рух у його еволюційному розвитку, розкриваючи закладений у ньому художній і технічний потенціал. Так, у «повзунці» митець побачив матеріал для створення віртуозного, цілісного за стилістикою й технікою виконання танцю «Повзунець». К. Василенко (1996) назвав «Повзунець» П. Вірського класичним зразком побудови танцю на трансформації окремого елемента руху (с. 147). Коли врахувати, що «повзунець» як рух уперше описав у «Теорії українського народного танцю» В. Верховинець (1990), завдяки творчому підходу П. Вірського перед нами відкривається картина еволюції традиційного елемента пластичного мистецтва від фольклорного зразка до віртуозного танцю, в якому «повзунець» використовується у різних ускладнених технічно варіантах. На матеріалі одного фольклорного руху П. Вірський поставив і танець «Плескач», котрий, як і «Повзунець», увійшов до золотого фонду національного хореографічного мистецтва.

Унікальною рисою української народної хореографії є велика кількість різноманітних стрибків, повітряних турів, а також присядок. У поставлених П. Вірським «Гопаків», хореографічних картинах «Запорозжці» й «Чумацькі радощі» де-



монструється цілий каскад віртуозних рухів, художньо вмотивованих характером видовища – виявом невтримної веселості у «Гопакові», героїкою військового побуту в «Запорозцях», світлим, щирим українським гумором у «Чумацьких радощах». Розуміючи необхідність сценічної презентації українських танців зі зброєю, П. Вірський показав у «Запорозцях» близько 30 вправ зі списками, що стало справжньою знахідкою, тому що не тільки в народно-сценічній хореографії, а й у класичному балеті цей вид холодної зброї, на відміну від мечів, шабель, кинджалів, майже не використовувався при постановвці віртуозних танців.

Як відомо, віртуозність притаманна українському чоловічому танцю значно більшою мірою, ніж жіночому, котрий, за всієї розкутості (особливо порівняно з російським жіночим плясом і жіночими танцями народів Кавказу), відзначається стриманістю рухів. П. Вірський збагатив арсенал жіночої пластики, доповнивши її технічно складними рухами, що споріднені з фольклорним матеріалом. Із надзвичайним художнім тактом і смаком використані елементи віртуозної техніки у мініатюрах «Ляльки», «Рукодільниці», «Подоланочка».

Віртуозність у тлумаченні П. Вірського була потужним засобом театралізації танцю, посилення видовищності вистави. Невимушене виконання віртуозних рухів і вигадливих трюків у постановках П. Вірського базувалося на високій технічній підготовці всіх учасників очолюваного ним ансамблю. Численні захоплені відгуки у вітчизняній та зарубіжній пресі, зокрема, наведені Г. Боримською (1974) в праці «Самоцвіти українського танцю» та В. Литвиненком (2009) у статті «Творчість П. П. Вірського у світовому інформаційному просторі», засвідчують, що глядач сприймав віртуозність у постановках майстра як маніфестацію високого рівня української хореографічної культури.

Творчість П. Вірського стала найвищим досягненням української народно-сценічної хореографії радянської доби, зразком для багатьох колективів, вона визначила провідний напрям розвитку цього різновиду хореографічного мистецтва, окресливши продуктивні методи обробки фольклорного матеріалу. Підходи, знахідки майстра більшою чи меншою мірою вплинули на роботу кожного українського балетмейстера, допомагаючи в пошуках власного стилю, власної пластичної мови, нових рішень у використанні віртуозної техніки з метою розкриття краси народного танцю. Водночас радянські балетмейстери, як і П. Вірський, стилістику танцю, допустиму в мистецтві соціалістичного реалізму, черпали з фольклорних джерел.

Знакову тему українського мистецтва – тему запорожців – глибоко розкрили П. Вірський, Л. Калінін, В. Михайлов, О. Опанасенко. Характерною ознакою цих чоловічих танців є насиченість віртуозними рухами, акробатичними елементами, трюковою технікою з використанням зброї тощо. Аналізуючи хореографічний текст твору П. Вірського «На Січі Запорозькій», К. Василенко (1996) зазначає: «Загалом козаки виконують 20 вправ зі списками, у I дії деякі рухи із шаблями. Друга дія – танець-перепляс старих підпилих козаків. Потім – жарти і цілий каскад віртуозних рухів у запорозькому бойовому танці: повітряні рухи-стрибки, кабріолі, присядки-закладки, стрибки через шаблі, імітування скачки верхи з канчуком у правиці і далі цілий каскад карколомних рухів, що демонструють силу і спритність, хист, надзвичайно високу фізичну підготовку запорожців. Лексика: найріз-



номанітніші присядки, козацький падебаск, кабріолі, содебаски, закладки, млинок, кубарик, бедуїнське тощо» (с. 97).

У 1958 р. в Державному заслуженому академічному народному хорі імені Г. Верьовки була створена вокально-хореографічна композиція «Запорожці» в постановці Л. Калініна. Особливість композиції полягає в тому, що це – жанрова картинка, а не монументальне полотно, як часто вирішували цю тему. Прообразом «Запорожців» був танець «Вільний козак», побудований на фольклорному матеріалі. На пропозицію Г. Верьовки була створена вокально-хореографічна композиція. Після пісні «Гей, літа орел» полковник закликає козаків до танцю, спочатку – веселі витівки жартівників, змагання між полковником і сотником, а згодом – мужній віртуозний танець «Козак» (Колосок, 2002, с. 26-27).

По-іншому, ніж бойовий танець запорожців, створений у постановках українських балетмейстерів парубоцький «Гопак». У ньому використовуються ті ж віртуозні елементи, що й у запорозькому «Козакові» – найрізноманітніші стрибки, тинки, присядки, повзунці тощо, однак це інший танець, занурений у стихію веселощів, він демонструє здоров'я, фізичну силу, життєлюбство, невтримний молодечий запал, втілений у складній ритмопластичній образності, що у віртуозних па кульмінаційного моменту досягає свого апогею. Парубоцький «Гопак» позбавлений тієї грізної внутрішньої сили і войовничості, яка властива запорозькому танцю, адже це танці представників різних суспільних станів: озброєного українського лицарства – і сільської молоді.

У балетмейстерській практиці радянської доби назва танцю – «Козак» – не використовувалась, вона була замінена назвою «Гопак». Не вступаючи в започатковану В. Купленником полеміку щодо використання назв «Козак» і «Гопак» (Купленник, 1997), відзначимо доцільність виокремлення військових українських танців як жанру. До нього, окрім козацьких, належать бойові танці Карпатського регіону, поставлені В. Петриком («Довбуш»), Я. Чуперчуком («Довбуш», «Опришки», «Аркан») та ін. Характерною особливістю цих танців є віртуозність рухів зі зброєю – гуцульськими топірцями, використання складно-технічних лексичних конструкцій, елементів акробатики, трюкової техніки.

Віртуозні рухи з предметами (сокирками, палицями, батогоми) використано в постановках В. Петрика «Чабан», «Лісоруби», записаному К. Василенком і поставленому Н. Уваровою старовинному пастушому танцю «Коша». У першій частині композиції «Коша», що представляє пастуші ігри, використано підсічку з батогом, присядку-розніжку з батогом, різноманітні підскоки-підсічки з батогом (Василенко, 1996, с. 69-70). Використання емблематичного пастушого знаряддя – батога – урізноманітнює техніку пластичних рухів, підсилює регіональний колорит старовинного пастушого танцю степової України.

Із джерел хореографічного фольклору Карпатського регіону черпає пластичні образи К. Балог у композиції «Вівчар на полонині», поставленій у Закарпатському заслуженому народному хорі України. Розвиваючи тему хореографічної картини, К. Балог ускладнює традиційні стрибкові рухи, властиві гуцульському танцю – «гвинт», «свердло», «присядку-“м'ячик”», доречно вводить трюкові елементи – стрибки на руках, перекочування по колу на спині та ін.

Витоки чоловічого карпатського танцю «Гора» («Вежа», «Дзвіниця») губляться у глибині століть. Цей яскравий фольклорний матеріал блискуче, в різних варі-



антах сценізували К. Балог, М. Вантух, Д. Ластівка і В. Петрик. Виконання «двоюресного» танцю, що потребує не тільки віртуозної техніки, а й артистизму (інакше танець може перетворитися на акробатичний номер), є яскравим свідченням розвитку віртуозної техніки в українському народно-сценічному мистецтві.

Надзвичайно багатий ігровий фольклор українців надихнув А. Кривохижу на створення колоритних хореографічних картин у композиції «Ятранські весняні ігри». Матеріалом для твору послужили записи хореографічного фольклору, зроблені балетмейстером у селі Перегонівка та в інших селах, де він перебував під час польових досліджень. Поєднання парубоцьких розваг, змагань у віртуозному танцюванні з дівочими хороводами створюють насичену, яскраву і правдиву картину зустрічі весни. Перекладаючи ігрові рухи парубків на мову хореографії, А. Кривохижа мотивовано використовує віртуозні рухи, елементи трюкової техніки.

Матеріалом для створення «Українського весільного танцю» послужив К. Василенку запис колгоспного весілля, зроблений ним під час експедиції до села Аули Криничанського району Дніпропетровської області. У коментарі до твору балетмейстер зазначає: «Це один із небагатьох танців, у якому повністю показано засобами хореографії весільний обряд, із дійовими особами, атрибутами тощо» (Василенко, 1996, с. 88). Слід зауважити, що весільний обряд представлено К. Василенком у скороченому, порівняно з традиційними формами, вигляді: відсутні магічні ритуали, що характерні для широкоформатної української весільної драми і пов'язані з танцюванням. «Весільний танець» привертає увагу не повнотою зображення українського весілля, адже йдеться про колгоспне весілля, а насиченістю складно-технічними рухами, якими балетмейстер, на нашу думку, прагнув компенсувати дефіцит традиційної весільної обрядовості. За свідченням самого К. Василенка (1996), «у танці було вперше використано на сцені цілий ряд трюкових рухів, комбінацій» (с. 88). Зокрема – це сцена зі сватом, якого піднімають у повітря: четверо юнаків піднімають свата лівими руками, тримаючи за пояс, водночас, тримаючи правими руками за талії чотирьох дівчат, також піднімають їх у повітря. Хлопці рухаються по колу; піднятий угору сват задає ритм танцеві, граючи на гармошці. Окрім традиційних рухів, характерних для Наддніпрянщини, К. Василенко використав цілий набір віртуозних рухів – «бочівочка», закладка з револьтом, «зайчик», різновиди повзунців, стрибки через пояс та ін.; загалом в «Українському весільному танці» використано 39 віртуозних рухів (Василенко, 1996, с. 88). Твір К. Василенка у виконанні заслуженого самодіяльного ансамблю танцю України «Дніпро» з міста Дніпродзержинськ (нині – Кам'янське) здобув золоту медаль на Шостому всесоюзному фестивалі молоді та студентів у Москві (Василенко, 1996, с. 89). Оцінюючи цей танець, ми повинні враховувати, що він був твором свого часу й загалом правдиво відображав колгоспний побут і радянську обрядовість. Однак окремі художні знахідки балетмейстера, зокрема, в аспекті використання віртуозних рухів, не варто забувати. Можна й надалі нагромаджувати приклади розвитку віртуозної техніки у народно-сценічній хореографії радянської доби при створенні хореографічних композицій, більшою чи меншою мірою пов'язаних із традиційною основою. Але й наведених прикладів досить, щоб означити ускладнення лексики народно-сценічного танцю як одну із провідних тенденцій хореографічного мистецтва радянської доби.



Наукова новизна. Уперше проаналізовано віртуозну лексику українського народно-сценічного танцю в діяльності ансамблів народного танцю України за радянської доби крізь історико-культурну призму.

Висновки. У річищі соціалістичного реалізму, проголошеного провідним естетико-культурним орієнтиром мистецької сфери на початку 30-х рр. ХХ ст. в СРСР, створення професійних та аматорських ансамблів народного танцю відбулося під гаслом збереження національної ідентичності. Одночасно український народно-сценічний танець перетворювався на один з інструментів радянської пропаганди.

Творчість К. Балог, К. Василенка, П. Вірського, Л. Калініна, А. Кривохижі, В. Петрика, Я. Чуперчука та інших балетмейстерів в аматорських та професійних ансамблях народного танцю в радянський період дає підстави вести мову про виокремлення феномену віртуозності в народно-сценічному танці, що є віддзеркаленням однієї із провідних тенденцій хореографічного мистецтва – ускладнення лексики народно-сценічного танцю.

У контексті мистецтва соціалістичного реалізму феномен віртуозності мав суперечливу природу: з одного боку, ускладнення традиційних і використання нових віртуозних рухів з арсеналу класичного балету, взаємодія зі спортом засвідчували процес розвитку віртуозної лексики народно-сценічного танцю, збагачення його виражальних засобів; з іншого боку – віртуозність у радянський час була замінником вихолощеного традиційного змісту народного танцю.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Боримська, Г. (1974). *Самоцвіти українського танцю*. Київ: Мистецтво.
- Вантух, М.М. (2002). Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку. В *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку, матеріали науково-практичної конференції* (с. 15-23). Київ: Стилос.
- Василенко, К. (1996). *Лексика українського народно-сценічного танцю*. Київ: Мистецтво.
- Верховинець, В.М. (1990). *Теорія українського народного танцю*. Київ: Музична Україна.
- Вірський, П.П. (1960). Думки і поради. *Мистецтво*, 3, 15.
- Керженцев, П. (1936, 22 марта). Итоги украинской декады. *Правда*.
- Кіптілова, Н. (2014). Гопак як один з феноменів українського танцю. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 14, 75-80.
- Колосок, О.П. (2002). Специфіка роботи балетмейстера у народному хорі. В *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку, матеріали науково-практичної конференції* (с. 25-30). Київ: Стилос.
- Купленник, В. (1997). *Нариси до історії українського народного танцю*. Київ: ІЗМН.
- Литвиненко, В.Н. (2009). Творчість П. П. Вірського у міжнародному інформаційному просторі. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*, 20, 65-72.
- Морозов, А.І. (2014). До проблеми вивчення чоловічих віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. *Мистецтвознавчі записки*, 26, 309-316.
- Морозов, А.І. (2017). Віртуозні рухи як феномен народного хореографічного мистецтва. *Молодий вчений*, 8(48), 60-63.



- Патон, Б.Є., Ажнюк, Б.М., Бондар, М.П., Горбачов, Д.О., Дзюба, І.М., Жулинський, М.Г. ... Сулима, М.М. (Ред.). (2011). *Історія української культури* (Т. 5, Кн. 1). Київ: Наукова думка.
- Підлипська, А. (2018). Український народно-сценічний танець «Гопак»: науково-теоретичний та художньо-критичний аспекти. *Мистецтвознавчі записки*, 34, 151-158.
- Посадов, А. (1937, 2 грудня). Державний ансамбль народного танцю. *Вісті*.
- Рильський, М.Т. (1990). Чародій танцю. В В.М. Верховинець, *Теорія українського народного танцю* (с. 5-6). Київ: Музична Україна.
- Різник, О. (1998). *Танець. Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД.
- Шкоріненко, В.О. (2003). *Народний танець у традиційній і сучасній культурі України*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ.

REFERENCES

- Borymska, H. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu [Gems of Ukrainian dance]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Kerzhentsev, P. (1936, March 22). Itogi ukrainskoy dekady [The results of the Ukrainian decade]. *Pravda* [in Russian].
- Kiptilova, N. (2014). Hopak yak odyn z fenomeniv ukrainskoho tantsiu [Hopak as one of the phenomena of Ukrainian dance]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 14, 75-80 [in Ukrainian].
- Kolosok, O.P. (2002). Spetsyfika roboty baletmeistera u narodnomu khori [Specificity of ballet master's work in folk choir]. In *Stan narodnoi khoreohrafiy v Ukraini ta perspektyvy yii rozvytku [The state of folk choreography in Ukraine and prospects for its development]*, Proceedings of the Conference (pp. 25-30). Kyiv: Stylos [in Ukrainian].
- Kuplennyk, V. (1997). *Narysy do istorii ukrainskoho narodnoho tantsiu [Essays on the History of Ukrainian Folk Dance]*. Kyiv: IZMN [in Ukrainian].
- Lytvynenko, V.N. (2009). Tvorchist P. P. Virskoho u mizhnarodnomu informatsiinomu prostori [Creativity of P. P. Virsky in the international information space]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 20, 65-72 [in Ukrainian].
- Morozov, A.I. (2014). Do problemy vyvchennia cholovichykh virtuozykh rukhiv v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi [On the Problem of Studying Male Virtuoso Movements in Ukrainian Folk Dances]. *Notes on art criticism*, 26, 309-316 [in Ukrainian].
- Morozov, A.I. (2017). Virtuozni rukhy yak fenomen narodnoho khoreohrafichnoho mystetstva [Virtuoso movements as a phenomenon of folk choreographic art]. *Molodyi vchenyi*, 8(48), 60-63 [in Ukrainian].
- Paton, B.Ye., Azhniuk, B.M., Bondar, M.P., Horbachov, D.O., Dziuba, I.M., Zhulynskiy, M.H. ... Sulyma, M.M. (Eds.). (2011). *Istoriia ukrainskoi kultury [History of Ukrainian Culture]* (Vol. 5, Pt. 1). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2018). Ukrainskiyi narodno-stsenichniy tanets «Hopak»: naukovo-teoretychniy ta khudozhno-krytychniy aspekty [Hopak Ukrainian Folk Dances: Scientific, Theoretical, and Critical Aspects]. *Notes on art criticism*, 34, 151-158 [in Ukrainian].
- Posadov, A. (1937, December 2). Derzhavnyi ansambl narodnoho tantsiu [State folk dance ensemble]. *Visti* [in Ukrainian].
- Riznyk, O. (1998). *Tanets. Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury [Dance. Essays on Ukrainian Popular Culture]*. Kyiv: UTsKD [in Ukrainian].



- Ryl'skyi, M.T. (1990). Charodii tantsiu [The Wizard of Dance]. In V.M. Verkhovynets, *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu [The Theory of Ukrainian Folk Dance]* (pp. 5-6). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Shkorinenko, V.O. (2003). *Narodnyi tanets u tradytsiinii i suchasni kulturi Ukrainy [Folk dance in traditional and modern culture of Ukraine]*. (Abstract of PhD Dissertation). State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Vantukh, M.M. (2002). Stan narodnoi khoreohrafii v Ukraini ta perspektyvy yii rozvytku [State of folk choreography in Ukraine and prospects for its development]. In *Stan narodnoi khoreohrafii v Ukraini ta perspektyvy yii rozvytku [The state of folk choreography in Ukraine and prospects for its development]*, Proceedings of the Conference (pp. 15-23). Kyiv: Stylos [in Ukrainian].
- Vasylenko, K. (1996). *Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu [Vocabulary of Ukrainian folk-dance]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Verkhovynets, V.M. (1990). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu [The theory of Ukrainian folk dance]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Vir'skyi, P.P. (1960). Dumky i porady [Thoughts and tips]. *Mystetstvo*, 3, 15 [in Ukrainian].



УДК 792.82:39(=161.2)

DOI: 10.31866/2616-7646.2.2.2019.188815

УКРАЇНСЬКІ БАЛЕТИ ЯК ЕТНОМАРКЕРИ

Король Анастасія Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0003-3498-432X>,

korolnastya22@icloud.com

Мета статті – виявити основні аспекти етномаркуючої ролі українських балетів. **Методологія.** У дослідженні використано аналіз наукової літератури, порівняння визначень поняття «українська національна балетна вистава», систематизація, мистецтвознавчий аналіз. **Наукова новизна** полягає в уточненні поняття «українська національна балетна вистава», виявленні етномаркерів в українських балетах. **Висновки.** Українські національні балетні вистави як елементи духовної культури виконують диференціюючу функцію, виступаючи своєрідними етномаркерами вітчизняного балету у світовій хореографічній палітрі. Попри функціональну непов'язаність балету із традиціями народного мистецтва, фольклор, синтезуючись із академічними хореографічними й музичними формами, призводить до виникнення своєрідного явища – української національної вистави. «Українська національна балетна вистава» – це балетна вистава, насичена елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу; хореографія побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю й українського танцювального фольклору. Зовнішні та внутрішні компоненти художнього образу в національних балетах етномарковані, вони втілюють суто хореографічні ознаки приналежності до українського етносу (лексика, малюнки тощо) та загальнонаціональні (менталітет, темперамент, моральні установки, поведінкові стереотипи тощо). Художній образ в цілому та його складники в національних балетних виставах набувають рис символу, що відіграє важливу роль в етномаркуванні на багатьох рівнях – образному, лексичному, просторово-композиційному, тематичному, атрибутивному й ін.

Ключові слова: українська національна балетна вистава, балет, етномаркер, хореографія, танець.



УКРАИНСКИЕ БАЛЕТЫ КАК ЭТНОМАРКЕРЫ

Король Анастасия Николаевна,

кандидат искусствоведения,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0003-3498-432X>,
korolnastya22@icloud.com

UKRAINIAN BALLETS AS ETHNOMARKERS

Anastasiia Korol,

PhD in Arts,
Kiev National University
of Culture and Arts,
Kiev, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0003-3498-432X>,
korolnastya22@icloud.com

Цель статьи – выявить основные аспекты этномаркирующей роли украинских балетов. **Методология.** В исследовании использованы анализ научной литературы, сравнение определений понятия «украинский национальный балетный спектакль», систематизация, искусствоведческий анализ. **Научная новизна** заключается в уточнении понятия «украинский национальный балетный спектакль», выявлении этномаркеров в украинских балетах. **Выводы.** Украинские национальные балетные спектакли как элементы духовной культуры выполняют дифференцирующую функцию, выступая своеобразными этномаркерами отечественного балета в мировой хореографической палитре. Несмотря на функциональную несвязанность балета с традициями народного искусства, фольклор, синтезируясь с академическими хореографическими и музыкальными формами, приводит к возникновению своеобразного явления – украинского национального спектакля. «Украинский национальный балетный спектакль» – это балетный спектакль, насыщенный элементами национальной идентификации (мировоззрение, нравственные, эстетические, психологические особенности и т. п.); партитура с элементами народного мелоса; хореография построена на сочетании/синтезе классического танца и украинского танцевального фольклора. Внешние и внутренние компоненты художественного образа в национальных балетах этномаркированы, они воплощают чисто хореографические признаки принадлежности к украинскому этносу (лексика, рисунки и т. п.) и общенациональные (менталитет, темперамент, нравственные установки, поведенческие стереотипы

The purpose of the article is to identify the main aspects of the ethnomarking role of Ukrainian ballets. **Methodology.** The study used the analysis of scientific literature, a comparison of the “Ukrainian national ballet performance” concept’s definitions, systematization, art history analysis. **Scientific novelty** lies in clarifying the concept of “Ukrainian national ballet performance”, identifying ethnomarkers in Ukrainian ballets. **Conclusions.** Ukrainian national ballet performances as elements of spiritual culture play a differentiating function, acting as original ethnomarkers of domestic ballet in the world choreographic palette. Despite the functional incoherence of ballet with the traditions of folk art, folklore, synthesized with academic choreographic and musical forms, leads to the emergence of a peculiar phenomenon – the Ukrainian national ballet. «Ukrainian National Ballet Performance» is a ballet performance, saturated with elements of national identification, namely: worldview, moral, aesthetic, psychological characteristics and the like; score with elements of folk melos; choreography is based on a combination / synthesis of classical dance and Ukrainian dance folklore. The external and internal components of the artistic image in national ballets are ethnomarked – they are the embodiment of purely choreographic signs of belonging to the Ukrainian ethnic group (vocabulary, drawings, etc.) and national (mentality, temperament, moral attitudes, behavioral stereotypes, etc.). The artistic image as a whole and its components in national ballet performances acquire the features of a symbol, plays an important role in ethnomarking at many levels: figurative, lexical, spatial-compositional, thematic, attributive, and the like.



и т. п.). Художественный образ в целом и его составляющие в национальных балетных спектаклях приобретают черты символа, что играет важную роль в этномаркировке на многих уровнях – образном, лексическом, пространственно-композиционном, тематическом, атрибутивном и др.

Ключевые слова: украинский национальный балетный спектакль, балет, этномаркер, хореография, танец.

Keywords: Ukrainian national ballet performance, ballet, ethnomarker, choreography, dance.

Актуальність теми дослідження. Глобалізаційні процеси сучасності викликають занепокоєння щодо збереження всієї множинності етносів, нівелювання національної ідентичності, одним із яскравих елементів якої є хореографічне мистецтво. Збереженню оригінального обличчя українського балетного театру впродовж багатьох років сприяють вистави національної тематики. Дослідження специфіки цього явища, а саме – етномаркуючої ролі, – актуальне завдання вітчизняної хореології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми, пов'язані із проявами національного у вітчизняному балетному театрі, активно досліджуються науковцями в останні роки (Є. Ковалено (2013), Л. Козинко (2010), Л. Маркевич (2019), А. Підлипська (2017), Н. Семенова (2019), Т. Чурпіта (2018) та ін.). Однак досі немає праці, спеціально присвяченої з'ясуванню специфіки етномаркуючої функції української національної балетної вистави.

Мета дослідження – виявити основні аспекти етномаркуючої ролі українських балетів.

Виклад основного матеріалу. Українські національні балети стали своєрідним утіленням етнічної специфіки в балеті, деякі з них («Лілея», «Лісова пісня») піднялися до рівня символу вітчизняного театру. Ю. Бромлей (2008) стверджує, що в якості етнічних символів можуть виступати елементи духовної культури та виконувати етнодиференціюючу функцію й у такий спосіб відрізнити один народ від іншого (с. 127). Екстраполюючи це положення в площину балетного театру, можемо вести мову про маркуючу, диференціюючу роль українських національних балетів для вітчизняного театру у світовій хореографічній палітрі.

Одним із дискусійних питань у науковій літературі впродовж багатьох років залишається визначення поняття «національна балетна вистава», що підтверджують і найновіші дослідження. Л. Маркевич, аналізуючи поступ художньої мови української національної балетної вистави у 20-80-х рр. ХХ ст., звернулася для пояснення специфіки феномена до теорії знаків: «На знаковому рівні поєднання уніфікованих хореографічних та національних фольклорних мовних кодів починало свій розвиток від паралельного співіснування, формування фольклорно-сценічної знакової системи – до прояву знаків національної характерності на рівні образно-драматургічному, в цілому на рівні балетної форми, у вигляді ментально-психологічної знаковості» (Маркевич, 2019, с. 18-19). Вважаємо, що ці процеси не можна розглядати як еволюційні сходинки, паралельно відбувалося формування



образної-драматургічної національно маркованої основи українських балетів, де проявлялися метально-психологічні особливості, проводились експерименти із синтезування лексики українського народного та класичного танцю, введення до структури балетів композиційних форм, притаманних народному танцю.

Певну термінологічну невідповідність можна виявити у визначенні, поданому Н. Семеновою, котра під «українською національною балетною виставою» у вузькому розумінні пропонує «вважати балети, які створено на сюжети, запозичені з української усної народної творчості, літератури, та/або сюжети з минулого чи сучасного життя. В основі хореографічної драматургії – музичні партитури, створені українськими композиторами ХХ ст., які інтерпретують українські народні мелодії та/або створюють власні в найкращих національних традиціях. Пластичне вирішення таких вистав базується на синтезі досягнень класичної хореографії та виражальних засобів українського танцю». Недоречними сприймаються часові обмеження стосовно музики, мова йде лише про тематику та лексику таких вистав, що значно збіднює розуміння феномену української національної балетної вистави (Семенова, 2019, с. 10).

Ми дотримуємося підходів М. Ельяша (Эльяш, 1977), В. Уральської (Уральская, 1969), Е. Шумілової (Шумилова, 1976) та ін. до трактування поняття «національна балетна вистава», що вже, певною мірою, стали класичними в балетознавстві. Узагальнено визначення формулюємо таким чином: «українська національна балетна вистава» – це балетна вистава, насичена елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу; хореографія побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю й українського танцювального фольклору.

Феномен української балетної вистави можна розглядати крізь призму концепції фольклоризму, що дає змогу поглибити розуміння її природи. За В. Гусевим (1977), фольклоризм – це своєрідна форма захоплення фольклором та освоєння його в інших видах культури. Балетне мистецтво функціонально безпосередньо не пов'язане із традиціями народного мистецтва, тут діють інші механізми, ніж під час відтворення фольклору в сценічному просторі, припустимо, засобами народно-сценічного танцю. У балеті фольклор залучається до іншої системи виражальних засобів. Перетворення, трансформація фольклору задля органічного введення в контекст сценічного мистецтва – метод створення українських балетів. І не дивно, що першим українським балетом став балет «Пан Каньовський», основу якого визначила народна балада. Перші національні балети створювалися за сюжетами народних легенд, на темах героїчного епосу та образах пісенного фольклору.

В українських балетах відбувається часткове освоєння фольклорних форм танцю та лексичних елементів (рухів). Музичні партитури насичені мелодикою та модифікованими формами народних пісень, що передбачає хореографічне втілення в дотичних формах. Н. Шахназарова (1968) зазначає: «У професійній творчості досягається високий ступінь узагальнення характерних особливостей національної музичної мови» (с. 40). Відштовхуючись від музичних партитур, що були насичені народнопісенними та танцювальними мелодіями, формами, балетмейстери вдавалися до освоєння елементів фольклорного танцю (рухів) та архітектонічних побудов задля органічного втілення балетів національної тематики.



Попри те, що звернення до фольклорних елементів не було детерміноване пробудженням національної самосвідомості, національної гідності, коли нація починає усвідомлювати, що вона покликана зіграти свою роль в історії цивілізації, а відбувалося в СРСР за чіткими ідеологічними настановами зі створення національних балетів в умовах багатонаціональної держави, такі вимоги до створення національного балету позитивно відбилися на усвідомленні своєрідності українського балетного театру. Справжнє ж зацікавлення фольклором, збирання зразків народної творчості ризикувало наштовхнутися на звинувачення в буржуазному націоналізмі. Виникав парадокс: з одного боку, за радянських часів стимулювалося прагнення до створення українського національного балетного театру, мови національної балетної вистави, а з іншого – знищувалися митці, які прагнули зберегти унікальні зразки українського фольклору, з мінімальними обробками вводили їх до репертуару аматорських та професійних колективів (розстріл В. Верховинця 1938 р. за звинуваченням у націоналізмі).

Хореографічний образ в українських балетних виставах є своєрідним виявом національного художнього мислення, тож природно, що він змінюється разом зі зміною цього мислення. «Модифікація художньо-образного мислення, – зазначає О. Бойко (2015), – детермінується... рядом факторів: зміною історичних, економічних, культурних умов життя і взаємозв'язків з іншими народами, трансформацією соціального змісту і національного характеру» (с. 54). Можна також вести мову про зовнішні та внутрішні компоненти хореографічного художнього образу. До зовнішніх відносимо рухи, положення тіла, міміку, жести, пози тощо, до внутрішніх – емоційність, чуттєвість сприйняття подій, думки, почуття. «Хореографічний образ – категорія естетична, під якою розуміємо конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером за допомогою вигадки, асоціативного бачення і т. ін., які мають певну естетичну цінність. Це конгломерат типових рис, у яких найбільш точно і яскраво відображене певне життєве явище.... хореографічний образ з'явиться тільки тоді, як у танцюриста внутрішній монолог зіллється із зовнішнім його еквівалентом і буде вироблено своєрідну єдину кінетичну схему почуттів, і пластика стане не самоціллю, а засобом для створення хореографічного образу», – наполягає К. Василенко (1997, с. 131-132). І зовнішні, і внутрішні компоненти художнього образу в національних балетах етномарковані, вони втілюють суто хореографічні ознаки приналежності до українського етносу та загальнонаціональні (менталітет, темперамент, моральні установки, поведінкові стереотипи тощо).

Художній образ в цілому та його складники в національних балетних виставах набувають рис символу. У мистецтві й мистецтвознавстві цим терміном характеризується художній образ з погляду його значення (що він виражає, на що натякає). С. Безклубенко (2010) зазначає: «Цю особливість людської свідомості не лише помічати прямий і безпосередній зміст та смисл подій, фактів, дій, їх особливих характеристик та прикмет (зовнішнього вигляду, форми, світла, та тіні, кольору, звучання і т. д.), а й розкривати їх ніби приховане значення широко використовується у мистецтві для створення художнього образу й посилення його впливу. При цьому роль символу можуть виконувати і змістовні зображення, і засоби зображення, такі, зокрема, як світло, колір, звук тощо» (с. 140).



В. Телеуця (2011) вважає символ в мистецтві універсальною естетичною категорією, «що розкривається через зіставлення із суміжними категоріями художнього образу, з одного боку, знаку, а з іншого – алегорії. Принципова відмінність символу в тому, що його не можна дешифрувати простим зусиллям розуму, він невіддільний від структури образу, не існує як певна раціональна формула, яку можна “вкласти” в образ, а потім – витягти із нього... Сама структура символу спрямована на те, щоб через кожне часткове явище дати цілісний образ світу» (с. 292). Наприклад, в українських балетах образ жінки часто піднімається до рівня символу, який залежно від контексту втілює молодість та красу, трагічну долю жіноцтва, жіночий початок української ментальності тощо.

Зважаючи на шлях синтезування лексики класичного та українського народного танцю, яким пішов український балет в реалізації національної теми, а також природну трансляцію елементів обрядово-побутової культури та глибинних світоглядних основ українців через образи національних балетів, правомірно вести мову про паралельність формування методики втілення образів народно-сценічної хореографії та балетів національної тематики. Особливо помітним для українських балетів став вплив балетмейстерської творчості П. Вірського в Державному ансамблі танцю УРСР, котрий створив унікальну мову академічного українського народно-сценічного танцю, зберігши глибинний зв'язок з розмаїтим комплексом фольклорно-танцювальної культури України. Розглянемо ці процеси на прикладі жіночих образів.

Насамперед варто зазначити, що жіночі образи в українській народно-сценічній хореографії тісно пов'язані з обрядово-побутовою культурою, якій притаманна складна система символів. Балетмейстери народно-сценічної хореографії, обробляючи фольклорні першоджерела, традиційно намагалися й намагаються зберегти глибинне символічне ядро твору. Найчисельніша група таких творів, що транслюють семантичну систему обрядових танців, – хороводи та хороводні танці. У більшості авторських творів, де за відсутності конкретних фольклорних танцювальних першоджерел хореографія гранично наближена за стилем до народної, опоетизований образ жінки сприймається як символ України. Яскравим прикладом такого твору є лірико-психологічна хореографічна поема «Про що верба плаче» в постановці П. Вірського. Балетмейстер у розгорнутих танцювальних монологів головної героїні майстерно передає душевні переживання й страждання, виражаючи ними глибинну сутність української дівчини: чистоту, сором'язливу ніжність, глибоку відданість коханому. У сцені провів козака в далекий похід дівчина подає йому шапку та шаблю, що практично є відображенням традиції жіночого благословення перед військовим походом.

У хореографічній поемі «Подоланочка», створеній П. Вірським за мотивами подільського фольклору, жіночий образ уособлює типові риси української дівчини: цнотливість і пристрасність, гідність і самовідданість. У постановці «Рукодільниці» П. Вірський оспівує красу жіночої праці, опоетизовує традиційні для українок ремесла (килимарство) (Боримська, 1974, с. 80). Весняні образи природи втілено П. Вірським у мереживному танці дівчат-квіток у мініатюрі «Плескач».

Однією з вершин жіночого українського народно-сценічного танцю стала хореографічна картина «Вербиченька», поставлена О. Сегалем на музику М. Лисенка в аранжуванні А. Мухи, що зберігається в репертуарі ансамблю танцю ім. П. Вір-



ського. Попри граничну простоту танцювальної лексики, у хореографічній картині втілено надзвичайно поетичний образ верби – символ весни, пробудження природи, адже верба з давніх-давен уособлює священне дерево. Номер пов'язаний зі всією системою народної культури українців, нав'язаний українськими традиціями та символікою: дівчата створюють вербу як уособлення України.

У хореографічній композиції «Веснянки», що входить до репертуару Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина», балетмейстер В. Дебелий хореографічними засобами відтворив закликання весни, що у своїй прадавній основі є магічним обрядом. Хореограф уникає однотипної пластичної характеристики виконавиць, що сприяє різноманітному тлумаченню дівочих образів: вони є й дівчатами у весняному танку, вони подібні й до перших птахів, які сповіщають про прихід весни, одночасно втілюють і різнокольорові весняні квіти як символ пробудження природи тощо.

До репертуару Ансамблю народного танцю «Київ» кафедри народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв входить хореографічна сюїта «Калинова Україна», де дівчата з калиновими гілками уособлюють красу, добробут, Україну. «Без верби й калини нема України» – одне з найвідоміших українських прислів'їв, що підтверджує символічність жіночих образів у танцях, пов'язаних з цими рослинами.

Отже, ряд жіночих образів українських народно-сценічних танців відображають глибинний смисл усієї міфологічно-обрядової системи українського народу, найчастіше символізують образ України – дівчини, ньеньки, охоронниці.

Своєю чергою, балетмейстери національних вистав («Пан Каньовський», «Лілея», «Лісова пісня», «Маруся Богуславка», «Відьма» й ін.) транслюють систему символів, що пов'язані з образом жінки у фольклорі. Балетмейстери в розгорнутих танцювальних варіаціях головних героїнь майстерно передають душевні переживання й страждання, виражають глибинну сутність української дівчини, жінки: чистоту, сором'язливу ніжність, глибоку відданість коханому, стійкість, духовну силу.

Наукова новизна полягає в уточненні поняття «українська національна балетна вистава» та у виявленні етномаркерів в українських балетах.

Висновки. Українські національні балетні вистави як елементи духовної культури виконують диференціюючу функцію, вони є своєрідними етномаркерами вітчизняного балету у світовій хореографічній палітрі. «Українська національна балетна вистава» – це балетна вистава, насичена елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу; хореографія побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю та українського танцювального фольклору.

І зовнішні, і внутрішні компоненти художнього образу в національних балетах етномарковані, вони є втіленням суто хореографічних ознак приналежності до українського етносу (лексика, малюнки й ін.) та загальнонаціональних (менталітет, темперамент, моральні установки, поведінкові стереотипи тощо). Художній образ в цілому та його складники в національних балетних виставах набувають рис символу, що відіграє важливу роль в етномаркуванні на багатьох рівнях – образному, лексичному, просторово-композиційному, тематичному, атрибутивному й ін.

**СПИСОК БІБЛОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ**

- Безклубенко, С. (2010). *Мистецтво: терміни та поняття* (Т. 2). Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Бойко, О. С. (2015). *Художній образ в українському народно-сценічному танці* [Монографія]. Київ: Видавництво Ліра-К.
- Боримська, Г. (1974). *Самоцвіти українського танцю*. Київ: Мистецтво.
- Бромлей, Ю. В. (2008). *Очерки теории этноса* (2-е изд.). Москва: Издательство ЛКИ.
- Василенко, К. (1997). *Український танець*. Київ: ІПК ПК.
- Гусев, В. Е. (1977). Фольклор и социалистическая культура. В *Современность и фольклор: Статьи и материалы* (с. 7-27). Москва: Музыка.
- Коваленко, Є. (2013). Хореографічна інтерпретація Шевченкової «Лілеї» в балеті Костянтина Даникевича (постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Трощенко). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 13, 104-110.
- Козинко, Л. (2010). Фольклорні елементи у балетмейстерській творчості Алли Рубіної. *Сучасне мистецтво*, 7, 297-308.
- Луценко, О. (1997). Жіноче начало як культурологічний символ. (Автореферат дисертації кандидата філософських наук). Харківський державний університет, Харків.
- Маркевич, Л. (2019). Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках ХХ ст. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ.
- Підлипська, А. М. (2017). Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми. Вісник КНУКіМ. *Серія: Мистецтвознавство*, 36, 86-93.
- Семенова, Н. М. (2019). *Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Харківська державна академія культури, Харків.
- Телеуця, В. (2011). Архетип як основа національного самоусвідомлення. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*, 36, 291-300.
- Уральская, В. (1969). *Эстетические проблемы взаимодействия народного и профессионального искусства (на материале хореографии)*. (Автореферат диссертации кандидата философских наук). Московский государственный институт культуры, Москва
- Чурпіта, Т. (2018). Не народний, але заслужений: маловідомі сторінки творчої біографії Миколи Трегубова. *Танцювальні студії*, 1, 6-16.
- Шахназарова, Н. (1968). *О национальном в музыке*. Москва: Музыка.
- Шумилова, Э. И. (1976). *Национальное своеобразие балета*. Москва: Знание.
- Эльяш, Н. (1977). *Балет народов СССР*. Москва: Знание.

REFERENCES

- Bezklubenko, S. (2010). *Mystetstvo: terminy ta poniattia [Art: Terms and Concepts]* (Vol. 2). Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Boiko, O.S. (2015). *Khudozhnii obraz v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi [Artistic image in Ukrainian folk-dance]* [Monograph]. Kyiv: Lira-K Publishing [in Ukrainian].
- Borymska, H. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu [Gems of Ukrainian dance]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Bromlei, Yu.V. (2008). *Ocherki teorii etnosa [Essays on the theory of ethnos]* (2nd ed.). Moscow: Izdatelstvo LKI [in Russian].



- Churpita, T. (2018). Ne narodnyi, ale zasluhenyi: malovidomi storinky tvorchoi biohrafii Mykoly Trehubova [Not people's, but honored: little-known pages of Mykola Tregubov's creative biography]. *Dance studies*, 1, 6-16 [in Ukrainian].
- Eliash, N. (1977). *Balet narodov SSSR [Ballet of the peoples of the USSR]*. Moscow: Znanie [in Russian].
- Gusev, V.E. (1977). Folklor i sotsialisticheskaya kultura [Folklore and socialist culture]. In *Sovremennost i folklor: Stati i materialy [Modernity and Folklore: Articles and Materials]* (pp. 7-27). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Kovalenko, Ye. (2013). Khoreorafichna interpretatsiia Shevchenkovoii "Lilei" v baleti Kostiantyna Dankevycha (postanovky V. Vronskoho, V. Kovtuna, V. Troshchenka) [Choreographic interpretation of Shevchenko's "Lily" in the ballet of Konstantin Dankevich (productions by V. Vronsky, V. Kovtun, V. Troschenko)]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 13, 104-110 [in Ukrainian].
- Kozynko, L. (2010). Folklorni elementy u baletmeisterskii tvorchosti Ally Rubinoi [Folklore elements in Alla Rubina's ballet master's work]. *Suchasne mystetstvo*, 7, 297-308 [in Ukrainian].
- Lutsenko, O. (1997). Zhinoche nachalo yak kulturolohichnyi symvol [Feminine as a cultural symbol]. (Abstract of PhD Dissertation). Kharkiv State University, Kharkiv [in Ukrainian].
- Markevych, L. (2019). *Transformatsiia systemy khudozhnoi movy ukrainskoi natsionalnoi baletnoi vystavy v 20-80 rokakh XX st. [Transformation of the system of artistic language of the Ukrainian national ballet performance in the 20-80s of the XX century]*. (Abstract of PhD Dissertation). Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
- Pidlypska, A.M. (2017). Repertuar baletnoho teatru Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia: typolohiia ta problem [Repertoire of the Ballet Theater of Ukraine in the late XX – early XXI centuries: typology and problems]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 36, 86-93 [in Ukrainian].
- Semenova, N.M. (2019). *Natsionalna baletna vystava v ukrainskii khoreorafichnii kulturi XX – pochatku XXI stolit [National ballet performance in the Ukrainian choreographic culture of the XX – the beginning of the XXI centuries]*. (Abstract of PhD Dissertation). Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv [in Ukrainian].
- Shakhnazarova, N. (1968). *O natsionalnom v muzyke [About national in music]*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Shumilova, E.I. (1976). *Natsionalnoe svoeobrazie baleta [National originality of ballet]*. Moscow: Znanie [in Russian].
- Teleutsia, V. (2011). Arkhetyp yak osnova natsionalnoho samousvidomlennia [Archetype as the basis of national self-awareness]. *Literatura. Folklor. Problemy poetyky*, 36, 291-300 [in Ukrainian].
- Uralskaia, V. (1969). *Esteticheskie problemy vzaimovlianiia narodnogo i professionalnogo iskusstva (na materiale khoreografii) [Aesthetic problems of the mutual influence of folk and professional art (based on choreography)]*. (Abstract of PhD Dissertation). Moscow State Institute of Culture, Moscow [in Russian].
- Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets [Ukrainian dance]*. Kyiv: IPK PK [in Ukrainian].



УДК 792.82»1925/1929»(477)

DOI: 10.31866/2616-7646.2.2.2019.188816

БАЛЕТИ КАСЬЯНА ГОЛЕЙЗОВСЬКОГО «ЙОСИП ПРЕКРАСНИЙ» ТА «ГРОТЕСК» У РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 20-Х РР. XX СТ.: КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС

Підлипська Аліна Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>,
alinaknukim@ukr.net

Мета статті – виявити основні аспекти критичного дискурсу балетів К. Голейзовського «Йосип Прекрасний» та «Гротеск» в Радянській Україні другої половини 20-х рр. XX ст. **Методологія.** Об'єктивність проведення дослідження забезпечили аналіз наукової літератури та джерел в хронологічній послідовності, порівняння рецензій різних критиків московського та українського критичного дискурсів, систематизація основних аспектів критичних публікацій. **Наукова новизна** полягає у виявленні основних аспектів критично-оцінного дискурсу балетів К. Голейзовського «Йосип Прекрасний» та «Гротеск», поставлених в Одесі (1926) та Харкові (1928), та у введенні до наукового обігу нових матеріалів – рецензій на вказані балети в театральному журналі «Нове мистецтво». **Висновки.** У другій половині 20-х рр. XX ст. балетні критики розділилися на прибічників традиційних класичних форм і тих, хто розумів потребу в полістилістичному розвитку балетного театру й підтримував експериментальні постановки, серед яких «Йосип Прекрасний» та «Гротеск» К. Голейзовського. Попри ідеологічну цензуру московського «центру» стосовно культурно-мистецького життя Радянської України, рецензенти названих вистав в Одесі та Харкові були прихильнішими, порівняно з московськими колегами, до неокласичних експериментувань К. Голейзовського, що свідчило про формування вітчизняної балетної критики, яка наважилася в другій половині 1920-х рр. висловлюватися відносно вільно. Всі рецензенти відмітили значну роль балетів К. Голейзовського «Йосип Прекрасний» та «Гротеск» у розширенні тематичного, виконавського, сценографічного та музичного діапазону українського балетного театру. Також висловлювалися думки про поживлення балетмейстерської діяльності, розширення меж дозволеного в балетному театрі завдяки цим постановкам. Незважаючи на те, що для К. Голейзовського названі балети були своєрідним творчим маніфестом хореографа, який відкидає класику, українські критики сприйняли їх як важливе доповнення до вже існуючого репертуару класичних балетів («Есмеральда», «Лебедине озеро» тощо) та новітніх вистав («Блазень» та ін.).

Ключові слова: критика балету, Касьян Голейзовський, балет «Йосип Прекрасний», балет «Гротеск», український балетний театр.



**БАЛЕТЫ КАСЬЯНА
ГОЛЕЙЗОВСКОГО
«ИОСИФ ПРЕКРАСНЫЙ» И
«ГРОТЕСК» В СОВЕТСКОЙ
УКРАИНЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20-Х ГГ.
XX В.: КРИТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС**

Пидлыпская Алина Николаевна,
кандидат искусствоведения, профессор,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>
alinaknukim@ukr.net

Цель статьи – выявить основные аспекты критического дискурса балетов К. Голейзовского «Иосиф Прекрасный» и «Гротеск» в Советской Украине второй половины 20-х гг. XX в. **Методология.** Обеспечить проведение исследования обеспечили анализ научной литературы и источников в хронологической последовательности, сравнение рецензий разных критиков московского и украинского критического дискурса, систематизация основных аспектов критических публикаций. **Научная новизна** заключается в выявлении основных аспектов критически-оценочного дискурса балетов К. Голейзовского «Иосиф Прекрасный» и «Гротеск», поставленных в Одессе (1926) и Харькове (1928), и во введении в научный обиход новых материалов – рецензий на указанные балеты в театральном журнале «Новое искусство». **Выводы.** Во второй половине 20-х гг. XX в. балетные критики разделились на сторонников традиционных классических форм и тех, кто понимал необходимость полистилистического развития балетного театра и поддерживал экспериментальные постановки, среди которых «Иосиф Прекрасный» и «Гротеск» К. Голейзовского. Несмотря на идеологическую цензуру московского «центра» культурно-художественной жизни Советской Украины, рецензенты названных спектаклей в Одессе и Харькове были благосклонны, по сравнению с московскими

**KASYAN GOLEIZOVSKY'S
BALLET "JOSEPH THE
BEAUTIFUL" AND "GROTESQUE"
IN SOVIET UKRAINE
IN THE SECOND HALF OF THE 20s
OF THE XX CENTURY: CRITICAL
DISCOURSE**

Alina Pidlypska,
PhD in Arts, Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>
alinaknukim@ukr.net

The purpose of the article is to identify the main aspects of the critical discourse of K. Goleizovsky's ballets "Joseph the Beautiful" and "Grottesque" in Soviet Ukraine in the second half of the 20s of XX century. **Methodology.** The objectivity of the study was provided by the analysis of scientific literature and sources in chronological sequence; comparison of reviews of various critics, as well as Moscow and Ukrainian critical discourse; systematization of the main aspects of critical publications. **Scientific novelty** consists in revealing the main aspects of the critically-evaluative discourse of K. Goleizovsky's ballets "Joseph the Beautiful" and "Grottesque", staged in Odesa (1926) and Kharkiv (1928); in the introduction into the scientific circulation of new materials – reviews of these ballets in the theater magazine «New Art». **Conclusions.** In the second half of the 20s of XX century ballet critics divided into supporters of traditional classical forms and those who understood the need for a polystylistic development of ballet theater, supported experimental productions, which include "Joseph the Beautiful" and «Grottesque» by K. Goleizovsky. Despite the ideological censorship of the Moscow "center" of the cultural and artistic spheres of Soviet Ukraine, the reviewers of the mentioned performances in Odesa and Kharkiv were favorable, compared with their Moscow colleagues, to the neoclassical experiments of Goleizovsky, that indicated the formation of domestic ballet



колегами, к неокласическим експериментам Голейзовского, что свидетельствовало о формировании отечественной балетной критики, которая решилась во второй половине 1920 -х гг. высказываться относительно свободно. Все рецензенты отметили значительную роль балетов К. Голейзовского «Иосиф Прекрасный» и «Гротеск» в расширении тематического, исполнительского, сценографического и музыкального диапазона украинского балетного театра. Также высказывались мнения об оживлении балетмейстерской деятельности, расширении границ дозволенного в балетном театре благодаря этим постановкам. Несмотря на то, что для К. Голейзовского эти балеты были своеобразным творческим манифестом хореографа, который отвергает классику, украинские критики восприняли их как важное дополнение к уже существующему репертуару классических балетов («Эсмеральда», «Лебединое озеро» и т. п.) и новейших спектаклей («Шут» и др.).

Ключевые слова: критика балета, Касьян Голейзовский, балет «Иосиф Прекрасный», балет «Гротеск», украинский балетный театр.

criticism, which decided in the second half of 20s years to express the views relatively freely. All reviewers noted the significant role of K. Goleizovsky's ballets "Joseph the Beautiful" and "Grotesque" in expanding the thematic, performing, scenographic and musical range of the Ukrainian ballet theater. Opinions were also expressed about the revitalization of choreography, the expansion of the boundaries of what is permitted in the ballet theater thanks to these productions. Despite the fact that for K. Goleizovsky these ballets were a kind of creative manifesto of the choreographer who rejects the classics, Ukrainian critics took them as an important addition to the already existing repertoire of classical ballets (Esmeralda, Swan Lake, etc.) and the latest performances («Jester», etc.).

Keywords: criticism of ballet, Kasyan Goleizovsky, ballet "Joseph the Beautiful", ballet "Grotesque", Ukrainian ballet theater.

Актуальність теми дослідження. Комплексне вивчення феномену балетного театру неможливе без системного аналізу з урахуванням критичних виступів рецензентів на шпальтах періодичних видань – спеціалізованих культурно-мистецьких та загальних газет, журналів. Вітчизняний мистецький критичний дискурс після «події 1917 року» (за Бадью (Абушкин, 2014)) зазнав трансформацій і поступово перетворився на продукт політико-ідеологічної детермінації. Осібне місце в річищі вітчизняної критики театральних форм мистецтва (драматичний театр, опера тощо) посідає балет. Проблеми оновлення балетного репертуару в Радянській Україні були одними з основних у дискусіях другої половини 20-х рр. ХХ ст., що пов'язано з відходом від ідеологічних настанов пролеткульту та формуванням нової естетичної платформи радянського мистецтва. Творчість К. Голейзовського в Одесі та Харкові, що припала саме на цей період, викликала неоднозначні критичні виступи в українських періодичних виданнях (одеські газети «Відомості» (Н. Г-и с, 1926), «Вечірні вісті» (Largo, 1926); харківські газети «Вечірне радіо» (А. С., 1928), «Пролетарій» (Вл. М., 1928), «Харківський пролетарій» (Романовский, 1928), театральний журнал «Нове мистецтво» (Козицький, 1928; Nevermore, 1928), які нині потребують наукового осмислення.



Аналіз останніх досліджень і публікацій. Балетмейстерська творчість Касьяна Ярославовича Голейзовського (1890–1970) в СРСР завжди асоціювалася з експериментуванням, новаторством, реформаторством, вона викликала жвавий інтерес у рецензентів та балетознавців, про що свідчать численні праці, зокрема Є. Суриць (Суриць, 1979), М. Михайлова (1974), Н. Чернової (Чернова, 1984), М. Юсим (1984), М. Погребняк (2012), Н. Іванової (Іванова, 2013) та ін. Низка досліджень спеціально присвячена балету К. Голейзовського «Йосип Прекрасний», зокрема В. Тейдера (Тейдер, 2001) та Д. Хазієвої (Хазієва, 2017). І все ж, попри значний науковий доробок, художньо-критичний дискурс балетів «Йосип Прекрасний» та «Гротеск», поставлених в Радянській Україні, й досі не осмислений.

Мета статті – виявити основні аспекти художньо-критичного дискурсу балетів К. Голейзовського «Йосип Прекрасний» та «Гротеск», поставлених у Радянській Україні в другій половині 1920-х рр.

Виклад основного матеріалу. Після суперечливих обставин «події 1917 року», національно-визвольних змагань в Україні 1918–1921 рр., політики воєнного комунізму, що позначилися на культурно-мистецькому житті України, настав період певної стабілізації, пошуку єдиної доктрини культурного розвитку. В цих умовах 1925 р. було відкрито Харківську державну оперу, танцювальна трупа якої успішно демонструвала балетні вистави (перша – «Лебедине озеро» П. Чайковського в постановці Р. Баланотті, 25 жовтня 1925 р.) (Станішевський, 2003, с. 46).

Наступним кроком стало утворення Об'єднання державних оперних театрів, до якого увійшли трупи Харкова, Києва й Одеси. Об'єднання створювалося задля гастрольного обміну колективами між містами з метою ознайомлення глядачів з новими постановками українських музичних театрів. Діяльність під керівництвом режисера Й. Лапицького театри розпочали восени 1926 р. Проіснувавши лише один сезон (1926–1927 рр.), театри Об'єднання опанували новий репертуар, оновили виконавський та постановочний склад, набули досвіду проведення гастролей. «Найсвоєріднішою з трьох балетних труп Об'єднання була одеська, очолювана К. Голейзовським – винахідливим експериментатором. У постановках “Йосифа Прекрасного” та “Гротеску” С. Василенка балетмейстер прагнув до органічного поєднання основ класичної хореографії з гімнастично-акробатичними вправами і широким використанням пантоміми» (Сердюк, Уманець, & Слюсаренко, 2002).

Вистава «Йосип Прекрасний», що вперше була поставлена К. Голейзовським в оформленні художника-конструктивіста Б. Ердмана на сцені Експериментального театру Москви (філіал Великого театру) 3 березня 1925 р., викликала гучний резонанс не лише серед фахівців та пересічних глядачів, а й танцівників театру. Відомий театральний критик О. Гвоздьов відверто агресивно сприйняв вияви новаторства К. Голейзовського в «Йосипі Прекрасному», назвавши їх сумішшю «вишуканої ламаності та пряної еротики», а сценографічні експериментування вважав «безпринципним захопленням драбинками й помостами» (Гвоздев, 1987).

Важливу роль у вирішенні долі К. Голейзовського відіграв критичний виступ відомого композитора й музикознавця Б. Асаф'єва в московській «Червоній газеті» 28 січня 1926 р., де він назвав хореографію «Йосипа Прекрасного» К. Голейзовського «грубо-еротичною ексцентрикою». Рецензент висловив претензії до кон-



структивних умовних декорацій, що не поєднувалися із «простодушною, наївно описовою музикою», до «блідого» сценарію за участю «старомодної» фігури Патіафа, що «міміює», «розтягнутості ситуації та грубого трактування наготи: суміші фізкультури з Мулен Руж» (Асаф'єв, 1974, с. 118). Найгірше, на думку Б. Асаф'єва, те, що пантоміма «майже всюди занастила танець – танець у композиційно-симфонічному сенсі, а не в грубо-емоційно-почуттєвому» (Асаф'єв, 1974, с. 119). Також рецензент вважає, що «теми-пози» та «теми-жести» розроблені монотонно, замість тематичного хореографічного розвитку спостерігається лише перестановка елементів, пластична дія «не розгортається, а складається» (Асаф'єв, 1974, с. 119). Звинувачення в грубому еротизмі, натуралізмі, надмірному конструктивізі призвели до звільнення К. Голейзовського з Великого театру.

У 1926 р. балет «Йосип Прекрасний» К. Голейзовський поставив на сцені Одеського державного українського оперного театру (художник Б. Ердман). Відомий український балетознавець Ю. Станішевський (1962) зауважив: «К. Голейзовський безборонно переносив на одеську сцену свої спектаклі, що були раніше засуджені в Москві. Так, у виставі “Йосип Прекрасний” по сцені, яка являла велику сходову конструкцію, наче статуї, що ожили, рухались напівоголені актори, раптово застигаючи в чуттєвих позах. У цій виставі не було ні глибокої думки, ні танцювальних характеристик, ні образів взагалі, не було нічого, крім еротичних композицій і витончено красивих поз. Проте за зовнішньою пишністю й незвичайністю балету нелегко було побачити певний напрям, його шкідливість» (с. 6). Варто зазначити, що з часом думка Ю. Станішевського змінилася, і він визнав позитивну роль К. Голейзовського в розвитку балетмейстерських засобів та хореографічного мистецтва в цілому. «На тлі чорного оксамиту на великих дерев'яних сходах балетмейстер ефектно розташував мальовничі гірлянди з живих барельєфів, які то оживали в експресивній пластичці, то знов застигали. К. Голейзовський майстерно ліпив скульптурні групи й ефектні пози, відтворюючи за допомогою емоційно-нараженої пластики легенду про прекрасного Іосифа» (2003, с. 58).

До вистави, за спостереженнями Ю. Станішевського (2003), балетмейстер уніс деякі зміни, порівняно з московським балетом (с. 57). М. Пастернакова та І. К. (1949) вважають, що всі експерименти, хвиля яких докотилася до України з Москви, «в головному були відтворенням або й прямим копіюванням (“Йосиф Прекрасний”) вистав у Москві». Звичайно, можна вести мову лише про незначні зміни, що відбулися у виставі залежно від виконавських можливостей одеської трупи, сценічного простору й ін. Однак це не означає, що подія не привернула увагу глядачів та рецензентів та не відіграла важливу роль у розширенні зображально-виражальних можливостей вітчизняного балету, стала важливим доповненням до переліку нових постановок (наприклад, оригінальний балет «Блазень» С. Прокоф'єва, поставлений 1928 р. в Київському оперно-балетному театрі М. Дісковським (Станішевський, 2003, с. 72). Рецензент «Нового мистецтва» (театральний щотижневик, що виходив у 1925–1928 рр. у Харкові), який підписувався як Nevermore, наполягав: «наш балет не тільки повторював пройдене Москвою та Ленінградом, а й сам починає прокладати шлях балетного мистецтва. Поступово зріст його йде по лініях: набуття складом хореографічної техніки, опанування різними балетними стилями, та підвищення якості сценічного оформлення й по-



став балетів високої музичної якості. В цьому процесі розвитку балету постави К. Голейзовського конче потрібна ланка» (Nevermore, 1928).

Разом з «Йосипом Прекрасним» К. Голейзовський поставив «Гротеск» («В сонячних проміннях») С. Василенка – «танцювальну розповідь про двох закоханих» – виставу, котра «цікаво поєднувала ліричні й ексцентричні, гротескові хореографічні барви» (Станішевський, 2003, с. 58), проте значно менше привернула увагу критиків. На думку Nevermore, «“Гротеск” побудовано цілком відмінно від “Йосипа Прекрасного”, і як спроба осучаснити тематику й сюжет балету, ця частина спектаклю цікава» (1928). Отже, оновлення, осучаснення лексики й стилістики балетного театру, формування неокласичного стилю визнається як основне досягнення «Гротеску».

У середині 1920-х рр. у переважній частині рецензій ще продовжують домінувати пролеткультівські установки стосовно балетної класики. Наприклад, одеський критик, котрий підписувався як Largo, звинувачував балет Одеської опери в постійному зверненні до репертуару минулого: «“Корсар” з його затхлим музичним змістом, що нічого не дає ні серцю, ні голові своїм сюжетом» (Largo, 1928, с. 7). Критик, хоча й не заперечує використання для створення нових вистав балетної спадщини, зауважує, що, крім «Лебединого озера», не використано «великої балетної літератури до і післяжовтневого періоду» (Largo, 1928, с. 7).

Отже, концепції пролеткульту поступово втрачають вплив, що позначається на культивуванні думки про важливість паритетного існування в репертуарі традицій та новацій. Однак до нових балетів висуваються переважно не художні, а соціальні вимоги доступності, орієнтації на смак робітників, хоча не залишається поза увагою й виховний аспект мистецтва. Але виховна функція розуміється в ракурсі культивування колективізму, а не виявлення й розвитку індивідуальних особистісних характеристик. Розуміючи всі фінансові ризики впровадження нового репертуару, експериментів, на які глядач попросту може не піти, автор наголошує на завданні «радянського театру, щоб глядача нової формації виховати», водночас наголошуючи, що «не можна театрові в мистецькій роботі оглядатись тільки на глядача... треба призвичаїти до динаміки театрального життя сьогоднішнього дня» (Largo, 1928, с. 7).

Оцінюючи сезон Одеського державного оперного театру 1927–1928 рр., Largo (1928) відзначає, що театр тримає курс на «масового робітничого глядача» (с. 6), й водночас наставляє, що його репертуар повинен відповідати ідейним завданням моменту. Ідейність як одна з естетичних установок, спрямована в майбутнє, стане, з часом, складником соцреалістичного канону. Всі ці настанови не вписувались у творчу концепцію ані «Йосипа Прекрасного», ані «Гротеску».

У 1928 р. К. Голейзовський поставив обидві вистави на харківській оперно-балетній сцені. Рецензенти не були одноставні в оцінці балетів. Сприйнятливий до новаторства П. Козицький відзначав просвітницьку роль «Гротеска» та «Йосипа Прекрасного» в аспекті хореографічних та декораційних форм. На відміну від більшості фахівців, П. Козицький вважав відхід від традиційного суто танцювального вирішення постановки одним з можливих варіантів реалізації балетних вистав: «Коли за зразком класичного і характерного танку в балетах, що їх виставляли на сцені Столичної Опери, ми призвичаїлися шукати в балетній виставі лише елементи танку й танкової техніки, то в роботі Голейзовського ми побачили інше. “Йосип Прекрасний” дав завершене витончене використання пластики людського



тіла, досяг живої рухливої, чарівної, як калейдоскоп, гри архітектурних форм. Монументальна архітектура з людських тіл, або пластика тіла одлита в архітектурній формі – ось те, що відтворив Голейзовський в “Йосипові”» (Козицький, 1928).

Nevermore, опозиційно до П. Козицького, попри виділення значної кількості досягнень, акцентує увагу на недоліках, які вбачає у відсутності чистого танцю, використанні великої кількості танцівників в якості сценографічного оформлення, масштабності, зміщенні уваги на форму, а не на зміст: «Талановито поєднуючи всі елементи балетного мистецтва – хореографію, оформлення й музику в цілісний комплекс, драматизуючи танок, широко використовуючи масу, зливаючи її то в єдиний ритмопластичний організм, то в скульптурні групи, то ворохи сплетених тіл, поєднуючи танок і декоративно-картинні групи в безконечний рух тощо, постава мало використовує елементи чистого танку, як і сам танок, і переносить задачі сценічного оформлення на саму дієву масу. До того ж, як і старі балети “Прекрасний Йосип” хибує в змісті сюжеті, розвиткові дії й установці на зовнішню пишність, не викликаючи у глядача глибинних емоцій. В наслідку маємо безперечне досягнення лишень формальне» (Nevermore, 1928).

На противагу московським критикам, квінтесенцію думок яких висловив Б. Асаф'єв, харківські рецензенти більш позитивно сприйняли виставу. Автор, який підписував свої статті «Вл. М.» у виступі з приводу «Йосипа Прекрасного» в Харкові наголошував на оригінальному хореографічному вирішенні балету. Вистава розгорталася як безперервне хореографічне дійство, низка яскравих скульптурно-пластичних картин, у яких «на перше місце виходять не окремі танцюристи, а маса, строката, барвиста та незвично побудована» (Вл. М., 1928).

«Гротеск», на думку П. Козицького, менше вдався постановнику через те, що його зміст, елементи сатири на сучасний побут не знайшли адекватної пластичної форми. Проте рецензент наполягає на значній ролі цього балету в справі перегляду танцювальних прийомів, руйнації традицій, спробі втілення хореографічними засобами елементи сатири, гумору, що є рідкістю в балетному театрі (Козицький, 1928).

Для відтворення початкового задуму на харківській сцені К. Голейзовський реалізував виставу в художньому оформленні Б. Ердмана, як і в першій московській та наступній одеській версіях, але критики цього не сприйняли. «Голі станки похмурого кольору, обрамлені в темні сукна – не може задовольнити сучасного глядача, як і блеклі фарби строїв, – зазначав рецензент, – оскільки Український театр цей ступінь перейшов ще 1918 року, і загалом про оформлення хіба можна сказати, що його в спектаклі нема» (Nevermore, 1928).

Схвальних відгуків зазнала майстерна музика Василенка та її яскраве виконання оркестром харківського театру, під керуванням І. Вайсенберга.

Nevermore зупиняється на позитивному впливі обох вистав на загальне підвищення кваліфікації харківської балетної трупи, виявленні прихованих талантів виконавців. Наприклад, виконання Дуленко (Дівчина, Тайах) стало справжнім відкриттям для глядачів та критиків: «Якщо партія жартівливо-безпосередньої дівчини в “Гротескові” цілком в стилі артистки, виявленому й раніше, то партія Тайах є безперечний поступ Дуленко, досі відомої нам як балерина-класики. Її Тайах лишає яскраве враження» (Nevermore, 1928).

Проведений аналіз художньої критики в українських періодичних виданнях виявив фахові рецензії на балетні вистави К. Голейзовського, поставлені в Одесі



та Харкові, що відрізнялися від обвинувачувальних московських рецензій позитивною риторикою й за своїм змістом та стилістикою свідчили про становлення балетної критики в Україні.

Наукова новизна полягає у виявленні основних аспектів критично-оцінного дискурсу балетів К. Голейзовського «Йосип Прекрасний» та «Гротеск», поставлених в Одесі (1926) та Харкові (1928), та у введенні до наукового обігу нових матеріалів – рецензій на вказані балети в театральному журналі «Нове мистецтво».

Висновки. Одночасно з тим, як балетний театр шукав шляхи збереження та оновлення класичного балету, народжуючи неокласичні експерименти, балетні критики розділилися на прибічників традиційних класичних форм і тих, хто розумів потребу в полістилістичному розвитку балетного театру й підтримував експериментальні постановки, серед яких «Йосип Прекрасний» та «Гротеск» К. Голейзовського. Попри ідеологічну цензуру московського «центру» стосовно культурно-мистецького життя Радянської України, рецензенти названих вистав в Одесі та Харкові були прихильнішими, порівняно з московськими колегами, до неокласичних експериментувань К. Голейзовського, що свідчило про формування вітчизняної балетної критики, яка наважилася в другій половині 1920-х рр. висловлюватися відносно вільно.

Усі рецензенти відмітили значну роль балетів К. Голейзовського «Йосип Прекрасний» та «Гротеск» у розширенні тематичного, виконавського, сценографічного та музичного діапазону українського балетного театру. Також висловлювалися думки про пожвавлення балетмейстерської діяльності, розширення меж дозволеного в балетному театрі завдяки цим постановкам. Незважаючи на те, що для К. Голейзовського названі балети були своєрідним творчим маніфестом хореографа, який відкидає класику, українські критики сприйняли їх як важливе доповнення до вже існуючого репертуару класичних балетів («Єсмеральда», «Лебедине озеро» тощо) та новітніх вистав («Блазень» та ін.).

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- А. С. (1928, 19 марта). «Прекрасный Иосиф». *Вечернее радио [Харьков]*.
- Абушкин, П. Г. (2014). Революция с точки зрения философии и политики: теория события
А. Бадью. *Общество: философия, история, культура*, 2, 20-24.
- Асафьев, Б. (1974). *О балете: Статьи, рецензии, воспоминания*. Ленинград: Музыка.
- Вл. М. (1928, 23 марта). «Прекрасный Иосиф»: Балетный спектакль в опере. *Пролетарий [Харьков]*.
- Гвоздев, А. А. (1987). *Театральная критика*. Ленинград: Искусство.
- Иванова, Н. (2013, 21 декабря). В контексте поисков формы: 20-е годы... *Вечерняя Одесса*.
Взято из <http://www.vo.od.ua/rubrics/kultura/27726.php>.
- Козицький, П. (1928). Друга половина сезону в Столичній опері. *Нове мистецтво*, 14-15, 4.
- Лобзакова, Е. (2016). Сюжет об Иосифе Прекрасном в балетном жанре: к вопросу использования рецептивного подхода в музыкознании. *Проблемы музыкальной науки*, 2, 79-85.
- Лопухов, Ф. (1966). *Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейстера*. Москва: Искусство.
- Михайлов, М. (1974). Касьян Ярославич Голейзовский. В *Музыка и хореография современного балета* (с. 190-201). Ленинград: Музыка.



- Н. Г-и с. (1926, 26 октября). Державна опера. «Иосиф Прекрасный», «В солнечных лучах». *Известия [Одесса]*.
- Пастернакова, М., & І. К. (1949). Народний і мистецький танок. В *Енциклопедія українознавства* (Т. 3, с. 881-885). Взято з <http://izbornyk.org.ua/encycl/eui081.htm>.
- Погребняк, М. (2012). Композиційні хореографічні знахідки Касяна Голейзовського (20-ті роки ХХ століття). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 123-127.
- Романовский, М. (1928, 20 марта). «Иосиф Прекрасный». *Харьковский пролетарий*.
- Сердюк, О. В., Уманець О. В., & Слюсаренко Т. О. (2002). *Українська музична культура: від джерел до сьогодення*. Харків: Основа.
- Станішевський, Ю. (1962). *П. П. Вірський*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ: Музична Україна.
- Суриц, Е. (1979). К. Я. Голейзовский. В Е. Суриц, *Хореографическое искусство двадцатых годов: тенденции развития* (с. 154-220). Москва: Искусство.
- Тейдер, В. (2001). *Касьян Голейзовский. «Иосиф Прекрасный»*. Москва: Флинта.
- Хазиева, Д. З. (2017). Балет «Иосиф Прекрасный» К. Голейзовского. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 4, 60-66.
- Чернова, Н. (1984). Касьян Голейзовский. В К. Я. Голейзовский, *Касьян Голейзовский: Жизнь и творчество: Статьи, воспоминания, документы* (с. 3-30). Москва: Всероссийское театральное общество.
- Юсим, М. (1984). «Иосиф Прекрасный». В К. Я. Голейзовский, *Касьян Голейзовский: Жизнь и творчество: Статьи, воспоминания, документы* (с. 81-95). Москва: Всероссийское театральное общество.
- Largo. (1926, 25 октября). «Иосиф Прекрасный» и «В лучах солнца». Балеты С. Н. Василенко. *Вечерние известия [Одесса]*.
- Largo. (1928). Одеський державний оперний театр. *Нове мистецтво*, 13, 6-7.
- Nevermore. (1928). Балети «Гротеск» та «Йосип Прекрасний». *Нове мистецтво*, 10-11, 7.

REFERENCES

- A. S. (1928, March 19). "Prekrasnyi Iosif" ["Joseph the Beautiful"]. *Vechnее radio [Kharkiv]* [in Russian].
- Abushkin, P.G. (2014). Revoliuciia s točki zreniia filosofii i politiki: teoriia sobytiiia A. Badiu [Revolution in terms of philosophy and politics: the theory of events A. Badiou]. *Obshchestvo: filozofia, istoriia, kultura*, 2, 20-24 [in Russian].
- Asafev, B. (1974). *O baleti: Stati, retsenzii, vospominaniia* [About ballet: Articles, reviews, memoirs]. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Chernova, N. (1984). Kasyan Goleizovsky. In K.Ya. Goleizovsky, *Kasian Goleizovskii: Zhizn i tvorchestvo: Stati, vospominaniia, dokumenty* [Kasyan Goleizovsky: Life and work: Articles, memoirs, documents] (pp. 3-30). Moscow: Vserossiiskoe teatralnoe obshchestvo [in Russian].
- Gvozdev, A.A. (1987). *Teatralnaia kritika* [Theater criticism]. Leningrad: Iskustvo.
- Iusim, M. (1984). "Iosif Prekrasnyi" ["Joseph the Beautiful"]. In K.Ya. Goleizovsky, *Kasian Goleizovskii: Zhizn i tvorchestvo: Stati, vospominaniia, dokumenty* [Kasyan Goleizovsky: Life and work: Articles, memoirs, documents] (pp. 81-95). Moscow: Vserossiiskoe teatralnoe obshchestvo [in Russian].



- Ivanova, N. (2013, December 21). V kontekste poiskov formy: 20-e gody... [In the context of form searches: the 20s...]. *Vechernyaya Odessa*. Retrieved from <http://www.vo.od.ua/rubrics/kultura/27726.php> [in Russian].
- Khazieva, D.Z. (2017). Balet "Iosif Prekrasnyi" K. Goleizovskogo [Ballet "Joseph the Beautiful" by K. Goleizovsky]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Ia. Vaganovoi*, 4, 60-66 [in Russian].
- Kozytskyi, P. (1928). Druha polovyna sezonu v Stolychnii operi [The second half of the season at the Metropolitan Opera]. *Nove mystetstvo*, 14-15, 4 [in Ukrainian].
- Largo. (1926, October 25). "Iosif Prekrasnyi" i "V luchakh solntca". Balety S.N. Vasilenko ["Joseph the Beautiful" and "In the Sunshine". Ballets S.N. Vasilenko]. *Vechernie izvestiia [Odessa]* [in Russian].
- Largo. (1928). Odeskyi derzhavnyi opernyi teatr [Odessa State Opera House]. *Nove mystetstvo*, 13, 6-7 [in Ukrainian].
- Lobzakova, E. (2016). Siuzhet ob Iosife Prekrasnom v baletnom zhanre: k voprosu ispolzovaniia retseptivnogo podkhoda v muzykoznanii [The plot of Joseph the Beautiful in the ballet genre: the question of the use of the receptive approach in musicology]. *Problemy muzykalnoi nauki*, 2, 79-85 [in Russian].
- Lopukhov, F. (1966). *Shestdesiat let v balete: Vospominaniia i zapiski baletmeistera [Sixty Years in Ballet: Memoirs and Notes of the Choreographer]*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Mikhailov, M. (1974). Kasian Iaroslavich Goleizovskii [Kasyan Yaroslavich Goleizovsky]. In *Muzyka i khoreografiia sovremennogo baleta [Music and choreography of modern ballet]* (pp. 190-201). Leningrad: Muzyka [in Russian].
- N. G-i s. (1926, October 26). Derzhavna opera. "Iosif Prekrasnyi", "V solnechnykh luchakh" [State Opera. "Joseph the Beautiful", "In the Sunshine"]. *Izvestiia [Odessa]* [in Russian].
- Nevermore. (1928). Balety "Hrotesk" ta "Iosyp Prekrasnyi" [Ballet "Grotesque" and "Joseph the Beautiful"]. *Nove mystetstvo*, 10-11, 7 [in Ukrainian].
- Pasternakova, M., & I. K. (1949). Narodnyi i mystetskyi tanok [Folk and art dance]. In *Entsyklopediia ukrainoznavstva [Encyclopedia of Ukrainian Studies]* (Vol. 3, pp. 881-885). Retrieved from <http://izbornyk.org.ua/encycl/eui081.htm> [in Ukrainian].
- Pohrebniak, M. (2012). Kompozytsiini khoreografichni znakhidky Kasiana Holeizovskoho (20-ti roky XX stolittia) [Compositional choreographic findings of Kasyan Goleizovsky (20-ies of XX century)]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 123-127 [in Ukrainian].
- Romanovskii, M. (1928, March 20). "Iosif Prekrasnyi" ["Joseph the Beautiful"]. *Kharkovskii proletarii* [in Russian].
- Serdiuk, O.V., Umanets O.V., & Sliusarenko T.O. (2002). *Ukrainska muzychna kultura: vid dzherel do sohodennia [Ukrainian music culture: from sources to the present]*. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1962). *P.P. Virsky*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Suritc, E. (1979). K.Ya. Goleizovsky. In E. Suritc, *Khoreograficheskoe iskusstvo dvadcatykh godov: tendentsii razvitiia [Choreographic art of the twenties: development trends]* (pp. 154-220). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Teider, V. (2001). *Kasian Goleizovskii. "Iosif Prekrasnyi" [Kasyan Goleizovsky. "Joseph the Beautiful"]*. Moscow: Flinta [in Russian].
- VI. M. (1928, March 23). "Prekrasnyi Iosif": Baletnyi spektakl v opere ["Joseph the Beautiful": Ballet performance in the opera]. *Proletarii [Kharkiv]* [in Russian].



УДК 792.82

DOI: 10.31866/2616-7646.2.2.2019.188817

БАЛЕТ «ВЕЛИКИЙ ВАЛЬС» У ПОСТАНОВЦІ МИКОЛИ ТРЕГУБОВА**Чурпіта Тетяна Миколаївна,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>,
nikolaschurpita@gmail.com

Мета статті – проаналізувати сценічний шлях романтичного балету «Великий Вальс» у постановці Миколи Трегубова. **Методологія.** Застосовано історичний, історіографічний та аналітичний підходи. **Наукова новизна.** У статті вперше здійснено детальний аналіз сценічного життя спектаклю «Великий вальс», поставленого М. Трегубовим у різних балетних театрах СРСР. **Висновки.** У 1957 р. відомий балетмейстер М. Трегубов разом із диригентом Львівської опери С. Арбітом здійснює постановку балету «Великий вальс» на музику Й. Штрауса, сюжет якого базувався на реальних моментах з біографії віденського композитора. М. Трегубов розкрив тему оригінально: усі танці, мізансцени були органічно пов'язані з темою вистави та якнайкраще характеризували персонажів. Оглядачі позитивно оцінили різноманітну хореографічну мову балету, що складалася з дуетів, тріо, окремих варіацій та масових танців. Критики відзначали тонкість смаку М. Трегубова, його прекрасне вміння будувати хореографічні діалоги і мовою танцю передавати найскладніші людські почуття. Постановка вирізнялася суворою логічністю взаємовідносин героїв, яких утілювали на сцені провідні танцівники балетних театрів. Якісне музичне й художнє оформлення викликало гаряче схвалення глядачів і сприяло збереженню темпів розвитку дії. До недоліків вистави оглядачі віднесли масові танці, також хореографу радили доопрацювати третій акт балету. Про значну популярність твору свідчать його неодноразові постановки на різних сценах СРСР (Одеса, Донецьк, Душанбе й ін.). Творчо активні колективи України й сьогодні продовжують експериментувати з музикою Штраусів. Попри віднайдені матеріали, науковий інтерес викликають постановки балету «Великий вальс» за межами України та його поновлення в репертуарі Львівського оперного театру (1981).

Ключові слова: М. Трегубов, балет «Великий вальс», Й. Штраус, Львівський театр опери та балету, балетмейстер, творча діяльність.



БАЛЕТ «БОЛЬШОЙ ВАЛЬС» В ПОСТАНОВКЕ НИКОЛАЯ ТРЕГУБОВА

Чурпита Татьяна Николаевна,

кандидат педагогических наук, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>
nikolaschurpita@gmail.com

Цель статьи – проанализировать сценический путь романтического балета «Большой вальс» в постановке Николая Трегубова. **Методология.** Применены исторический, историографический и аналитический подходы. **Научная новизна.** В статье впервые сделан детальный анализ сценической жизни спектакля «Большой вальс», поставленного М. Трегубовым в различных балетных театрах СССР. **Выводы.** В 1957 г. известный балетмейстер М. Трегубов вместе с дирижером Львовской оперы С. Арбитом осуществляет постановку балета «Большой вальс» на музыку И. Штрауса, сюжет которого опирался на реальные моменты из биографии венского композитора. М. Трегубов раскрыл тему оригинально: все танцы, мизансцены были органично связаны с темой спектакля и характеризовали персонажей наилучшим образом. Обозреватели положительно оценили разнообразный хореографический язык балета, состоявший из дуэтов, трио, отдельных вариаций и массовых танцев. Критики отмечали тонкость вкуса М. Трегубова, его прекрасное умение строить хореографические диалоги и языком танца передавать сложные человеческие чувства. Постановка отличалась строгой логичностью взаимоотношений героев, которых воплощали на сцене ведущие танцовщики балетных театров. Качественное музыкальное и художественное оформление вызвало горячее одобрение зрителей и способствовало сохранению темпов развития действия. К недостаткам спектакля обозреватели отнесли массовые танцы, также хореографу советовали доработать третий акт балета. О зна-

“THE GREAT WALTZ” BALLET IN THE PRODUCTION OF MYKOLA TREHUBOV

Tetiana Churpita,

PhD in Pedagogical Sciences,
Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>
nikolaschurpita@gmail.com

The purpose of the article is to analyze the scenic path of the romantic ballet “The Great Waltz” directed by Mykola Trehubov. **Methodology.** The historical, historiographic and analytical approaches are applied. **Scientific novelty.** The article, for the first time, made a detailed analysis of the scenic life of “The Great Waltz” performance staged by M. Trehubov in various ballet theatres of the USSR. **Conclusions.** In 1957, the famous choreographer M. Trehubov, together with the conductor of Lviv Opera, S. Arbit, staged The Great Waltz ballet to the music of J. Strauss, which plot was based on real moments in the biography of the Viennese composer. M. Trehubov originally unveiled the topic: all the dances, staging scenes were organically connected with the theme of the performance and better characterized the characters. Observers praised the diverse choreographic language of the ballet, consisting of duets, trios, individual variations, and mass dances. Critics noted the subtlety of M. Trehubov’s taste, his excellent ability to build choreographic dialogues and convey complex human feelings in the language of dance. The performance was distinguished by a strict logical relationship between the characters, which were embodied on the stage by the leading dancers of the ballet theatres. High-quality musical and artistic design aroused the warm approval of the audience and contributed to maintaining the pace of development of the action. Observers attributed mass dances to the shortcomings of the performance. The choreographer was also advised to modify the third act of the performance. The significant popularity of the work is evidenced by its repeated productions on various stages



чительной популярности произведения свидетельствуют его неоднократные постановки на разных сценах СССР (Одесса, Донецк, Душанбе и др.). Творчески активные коллективы Украины и сегодня продолжают экспериментировать с музыкой Штрауса. Несмотря на найденные материалы, научный интерес вызывают постановки балета «Большой вальс» за пределами Украины и его обновления в репертуаре Львовского оперного театра (1981).

Ключевые слова: Н. Трегубов, балет «Большой вальс», И. Штраус, Львовский театр оперы и балета, балетмейстер, творческая деятельность.

of the USSR (Odessa, Donetsk, Dushanbe, etc.). Creatively active Ukrainian groups continue to experiment with Strauss music today. Despite the materials found, the productions of “The Great Waltz” ballet outside Ukraine and its updating in the repertoire of the Lviv Opera House (1981) are of scientific interest.

Keywords: M. Treubov, ballet “The Great Waltz”, J. Strauss, Lviv opera and ballet theatre, ballet master, creative activity.

Актуальність теми дослідження. М. Трегубов залишив помітний слід в історії вітчизняного хореографічного мистецтва. Завдяки плідній постановчій роботі заслуженого артиста УРСР балетні трупі різних українських оперних театрів зарекомендували себе як високопрофесійні колективи, яким були до снаги твори класичної спадщини, українські національні балети та спектаклі на музику радянських композиторів. Загалом протягом 1950–1958 рр. М. Трегубов здійснив постановку понад 20 вистав, серед яких окремо слід згадати балет «Великий вальс» на музику Й. Штрауса. Він отримав значну популярність та неодноразово ставився хореографом у різних театрах СРСР. Оригінальність інтерпретації М. Трегубова, вдалі авторські рішення, основні недоліки постановки викликають значний інтерес у контексті дослідження творчості балетмейстера.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальні відомості про балет «Великий вальс» у постановці М. Трегубова та інших балетмейстерів знаходимо в енциклопедії «Балет» (Григорович, 1981), у довіднику «Все про балет» за редакцією Суриць (Суриць, 1966), у праці О. Паламарчук (2007). Значну увагу балету приділила український театрознавець А. Терещенко (1989) в книзі «Львівський театр опери та балету імені Івана Франка». В останніх публікаціях, у яких згадується балет «Великий вальс», творчий внесок М. Трегубова розглядається в загальному аналізі його спадщини й описується на основі праці А. Терещенко (Захарчук, 2013).

Неможливо оминати увагою періодичні видання «Вільна Україна» (Ельшас, 1957), «Знамя коммунизма» («Прапор комунізму») (Гольдина, 1958), «Советская здравница» («Радянська здравниця») (Молоденков, 1958), де знайдено рецензії фахівців на зазначену балетну виставу, що значно розширює уявлення про її сценічний шлях у різних оперно-балетних театрах УРСР.

Мета дослідження – проаналізувати сценічний шлях романтичного балету «Великий Вальс» у постановці Миколи Трегубова.

Виклад основного матеріалу. У 1950–1958 рр. М. Трегубов обіймає посаду головного балетмейстера Львівського оперного театру, знаходиться в постійному пошуку музичного матеріалу для нових постановок. Його увагу привертає життя



і творчість відомого австрійського композитора Йоганна Штрауса, який відіграв важливу роль у процесі розвитку танцювальної музики XIX ст. Він написав майже 500 вальсів, польок, маршів, кадрилей, завоювавши не тільки Відень, а й весь світ (Энтеліс, 1966, с. 287-288).

У Радянському Союзі жвавий інтерес до біографії відомого композитора з'явився після виходу на екрани американського фільму «Великий вальс» (червень 1940 р.), що знайомив глядачів не тільки із безсмертними творами Штрауса, а й розповідав про кохання молодого музиканта до знаменитої артистки Карли Донер. Популярний сюжет перейшов у балет, який ставився на теренах СРСР під різними назвами: «Штраусіана», «Блакитний Дунай» і, нарешті, «Великий вальс».

Заручившись підтримкою С. Арбіта (диригент Львівської опери) і написавши лібрето, М. Трегубов розпочав підготовку нового балету. Головне завдання театру полягало не тільки в аранжуванні музики з різних творів великого композитора. Аби створити повноцінний спектакль, необхідно було знайти в спадщині Штрауса лейтмотиви образів, відтинки для різних сценічних ситуацій, адаптувати всі номери під загальну сюжетну канву.

Результатом копіткої роботи постановників стала прем'єра балету «Великий Вальс», що відбулася 25 вересня 1957 р. на сцені Львівської опери. Сюжет базувався на реальних моментах із біографії віденського композитора, котрий завоював всесвітнє визнання своїм талантом і наполегливою працею. Постановник розповів глядачеві про шлях Й. Штрауса від скромного бухгалтера в модному ательє до «короля вальсів», про прикросці, завдані йому жадібним імпресарію. Драматична дія «Великого вальсу» відтворювала відому історію кохання Й. Штрауса до блискучої Фанні (її прототипом стала всесвітньовідома австрійська балерина Фанні Ельслер), яка не тільки зуміла ідеально втілити музику композитора у свої прекрасні танці, а й звільнила його від кабального договору імпресарію. Любителі балету дізналися й про вірну, ніжну дружину композитора – Генрієтту (Гольдіна, 1958, с. 3).

Описуючи свої враження від вистави, радянський балетознавець М. Ельяш насамперед виділив вдало підібраний музичний матеріал, що створив враження «цілісної партитури» (містила майже всі види і форми творів Штрауса, а саме: добре відомі вальси, польки, галопи, романс і чардаш). Завдяки роботі талановитого диригента С. Арбіта ритмічно дзвінка та співоча музика композитора звучала святково й натхненно. «Вона не тільки дає імпульс для сценічної дії, але в якісь моменти приєднує глядачів до того, що діється на сцені. Глядач не тільки дивиться спектакль, але й включається в атмосферу свята. Це видно по посмішках, палаючих очах молоді, фігурах глядачів» (Ельяш, 1957). Так музика Й. Штрауса природно злилася з танцювальною стихією, що забезпечувало «створення цікавого балетного спектаклю» (Терещенко, 1989, с. 64).

Значну увагу театральний критик приділив роботі балетмейстера-постановника М. Трегубова. Він зазначив, що хореографія спектаклю складалася з дуетів, тріо, окремих варіацій та масових танців. Увесь хореографічний текст був переважно просякнутий вальсовим ритмом; побудований на обертальних і легких рухах, стрімких стрибках; його кругові та діагональні композиційні форми лилися безперервним потоком, робили зримою гнучку й чарівну мелодію вальсу. Оглядачу видалися цікавими дуети, тріо та варіації. У дуєтах постановник виявив



«тонкість смаку, прекрасне вміння будувати хореографічні діалоги й мовою танцю передавати найскладніші людські почуття» (Ельяш, 1957). У процесі створення основних образів постановник прагнув до того, аби зіткнення характерів, конфлікт, картинка віденського життя часів Штрауса мали правдиву основу. Балет «Великий вальс» був відмічений значними акторськими вдачами, адже участь у новій постановці брали кращі виконавські сили балетної трупи.

Роль блискучої, елегантною та витонченою примадонни Фанні виконала Н. Слободян. Зіткнувшись у балеті з новим сценічним матеріалом, вона своєрідно й «тонко передала любовні почуття, поєднуючи драматичну майстерність із пластичною танцювальною виразністю» (Ельяш, 1957). Чарівною Фанні була також М. Белова, яка довгий час успішно танцювала цю партію. Талановитий танцівник О. Поспелов створив образ Йоганна Штрауса. Його герой – «по-юнацьки захоплена, щира, романтична, жадібна до принад життя й визнання людина» (Терещенко, 1989, с. 64). До того ж артист володів хорошою танцювальною технікою, красивими й упевненими підтримками.

У ролі дружини Генрієтти вдало виступила Л. Орловська, яка правдиво відтворила еволюцію образу, підкреслила в ньому не лише риси покірності і скромності, а й внутрішню силу, відданість, глибокі почуття. Чудово виконав О. Сталінський роль антрепренера Генріха, який приховував нікчемність за елегантністю і світськими манерами (Терещенко, 1989, с. 64).

Технічно бездоганно, легко й успішно провели свої партії Г. Раїнська, В. Шумейкін і юний танцюрист Н. Панасюк. Живі, чіткі образи, які створили яскравий фон спектаклю, змалювали помітні в другорядних ролях і варіаціях артисти Л. Коц, Н. Волкова, Р. Ільїна, В. Шевченко, С. Клуп, Б. Бедненко й ін.

М. Ельяш зауважив, що хореограф створив театральні й барвисті масові танці, але вони були занадто довгими, з великою кількістю непотрібних повторів. Крім того, низка масових композицій могла б виконуватися меншою кількістю артистів. Це надало б їм більшої стрункості та ясності. Серед недоліків критик виділив те, що театр не зміг утримати спектакль на ліричній ноті й не зумів закінчити його в реалістичному плані. Третій акт здавався йому різностильним, важким, таким, який тільки наприкінці набирає живих фарб. Не сподобався глядачу вплив (сцени привидів), що «порушив не тільки ритм спектаклю, але і його чіткі, вірно знайдені жанрові особливості», дерева й задники, «що ніби в казці летять у надхмарну височінь» (Ельяш, 1957). Тонко, натуралістично, в акварельно чистій гамі оформив виставу художник О. Сальман. Попри те, що костюми в масових сценах відображали побутову та історичну точність, вони виявилися важкуватими й не зовсім балетними, адже приховували рухи, «приземляли» танець (Терещенко, 1989, с. 64).

Незважаючи на ці недоліки, спектакль вийшов цікавим та яскравим. Він приваблював тим, що за театральньо-святковою формою не була забута людська тема, правда живих характерів. Балет користувався значним успіхом у глядачів і довго утримувався в репертуарі театру. «Великий вальс» увійшов до афіші гастролей до Києва влітку 1959 р. і разом з іншими виставами був тепло прийнятий глядачами (Терещенко, 1989, с. 64).

У 1958 р. М. Трегубов обійняв посаду головного балетмейстера Одеського театру опери і балету й дебютував спектаклем «Великий вальс», що також став по-



пулярним серед місцевих глядачів (Коган, 1984). Після прем'єрного показу балету своїми враженнями поділилася викладач Одеської балетної школи Н. Гольдіна. Вона зазначила, що вистава відрізнялася чітко вираженою внутрішньою психологічною лінією, суворою логічністю взаємовідносин героїв. Усі танці, мізансцени були органічно пов'язані з темою вистави та якнайкраще характеризували персонажів. «У цьому, безумовно, – одне з головних достоїнств вистави і велика заслуга її постановника – М. Трегубова» (Гольдіна, 1958). Серед найцікавіших місць у балеті оглядач виділила сцени створення «Казок Віденського лісу», вальси з парасольками і кулями, дуетні танці Штрауса з Фанні і Генрієттою, варіацію Фанні, що була поставлена з «великим смаком», відрізнялася музикальністю й тонким візерунком танцю. Особливо цікавим та емоційним був дует Штрауса і Фанні. «Його можна назвати прикладом дієвого танцю – у кожен жест, у кожен рух героїв вкладено чимало глибокого сенсу, це дует-діалог двох закоханих», – зазначила викладач балетної школи (Гольдіна, 1958).

Хореографічна мова вистави була різноманітна, зрозуміла й цікава, тож провідним акторам було що танцювати. Усю гамму почуттів життєрадісного й ніжного Штрауса правдиво зобразив артист В. Каверзін, доповнивши жанровий образ гарним технічним виконанням. Роль тендітної й чуйної дружини Штрауса виконала молода танцівниця Н. Терновченко; її Генрієтта була безпосередньою й душевною, вірила в талант композитора, гірко страждала від ревнощів. Яскраво й драматично розкрила образ блискучої Фанні артистка І. Михайличенко: приваблива, норавлива жінка зачарувалася чудовою музикою Штрауса, а потім полюбила й самого композитора. Виконання технічно складних танців артисткою заслуговувало найвищої оцінки. Образ жадібного імпресарію Еріха, який утилів артист А. Серєда, був сповнений сатиричної гостроти, викривальної сили. «Примітно» виглядав у виставі комічний танець служниці і хлопчика у виконанні З. Баєвої та А. Даученко, переконливим у ролі гусара був артист Е. Коротков. Серед виконавців, які брали участь у масових танцях і маленьких сольних сценах, були відзначені С. Осеніна, Н. Шторх, Е. Семенова, Н. Іванова, Г. Зінгер, П. Фоміна, Т. Гюєва (Гольдіна, 1958).

Оркестр диригента Ю. Русинова виконував твори геніального композитора широко й емоційно. Декорації та костюми у виставі були створені за ескізами художника П. Злочевського з вишуканим смаком. Особливо гарні освітлений Відень, Віденський ліс, дерева, що погойдуються в такт вальсу, фінал вистави, але оформлення інтер'єрів було позбавлене такої характерності та яскраво вираженого настрою. Усе це в сукупності створило заслужений успіх новому балету, адже глядач вірив тому, що відбувалося на сцені та співчував головним героям.

Попри емоційне виконання, як і у Львівській постановці, деякі з вальсів були задовгими, що послабляло гостроту сприйняття. Балетмейстерові радили домогтися «більшої стрункості» чоловічих масовок, котрі на той момент були не злагоджені, позбавлені танцювальної чіткості. Наприкінці газетного матеріалу одеський рецензент звернулася до «здібної та обдарованої» молоді театру, яка в той час працювала в кордебалеті. Н. Гольдіна закликала виконавців пам'ятати про чистоту виконання, вдосконалювати правильні технічні навички, при цьому резюмуючи: «В цілому спектакль “Великий вальс” – колоритний, цікавий і можна від душі привітати колектив театру з новим хорошим балетом» (Гольдіна, 1958).



У 1958 р. керівництво Сталінського (пізніше Донецького) державного театру опери та балету запрошує М. Трегубова для здійснення постановки спектаклю «Великий вальс». Музика короля вальсів дала змогу театру створити цікавий спектакль, що ґрунтувався на драматургічному розвитку сюжету. У пресі зазначалося, що балетмейстер М. Трегубов розкрив тему своєрідно й оригінально, відмовившись від «загальноприйнятого дивертисментного характеру» (Молоденков, 1958). Серед виконавців головних ролей особливо були відзначені талановиті артисти Е. Горчакова (Генрієтта), Г. Кириліна (Фанні), А. Ковальов (Штраус), А. Фотієва (по-сылний ательє) і М. Гламозда (служниця).

Рецензент просив звернути увагу на необхідність більшої злагодженості роботи кордебалету, усунення деякої статичності, що особливо виявилася в третьому акті. Проте в цілому робота колективу критику сподобалася, «весь спектакль, ретельно розроблений постановником, акомпанує основним дійовим особам – героям балету» (Молоденков, 1958). Чисто і м'яко звучав оркестр диригента Е. Шахмана, значна й продумана робота була здійснена художником В. Московченко. Оформлення другої та шостої картин балету викликало гаряче схвалення глядачів, а швидка зміна декорацій багато в чому сприяла збереженню темпів розвитку дії. Балет зазнав значного успіху. У червні 1958 р. колектив опери неодноразово виступав із «Великим вальсом» в Євпаторії в рамках літніх гастролей (Державний театр імені О. Пушкіна).

У 1961 р. М. Трегубов поставив «Великий вальс» у Таджикиському театрі опери і балету імені С. Айні (Душанбе); прем'єра балету відбулася 9 березня. Роль Штрауса виконував заслужений артист республіки В. Кормілін, його дружини Генрієтти – народна артистка СРСР Л. Західова, танцівниці Фанні – Т. Джавад-Заде (Коммунист Таджикистана, 1961). У балеті також брали участь випускники Ленінградського хореографічного училища, які щойно закінчили навчання у славетному навчальному закладі. У ролі Дівчинки виступила і майбутня зірка таджицького балету М. Сабірова («Таджикский театр», б. г.).

Після Львівської прем'єри балет «Великий вальс» з успіхом ішов у різних постановочних варіантах на сценах театрів Челябінська (1958, 1970), Саратова (1959, 1969), Казані, Алмати (1960), Фрунзе, Ашхабада та інших міст Радянського Союзу (Григорович, 1981, с. 82). Із дослідження О. Паламарчук (2007) дізнаємося, що в 1981 р. Львівський державний театр опери та балету ім. І. Франка поновив постановку «Великого вальсу» і 19 травня місцевий глядач знову побачив спектакль М. Трегубова (Паламарчук, 2007, с. 372).

Продовжують експериментувати з музикою Штраусів і сучасні українські балетмейстери. Так, у 2001 р. А. Рехвіашвілі познайомила глядачів зі своєю версією двоактного балету «Віденський вальс» на музику Йоганна Штрауса-батька та його синів Йоганна і Йозефа на сцені Національної опери України (Віденський вальс). У червні 2019 р. балетмейстер та автор лібрето З. Кавац відновила на сцені Дніпровського академічного театру опери і балету постановку трьохактного балету «Великий вальс», створеного нею там само 1987 р. (Федорец, 2019).

Наукова новизна. У статті вперше зроблено детальний аналіз сценічного життя спектаклю «Великий вальс», поставленого М. Трегубовим у різних балетних театрах СРСР.



Висновки. У 1957 р. балетмейстер М. Трегубов разом із диригентом Львівської опери С. Арбітом здійснив постановку балету «Великий вальс» на музику Й. Штрауса, сюжет якого базувався на реальних моментах з біографії віденського композитора. М. Трегубов розкрив тему оригінально: усі танці, мізансцени були органічно пов'язані з темою вистави та якнайкраще характеризували персонажів. Оглядачі позитивно оцінили різноманітну хореографічну мову балету, що складалася з дуетів, тріо, окремих варіацій та масових танців. Критики відзначали тонкість смаку М. Трегубова, його прекрасне вміння будувати хореографічні діалоги і мовою танцю передавати найскладніші людські почуття. Постановка відрізнялася суворою логічністю взаємовідносин героїв, яких утілювали на сцені провідні танцівники балетних театрів. Якісне музичне та художнє оформлення викликало гаряче схвалення глядачів і сприяло збереженню темпів розвитку дії. До недоліків вистави оглядачі віднесли масові танці, також хореографу радили доопрацювати третій акт балету. Про значну популярність твору свідчать його неодноразові постановки на різних сценах СРСР (Одеса, Донецьк, Душанбе й ін.). Творчо активні колективи України й сьогодні продовжують експериментувати з музикою Штраусів. Попри віднайдені матеріали, наукову зацікавленість викликають постановки балету «Великий вальс» за межами України та його поновлення в репертуарі Львівського оперного театру (1981).

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Віденський вальс. (2001). Взято з <https://www.opera.com.ua/afisha/videnskiy-vals-33>.
- Гольдина, Н. (1958, 25 листопада). Большой вальс. *Знамя коммунизма*, с. 3.
- Григорович, Ю. (Ред.). (1981). *Балет: Энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия.
- Ельяш, М. (1957, 26 жовтня). «Великий вальс»: Новий балет у театрі опери та балету. *Вільна Україна*, с. 4.
- Захарчук, Н. (2013). Творча концепція балетмейстера Миколи Трегубова. *Мистецтвознавчі записки*, 24, 218-226.
- Коган, С. (1984, 23 квітня). Вечно юная Терпсихора. *Вечерняя Одесса*.
- Коммунист Таджикистана. (1961, 11 березня).
- Молоденков, Е. (1958, 29 червня). «Большой вальс» (К гастроям Сталинского государственного театра оперы и балета). *Советская здравница*, с. 4.
- Паламарчук, О. (2007). *Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Суриц, Е. (Сост.). (1966). *Все о балете: Словарь-справочник*. Москва; Ленинград: Музыка.
- Таджикский театр оперы и балета им. С. Айни. (б. г.). Взято из <https://www.kino-teatr.ru/teatr/770/>.
- Терещенко, А. (1989). *Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка: Піввіковий творчий шлях*. Київ: Музична Україна.
- Федорец, О. (2019, 9 жовтня). Штраус: жизнь, любовь, музыка. Взято из <https://press-center.news/shtraus-zhizn-ljubov-muzyka/>.
- Энтелис, Л. (Ред.). (1966). *100 балетных либретто*. Ленинград: Музыка.



REFERENCES

- Eliash, M. (1957, October 26). "Velykyi vals": Novyi balet u teatri opery ta baletu ["The Great Waltz": New ballet at the Opera and Ballet Theater]. *Vilna Ukraina*, p. 4 [in Ukrainian].
- Entelis, L. (Ed.). (1966). *100 baletnykh libretto [100 ballet libretto]*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Fedoret, O. (2019, October 9). Shtraus: zhizn, liubov, muzyka [Strauss: life, love, music]. Retrieved from <https://press-center.news/shtraus-zhizn-ljubov-muzyka/> [in Russian].
- Goldina, N. (1958, November 25). Bolshoi vals [The Great Waltz]. *Znamia kommunizma*, p. 3.
- Grigorovich, Iu. (Ed.). (1981). *Balet: Entsiklopediya [Ballet: Encyclopedia]*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
- Kogan, S. (1984, April 23). Vечно yunaya Terpsikhora [Forever Young Terpsichore]. *Vechernyaya Odessa* [in Russian].
- Kommunist Tadzhikistana*. (1961, March 11).
- Molodenkov, E. (1958, June 29). "Bolshoy vals" (K gastroliam Stalinskogo gosudarstvennogo teatra opery i baleta) ["The Great Waltz" (To the tour of the Stalin State Opera and Ballet Theater)]. *Sovetskaya zdravnitza*, p. 4 [in Russian].
- Palamarchuk, O. (2007). *Muzychni vystavy Lvivskykh teatriv (1776–2001) [Musical performances of Lviv theaters (1776–2001)]*. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
- Suritc, E. (Comp.). (1966). *Vse o balete: Slovar-spravochnik [All About Ballet: A Reference Dictionary]*. Moscow; Leningrad: Muzyka.
- Tadzhikskii teatr opery i baleta imeni S. Aini [Tajik Opera and Ballet Theater named after S. Aini]. (n. d.). Retrieved from <https://www.kino-teatr.ru/teatr/770/> [in Russian].
- Tereshchenko, A. (1989). *Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: Pivkoviy tvorchiy shliakh [Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theater: A Half-Century Creative Way]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Videnskiy vals [Viennese waltz]. (2001). Retrieved from <https://www.opera.com.ua/afisha/videnskiy-vals-33> [in Ukrainian].
- Zakharchuk, N. (2013). Tvorchy kontseptsii baletmeistera Mykoly Trehubova [The creative concept of the choreographer Mykola Tregubov]. *Notes on Art Criticism*, 24, 218-226 [in Ukrainian].



УДК 792.82:7.071.2
DOI: 10.31866/2616-7646.2.2.2019.188818

ЗБАГАЧЕННЯ ТРАДИЦІЙ ЧОЛОВІЧОГО ВИКОНАВСТВА В БАЛЕТНІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ПРЯДЧЕНКА

Вишотравка Людмила Іванівна,
заслужена артистка України, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-7084-8571>,
vushotravkaludmula@gmail.com

Мета дослідження – виявити особливості творчості провідного соліста Київського оперно-балетного театру ім. Т. Шевченка Миколи Прядченка у 1970–1990-х роках. **Методологія.** Для проведення науково об'єктивного дослідження використано аналітичний (аналіз літератури та джерел, подій), порівняльно-історичний (проведення дослідження в хронологічній послідовності, порівняння різних етапів творчості з урахуванням історичного контексту) та біографічний (аналіз відбиття подій особистого життя на творчості) методи. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше проаналізовано особливості артистичного стилю М. Прядченка, що сприяв збагаченню традицій вітчизняної хореографічної школи чоловічого виконавства. **Висновки.** Аналіз історіографії проблеми засвідчив значну увагу з боку балетних критиків та науковців до творчості М. Прядченка, однак комплексного дослідження особливостей виконавського стилю та ролі у збагаченні школи вітчизняного чоловічого балетного виконавства виявлено не було. Особливості виконавської манери М. Прядченка в ролях академічної спадщини полягали в тому, що у традиційні класичні партії він вносив особисте розуміння образів своїх героїв, тонке відчуття романтичного академічного хореографічного стилю. У балетах на українську тематику М. Прядченко переконливо відтворював необхідні художні образи, нерідко наділені міфологічною природою. Універсальний танцівник, М. Прядченко був однаково переконливим в балетах, створених його сучасниками (А. Шекерою, Г. Майоровим, Б. Ейфманом тощо). У них для кожного персонажа він знаходив несподівані акторські деталі, які підкреслювали індивідуальність та значимість їхніх характерів. Сценічні здобутки відомих українських танцівників потребують подальшої дослідницької уваги, адже аналіз сценічної спадщини допоможе виявити та зрозуміти основні мистецькі засади школи чоловічого балетного виконавства в Україні.

Ключові слова: Микола Прядченко, класичний танець, український балетний театр, школа чоловічого виконавства.



ОБОГАЩЕНИЕ ТРАДИЦИЙ МУЖСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В БАЛЕТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ПРЯДЧЕНКО

Вышотравка Людмила Ивановна
заслуженная артистка Украины, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-7084-8571>,
vushotravkaludmula@gmail.com

Цель исследования – выявить особенности творчества ведущего солиста Киевского оперно-балетного театра им. Т. Шевченко Николая Прядченко в 1970–1990-х годах. **Методология.** Для проведения научно объективного исследования использованы аналитический (анализ литературы и источников, событий), сравнительно-исторический (проведение исследования в хронологической последовательности, сравнение различных этапов творчества с учетом исторического контекста) и биографический (анализ отражения событий личной жизни в творчестве) методы. **Научная новизна** заключается в том, что впервые проанализированы особенности артистического стиля М. Прядченко, способствовавшие обогащению традиций отечественной хореографической школы мужского исполнительства. **Выводы.** Анализ историографии проблемы показал значительное внимание со стороны балетных критиков и ученых к творчеству М. Прядченко, однако комплексного исследования особенностей исполнительского стиля и роли в обогащении школы отечественного мужского балетного исполнительства обнаружено не было. Особенности исполнительской манеры М. Прядченко в ролях академического наследия заключались в том, что в традиционные классические партии он вносил личное понимание образов своих героев, тонкое ощущение романтического академического хореографического стиля. В балетах на украинскую тематику М. Прядченко убедительно воспроизводил необходимые художественные образы, нередко

ENRICHMENT OF MALE PERFORMANCE'S TRADITIONS IN THE BALLET WORK OF MYKOLA PRIADCHENKO

Liudmyla Vyshotravka
Honored Artist of Ukraine, Associate
Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-7084-8571>,
vushotravkaludmula@gmail.com

The aim of the article is to identify the features of the leading soloist of the National Opera and Ballet Theater named after T. Shevchenko Nikolay Priadchenko in the 1970–1990s. **Methodology.** To carry out scientifically objective research, we used analytical (analysis of literature and sources, events), comparative-historical means (conducting research in chronological sequence, comparing various stages of creativity, taking into account the historical context) and biographical methods (analysis of the reflection of his personal life events in the creative work). **Scientific novelty.** The scientific novelty lies in the fact that for the first time the features of M. Priadchenko's artistic style were analyzed, which contributed to the traditions' enrichment of the domestic choreographic school of male performance. **Conclusions.** An analysis of the problem's historiography showed considerable attention on the part of ballet critics and scientists to the work of M. Priadchenko, however, a comprehensive study of the characteristics of the performing style and the role in enriching the school of domestic male ballet performance were not found. Features of the performing manner of M. Priadchenko in the roles of academic heritage consisted in the fact that he introduced a personal understanding of the images of his heroes into the traditional classical parties, a subtle sense of romantic academic choreographic style. In ballets on Ukrainian themes, M. Priadchenko convincingly reproduced the necessary artistic images, often endowed with a mythological nature. A universal dancer, M. Priadchenko was equally convincing in the ballets created



наделенные мифологической природой. Универсальный танцовщик, М. Прядченко был одинаково убедительным в балетах, созданных его современниками (А. Шекерой, Г. Майоровым, Б. Эйфманом и т.д.). В них для каждого персонажа он находил неожиданные актерские детали, которые подчеркивали индивидуальность и значимость их характеров. Сценические достижения известных украинских танцоров требуют дальнейшего исследовательского внимания, ведь анализ сценической наследия поможет выявить и понять основные художественные принципы школы мужского балетного исполнительства в Украине.

Ключевые слова: Николай Прядченко, классический танец, украинский балетный театр, школа мужского исполнительства.

by his contemporaries (A. Shekero, H. Maiorov, B. Eifman, etc.). In them, for each character, he found unexpected acting details that emphasized the individuality and significance of their characters. The stage achievements of famous Ukrainian dancers require further research attention, because an analysis of stage heritage will help to identify and understand the basic artistic principles of the male ballet school in Ukraine.

Key words: Mykola Priadchenko, classical dance, Ukrainian ballet theater, school of male performance.

Актуальність теми дослідження. Вітчизняна балетна школа чоловічого виконавства нараховує значну кількість імен славетних українських танцівників, яскраві індивідуальності яких принесли нашому хореографічному мистецтву всесвітнє визнання. Серед таких видатних імен, як М. Апухтін, А. Белов, Р. Візиренко-Клявін, В. Круглов, В. Парсегов, В. Ковтун, В. Федотов, В. Яременко та ін., почесне місце належить також постаті відомого балетного артиста Миколи Даниловича Прядченка (1951–2014), романтична й поетична виконавська манера якого завжди асоціювалася із високою танцювальною культурою та справжньою професійною майстерністю. Актуальність наукової розвідки зумовлена необхідністю вивчення танцювальної спадщини відомих артистів українського балету з метою з'ясування основних мистецьких принципів школи чоловічого виконавства в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчив, що творчість М. Прядченка неодноразово обговорювалася вітчизняними критиками й балетознавцями. Історіографію та джерельну базу дослідження можна умовно поділити на два періоди: радянський (1960–1980-ті рр.) та пострадянський (1990–2000-ті рр.). До першого відносяться публікації М. Кухарчук (1983; 1986) та інших авторів, які стисло аналізували дебютні виступ М. Прядченка, спостерігали за його творчим зростанням як виконавця та педагога-репетитора. Другий період представлений науковими розвідками та монографіями вітчизняних мистецтвознавців: М. Валерка (1996), Є. Коваленко (2014), Ю. Станішевського (2002; 2003; 2011), І. Стеблянка (1994), Л. Тарасенко (2011) й ін. Творчу біографію танцівника можна також віднайти в біобібліографічному довіднику «Хореографічне мистецтво в персоналіях», укладеному В. Туркевичем (1999, с. 159-160). Водночас варто підкреслити, що, незважаючи на широке коло проаналізованої нами наукової та публіцистичної (відгуки, рецензії) літератури, наукових розвідок, де було б комплексно розглянуто особливості виконавської манери М. Прядченка та відстежено вплив



творчості танцівника на збагачення традицій вітчизняного чоловічого балетного виконавства, не виявлено. Останній факт спонукав до написання цієї статті.

Мета дослідження – виявити особливості творчості провідного соліста Київського оперно-балетного театру ім. Т. Шевченка Миколи Прядченка у 1970–1990-х роках.

Виклад основного матеріалу. У велике мистецтво М. Прядченко прийшов у 1968 р. по закінченні Київського хореографічного училища, де він навчався в провідних балетних педагогів: В. Єфремової (учениця відомого професора А. Ваганової) та В. Денисенка. Першим наставником артиста на балетній сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка¹ (тепер – Національна опера України) став колишній прем'єр театру – В. Круглов. Сценічна кар'єра М. Прядченка розпочалася з невеликих кордебалетних ролей, які тривалий час складали репертуар артиста. У 1972 р. він уперше виступив із сольною партією – Перелесника в «Лісовій пісні» М. Скорульського. Саме з цієї ролі почалося творче зростання молодого танцівника, адже в кожній наступній ролі він вражав глядачів емоційним зарядом, живописністю пластичних відтінків та високою технікою виконання. Його успіху в глядачів сприяв сильний і легкий стрибок, відшліфованість рухів класичного танцю, прекрасна мимічна гра та вміння поєднувати окремі танцювальні елементи в художньо викінчені танцювальні фрази.

У 1977 р. М. Прядченко взяв участь у Московському міжнародному конкурсі артистів балету, де посів третє місце і отримав звання лауреата. Перемога у конкурсному змаганні мала для танцівника й інші позитивні наслідки: у тому ж році йому присвоїли звання заслуженого артиста УРСР, його статус у трупі помітно зріс, ім'я стало відомим серед глядачів (Тарасенко, 2011; Ткаченко, 2011; Туркевич, 1999, с. 159-160). До цього часу артист вже зміг зрозуміти, що найголовніше у балетному мистецтві – поєднати танець з музикою, драматичною майстерністю та душею виконавця, зв'язати в єдине ціле сценічний досвід сучасних та минулих поколінь.

Відомий український мистецтвознавець М. Кухарчук писав про М. Прядченка, що лексикою його творчості стала «мова глибоких переживань, ліричних настроїв і високих емоційних злетів» (Кухарчук, 1983, с. 3-4). Не можна не погодитися із цією слушною думкою, проте варто зазначити, що, хоча артисту випало працювати над різними образами, найповніше його таланти розкрився насамперед у балетах класичної спадщини. Переважну більшість ролей у репертуарі М. Прядченка становили лірико-романтичні партії: Зігфрід, Принц-Лускунчик, Дезіре, Блакитний птах («Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Лускунчик» П. Чайковського), Альберт («Жізель А. Адана»), Джеймс («Сильфіда» Х. Левенсхольда), Вацлав («Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва), Ромео («Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва), Юнак («Світанкова поема» В. Косенка) тощо. На думку М. Кухарчука, персонажі, зіграні артистом, запам'ятовувалися глядачу насамперед наявністю в них власної «присутності» танцівника, його герої ніби «живуть в особистому духовному мікрокосмі, ніж у визначеній сюжетом реальності» (Кухарчук, 1983, с. 3-4).

¹ Далі по тексту – Київський ДАТОБ ім. Т. Шевченка.



Відомо, що в балетах П. Чайковського М. Прядченко дебютував на сцені балетного театру починаючи з 1978 р. У цей період він вступив «у ту благотворну пору, коли замість прагнення утвердитись, вибитися “в люди”, приходить розуміння важливості своєї акторської місії; творчість стає найбільшою цінністю життя, а служіння мистецтву – його смислом» (Кухарчук, 1986, с. 8). Виконання партій Зіґфріда, Дезіре, Принца-Лускунчика майже одразу принесло Прядченку репутацію танцівника-поета, чутливого лірика, який здатен із глибокою емоційністю передати зміст романтичної хореографії.

Сучасники артиста, які спостерігали за його роботою на сцені, відзначали, що він був чи не єдиним із столичних танцівників, хто демонстрував рідкісні акторські якості – сентиментальність почуття та зворушливу емоційну щирість і задушевність. Щоправда, мистецтвознавці нерідко зазначали: Прядченку іноді зраджувало почуття міри, особливо в період становлення – тоді лірика перетворювалась на солодкі сентименти, а романтичні принци – на пряних мелодраматичних героїв лялькових вистав (Кухарчук, 1986, с. 8), проте розчарування балетознавців були нечастими. Загальна картина творчості артиста вражала високою художньою цінністю: сценічні ролі М. Прядченка були сповнені високих душевних поривань, піднесеності почуттів, романтичного сприйняття світу, прагнення поєднати у гармонії мрії і дійсність. «Герої Прядченка – мрійники, ідеалісти. Але це, водночас, діяльні і сильні натури, лицарі духу, здатні кинути виклик силам зла, відстояти свої почуття... Образ людини з гуманістичними ідеалами й піднесеною поетичною душею став визначальним у творчості М. Прядченка. В ньому великою мірою відзеркалився духовний світ самого танцівника – митця із тонким душевним складом і романтичним світобаченням» (Кухарчук, 1986, с. 8).

Цікаво, що партію Зіґфріда М. Прядченко танцював у кількох редакціях. Останньою стала балетмейстерська інтерпретація А. Шекери, у якого традиційна романтична казка перетворилася на лірико-філософський балетний твір, сповнений символічних узагальнень. Зіґфрід-Прядченко постав у ній в образі романтичного юнака, сповненого роздумів і переживань, який шукає спокій для своєї збентеженої душі (Станішевський, 2002, с. 553). «Він – мрійник, людина високих і чистих почуттів, – писав про танцівника рецензент М. Валерко, – для якого Одета стала справжнім ідеалом. У трактуванні образу постановником А. Шекерою та Миколою-принцем відкинута все побутове, юнака та його зриму мрію – зачакловану дівчину – поставлено віч-на-віч з трагічним коханням» (Валерко, 1996, с. 4).

Поетична ностальгія за ідеальним надавала романтичним героям М. Прядченка нових трактувань їх характерів. Наприклад, Альберт-Прядченко з «Жізелі» А. Адана по-справжньому щирий: не корисливі розрахунки, а поетичний порив вів його до хатини Жізелі. Персонаж Прядченка виступав у цій історії жертвою, за слушним визначення М. Кухарчука, «метеликом, що засліплено летить на вогонь» (Кухарчук, 1983, с. 4-5).

Серед образів, створених артистом в романтичних балетах, важливе місце займає Джеймс у «Сильфіді» на музику Х. Левенсхольда. У 1980 р. цей спектакль був перенесений до Києва з Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова балетмейстером О. Віноградовим і став відтворенням хореографічного шедевр відомого датського балетмейстера А. Бурнонвіля. За свідченням тогочасних рецензентів, М. Прядченку вдалося у досить складній технічній партії, яка вимагає значних фізичних



зусиль, продемонструвати філігранність рухів академічного танцю і водночас презентувати власну хореографічну імпровізацію.

Як вже зазначалося вище, першою сольною партією М. Прядченка на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка став Перелесник в балеті «Лісова пісня» М. Скорульського. Той виступ не був заздалегідь запланованим вводом молодого артиста в новий для нього спектакль: Прядченко – артист кордебалету – зміняв соліста, який не міг тоді танцювати. Відомо, що роль Перелесника Прядченку довелося вчити майже терміново – продовж трьох репетицій. Проте, як зазначали тогочасні рецензенти (М. Кухарчук, Ю. Станішевський), у такий стислий строк він підготував гідну художню роботу, у якій став поетичним уособленням полум'яної стихії, нагадуючи одне з божеств дохристиянського пантеону. «Його емоційний, сповнений стихійної язичницької сили Перелесник справив на глядачів враження, – писав М. Кухарчук. – Його стрімкий вогняний танець нуртує вулканічною енергією, зачаровуючи глядачів артистизмом, віртуозністю і художньою довершеністю» (Кухарчук, 1986, с. 7). Упродовж наступних років Перелесник залишався однією з найцікавіших сценічних робіт артиста, в якій поєдналися характерна для Прядченка пластична грація, мужня виконавська манера, широта рухів і жестів, вільна технічна складова.

Своєрідне трактування ролей відбулося в Прядченка у балетах, створених його сучасниками, насамперед київським балетмейстером А. Шекерою. Приміром, артист надав оригінальної інтерпретації ролі Красса в балеті «Спартак» А. Хачатуряна, де відступив від звичних гротескних характеристик персонажу. Він свідомо (а можливо, й завдяки своїм душевним особливостям) приглушив густі темні барви, якими решта виконавців цієї ролі стандартно звикли наділювати Красса. Побачене викликало неоднозначну реакцію критиків. Відомий український мистецтвознавець Ю. Станішевський писав, що Прядченко «нагадував у цій партії не жорстокого римського полководця, а галантного балетного принца» (Станішевський, 2002, с. 453). М. Кухарчук, навпаки, вважав, що в Прядченка постать Красса набувала значних протиріч, ставала «складною, неоднозначною, як сам Давній Рим: аристократична вишуканість, розум і моральна спустошеність, вакханальний розгул емоцій і холодна воля злилися в ній у суперечливу єдність» (Кухарчук, 1983, с. 4-5).

Згадуючи інші ролі М. Прядченка, варто сказати про психологічну виразність його «розповіді» щодо історії падіння Поета в білому у балеті Є. Станковича «Прометей», поставленого А. Шекерою у 1986 р. Танцівникові вдалося відобразити на сцені людину, яка, прикриваючись гуманістичними принципами, ставала на захист аморальної соціальної системи. Як наслідок – разом з її крахом, відчуває крах особистий. Відзначимо, що, окрім психологічного підґрунтя ролі, для М. Прядченка роль Поета стала цікава ще й тим, що в її лексичній основі поєдналися класична хореографія, народно-сценічний танець та сучасна вільна пластика (Кухарчук, 1986, с. 7). У «Фантастичній симфонії» Г. Берліоза М. Прядченко зумів створити багатогранний – ліричний і водночас експресивний – образ поета Лелію.

Варто також наголосити, що визнане романтичне амплуа танцівника не завадило йому продемонструвати прекрасні комедійні та драматичні здібності в різноманітних танцювальних мініатюрах. Приміром, «Мандрівні артисти» на музику Ж. Оффенбаха в постановці ленінградського балетмейстера Б. Ейфма-



на (в парі з Л. Сморгачовою), або в класичному па-де-де на музику Д. Россіні (в парі з Т. Таякіною). В усіх цих дивертисментах М. Прядченко виявив не лише прекрасне володіння стилістикою класичного танцю, а й «артистизм, музикальність, уміння емоційно наповнити та психологічно виправдати кожну пластичну фразу, будь-яку сценічну ситуацію» (Станішевський, 2002, с. 568).

Виконавський стиль М. Прядченка мав власну емоційну тональність і свій неповторний артистичний колорит. Не можна не погодитися з думкою М. Кухарчука про те, що скільки б не йшлося про виконавську вправність балетного артиста, «нам не розгадати секрету неповторності його творчої особистості; є в ній щось важливіше, ніж чисто професійна майстерність, що здобувається не в екзерсисах, а в напруженій роботі душі й інтелекту, і ще – дається від природи» (Кухарчук, 1983, с. 4-5). У М. Прядченка – це його особисте сприйняття світу, поєднання духовного життя з глибокою внутрішньою культурою, те, що стало співзвучним інтерпретаціям балетмейстерів різних хореографічних епох.

Наукова новизна публікації полягає в тому, що в ній уперше проаналізовано особливості артистичного стилю М. Прядченка – артиста, який сприяв збагаченню традицій вітчизняної хореографічної школи чоловічого виконавства.

Висновки. Аналіз історіографії проблеми засвідчив значну увагу з боку балетних критиків та науковців до творчості М. Прядченка, однак комплексного дослідження особливостей виконавського стилю та ролі у збагаченні школи вітчизняного чоловічого балетного виконавства виявлено не було.

Особливості виконавської манери М. Прядченка в ролях академічної спадщини полягали в тому, що в традиційні класичні партії він вносив особисте розуміння образів своїх героїв, тонке відчуття романтичного академічного хореографічного стилю. У балетах на українську тематику М. Прядченко переконливо відтворював необхідні художні образи, нерідко наділені міфологічною природою. Універсальний танцівник, М. Прядченко був однаково переконливим в балетах, створених його сучасниками (А. Шекерою, Г. Майоровим, Б. Ейфманом та ін.). У них для кожного персонажа митець знаходив несподівані акторські деталі, які підкреслювали індивідуальність та значимість їхніх характерів.

Наголосимо, що сценічні здобутки відомих українських танцівників потребують подальшої дослідницької уваги, оскільки аналіз сценічної спадщини допоможе виявити та зрозуміти основні мистецькі засади школи чоловічого балетного виконавства в Україні.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Валерко, М. (1996). Лицар української Терпсихори. *Театрально-концертний Київ*, 3, 3-5.
- Коваленко, Е. (2014). Творческая индивидуальность танцовщика и педагога. Памяти народного артиста Украины Николая Прядченко. *Мова і культура*, 17(2), 82-89.
- Кухарчук, М. (1983). Поет і романтик. *Театрально-концертний Київ*, 4, 3-5.
- Кухарчук, М. (1986). Поет танцю. *Театрально-концертний Київ*, 20, 6-8.
- Станішевський, Ю. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія та сучасність*. Київ: Музична Україна.



- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ: Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2011). Лицар українського балету. *Танец в Україні и мире*, 2, 11-12.
- Стебляно, І. (1994). Навчити вас тяжкої праці актора. *Театрально-концертний Київ*, 6, 10-12.
- Тарасенко, Л. (2011, 7 июля). Искусство быть партнёром: Народный артист Украины, известный танцовщик и педагог Николай Прядченко отметил 60-летие. *День*. Взято з <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/iskusstvo-byt-partnerom>.
- Ткаченко, Л. (2011, 14 июня). Танцы на кончиках пальцев. *Политические известия в Украине*. Взято из <https://izvestia.kiev.ua/item/show/8049>.
- Туркевич, В. (1999). *Хореографічне мистецтво України в персоналіях: (Біобібліографічний довідник)*. Київ: Біографічний інститут НАН України.

REFERENCES

- Valerko, M. (1996). Lytsar ukrainskoi Terpsykhory [Knight of Ukrainian Terpsichore]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 3, 3-5 [in Ukrainian].
- Kovalenko, E. (2014). Tvorcheskaia individualnost tantcovshchika i pedagoga. Pamiati narodnogo artista Ukrainy Nikolaia Priadchenko [Creative personality of the dancer and teacher. In memory of People's Artist of Ukraine Nikolay Pryadchenko]. *Language and culture*, 17(2), 82-89 [in Russian].
- Kukharchuk, M. (1983). Poet i romantyk [Poet and romantic]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 4, 3-5 [in Ukrainian].
- Kukharchuk, M. (1986). Poet tantsiu [Dance poet]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 20, 6-8 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2002). *Natsionalnyi akademichniy teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia ta suchasnist [Taras Shevchenko National Opera and Ballet Theatre of Ukraine: History and Present]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2011). Lytsar ukrainskoho baletu. [Knight of the Ukrainian Ballet]. *Tanets v Ukraine i mire*, 2, 11-12 [in Ukrainian].
- Steblianko, I. (1994). Navchyty vas tiazhkoi pratsi aktora [Teach you the hard work of an actor]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 6, 10-12 [in Ukrainian].
- Tarassenko, L. (2011, July 7). Iskusstvo byt partnerom: Narodnyi artist Ukrainy, izvestnyi tantcovshchik i pedagog Nikolai Priadchenko otmetil 60-letie [The art of partnering: People's Artist of Ukraine, well-known. The first dancer and teacher Nikolai Pryadchenko celebrated the 60th anniversary]. *Den*. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/iskusstvo-byt-partnerom> [in Russian].
- Tkachenko, L. (2011, June 14). Tantsy na konchikakh paltcev [Dancing at your fingertips]. *Politicheskie izvestiia v Ukraine*. Retrieved from <https://izvestia.kiev.ua/item/show/8049> [in Russian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh: (Biobibliohrafichnyi dovidnyk) [Choreographic Art of Ukraine in Personals: Bibliographic Reference]*. Kyiv: Biohrafichnyi instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА СОВРЕМЕННОСТИ**

**ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC
ART OF OUR TIME**





УДК 792.82:7.038.6

DOI: 10.31866/2616-7646.2.2.2019.188819

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛЕТІВ КЛАСИЧНОЇ СПАДЩИНИ

Коростельова Марія Дмитрівна,

кандидат мистецтвознавства,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-9669-8268>,

m.korostelova@kubg.edu.ua

Мета статті – виявити особливості постмодерністських балетів-інтерпретацій класичної спадщини. **Методологія.** Аналіз джерельної бази, порівняння класичних та постмодерністських інтерпретаційних підходів у балетному театрі, мистецтвознавчий аналіз дали змогу провести наукове дослідження. **Наукова новизна** полягає у виявленні основних аспектів постмодерністської інтерпретації балетів класичної спадщини. **Висновки.** Інтерпретація балетної спадщини сьогодні відбувається в класичній традиції (реконструкція і редакція) та постмодерністській естетиці (деконструкція). Постмодерністська інтерпретація відкидає ідею культурного канону і закладає принципи відкритості для будь-яких трансформацій, взаємодії будь-яких стильових систем. Музична партитура зазвичай скорочується, первинну роль починає відігравати не музична драматургія, а хореографічна, форми організації музичного матеріалу (номери, картини, акти) підпорядковуються диктату балетмейстера. Часто відбувається радикальний відхід від початково заданої партитурою сюжетно-подієвої основи, порушується гостроактуальна проблематика. Лексика постмодерністських інтерпретацій базується на поєднанні різностильових елементів, імпровізаційності, на відміну від формалізованої, часто – канонізованої лексики традиційних реконструкцій та редакцій. Інтерпретація балетів класичної спадщини в естетиці постмодернізму водночас є своєрідною формою звернення до традиції і саркастичного ставлення до неї. Інтерпретація балетів класичної спадщини, значна частина композиційних складників яких є канонізованою, часто – загальновідомою, спричиняє «нарощування сенсів» (Гадамер), різноаспектне розкриття потенціалу початкової версії балету. Це є одним із пояснень численності звернень до таких балетів хореографами-постмодерністами. Поглиблення «тексту» вистави робиться завдяки цитатам, посиланням та ін., що надає їй ознак гіпертексту.

Ключові слова: балет, інтерпретація, балети класичної спадщини, постмодернізм, хореографія.



ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТОВ КЛАССИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Коростелева Мария Дмитриевна,

кандидат искусствоведения,
Киевский университет
имени Бориса Гринченко,
Киев, Украина,

<https://orcid.org/0000-0002-9669-8268>,
m.korostelova@kubg.edu.ua

Цель статьи – выявить особенности постмодернистских балетов-интерпретаций классического наследия. **Методология.** Анализ источниковой базы, сравнение классических и постмодернистских интерпретационных подходов в балетном театре, искусствоведческий анализ позволили провести научное исследование. **Научная новизна** заключается в выявлении основных аспектов постмодернистской интерпретации балетов классического наследия. **Выводы.** Интерпретация балетного наследия сегодня происходит в классической традиции (реконструкция и редакция) и постмодернистской эстетике (деконструкция). Постмодернистская интерпретация отвергает идею культурного канона и закладывает принципы открытости для любых трансформаций, взаимодействия любых стилевых систем. Музыкальная партия обычно сокращается, первостепенную роль начинает играть не музыкальную драматургию, а хореографическая, формы организации музыкального материала (номера, картины, акты) подчиняются диктату балетмейстера. Часто происходит радикальный отход от изначально заданной партитурой сюжетно-действенной основы, поднимается остроактуальная проблематика. Лексика постмодернистских интерпретаций базируется на сочетании разностилевых элементов, импровизационности, в отличие от формализованной, часто – канонизированной лексики традиционных реконструкции и редакций. Интерпретация балетов классического наследия в эстетике постмодернизма одновременно высту-

POST-MODERN INTERPRETATIONS OF THE CLASSICAL HERITAGE BALLET

Mariia Korostelova,

PhD in Arts,
Borys Grinchenko
Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0002-9669-8268>,
m.korostelova@kubg.edu.ua

The purpose of the article is to identify the features of postmodern ballets-interpretations of the classical heritage. **Methodology.** An analysis of the source base, a comparison of classical and postmodern interpretation approaches in the ballet theater, and art history analysis allowed us to conduct a scientific study. **The scientific novelty** lies in revealing the main aspects of the postmodern interpretation of the classical heritage ballets. **Conclusions.** The interpretation of the ballet heritage today takes place in the classical tradition (reconstruction and revision) and post-modern aesthetics (deconstruction). The postmodern interpretation rejects the idea of a cultural canon and lays down the principles of openness for any transformations, the interaction of any style systems. The musical score is usually reduced, not the musical drama, but the choreographic one begins to play a primary role, and the forms of organization of musical material (numbers, paintings, acts) are subordinated to the dictatorship of the choreographer. Often there is a radical departure from the originally set score of the plot-action basis; urgent issues are raised. The vocabulary of postmodern interpretations is based on a combination of different-style elements, improvisation, in contrast to the formalized, often canonized vocabulary of traditional reconstruction and editorial offices. The interpretation of classical heritage ballets in the aesthetics of postmodernism at the same time acts as a peculiar form of appeal to tradition and a sarcastic attitude towards it. Interpretation of classical heritage ballets, a significant part of the compositional components of



паєт своеобразної формою звернення к традиції і саркастического отношения к ней. Інтерпретація балетів класического насліддя, значительна часть композиционных составляющих которых является общеизвестной, вызывает «наращивания смыслов» (Гадамер), разноаспектное раскрытие потенциала первоначальной версии балета. Это является одним из объяснений многочисленности обращений к таким балетам хореографами-постмодернистами. Углубление «текста» спектакля делается за счет цитат, отсылок и т.п., что придает ей признаков гипертекста.

Ключевые слова: балет, интерпретация, балеты классического наследия, постмодернизм, хореография.

which is well known, causes “buildup of meanings” (Hadamer), a diverse aspect of revealing the potential of the original version of the ballet. This is one of the explanations for the numerous appeals to such ballets by postmodern choreographers. Deepening the “text” of the play is done through quotations, references, etc., which gives it signs of hypertext.

Key words: ballet, interpretation, classical heritage ballets, postmodernism, choreography.

Актуальність теми дослідження. Для сучасного хореографічного мистецтва балетний театр став місцем сміливих експериментів, зокрема інтерпретацій творів класичної спадщини, до яких традиційно відносять балети середини-кінця ХІХ ст. («Жизель», «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Спляча красуня») та деякі балети ХХ ст., що набули ознак зразкових, але вже не класифікуються як академічні балети («Весна священна», «Ромео і Джульєтта», «Кармен» та ін.). Явище інтерпретації таких всесвітньо відомих вистав, котрі стали канонічними в загальних рисах (музика, сюжет, балетмейстерський стиль тощо) – невід’ємний складник постмодерністського балетного театру, що потребує різноаспектних досліджень.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед масиву досліджень, що торкаються проблем розвитку балетного театру сучасності, помітними стали публікації, присвячені різним аспектам інтерпретації балетів класичної спадщини. Це праці таких авторів: О. Гризунова (Гризунова, 2017), Н. Маньковська (Маньковская, 2007), О. Чепалов (2007), Н. Чуміна (Чумина, 2014), Ю. Яковлева (2017) та ін. Однак спеціального дослідження, присвяченого з’ясуванню специфіки постмодерністської інтерпретації балетів класичної спадщини не виявлено.

Мета дослідження – з’ясувати особливості постмодерністських балетів-інтерпретацій класичної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Інтерпретація балетної класики здійснюється за двома напрямками. Перший напрям утілення класики на сучасній сцені можна умовно диференціювати на реконструкцією автентичного авторського тексту та оновлення (редакцію) класичного балету в межах запропонованої автором образної структури. Наприклад, реконструкція «Весни священної» І. Стравінського-В. Ніжинського Фінського національного балету Міллісент Ходсон і Кеннета Арчера, котра відбулася в США в 1987 р., повернула глядачам втрачену виставу, з якої почалося життя цього балету, поставленого в 1913 р. (Чумина, 2014). У цій реконструкції діє класична модель взаємин автора й постановника, що передба-



час втілення на сцені задуму автора, переклад, транспонування авторського тексту на сцені. Реконструйований балет повністю відповідає сподіванням глядача, який переживає радість упізнавання, розуміння очікуваного результату, підтвердження чогось давно відомого й стабільного.

До редакцій (оновлень) відносять балети класичної спадщини, що піддаються редагуванню відповідно до рівня розвитку хореографічної техніки, індивідуальних особливостей виконавців, кількісних та якісних можливостей трупи тощо. Наприклад, всесвітньовідомою стала редакції балету П. Чайковського-М. Петіпа «Спляча красуня», оновлена К. Сергеевим 1952 р. для Кіровського театру опери та балету (тепер – Маріїнський театр опери та балету в Санкт-Петербурзі) (Яковлева, 2017, с. 160).

Явище новопрочитань балетів класичної спадщини можна розглядати як прояв загальномістецької тенденції створення римейків. Але другий напрям інтерпретації балетів спадщини часто є не просто римейком, а спрямованим на радикальну роботу з текстом балету-першоджерела, що іноді призводить до створення принципово нового твору, який має лише спільну назву із класичним балетом.

Досліджуючи хореографічні інтерпретації, О. Гризунова (Гризунова, 2017) пропонує в якості критерію художньої значущості балетної вистави обрати відповідність хореографічного рішення ідейно-концептуальному змісту музики. Також авторка допускає ступінь варіювання від цілковитої відповідності хореографічного прочитання початковому задуму композитора до кардинального відходу від сюжетно-дієвої драматургії з обов'язковим збереженням вірності основним структурно-стилістичним особливостям партитури в обох випадках. Подібно до попередньої тези, О. Гризунова (Гризунова, 2017) формулює критерії, котрі дають змогу обґрунтувати художній рівень хореографічної інтерпретації і тривалість її сценічного життя. І цей критерій повинен відповідати двом показникам: «відповідність хореографічного рішення образно-поетичному наповненню музики, яке, зазвичай, задає лібрето (програма)» та «відображення в хореографічному рішенні структурно-стилістичних особливостей музики» (с. 13). Аналізуючи інтерпретації балетів спадщини, які створені в естетиці потмодернізму, можна констатувати порушення останнього критерію, висунутого О. Гризуною. Адже досить часто музична партитура скорочується, первинну роль починає відігравати немусична драматургія, а хореографічна, форми організації музичного матеріалу (номери, картини, акти) підпорядковуються вже диктату балетмейстера. Відбувається радикальний відхід від початково заданої партитурою сюжетно-подієвої основи.

У постмодерністських балетах-інтерпретаціях традиція, класична форма відходять на другий план. Сучасний балет відрізняється від класичного насамперед побудовою хореографічного тексту: класичний балет є різновидом сценічного мистецтва, що включає формалізовану форму танцю, яка вимагає технічної досконалості й точності, а сучасний балет розширює словник танцювальних рухів та вільно їх інтерпретує. Але якщо розуміти традицію як сукупність доктрин або як шар інформації, що вже стала канонічною, котра відноситься до минулого та передається від покоління до покоління, то стає очевидним, що традиція забезпечує передавання знань про духовну еволюцію людини. Ця сукупність стабільна, її можна зрозуміти як безперервне розроблення одних і тих самих сенсів, важливих для людини, у який би час вона не жила, і тому ці сенси розробляються наступни-



ми поколіннями, але за новою формулою взаємодії автора, балетмейстера, тексту, глядача. Саме балетмейстер-постановник інтерпретує текст, винаходить концепт і стає проміжною ланкою між танцівниками й автором, задає ракурс сприйняття глядача. Постановник виборює право відкривати і вносити нові сенси, використовувати історичний досвід, відмовлятися від хрестоматійності і тим самим епатувати глядача. Межі інтерпретації, на думку Х.-Г. Гадамера (1988), великі; за допомогою інтерпретації відбувається «нарощування сенсу» до вже наявних сенсів, закладених автором твору. Така точка зору пояснює численність звертань постановників-інтерпретаторів до творів класичної спадщини.

Серед парадоксів розвитку хореографічного мистецтва другої половини ХХ ст. можна назвати повагу до традиції і при цьому створення саркастичних інтерпретацій творів минулого, одночасний пошук нових форм та виразних засобів, який суміщається із дбайливим, часом занадто достовірним відтворенням старовинних зразків. Відповідно в сучасному балетному театрі простежуються дві протилежні тенденції: розвиток класичного балету й водночас нової, сучасної різностильової хореографії.

У сучасному балеті-інтерпретації, що народився шляхом тотального руйнування первинного наративу балету-першоджерела, радикальної зміни його лексики, створюється багаторівневий текст, що містить в собі інші тексти, на які даються посилання, а також цитати, роблячи твір набагато глибшим. «Інтерпретувати текст – це не означає надати йому єдиного сенсу (більш або менш обґрунтованого, більш або менш вільного), навпаки, це означає оцінити, до якої множини він належить», – зазначає С. Батракова (2007, с. 6). Такий підхід дає змогу зрозуміти тенденцію розширення меж можливостей балету, зокрема часткове або повне позбавлення канонічної хореографії. Хоча основною сценічною мовою є рух, танцівники вільні у виборі манери, образна сфера може бути розкрита через імпровізаційну пластику, через стилізований танець, сприяючи використанню різних способів передавання змісту. Широка гама прочитань в єдиному художньому просторі обумовлена естетикою постмодернізму. За думкою Ж.-Ф. Ліотара (Ліотар, 1998), постмодернізм характеризується двома основними рисами – розпадом єдності й ростом плюралізму, що призводить до розмиття чітких меж жанру, поширення експериментальних та гібридних форм.

Нове прочитання тексту рухається вглиб, наповнюючи текст, відкриваючи в ньому невідоме в більш ранній період. Кожне подальше використання теми класичного балету є своєрідним посиланням на першу, іноді найвідомішу в рамках класичної традиції, постановку, оскільки в будь-якому разі новий постановник продовжує тему, додає сенси, іноді змінюючи балет до невпізнання. Опанувати всі посилання й цитати, закладені в кожній новій постмодерністській інтерпретації першоджерела, глибше зрозуміти нову виставу допомагає перегляд перших версій постановки і якомога більшої кількості наступних редакцій та інтерпретацій. Також набуває важливого значення проблема продуктивності академічного канону як джерела відкриття нових художніх можливостей у творчій рефлексії над спадщиною, зокрема, того репертуару, який має історичний «шлейф» сприйняття театральною публікою. Ван дер Вілле, аналізуючи «Жизель» М. Ека стверджує: «Ансамблі, варіації і навіть окремі па спектаклю М. Ека вражають тонко перегу-



куються з першоджерелом – ефект шведської “Жизелі” багато разів посилюється, якщо глядач знає класичну версію» (Wiel, 2014).

Інтерпретований в естетиці постмодернізму такий усталений жанр хореографічного мистецтва як балет, з його номерною побудовою, чітким розподілом на пантоміму, класичний та характерний танець, відмовляється від чіткої структури та класичних канонів. Погоджуємося з Т. Афанасьєвою (Афанасьєва, 2011), яка зазначає деякі риси постмодернізму, які, на нашу думку, є характерними для інтерпретацій спадщини, зокрема, великих класичних вистав, у балетному театрі: «експансія мистецтва в нові сфери – створення його нових форм, видів і жанрів, розширення меж мистецтва, аж до ототожнення його з позахудожніми формами діяльності; відродження традицій художньої класики, діалог з нею, включення елементів великих стилів минулого в нові форми мистецтва; іронічна інтонація, змішання раціонального, серйозного, піднесеного з ірраціональним, ігровим, жартівливим; орієнтація мистецтва одночасно і на масу, і на еліту, стильовий плюралізм».

Яскравим прикладом руйнування стереотипів у хореографії є творчість видатного французького балетмейстера Моріса Бежара (1998). Його мемуари у двох книгах «Миті в житті іншого» та «Чієму житті?» перевернули традиційне уявлення про балет не лише пересічних глядачів, а й фахівців балетного театру. Автор стверджує, що за допомогою таких художньо-естетичних експериментів, які він проводить, можна розкрити головне в танці – його універсальні першооснови, загальні для світового танцювального мистецтва. М. Бежар пропонує принципово нове вирішення ритмічного та просторово-часового оформлення вистави, що яскраво проявляється в його інтерпретаціях балетів класичної спадщини.

Як один із творців танцю модерн, М. Бежар оновив балетне мистецтво, вивів його з академічних рамок, одним із перших поєднав європейську танцювальну лексику зі східною, індійською, китайською, японською, єгипетською. Лаконізм хореографічної мови, поєднання міфологічних і ультрасучасних мотивів – усе це зробило М. Бежара одним із передвісників постмодерністського танцювального мистецтва, що цитатно-пародійно поєднує елементи вуличного танцю, джаз-балету, танцю модерн, драмбалету, пантоміми, акробатики, народного танцю та балетної класики. Поставлений ним у 1959 р. балет-інтерпретація «Весна священна» вразив не лише шанувальників класичного танцю, а й пересічних глядачів усього світу. М. Бежар відмовився від лібрето І. Стравінського, балет не має сюжету в традиційному розумінні, а представляє ряд групових сцен, які змінюють одна одну, утілюючи давньослов'янські обряди і звичаї. Хореограф вклав у балет новий сенс – це ода весні, стихійній силі, яка пробуджує повсюди життя (Баланчин & Мэйсон, 2000, с. 54). М. Бежар, за висловом Н. Маньковської (2007), «ініціював естетичний поворот в балетній техніці, пов'язаний з рядом нових прийомів. Серед них – відмова від фронтальності і центричності, перенесення уваги на імпровізаційність; акцент на жесті, позі; принцип оголення фізичних зусиль, інтерес до енергетичної природі танцю; з'єднання архаїчної й суперскладної техніки» (с. 171) – усе те, що згодом стане ключовими ознаками постмодерністської хореографії.

У творчому доробку М. Бежара – інтерпретації «Лебединого озера» та «Лускунчика» на музику П. Чайковського. На відміну від попередніх версій балету, хо-



ореограф відійшов повністю від сюжету першоджерел, у «Лебединому озері» хореографічний текст побудував на фрейдистському трактуванні основних мотивів канонічного сюжету, інтегрував звернення до біографії композитора, у «Лускунчику» – створив автобіографічну виставу з відтворенням спогадів власного дитинства, де теж присутнє художнє втілення елементів теорії психоаналізу.

Балетмейстер-інтерпретатор взаємодіє із класичним твором з різними намірами, але в кожному разі він спочатку виступає в ролі «глядача», реципієнта. Від того, як сприйнятий класичний твір, залежить те, як він буде представлений на сцені. Природа балетного театру передбачає інтерпретацію тексту, будь-який постановник завжди, навіть у класичній редакції, реалізує власне бачення, від мистецтва балетмейстера-постановника залежить збагачення танцювальних форм і виразних засобів балету. Видатний шведський хореограф Матс Ек згадує, що, побачивши класичний балет «Жизель» у виконанні Наталії Макарової, був у захваті, і вона весь час стояла в нього перед очима. М. Ек зізнається, що ніколи не посмів би доторкнутися до цього шедевра ні з якими редакціями, настільки він перед ним благоговів. «Але музика минулих століть, – підкреслює хореограф, – залишена нам у спадок, і ми маємо право трактувати її в хореографічних образах залежно від нашого розуміння, відчуття й часу, в якому ми живемо» (Wiel, 2014).

Починаючи із середини 60-х рр. ХХ ст., поширюються постмодерністські тенденції в балетному театрі, змінюються, порівняно з тенденціями класичної та модерної хореографії, ідеї й тематика, способи презентації, художні засоби. Уже до кінця 1960-х років сформувалися риси постмодерністського танцю, що є характерними для творчості балетмейстерів П. Бауш, М. Ека, У. Форсайта, І. Кіліана, Дж. Ноймайера та багатьох інших хореографів-постмодерністів, значна частина яких зверталася до інтерпретації балетів класичної спадщини.

Сприятливим ґрунтом для виникнення великої кількості інтерпретацій саме в балетному театрі, порівняно з драматичним та оперним театрами, є те, що в балеті художнє вираження основної ідеї, сенсу твору здійснюється невербальними засобами комунікації, слово представлене опосередковано; у такий спосіб природа балетного спектаклю від самого початку передбачає інтерпретацію тексту. Це дає певну свободу інтерпретатору у виборі місця, часу дії, актуалізації сюжету на запит сучасності. М. Ек в одному з інтерв'ю зазначив: «У проблемі контексту мене найперше цікавить міф, легенда, що стоїть за тим чи іншим твором, з переказу цього міфу, покладеного на відому музику, починається моя робота. Концептуально я шаную ці балети – їхню музику, ту сагу, що приховується за ними. Водночас у поведженні з ними я не виявляю пошани. Тобто у моєму ставленні присутні протилежні прагнення – я усе маю робити по-своєму» (Wiel, 2014).

У 1982 р. М. Ек поставив свій перший балет-інтерпретацію «Жизель», який став революційним для світового балетного співтовариства, а балетмейстер, відповідно, став відомим далеко за межами Швеції. Критики негативно оцінили спектакль, але, як виявилось згодом, саме «Жизель» М. Ека закріпила новий напрям розвитку сучасного балетного театру. Повністю зберігши музику А. Адама, М. Ек перетворив романтичний шедевр на психологічний трилер із фрейдистським відтінком, свідомо підсилив відчуття трагічності того, що відбувається. Балет «Жизель» було перенесено в сучасність не стільки в прикметах часу, скільки в смислових модифікаціях.



У класичній версії балету «Жизель» достовірність є ідеалізованою, сюжетні перипетії М. Ек замінював відтворенням емоційного та психологічного стану. Жизель не віліса, а «істота із сутулою спиною та втягнуеною в плечі головою – незграбна, боязка та дивовижна, пристрасна та нестримна – отже, первісна. Це примхливе, незграбне дівчисько, що метеором пролітає сцену по колу та діагоналі. Природна нелюдимість Жизелі виявляє її “закомплексованість”, стриманість інстинктів та пристрастей, існування на межі духовного та фізичного світів. Жизель... чекає на того, хто ототожнюється в її свідомості з цілим світом. Ця нова мова “філософії кохання” значно щиріша та експресивніша» (Чепалов, 2007, с. 60).

Проблеми сучасного світу в М. Ека вирішуються мовою танцю, краса пози, жесту не має значення. Перенесення дії в іншу епоху – прийом, характерний для постмодерністських вистав, і в інтерпретації балету «Жизель» М. Ека він є органічним та визначальним для образного змісту спектаклю. Балетмейстер змінив лексику балетного спектаклю, замінив знамениту діагональ Жизелі на пуантах дитячими підскоками. Вистава М. Ека вражає гумором, розумом, ніжністю, пристрасстю, його начебто пародія, на думку Ван дер Віле, більше схожа на освідчення класичній «Жизелі» (Wiel, 2014). Ситуація зайвий раз підкреслює дуалістичність ставлення до традиції в постмодерністській хореографії.

Наукова новизна. У дослідженні виявлено основні аспекти постмодерністської інтерпретації балетів класичної спадщини.

Висновки. Інтерпретація балетної спадщини сьогодні відбувається в класичній традиції (реконструкція і редакція) та постмодерністській естетиці (деконструкція). Постмодерністська інтерпретація відкидає ідею культурного канону і закладає принципи відкритості будь-яким трансформаціям, взаємодії будь-яких стильових систем. Музична партитура зазвичай скорочується, первинну роль починає відігравати не музична драматургія, а хореографічна, форми організації музичного матеріалу (номери, картини, акти) підпорядковуються вже диктату балетмейстера. Часто відбувається радикальний відхід від початково заданої партитурою сюжетно-подієвої основи, порушується гостроактуальна проблематика. Лексика постмодерністських інтерпретацій базується на поєднанні різностильових елементів, імпровізаційності, на відміну від формалізованої, часто – канонізованої лексики традиційних реконструкцій та редакцій. Інтерпретація балетів класичної спадщини в естетиці постмодернізму водночас є своєрідною формою звернення до традиції і саркастичного ставлення до неї.

Інтерпретація балетів класичної спадщини, значна частина композиційних складників яких є канонізованою, часто – загальновідомою, спричиняє «нарощування сенсів» (Гадамер), різноаспектне розкриття потенціалу початкової версії балету. Це є одним із пояснень численності звернень до таких балетів хореографами-постмодерністами. Поглиблення «тексту» вистави здійснюється завдяки цитатам, посиланням та ін., що надає їй ознак гіпертексту.

**СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ**

- Афанасьева, Т.Ю. (2011). К вопросу о Постмодерне и стилевых стратегиях современного искусства (постмодерн в театре, кино, литературе, живописи). В *Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития, Материалы Международной научно-практической конференции*. Взято из <https://www.sworld.com.ua/index.php/philosophy-and-philology-311/the-logic-of-ethics-and-aesthetics-311/7579-on-the-postmodern>.
- Баланчин, Дж., & Мэйсон, Ф. (2000). *Сто один рассказ о большом балете: Подробные повествования о самых популярных балетах, старых и новых*. (У. В. Сапцина, Пер.). Москва: Крон-Пресс.
- Батракова, С. (2007). Проблема интерпретации вчера и сегодня. В И.И. Рубанова (Ред.), *Западное искусство. XX век: проблемы интерпретации* (с. 5-37). Москва: КомКнига.
- Бежар, М. (1998). *Мгновение в жизни другого. В чьей жизни?: Мемуары* (Кн. 1-2, Л. Зонина & М. Зонина, Пер.). Москва: Русская Творческая палата.
- Ванслов, В., & Суриц, Е. (1981). Балет. В Ю. Григорович (Ред.), *Балет: Энциклопедия* (с. 42-45). Москва: Советская энциклопедия.
- Гадамер, Х.-Г. (1988). *Истина и метод: Основы философской герменевтики*. (М.А. Журиная, С.Н. Земляной, А.А. Рыбаков, & И.Н. Бурова, Пер.). Москва: Прогресс.
- Грызунова, О. В. (2017). *Хореографические интерпретации балетов Игоря Стравинского «русского периода»*. (Автореферат диссертации кандидата искусствоведения). Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, Саратов.
- Лиотар, Ж. (1998). *Состояние постмодерна*. (Н.А. Шматко, Пер.). Москва: Институт экспериментальной социологии; Санкт-Петербург: Алетейя.
- Маньковская, Н. (2007). О художественных новациях и интерпретации классики. В В. Бычков, Н. Маньковская, & В. Иванов, *Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры* (с. 170-176). Москва: Институт философии Российской академии наук.
- Чепалов, О. (2007). Бірґіт Кульберг-Мате Ек: від оповідальності до руйнації міфів. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 7, 58-64.
- Чумина, Н. Ю. (2014). Интерпретации балета «Весна священная» в искусстве XXI века. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*, 4(21), 105-110.
- Яковлева, Ю. (2017). *Создатели и зрители: Русские балеты эпохи шедевров*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Wiel, F. (2014, October 16). Doornroosje, heroïnejunk: Het Nederlands Dans Theater brengt de moderne versie van Mats Ek van het klassieke Doornroosje-ballet: «Het stuk over liefde, zelfdestructie, familie, vooroordelen, compassie is nog altijd actueel». Retrieved from https://www.nrc.nl/nieuws/2014/10/16/doornroosje-heroinejunk-1428041-a66175?utm_source=NRC&utm_medium=banner&utm_campaign=Paywall&utm_content=paywall-mei-2019.

REFERENCES

- Afanaseva, T. (2011). K voprosu o Postmoderne i stilevykh strategiakh sovremennogo iskusstva (postmodern v teatre, kino, literature, zhivopisi) [On the issue of Postmodern and stylistic strategies of contemporary art (postmodern in theater, cinema, literature, painting)]. In *Nauchnye issledovaniia i ikh prakticheskoe primenenie. Sovremennoe sostoianie i puti*



- razvitiia [Scientific research and their practical application. Current state and development paths], Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. Retrived from <https://www.sworld.com.ua/index.php/philosophy-and-philology-311/the-logic-of-ethics-and-aesthetics-311/7579-on-the-postmodern> [in Russian].
- Balanchine, G., & Mason, F. (2000). *Sto odin rasskaz o bolshom balete: Podrobnye povestvovaniia o samikh populiarnykh baletakh, starykh i novykh* [101 stories of the Great Ballets: the Scene-by-scene Stories of the Most Popular Ballets]. (U. V. Saptcina, Trans.). Moscow: Kron-Press [in Russian].
- Batrakova, S. (2007). Problema interpretatsii vchera i segodnia [Interpretation problem yesterday and today]. In I. Rubanova (Ed.), *Zapadnoe iskusstvo. XX vek: problemy interpretatsii* [Western art. XX century: problems of interpretation] (pp. 5-37). Moscow: KomKniga [in Russian].
- Béjart, M. (1998). *Mgnovenie v zhizni drugogo. V chei zhizni?: Memuary* [Moment in the life of another. In whose life?: Memoirs] (Pt. 1-2). (L. Zonina & M. Zonina, Trans.). Moscow: Russkaia Tvorcheskaia palata [in Russian].
- Chepalov, O. (2007). Birhit Kulberh-Mate Ek: vid opovidalnosti do ruinatsii mifiv [Birgit Kulberg-Mate Ek: from narrative to the destruction of myths]. *Visnyk of the Lviv university. Series Art Studies*, 7, 58-64 [in Ukrainian].
- Chumina, N. (2014). Interpretatsii baleta "Vesna sviashchennaia" v iskusstve XXI veka [Interpretations of the ballet "The Rite of Spring" in the art of the XXI century]. *Bulletin of Saint Petersburg State University of Culture*, 4(21), 105-110 [in Russian].
- Gadamer, H.-G. (1988). *Istina i metod: Osnovy filosofskoi germenevtiki* [Truth and Method: Fundamentals of Philosophical Hermeneutics]. (M.A. Zhurinskaia, S.N. Zemlianoi, A.A. Rybakov, & I.N. Burova, Trans.). Moscow: Progress [in Russian].
- Gryzunova, O. V. (2017). *Khoreograficheskie interpretatsii baletov Igoria Stravinskogo "rusckogo perioda"* [Choreographic interpretations of Igor Stravinsky's ballets of the "Russian period"]. (Abstract of PhD Dissertation). Saratov State Conservatoire named after Leonid Sobinov, Saratov [in Russian].
- Iakovleva, Iu. (2017). *Sozdateli i zriteli: Russkie balety epokhi shedevrov* [Creators and viewers: Russian ballets from the era of masterpieces]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
- Lyotard, J.-F. (1998). *Sostoianie postmoderna* [The state of the postmodern]. (N.A. Shmatko, Trans.). Moscow: Institut eksperimentalnoi sotciologii; St. Petersburg: Aleteiia [in Russian].
- Mankovskaia, N. (2007). O khudozhestvennykh novatciakh i interpretatsii klassiki [About artistic innovations and interpretations of classics]. In V. Bychkov, N. Mankovskaia, & V. Ivanov, *Trialog: Razgovor Pervyi ob estetike, sovremennom iskusstve i krizise kultury* [Trialogue: Conversation One about aesthetics, contemporary art and the crisis of culture] (pp. 170-176). Moscow: Institut filosofii Rossiiskoi akademii nauk [in Russian].
- Vanslov, V., & Suritc, E. (1981). Balet [Ballet]. In V. Grigorovich (Ed.), *Balet: Encyclopedia* (pp. 42-45). Moscow: Sovetskaia enciklopediia [in Russian].
- Wiel, F. (2014, October 16). Doornroosje, heroinejunk: Het Nederlands Dans Theater brengt de moderne versie van Mats Ek van het klassieke Doornroosje-ballet: "Het stuk over liefde, zelfdestructie, familie, vooroordelen, compassie is nog altijd actueel" [Sleeping Beauty, heroin junk: The Nederlands Dans Theater dances Mats Ek's modern version of the classical Sleeping Beauty ballet: "The piece about love, self-destruction, family, prejudice, compassion is still current"]. Retrived from https://www.nrc.nl/nieuws/2014/10/16/doornroosje-heroinejunk-1428041-a66175?utm_source=NRC&utm_medium=banner&utm_campaign=Paywall&utm_content=paywall-mei-2019 [in Dutch].

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

ТАНЕЦЬ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЛОСКОСТИ

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE





УДК 792.082(049.32)
DOI: 10.31866/2616-7646.2.2.2019.188821

**СИНТЕЗ ТЕКСТІВ У ВИСТАВІ «INSENSO»
В МОЛОДОМУ ТЕАТРІ
(рецензія)**

Шабаліна Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківська державна академія культури,
Харків, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>,
0509118499a@ukr.net

**СИНТЕЗ ТЕКСТОВ В СПЕКТАКЛЕ «INSENSO»
В МОЛОДОМ ТЕАТРЕ
(рецензія)**

Шабалина Елена Николаевна,
кандидат искусствоведения, доцент,
Харьковская государственная академия культуры,
Харьков, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>,
0509118499a@ukr.net

**SYNTHESIS OF TEXTS IN THE PERFORMANCE “INSENSO”
IN MOLODYU THEATER
(review)**

Olena Shabalina
PhD in Arts, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>,
0509118499a@ukr.net

*Insenso,
всередині чуття як всередині нерву,
що болем тримає життя-страждання.
О. Шабаліна
Фотографії надала їх авторка Віола Соколан*

Вистава «Insenso» (прем'єра відбулася 28 березня 2018 р. у Київському національному академічному Молодому театрі) викликала певний критичний резонанс (Володарський, 2018; Маншилін & Тищенко, 2019). Однак сьогодні, у період розвитку українського театрального контемпорарі, важливим складником мисте-



цтвознавчого осмислення сучасних процесів, що відбуваються у вітчизняному театрі, є філософсько-імпресіоністична критика, якої бракує.

«Insensio» – спільний проект Молодого театру (Україна, Київ) та Art Syndicate (Греція), опера без музики на феноменологічний текст Димітріса Димітріадиса («Insensio», 2018) – своєрідне відображення філософсько-психологічних мистецьких тенденцій ХХ ст., поширених із територій Заходу на Східну Європу, що зміцнили й посилюються в українському театрі останніх років. На продовження знаменитої постмодерністської ідеї «тіла без органів», пов'язаної, насамперед, з ім'ям Антона Арто, який виступав «проти органів» (Арто, 1993), виставу «Insensio» за формою та змістом можна назвати «тілом мистецтва».

А. Арто як актор, художник, естет виступав за спонтанне, природне, одухотворене тіло, за «тіло чистої пристрасі», екстатичне й сомнабулічне. Якщо танець – то в русі мають бути не ноги, а все тіло; якщо секс – то кохається людина в цілому, а не орган. Органи, що зливаються з тілом – ось естетичний ідеал тіла, що діє і споглядає водночас. У ньому втілюється тотальність, характерна для джерел людської культури, котрі дійшли до нас переважно в зразках східних бойових мистецтв і духовних практик. У працях французьких філософів-постмодерністів тілесність людини осмислюються не лише як «тіло соціальне», а і як знак, матеріал для виробництва інших тіл. До того ж сповна допускається можливість ототожнення живого тіла з неживою реальністю. У Ж. Е. Дельоза знаходимо: «Тіло може бути яким завгодно; це може бути якась тварина, тіло звуків, душі або ідеї; воно може бути лінгвістичним тілом, соціальним тілом, якоюсь колективністю» (Делез, 2000, с. 346), і додамо – тілом тексту, тілом комунікації. Все це є у виставі «Insensio».

Тіло літературного тексту «Insensio» стає мовою тіла. За відсутності звичної музики простір вибудовує тіло. І це відповідає запропонованій «опері без музики». Тему ведуть тіло та голос, які переплелися в єдине поле інформації й почуття. Кожне слово просякнуте тілесним проживанням, що надає нам відчуття аподиктичної очевидності, яка має, за феноменологією Е. Гусерля (Гуссерль, 2001), ту чудову особливість, що вона не тільки взагалі засвідчує буття очевидних у ній речей або пов'язаних з ними обставин, але водночас за допомо-





гою критичної рефлексії розкривається як проста немислимість їхнього небуття.

Дві дівчини (актриси Анна Башева та Вікторія Ромашко) розкривають глядачеві життя після того, як любов померла, а тіло з відчуттям провини та зради залишилося. Тіло в безвиході проживає подвійне відчуття провини і зради за відсутності інформації про зміни життя навколишнього і взагалі існування життя поза історією особистого страждання. Навіть ситуації, у якій залишилось Тіло, уже немає в живих. Але спотворений деформацією щастя розум організовує страждання тілу, котре живе, поки страждає. Тіло відпрацьовує провину розуму, а розум не в силі вже запропонувати інше рішення, крім циклу, який він створив. Як це допускає природа? Певно, природа проводить експеримент з людиною на вміння жити й вижити або на життя й виживання.

Чим пов'язані Природа та Людина?

Природа пізнає себе саме через Людину, яку наділено чуттям, відчуттям та почуттям. Не лише інстинктами, які закладено саме в чутті, а й почуттями. Природа вивчає себе за допомогою людини. А людина через можливість почуття вивчає природу зовнішню й природу внутрішню, тобто разом із зовнішньою вивчає свою природу реагування у всесвіті та і всесвіт. Саме через цей спектр людина пізнає іншу людину. Людина проживає щастя відкриття в собі яскравого різноманіття через природу та через іншу людину.

Почуття, які людина відкриває в собі через спілкування з природою, вона може привласнити. Привласнити природу в цілому людина не може і усвідомлює це, хоча прояви «людина – цар природи» мають місце в практиці життєдіяльності, і ми знаємо чимало прикладів відповіді на це від природи (вони жакливі). Проте людські стосунки є складнішими. Спостерігаючи за співвідношенням людина-людина, часто бачимо, що особа, привласнюючи почуття від спілкування, привласнює разом з ними особу, яка ці відчуття дарує, через яку ці відчуття виникають.

Егоїзм привласнення почуттів разом з людиною стає руйнівним для обох сторін. Саме ця історія є основою твору «Insensio». Простий вибір, що подеколи так важко зробити: руйнація себе і свого життя через егоїзм привласнення людини, або спокій через відпускання людини заради збереження почуттів, які стали щастям поруч з нею. Іноді людина навіть не відчуває, а лише споглядає, як і що вона хотіла б відчути та ініціює бажане, втрачаючи істотність/реальність. Так тіло героїні живе у темряві запаленого мозку та підтримує стражданням цей жар.

Душу героїні хочеться випустити. Навіть не задля неї, а щоб дати глядачеві змогу повірити в існування виходу. Режисер тихо говорить, відрізаючи шляхи: «найбільший гріх – зрада», «людина створила зраду, вона живе, поки страждає



в потоці своєї помсти», «її день дорівнює ночі, а ніч дорівнює дню, немає нічого, крім спаленого стражданням мозку».

Яким чином авторам вдалося розкрити стан героїні? Режисер Еммануїл Куцуреліс та хореограф Олександр Маншилін не використовують мури, мотузки, пігулки чи дивовижне приладдя заспокоєння – ніякого натуралізму в цьому сенсі, що сприймається схвально. Натуральним є тільки тіло, яке стає оповідальним у найменших рухах.

Повернемося до визначення Ж. Е. Дельоза та його послідовного трактування крізь призму вистави або трактуванню вистави крізь призму теорії вченого. Навіть ТІЛО ТВАРИНИ леопарду з'явилося пластичним вигуком спочатку в метанні тіла жінки, яке спиралося долонями й колінами на поверхню дивовижного округлого дивану (із своєю творчою історією виготовлення, щоб теж вибудовувати простір), а потім доходило до радикального напруження в ричанні та бажанні з'їсти коханого: «Твоя досконалість була досконалістю, адже спрямовувала до чогось іще. Так! Це б не була досконалість, якби через неї я б не була готовою поїдати та хоч його нечистоти. Нема нічого більш чистого за нечистоти Франца. Я була готовою, не вагалася жодної миті, навпаки жадала усім еством відчутти на смак покидь Франца, бо ж і вона була його досконалістю. Без неї Франц не був досконалим. Моє обожнення доходило аж до цієї межі. З'їсти Франца. Цілком. Все, чим він є». Але покидь Франца виявилася у зраді та приниженні жінки. І це їй було важко проковтнути. Тому переросло у самопоїдання й саморуйнування.

ТІЛО ЗВУКІВ доповнене мікрофоном, обладнаним модулятором, який розширює амплітуду звучання голосу до позаприродного. Мікрофон стає одним з елементів мінімалістичного реквізиту: у нього кричать, мов у вікно, і він стає вікном; шепочуть – і він стає партнером проживання снів; дивляться – і він стає дзеркалом звуку та ілюзією звуку.

ТІЛО ДУШІ постійно переходить від однієї виконавиці до іншої. У працях французьких мислителів епохи постмодернізму тіло, тілесність людини осмислюються як знак, матеріал для виробництва інших тіл. До того ж цілком допускається можливість ототожнення живого тіла з неживою реальністю. Графиня Серп'єрі вибудовує тіло неживої реальності живим для себе. Ця нежива реальність виникає у спогадах і стає окремим тілом, єдиним простором реальності жінки. Тільки спомин, гріх і страждання гріхом для неї мають стати життям. Вийти з цього кола можна через смерть. Але смерті немає, бо немає спокою. Страждання стає енергією життя – циклом страждання-очищення пеклом.

ТІЛО ІДЕЇ проймає глядача: «Якою б не була недовершеною людина, вона дає, що





дає, і для іншої людини це багато. Це багато, коли той інший бере, скільки йому заманеться. Людина для іншої людини – це багато. Нічого для людини немає більшого за людину іншу. Ніщо людину так не наповнює, як людина інша».

ТІЛО ІДЕЇ зростає до **ТІЛА ДУХОВНОСТІ**: «І як один дає, для іншого, для того, хто бере, він бог. Не існує бога, що дає так, як дає людина. Багато може дати, багато може отримати. Це максимум. Нічого більшого за те нема. Бог той, хто дає тому, хто потребує».

ТІЛО СОЦІАЛЬНЕ. До останньої третини ХХ ст. людське тіло вважалося об'єктивною природною даністю, цікавою лише для біології та медицини. Суспільні й гуманітарні науки розглядали тілесність лише попутно, у зв'язку із філософською проблемою співвідношення духовного й матеріального або в межах історії мистецтва й фізичної культури. Починаючи з 1970-х рр., на Заході склалося розуміння тіла не як природної даності, а як складного соціального конструкта. Героїня стверджує цей факт: «Я – Італія вірила в Італію хай і обрала Франца хай і віддала йому все і хай і хай і хай ще й нині як бачите мене такою як от зараз я все ще є Італією мої руки моє волосся мої вуста моя плоть моя кров мій голос мої очі – це Італія стегна соски сідниці це – Італія як і мною була вона колись як мною вона зараз є». Цитата не має ком, бо в тексті вистави немає пунктуації, крім тире, тільки знаки для зміни голосу та знаки пауз. **ТІЛО ЛІНГВІСТИЧНЕ** влучно випромінюється тілом двох на одну героїнь й вибудовує тілесність слів.

ТІЛО КОНКРЕТНЕ. «На відміну від духу, який може бути “чистим” і “абстрактним”, тіло завжди конкретне: воно має розмір, колір шкіри, расу і найголовніше – стать. Дух може бути безстатевим, тіло – ні» (Кон, 2003). Вистава «кричить» наявністю конкретного тіла, кожна зміна відбувається через тілесність, кожен подих – через пори тіла. Сукня – це відображення історії, знімання сукні – крок у глибину себе, білизна – зім'ята на місці суглобів, які нили й стогнали, передаючи законсервованій біль...

Упродовж вистави присутність чоловіка вимальована через жінку. Чоловіка, який зрадив і прийняв смерть зрадженням, героїня проживає собою через подвійну зраду – чоловіка та свою. Вона скоїла найстрашніший гріх, була закинута до нього приниженням, відчаєм та залежністю, що підсилювали гріхопадіння: «Я втратила його, коли він зрікся мене. Коли пішов на зраду. Коли почав брехати в очі. Коли застала його у Вероні з іншою. Я втратила його, коли він мене скривдив, мене зганьбив, мене поранив... Я втратила його, як зрозуміла, що і до того він мене ніколи не кохав. Я втратила його, коли зрозуміла те, що до того не змогла втямити. Я втратила його тоді, коли виказала владі. Втратила тоді, коли його схопили і повели з розстрільною командою. Втратила його, коли пролунав залп і він впав мертвий».

На клітинному рівні, засобами фізичного театру вирішується проживання образу. Теоретики І. Кон з концепцією «тіло завжди конкретне» та А. Арто з постмодерністською концепцією «тіла без органів» можуть ставати у двобій чи потиснути один одному руки, бо автор тексту та його втілювачі роблять героїню «конкретно тілесною» та «без органів» одночасно. Вона страждає вся («органи зливаються з тілом» – ось естетичний ідеал за А. Арто), бо мозок захопив тіло стражданням, та одночасно вона страждає кожним органом, які пам'ятають окремо: «Цих вуст не досить щоб вигукнути це ім'я їм треба розкритися так що я вся стала суцільними розкритими вустами з рядами зубів верхніх та нижніх прямих гострих немов



просмолені палі що не дають моему голосу загубитись за своїм частоколом з язиком що дере і дере піднебіння блискавичним повторенням Ф і Р і А і Н і Ц».

КОЛЕКТИВНІСТЬ: дві актриси зливаються в одну героїню – графиню із стражданням розуму в клітці тіла й тіла в клітці розуму (розумну й ту, яка втрачає розум, усвідомлюючи це; красиву й змучену; ніжну й жорстоку....). Кожна вистава різна. Без сліз та із сльозами.

Щільність тексту на щільність його пластичного проживання становить безроздільне занурення в «Insensio» й надає виставі статус витвору мистецтва. Звернімося до позицій різних митців. Грецький режисер Еммануїл Куцуреліс. Позиція: театр транслює і прагне бути імпульсом для активації думки – не задля того, щоб змінити світ, а для того, щоб звернутися до конкретних людей, які приходять дивитися виставу. Український хореограф Олександр Маншилін. Позиція: якщо можна себе скоротити, то треба скоротити саме до влучності. Акторки Молодого театру Вікторія Ромашко та Анна Бащева. Думаю, сумарний вік актрис складе вік їхньої героїні, але вони глибоко, як це властиво фізичному театру, просочують сюжет пластичним розумінням тілесно-духовного начала. Позиція: одна на двох героїня дає привід показати її вдвічі глибоше. Перекладач тексту Димітріадиса із грецької Андрій Савенко. Позицію бачимо між рядків: «Як розчиняється досвід у мові? Як мова розламає межі тіла? Як у тілесності народжується індивідуальність і як тілесність її поглинає?»

Опера без музики як вибір жанрової ідентифікації режисера є оголошенням трансляції подвоєння, що проходить лейтмотивом у сюжеті вистави, використанні засобів театру й фізичного театру під час роботи з літературним та пластичним текстами, акторською грою і принципом «нічого не грати», у розкритті психофізіологічної проблеми особистості, у трансляції дії часу минулого сучасними засобами вирішення звуку й руху. Це є водночас і відображенням нинішніх тенденцій театру драматичного й театру фізичного та прокладанням шляху сучасного українського драматично-пластичного театру.

СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Арто, А. (1993). *Театр и его двойник: Манифесты, драматургия, лекции, философия театра*. (С. Исаев, пер.). Москва: Мартис.
- Володарский, Ю. (2018, 16 ноября). Монолог для двоих: спектакль Insensio. Взято из <https://yabl.ua/2018/11/16/spektakl-insensio>.
- Гуссерль, Э. (2001). *Картезианские размышления*. (Д. В. Скляднев, пер.). Санкт-Петербург: Наука.
- Делез, Ж. (2000). *Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза*. (Я. И. Свирский, пер.). Москва: ПЕР СЭ.
- Кон, И. С. (2003). *Мужское тело в истории культуры*. Москва: Слово.
- Маншилін, О., & Тищенко, Н. (2019, 29 березня). Куди ходити: «опера без музики» Insensio на сцені Молодого театру. Взято з <http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=86475>.
- Insensio. (2018). Взято з <https://molodyytheatre.com/repertoire/insensio>.



REFERENCES

- Artoud, A. (1993). *Teatr i ego dvoynik: Manifesty, dramaturgiya, leksii, filosofiya teatra [Theater and its double: Manifests, dramaturgy, lectures, theater philosophy]*. (S. Isaev, Trans.). Moscow: Martis [in Russian].
- Deleuze, G. (2000). *Kriticheskaya filosofiya Kanta: ucheniye o sposobnostyakh. Bergsonizm. Spinoza [Kant's critical philosophy: doctrine of abilities. Bergsonism. Spinoza]*. (Ia.I. Svirskii, Trans.). Moscow: PER SE [in Russian].
- Husserl, E. (2001). *Kartezianskie razmyshleniia [Cartesian Reflections]*. (D.V. Skliadnev, Trans.). St. Petersburg: Nauka [in Russian].
- Insenso. (2018). Retrieved from <https://molodyytheatre.com/repertoire/insenso> [in Ukrainian].
- Kon, I.S. (2003). *Muzhskoe telo v istorii kultury [The male body in the history of culture]*. Moscow: Slovo [in Russian].
- Manshylin, O., & Tyshchenko, N. (2019, March 29). Kudy skhodyty: "opera bez muzyky" Insenso na stseni Molodoho teatru [Where to go: Insenso's an "opera without music" on stage at the Young Theater]. Retrieved from <http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=86475> [in Ukrainian].
- Volodarskii, Iu. (2018, November 16). Monolog dlya dvoikh: spektakl Insenso (Monologue for two: the performance of Insenso). Retrieved from <https://yabl.ua/2018/11/16/spektakl-insenso> [in Russian].

Наукове видання

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Том 2 № 2
2019

Науковий редактор	А. М. Підлипська
Літературний редактор	А. І. Гурбанська
Редактор англomовних текстів	Н. І. Сарновська
Бібліографічний редактор	В. В. Степко
Дизайн обкладинки	А. Ю. Деменчук
Технічне редагування та комп'ютерна верстка	О. П. Щербина

Научное издание

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ СТУДИИ

Научный журнал

Том 2 № 2
2019

Научный редактор	А. Н. Пидлыпская
Литературный редактор	А. И. Гурбанская
Редактор англоязычных текстов	Н. И. Сарновская
Библиографический редактор	В. В. Степко
Дизайн обложки	А. Ю. Деменчук
Техническое редактирование и компьютерная верстка	Е. П. Щербина

Scientific publication

DANCE STUDIES

Scientific Journal

Volume 2 No 2
2019

Scientific Editor

A. M. Pidlypska

Literary editor

A. I. Hurbanska

English text editor

N. I. Sarnovska

Bibliographic editor

V. V. Stepko

Cover design

A. Yu. Demenchuk

Technical editing
and computer layout

O. P. Shcherbyna

Підписано до друку: 24.12.2019

Формат 70x100 1/16
Ум. др. арк. 8,12. Обл. др. арк. 7,19.
Наклад 100 прим.
Замовлення № 4017

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 4776 від 09.10.2014