

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

---

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

# ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

## DANCE STUDIES

Scientific journal

Том 3 № 2  
Vol. 3 No 2

Засновано у 2018 р.  
Founded in 2018 year

КИЇВ  
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ  
KYIV  
KNUKIM PUBLISHING  
2020

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 01.12.2020)*

#### **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;

**Кавець 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 імені Івана Боберського, Львів, Україна;

**Плахотнюк О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії, Львівський національний університет імені Івана 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;

**Мачульскіс 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.knuukim.edu.ua

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

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

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2020  
© Автори статей, 2020

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 01.12.2020)*

#### **Редакционная коллегия**

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

**Пидльпская 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 хореографическим отделением, 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 искусствоведения, Львовский государственный университет физической культуры имени Ивана Боберского, Львов, Украина;

**Плахотнюк А.**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, Львовский национальный университет имени Ивана 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, 2020  
© Авторы статей, 2020

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 01.12.2020)*

#### **Editorial board**

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

**Pidlypska A.**, PhD in Art Studies, Professor at the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (*deputy editor-in-chief*);

**Leonova M.**, PhD in Art Studies, Professor at Classical Dance Department, University Institute of Dance Alicia Alonso University Rey Juan Carlos, Madrid, Spain;

**Gutkovskaja S.**, PhD in Philology, Associate Professor, Head of the Chair of Choreography, Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus;

**Kavec A.**, PhD in Art Studies, Professor, Head of the Choreography Department, Conservatory Dezider Kardos, Topolcany, Slovakia;

**Bihus O.**, PhD in Art Studies, Associate Professor, Dean of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

**Hutnyk I.**, PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

**Boiko O.**, PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Choreographic Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

**Veselovska H.**, Doctor of Art Studies, Professor, Chief Scientist at the Department of Art Criticism Methodology, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine;

**Sosina V.**, PhD in Pedagogy, Professor, Head of the Department of Choreography and Art Studies, Lviv State University of Physical Culture, Lviv, Ukraine;

**Plakhotniuk O.**, PhD in Art Studies, Associate Professor at Choreography Department, Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine;

**Koval P.**, Doctor of Sciences in Pedagogy, Professor at the Department of Professional Techniques and Technologies of Elementary Education, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine;

**Iudova-Romanova K.**, PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

**Mačiulskis V.**, Doctor of Humanities, 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: Kyiv, Off. 801a, Ye. Konovalts st., 36.

Kyiv National University of Culture and Arts, publishing and editing department,  
tel.: (097)719-21-44; web: [dancestudios.knukim.edu.ua](http://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, 2020  
© Authors of articles, 2020

## ЗМІСТ

### ІСТОРИЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

#### **Петрик О.**

Балетна група Львівського оперного театру кінця 30-х – початку 40-х років ХХ століття ..... 104

#### **Чурпіта Т.**

Балетмейстерська діяльність Миколи Трегубова в Донецькому державному театрі опери та балету ..... 114

#### **Климчук І.**

Формування мистецької школи та традиції Павла Вірського у Державному ансамблі танцю УРСР ..... 124

#### **Підлипський А.**

Особливості функціонування танцювальної художньої самодіяльності в Тернопільській області радянського періоду ..... 132

### ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

#### **Курочкін О.**

Ігровий репертуар традиційного весілля українців ..... 140

#### **Юдова-Романова К.**

Цифрові 3D меппінг технології у творах сценічного мистецтва в Україні ..... 163

#### **Ситченко К.**

Роль хореографа у фігурному катанні на ковзанах ..... 179

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА

**Петрик О.**

Балетная труппа Львовского оперного театра  
конца 30-х – начала 40-х годов XX века ..... 104

**Чурпита Т.**

Балетмейстерская деятельность Николая Трегубова  
в Донецком государственном театре оперы и балета..... 114

**Климчук И.**

Формирование художественной школы и традиции  
Павла Вирского в Государственном ансамбле танца УССР..... 124

**Пидльпский А.**

Особенности функционирования танцевальной художественной  
самодеятельности в Тернопольской области советского периода..... 132

### ТАНЕЦ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЛОСКОСТИ

**Курочкин А.**

Игровой репертуар традиционной свадьбы украинцев ..... 140

**Юдова-Романова Е.**

Цифровые 3D мэппинг технологии в произведениях  
сценического искусства в Украине..... 163

**Ситченко Е.**

Роль хореографа в фигурном катании на коньках ..... 179

## CONTENTS

### HISTORY AND THEORY OF DANCE

#### **Petryk O.**

Ballet Company of Lviv Opera Theatre in the late 30's - early 40's  
of the twentieth century..... 104

#### **Churpita T.**

Mykola Trehhubov's ballet master activity in Donetsk State Opera  
and Ballet Theatre ..... 114

#### **Klymchuk I.**

Formation of Pavlo Virsky Art School and Tradition  
in the State Dance Ensemble of the USSR ..... 124

#### **Pidlypskyi A.**

Peculiarities of Dance Amateur Activities Functioning  
in the Ternopil Region of the Soviet Period..... 132

### DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE

#### **Kurochkin O.**

Game Repertoire of Traditional wedding of Ukrainians ..... 140

#### **Iudova-Romanova K.**

Digital 3D Mapping Technologies in the works  
of Stage Art in Ukraine ..... 163

#### **Sytchenko K.**

Role of the choreographer in figure skating ..... 179





# **ІСТОРИЯ ТА ТЕОРИЯ ТАНЦЮ**

**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТАНЦА**

**HISTORY AND THEORY OF DANCE**





УДК 792.82(477.83-25)"193/194"  
DOI: 10.31866/2616-7646.3.2.2020.220527

## БАЛЕТНА ТРУПА ЛЬВІВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ КІНЦЯ 30-Х – ПОЧАТКУ 40-Х РОКІВ ХХ СТ.

**Петрик Олег Олегович,**

народний артист України, соліст балету,  
Львівський національний академічний театр опери і балету  
імені Соломії Крушельницької;  
професор, Львівський національний університет  
імені Івана Франка,  
Львів, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0002-4245-3839>,  
[art.ua.lviv@gmail.com](mailto:art.ua.lviv@gmail.com)

**Мета статті** – виявити особливості формування та персональний склад балетної трупи Львівського оперного театру кінця 30-х – початку 40-х років ХХ ст. **Методологія.** Для розкриття теми застосовано аналітичний, історико-хронологічний, біографічний підходи, що дало змогу провести науково-об’єктивне дослідження. **Наукова новизна.** Уперше проведено спеціальне дослідження творчості балетної трупи львівського оперно-балетного театру кінця 30-х – початку 40-х років ХХ ст.; уведено до балетознавчого обігу імена ряду виконавців. **Висновки.** Піднесенню фахової виконавської і балетмейстерської майстерності на сцені Львівської опери сприяла організація стаціонарної балетної трупи в сезоні 1939/1940 рр. Її ядро утворили випускники Київського ДХУ 1940 р. й досвідчені солісти та артисти кордебалету з провідних (Київського, Московського, Ленінградського ДАТОБ) та периферійних театрів СРСР; до роботи також долучилися місцеві танцівники, які здобули хореографічну освіту в танцювальних студіях Львова та біженці з окупованої німцями Польщі. Першими багатоактними балетами стали «Дон-Кіхот» (засуджений за безідейність, застарілість) і «Червоний мак» (позиціонувався СРСР як зразок балету героїчної сучасної тематики). З початком німецько-радянської війни значна частина балетної трупи поїхала в евакуацію, частина залишилась працювати в театрі, де ставились повноцінні балети (серед них «Сільське кохання», «Коппелія», «Серпанок для Пієретти» та ін.). Після звільнення Львова від німецької окупації частина творчого складу балетної трупи емігрувала (В. Переяславець, Р. Прийма та ін.), частина опинилась у сталінських таборах.

**Ключові слова:** Львівський театр опери та балету; балетна трупа; балет; хореографія; танець.



## БАЛЕТНАЯ ТРУППА ЛЬВОВСКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА КОНЦА 30-Х – НАЧАЛА 40-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА

**Петрик Олег Олегович,**

народный артист Украины, солист балета,  
Львовский национальный академический  
театра оперы и балета  
имени Соломии Крушельницкой;  
профессор, Львовский национальный  
университет  
имени Ивана Франко,  
Львов, Украина,  
<https://orcid.org/0000-0002-4245-3839>,  
[art.ua.lviv@gmail.com](mailto:art.ua.lviv@gmail.com)

**Цель статьи** – выявить особенности формирования и персональный состав балетной труппы Львовского оперного театра в конце 30-х – начале 40-х годов ХХ века. **Методология.** Для раскрытия темы применены аналитический, историко-хронологический, биографический подходы, что позволило провести научно-объективное исследование. **Научная новизна.** Впервые проведено специальное исследование творчества балетной труппы львовского оперно-балетного театра конца 30-х – начала 40-х годов ХХ века; введены в балетоведческое обращение имена ряда исполнительниц. **Выводы.** Подъему профессионального исполнительского и балетмейстерского мастерства на сцене Львовской оперы способствовала организация стационарной балетной труппы в сезоне 1939/1940 гг. Ее ядро образовали выпускники Киевского ГХУ 1940 года и опытные солисты и артисты кордебалета из ведущих (Киевского, Московского, Ленинградского ГАТОБ) и периферийных театров СССР; к работе также присоединились местные танцовщики, которые получили хореографическое образование в танцевальных студиях Львова и беженцы из оккупированной немцами Польши. Первыми многоактными балетами стали «Дон-Кихот» (осужден за безыдейность, устарелость) и «Красный мак» (позиционировался в СССР как образец балета героической современной тематики). С на-

## BALLET COMPANY OF LVIV OPERA THEATRE IN THE LATE 30'S – EARLY 40'S OF THE TWENTIETH CENTURY

**Oleh Petryk,**

People's Artists of Ukraine, Ballet Soloist,  
Lviv National Academic Opera  
and Ballet Theatre  
named after Solomiia Krushelnytska;  
Professor,  
Lviv Ivan Franko National  
University,  
Lviv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-4245-3839>,  
[art.ua.lviv@gmail.com](mailto:art.ua.lviv@gmail.com)

**The purpose of the article** is to reveal the peculiarities of the formation and the personal composition of the Lviv Opera Theatre ballet company in the late 30s – early 40s of the 20<sup>th</sup> century. **Methodology.** Analytical, historical-chronological, biographical approaches were used to reveal the topic, which made it possible to conduct scientific and objective research. **Scientific novelty.** For the first time, a special study regarding the creative work of the ballet company of the Lviv Opera and Ballet Theatre in the late 30s – early 40s of the 20<sup>th</sup> century was carried out; the names of some performers were introduced into ballet studies. **Conclusions.** The rise of professional performing and ballet mastery on the stage of the Lviv Opera was facilitated by the organization of a stationary ballet company in the 1939/1940 season. Its core was formed by graduates of the Kyiv State Choreographic School in 1940 and experienced soloists and corps de ballet artists from the leading (Kyiv, Moscow, Leningrad State Academic Theatres) and peripheral theatres of the USSR; local dancers who received a choreographic education in dance studios in Lviv and refugees from German-occupied Poland also joined the work. The first multi-act ballets were Don Quixote (convicted of lack of ideology, obsolescence) and Red Poppy (positioned in the USSR as an example of a modern heroic ballet). With the outbreak of World War II, a significant part of the ballet company went



чалом Великой Отечественной войны значительная часть балетной труппы поехала в эвакуацию, часть осталась работать в театре, где ставились полноценные балеты (среди них «Сельская любовь», «Коппелия», «Вуаль для Пиеретты» и др.). После освобождения Львова от немецкой оккупации часть творческого состава балетной труппы эмигрировала (В. Переяславец, Р. Прийма и др.), часть оказалась в сталинских лагерях.

**Ключевые слова:** Львовский театр оперы и балета; балетная труппа; балет; хореография; танец.

to evacuation, some remained to work in the theatre, where full-fledged ballets were staged (among them *Rural Love*, *Coppelia*, *Veil for Pieretta*, etc.). After the liberation of Lviv from the German occupation, a part of the creative staff of the ballet company emigrated (V. Pereiaslavets, R. Pryima, etc.), some ended up in Stalin's camps.

**Keywords:** Lviv Opera and Ballet Theater; ballet company; ballet; choreography; dance.

**Актуальність теми дослідження.** Серед оперно-балетних театрів України помітне місце посідає Львівський національний театр опери та балету імені С. Крушельницької, традиції якого закладалися впродовж десятиліть. Дослідження періоду становлення балетної труппи театру є актуальним для розуміння подальших мистецьких явищ, загалом процесу формування «творчої індивідуальності» львівського балету.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Львівському оперно-балетному театру присвячено фундаментальні праці А. Терещенко (1989), О. Паламарчук (2007), згадує театр у своїх численних монографіях Ю. Станішевський (1975, 2003). Наукові публікації останніх років О. Захарової (2018), О. Петрика (Petryk, 2018), Т. Чурпіти (2017) торкаються різних аспектів розвитку львівської балетної труппи. Однак дослідження, спеціально присвяченого становленню й персональному складу балетної труппи Львівського оперно-балетного театру 1939–1941 рр., проведено не було.

**Мета статті** – виявити особливості формування та персональний склад балетної труппи Львівської опери наприкінці 30-х – початку 40-х років ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Становлення професійної виконавської та балетмейстерської діяльності відбулося на сцені провідного музичного театру Львова, порівняно з київським, одеським, харківським театрами, досить пізно. Незважаючи на активну роботу керівництва театру, який було відкрито ще у 1900 р., власної балетної труппи мистецький осередок тривалий час не мав. Танцювальні дивертисменти більш або менш розгорнуті можна було побачити лише в оперних виставах, таких як «Наталка Полтавка», «Маруся Богуславка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського та ін. Збереглися також відомості про виступи іноземних гастролерів у концертах, на тематичних та ювілейних театральних вечорах. За відомостями, зібраними мистецтвознавцем А. Терещенко, лише 1921 р. на сцені Львівської опери було вперше здійснено постановку балетної вистави з репертуару академічної спадщини – «Лебедине озеро» П. Чайковського (Терещенко, 1989, с. 7).

Постійну балетну труппу у Львівській опері було сформовано в сезоні 1939/1940 рр. після того, як 19 грудня 1939 р. в Києві було підписано Постанову Ради Народних Комісарів про заснування у Львові п'яти театрів, серед них театру



опери та балету. Її ядро склали танцівники з провідних театральних осередків Києва, Харкова, Москви й Ленінграда.

За даними, зібраними театрознавцем Т. Степанчиковою, до Львова був скерований майже повний курс випускників Київського державного хореографічного училища (далі – ДХУ) 1940 р., серед яких В. Володарський, М. Їцикзон, Л. Дубовик, Ю. Козлюк, М. Коляда, І. Костіна, Г. Некраха, В. Парфьонова, О. Сидоренко, О. Чучіна, М. Платонова. Крім того, до Львова прибули солісти з різних міст СРСР: Т. Дуніна, А. Обертен, В. Дьяконов (Київ); харків'яни Л. Бикодоров, В. Переяславець, Е. Пальмін та прима-балерина Д. Алідорт (приїхала разом з чоловіком – головним диригентом і художнім керівником Львівського театру опери та балету М. Покровським); В. Ільїнська, О. Ярославцев, Р. Ланська (Ленінград); Л. Мізурова (Саратов); Ф. Череховська (Свердловськ<sup>1</sup>); Н. Чайнова (Середня Азія); М. Трегубов разом з дружиною І. Москальовою (Ставрополь); а також з інших міст – Е. Бенедиктова, Л. Биковський, О. Денисенко, Б. Прорвич, В. Прорвич, З. Сугробкін, Я. Додін, О. Ковальчук, М. Шаталова. Формувалася балетна труппа також за рахунок біженців з Польщі та галицьких артистів, серед яких були: Т. Бурке, Б. Бітнерувна, Л. Валіцька, І. Гросс, С. Хшановський, Б. Лех, К. Латковська, З. Патковський, З. Ольшанський, К. Ошкмп, С. Фалішевський, Д. Нижанківська, В. Штенгель, Р. Прийма тощо (Степанчикова, 2005, с. 217-218).

Про кожного з артистів у джерелах збереглися відомості різного обсягу. Так, у 1940–1943 рр. на Львівській сцені працювала відома танцівниця й балетний педагог Валентина Переяславець (1907, Ялта – 1998, Нью-Йорк). Вихованка Московського ДХУ, вона розпочала свій сценічний шлях на сцені Харківського театру опери та балету одразу по закінченні навчального закладу у 1923 р. Проте перший сольний дебют у партії Сванільди з балету «Коппелія» відбувся для балерини 1926 р. під час гастролей харківської труппи на сцені Київської державної академічної української опери<sup>2</sup>. В Харкові балерина працювала до 1935 р., після того нетривалий час танцювала на сценах Бакінського, а потім Свердловського театрів опери та балету. 1936 р. артистка опинилася в Ленінграді, де ще три роки навчалася в ДХУ в класі А. Ваганової. Мистецтвознавець А. Житкевич писав про цей період її життя: «Після її (школи – О.П.) закінчення це вже була інша Переяславець. Відтоді кожен відтворений нею образ балетного персонажу отримував ідеальну досконалість. Сила музики, руху, хореографії, внутрішнє переживання ролі ставало в її виконанні цілісним, відточеним образом, єдністю простоти витонченості, правди та якості, а синтез мистецького відображення – суцільним згустком» (Житкевич, 2013).

1939 р. В. Переяславець потрапила до Львова, куди приїхала на запрошення балетмейстера Є. Вігілева. Артистичну роботу на Галичині вона поєднувала з педагогічною діяльністю: працювала балетним педагогом при інституті народної творчості. Серед ролей, виконаних артисткою, варто назвати Тао Хоа, Лілея, Любіна, Сольвейг, Сванільда, Лауренсія, Аврора, Жізел, Нікія, Кітрі тощо (Житкевич, 2013).

<sup>1</sup> Після 1991 р. Свердловську повернуто його стару назву – Єкатеринбург.

<sup>2</sup> Назва Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка у 1926–1934 рр.



У 1944 р. В. Переяславець виїхала за кордон: жила спочатку в Австрії та Німеччині, де створила Школу класичного балету та народного танцю в м. Інгельштадт. 1949 р. переїхала до США, де певний час її фахова діяльність залишалася незабезпеченою – працювала пакувальницею на тютюновій фабриці. Невдовзі український громадський діяч в діаспорі Р. Савицький допоміг їй влаштуватися у балетну студію при «Карнегі-холлі». Згодом В. Переяславець відкрила власну школу, також була хореографом-педагогом в «Нью-Йорк Сіті Балет» помічницею Д. Баланчина. Відомо, що у 1963–1964 рр. два сезони поспіль балерина працювала консультантом у Королівській балетній академії в Лондоні. В її класах підвищували майстерність такі видатні артисти балету, як А. Алонсо, М. Фонтейн, М. Баришніков, А. Сіблей, Н. Кей, Н. Макарова, Р. Нуреев, Е. Брун тощо (Станішевський, 1975, с. 145).

Упродовж 1940–1944 рр. на сцені Львівської опери працювала артистка Руфіна Ланська (1912, Волгоград – після 1995, Львів). Випускниця Ленінградського ДХУ<sup>1</sup> (1920–1931, клас А. Ваганової), вона впродовж 1935–1939 рр. танцювала на сцені Ленінградського ДАТОБ ім. С. Кірова<sup>2</sup>. Доля артистки склалася досить трагічно: двічі її арештовували за статтею 58 Кримінального кодексу РРФСР<sup>3</sup>. Перший раз – за «зв'язки з іноземцями» – чоловіком балерини став консул Японії; другий – за доносом за пропаганду та агітацію, яка містить заклики до повалення або ослаблення радянської влади або здійснення окремих контрреволюційних злочинів. Проте, після кожного з політичних замовлень артистка поверталася до Ленінграду.

У 1939 р. артистка потрапила до Львова: разом з другим чоловіком – літератором О. Гериновичем переїхала на його батьківщину. На сцені Львівського театру опери та балету вона з успіхом представила глядачеві партії Жізелі, Кітрі, Копелії, Сольвейг та інші ролі. Відомо, що під час Другої світової війни танцівниця залишалася в окупованому Львові. Близько 1943 р. її разом з родиною (через єврейське походження) відправили в один з концтаборів на території Австрії. У Львів Р. Ланська повернулася лише 1946 р., але вже через два роки був арештований її чоловік, і балерина залишилася без роботи. У театр їй дозволили повернутися виключно у кордебалет лише 1949 р. Одночасно вона почала працювати в класичному відділі балетної студії при Львівському інституті народної творчості (згодом на його основі виникла Львівська хореографічна школа). Відомо також, що по закінченні танцювальної кар'єри Р. Ланська працювала балетмейстером-репетитором, здійснила постановки танців в опереті «Циганський барон» Й. Штрауса та опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (Туркевич, 1999, с. 61).

Прекрасною виконавицею характерних партій увійшла в історію театру танцівниця Дарка Нижанківська (1916, Львів). Танцювальну підготовку вона отримала в школі ритмопластики О. Суховерської, яка навчала своїх вихованців дунканівській ритмопластиці, поєднуючи її з українською тематикою (впроваджувала у танцювальні інтерпретації українські народні пісні). У 1936 р. Д. Нижанківська навчалася класичному танцю в балетній школі М. Славенської у Празі (Чехія), а також брала уроки у відомого львівського балетмейстера С. Фалішевського. Упродовж 1939–1944 рр. Д. Нижанківська працювала солісткою з народно-сценічного

<sup>1</sup> З 1991 р. – Академія російського балету ім. А. Ваганової.

<sup>2</sup> Тепер – Державний академічний Маріїнський театр (Санкт-Петербург, РФ).

<sup>3</sup> РРФСР – Російська Радянська Федеративна Соціалістична Республіка.



та характерного танцю у Львівському театрі опери та балету. В 1944 р. танцівниця емігрувала до Австрії, де до 1947 р. керувала балетною студією в м. Інсбруку. Від 1950 р. й до кінця життя артистка мешкала в Канаді, де працювала переважно педагогом в організованій нею школі народних танців при Королівському Вінніпезькому балеті. Відомий балетний критик М. Пастернакова писала про Д. Нержанківську, що впродовж своєї артистичної кар'єри вона «не була відданою прихильницею якогось одного танцювального напрямку, а змінювала свої уподобання в різні періоди своєї творчої діяльності. Спектр цих уподобань включав і ритмопластику з опорою на українську народну тематику, і класичний балет, стилізований український танець. Але завжди для манери її виконання були характерні вишуканість і ліризм» (Пастернакова, 1963, с. 78-79).

На початку 1940-х рр. на сцені Львівської опери працювала танцівниця Рома Прийма (1927, Пшемисль – 2004). Прекрасна обізнаність із класичним танцем дала їй згодом змогу опанувати новий для неї жанр – модерн-танець, якому вона навчилася в одній з хореографічних студій Львова, де працювали за відомою системою Ж. Далькроза. З 1944 р. артистка знаходилася в еміграції: упродовж 1944–1947 рр. навчалася у Віденській музичній академії у славнозвісної модерністки Г. Візенталь, згодом танцювала в балетних трупах Зальцбургу та Інсбруку, після переїзду до Канади – у Вінніпезькому Королівському балеті. На початку 1950-х рр. Р. Прийма перебралася до США, де, пройшовши курс навчання в школі модерн-балету М. Грехем, започаткувала власний оригінальний монотеатр українського танцю (для постановок використовувала музику українських композиторів – М. Скорульського, К. Данькевича, М. Лисенка, Б. Лятошинського тощо). Наприкінці сольної кар'єри працювала педагогом і балетмейстером, створила вистави «Сизокрилі», «Попелюшка», «Квіт папороті», «Червона рута» тощо (Станішевський, 1975, с. 145-146).

Якщо говорити про балетний репертуар Львівської опери, то варто наголосити, що першою самостійною роботою танцювального колективу став «Балетний вечір», що відбувся 18 листопада 1941 р. й упродовж якого було показано одноактні вистави «Сільське кохання» К. Данькевича та «Мрії старого композитора» Й. Штрауса в постановці Євгена Вігілева (музичне komponування – О. Зорич, диригент – Я. Барнич, сценограф М. Радиш). Про балетмейстера відомо, що у Львові він з'явився 1940 р., до того працював режисером-постановником Харківського (1927) та Київського (1930) театрів опери та балету, виконував обов'язки керівника хореографічної частини театру «Березіль» Л. Курбаса (1930–1934) та постановника Київського театру музкомедії (1935–1940). Роботі в театрах передувала ґрунтовна театральна освіта в Студентській драматичній студії Є. Вахтангова та балетній студії К. Голейзовського в Москві.

Відомості про те, як відбувся «Балетний вечір», можемо отримати з відгуків місцевої преси. Там, зокрема, зазначалося: «Тут для нас щось нового – народний танок у класичному оформленні. Нехай нас не дивує така комбінація, як полтавський одяг, а на ногах балетки... Українські народні танки мають свою пречудову традицію, і є все живим і невичерпним джерелом мистецької інвенції. Чудова річ, розвинута із тісного примітиву в пишні сценічні форми, не затираючи при цьому засадничих форм та не спотворюючи його» (Цит. за Паламарчук, 2007, с. 263). Провідні образи балетної постановки створили В. Переяславець (Оксана), К. Ошкмп,



О. Ковальчук (Марія), О. Ярославцев (Степан), Р. Ланська, З. Сугробкіна (подруги), В. Штенгель (Микола), Л. Бикадоров (батько Оксани), М. Шаталова (мати Оксани), С. Хшановський (батько Степана) та інші артисти. Відомо, що у хореографічному спектаклі «Мрії старого композитора» танцював майже весь склад балетної трупи Львівської опери: вже згадувані В. Переяславець (Грета), О. Ярославцев (Франц), К. Ошкамп (Діана), З. Сугробкіна, О. Ковальчук (Коломбіни), С. Хшановський, В. Штенгель (Макс), а також артисти – М. Захарчук, М. Коляда (Арлекіни), О. Купчинська, Л. Сobotівна, С. Михайлюківна, К. Войцехофська (ревелерси), Д. Нижанківська, І. Сліпенька, В. Парфьонова (продавчині квітів), Л. Бикадоров, С. Камінський, Л. Адамов, Т. Кленк (елегантні панове) (Паламарчук, 2007, с. 263).

Варто наголосити, що першими багатоактними балетними виставами на львівській сцені початку 1940-х рр. став «Дон Кіхот» Л. Мінкуса та «Червоний мак» Р. Глієра. Яскрава й певною мірою екзотична за колористикою музика обох балетів одразу привернула увагу місцевої публіки. Постановником вистави став хореограф-експериментатор Є. Вігілев.

Відомо, що для редакції «Дон Кіхот» (диригент Я. Мунд, сценограф М. Соболю) професор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка Й. Коффлер на прохання балетмейстера додав до партитури епілог та окремі танцювальні номери, які сприяли драматургічній цілісності балету. Провідними солістами у виставі виступили В. Переяславець (Кітрі) та М. Трегубов (Базиль). Прекрасну хореографічну майстерність представили також І. Костіна (вулична танцівниця), К. Ошкамп (вимріяна Фея Дон Кіхота), Я. Додін (Еспада), С. Хшановський (Санчо Панса), С. Фалішевський (Комачію), З. Ольшанський (Дон Кіхот).

Т. Степанчикова віднайшла цінні матеріали щодо реакції партійного керівництва міста на формування театрального репертуару Львова. Вона, зокрема, наголосила, що після кількох театральних прем'єр у місті Львівським управлінням у справах мистецтв на порядку денному постало питання про «доцільність» постановок, які не мали потрібного «ідейного» навантаження. Т. Степанчикова зазначає: «Дісталось всім і кожному, а найбільше оперному та єврейському. Оперному за те, що першим балетом, підготовленим для показу львівському глядачеві, став «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (Мовляв, бачений-перебачений! Тільки хто бачив? Адже у Львові це перша балетна трупа за всю історію міста і перша балетна вистава). І незважаючи на те, що композитор В. Барвінський із захопленням вітав цей твір на сцені львівського Великого театру, директорові цього нового музичного колективу А. Гольцману було наказано негайно приступати до роботи над радянським балетом «Червоний мак» на музику Р. Глієра» (Степанчикова, 2005, с. 204).

«Червоний мак» було показано на сцені Львівської опери в березні 1941 р. в балетмейстерській редакції Є. Вігілева (диригент – М. Гончаров, сценограф – Ф. Вигживальський). Відомо, що на прем'єру приїхав сам автор – композитор Р. Глієр (Степанчикова, 2005, с. 207). У провідних партіях спектаклю були задіяні танцівники М. Трегубов, О. Ярославцев (Лі-Та-Чу), В. Ільїнська, В. Переяславець (Тао-Хоа), В. Дяконов (кочегар), В. Штенгель (концесіонер), З. Сугробкіна, І. Москальова, Р. Ланська, Л. Бикадоров, С. Хшановський, А. Обертон (ролі у танцювальних сценах другого плану) (Вантель, 1945).

Наступною творчою роботою для балетної трупи Львівської опери стала «Лілея» К. Данькевича, за постановку якої взялися диригент М. Покровський та відомі





мий російський співак і режисер О. Улуханов. На жаль, призначена на 26 червня прем'єра не відбулася через окупацію німецькими військами. Залишилось нереалізованим і «Лебедине озеро» П. Чайковського, заплановане на сезон 1941/1942 рр. Частина творчих сил Львова евакуювалась у глиб Радянського Союзу.

За словами О. Паламарчук, під час окупації Галичини ставлення до культурно-освітньої роботи у Львові «було дещо лояльнішим, особливо у порівнянні з тим, що діялось в інших містах України, окупованих фашистами» (Паламарчук, 2007, с. 253). Проте репертуар львівського оперно-балетного театру складала в цей період переважно оперні твори, хореографічне мистецтво було представлено переважно танцювальними дивертисментами, поставленими Є. Вігілевим, В. Штенгелем, М. Трегубовим. Але вже через два роки німецької окупації, за свідченням О. Паламарчук, балетна трупа нараховувала 36 танцівників, силами яких вдалося реалізувати постановку шести балетів: «Сільське кохання» К. Данькевича, одноактна сцена «Вальпургієва ніч» Ш. Гуно, «Пер Гюнт» на музику Е. Грига, «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Коппелія» Л. Деліба, «Серпанок для Пієретти» Е. Донаньї. Відомо, що найбільшу глядацьку увагу привернув останній спектакль, поставлений М. Трегубовим у співпраці з диригентом Я. Воцаком та сценографом М. Радишем (Паламарчук, 2007, с. 259-268). У центрі балетної розповіді «Серпанок для Пієретти» була сумна історія про дівчину, що одночасно закохалася у двох хлопців, які обидва гинули. Провідні ролі у виставі виконали В. Переяславець (Анетта-Пієретта), М. Трегубов (Арлекін) та О. Ярославцев (Флористан-П'єро); серед інших артистів помітні сценічні роботи було представлено Н. Ліснівською (мати Пієретти), М. Копом (батько Пієретти), Д. Нижанківською, М. Шаталовою (служниця), Я. Любовичем (лакей) тощо (Пастернакова, 1963, с. 4).

**Наукова новизна.** Уперше проведене спеціальне дослідження творчості балетної трупи львівського оперно-балетного театру кінця 30-х – початку 40-х років ХХ ст.; уведено до балетознавчого обігу імена ряду виконавців.

**Висновки.** Піднесенню фахової виконавської та балетмейстерської майстерності на сцені Львівської опери сприяла організація стаціонарної балетної трупи в сезоні 1939/1940 рр. Її ядро утворили випускники Київського ДХУ 1940 р. та досвідчені солісти й артисти кордебалету з провідних (Київського, Московського, Ленінградського ДАТОБ) та периферійних театрів СРСР; до роботи також долучилися місцеві танцівники, які здобули хореографічну освіту в танцювальних студіях Львова та біженці з окупованої німцями Польщі.

Першими багатоактними балетами стали «Дон-Кіхот» (засуджений за бездіяльність, застарілість) і «Червоний мак» (позиціонувався СРСР як зразок балету героїчної сучасної тематики). З початком німецько-радянської війни значна частина балетної трупи поїхала в евакуацію, частина залишилась працювати в театрі, де ставилися повноцінні балети (серед них «Сільське кохання», «Коппелія», «Серпанок для Пієретти» та ін.). Після звільнення Львова від німецької окупації частина творчого складу балетної трупи емігрувала (В. Переяславець, Р. Прийма та ін.), частина опинилась у сталінських таборах.

**СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ**

---

- Вантель, В. (1941, 25 березня). Червоний мак. *Червоний штандарт*, 4.
- Житкевич, А. (2013, 31 січня). *Сольвейг XX століття*. Міст online. <http://meest-online.com/culture/solvejh-hh-stolittya/>.
- Захарова, В. (2018). Регіональний аналіз жіночого виконавства в українському балеті: 90-ті роки ХХ – початок ХХІ ст. (частина I: Київ і Львів). *Культура і сучасність*, 1, 268-273.
- Паламарчук, О. (2007). *Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка.
- Пастернакова, М. (1963). *Українська жінка в хореографії*. Накладом Союзу українок Канади з Фондації ім. Н. Кобринської.
- Станішевський, Ю. (1975). *Український радянський балетний театр, 1925–1975*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Музична Україна.
- Степанчикова, Т. (2005). *Історія єврейського театру у Львові: Кризь терни до зірок! Ліга-Прес*.
- Терещенко, А. (1989). *Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка: Піввіковий творчий шлях*. Музична Україна.
- Туркевич, В. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, дириженти, лібретисти, критики, художники*. Біографічний інститут НАН України.
- Чурпіта, Т. (2017). Повернення Миколи Трегубова до Львівського театру опери та балету (1950–1951 рр.). *Культурологічна думка*, 11, 137-145.
- Petryk, O. (2018). Contribution of Natalia Slobodian to the establishment of artistic traditions and formation of Lviv ballet repertory. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 3, 227-231.

**REFERENCES**

---

- Churpita, T. (2017). Povernennia Mykoly Trehubova do Lvivskoho teatru opery ta baletu (1950–1951 rr.) [The Return of Mykola Trehubov to the Lviv Opera and Ballet Theatre (1950–1951)]. *The Culturology Ideas*, 11, 137-145 [in Ukrainian].
- Palamarchuk, O. (2007). *Muzychni vystavy Lvivskykh teatriv (1776–2001)* [Musical Performances of Lviv Theaters (1776–2001)]. Vydavnychiy Tsentr LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
- Pasternakova, M. (1963). *Ukrainska zhinka v khoreohrafi* [Ukrainian Woman in Choreography]. Nakladom Soiuzu Ukrainok Kanady z Fundatsii im. N. Kobrynskoii [in Ukrainian].
- Petryk, O. (2018). Contribution of Natalia Slobodian to the Establishment of Artistic Traditions and Formation of Lviv Ballet Repertory. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 227-231 [in English].
- Stanishevskiy, Yu. (1975). *Ukrainskyi radianskyi baletnyi teatr, 1925–1975* [Ukrainian Soviet Ballet Theater, 1925–1975]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokov istorii* [Ballet Theater of Ukraine: 225 Years of History]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stepanchykova, T. (2005). *Istoriia yevreiskoho teatru u Lvovi: Kriz terny do zirok!* [History of the Jewish Theater in Lviv: Through the Thorns to the Stars!]. Liha-Pres [in Ukrainian].
- Tereshchenko, A. (1989). *Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka: Pivvikoviy tvorchiy shliakh* [Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theater: A Half Century Creative Way]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreografichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh: Khoreohrafi, artysty baletu, kompozytory, dyryhenty, libretysty, krytyky, khudozhnyky* [Choreographic Art of



- Ukraine in Personalities: Choreographers, Ballet Dancers, Composers, Conductors, Librettists, Critics, Artists*. Biohrafichnyi Instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Vantel, V. (1941, March 25). Chervonyi Mak [The Red Poppy]. *Chervonyi Shtandart*, 4 [in Ukrainian].
- Zakharova, V. (2018). Rehionalnyi analiz zhinochoho vykonavstva v ukrainskomu baleti: 90-ti roky XX – pochatok XXI st. (chastyna I: Kyiv i Lviv) [Regional Analysis of Female Performance in Ukrainian Ballet: 90s of the XX – Beginning of the XXI Century (Part I: Kyiv and Lviv)]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 268-273 [in Ukrainian].
- Zhytkevych, A. (2013, January 31). *Solveih XX stolittia* [Solveig of the Twentieth Century]. Mist Online. <http://meest-online.com/culture/solvejh-hh-stolittya/> [in Ukrainian].



УДК 7.071.1:792.82(477.63-25)"195/196"  
DOI: 10.31866/2616-7646.3.2.2020.220529

## БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ТРЕГУБОВА В ДОНЕЦЬКОМУ ДЕРЖАВНОМУ ТЕАТРИ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

**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 балетмейстерську діяльність Миколи Трегубова в Донецькому державному театрі опери та балету. **Методологія.** Дослідження проведене із застосуванням історичних, історіографічних та аналітичних підходів. **Наукова новизна.** У статті вперше проведено аналіз основних балетмейстерських робіт М. Трегубова в Донецькому оперно-балетному театрі, уведено нові матеріали, що розширюють уявлення про особливості творчої діяльності хореографа й допомагають систематизувати його спадщину. **Висновки.** У 1950 – 1960-х рр. М. Трегубов збагатив сцену Донецького державного театру опери та балету шістьма постановками на музику європейських, українських і радянських композиторів. До втілення балетів майстер підходив творчо й оригінально, щедро оздоблюючи їх яскравими сольними та масовими танцями, емоційними адажіо й варіаціями, характерними побутовими епізодами. Плідна співпраця з диригентами й сценографами викликала гаряче схвалення глядачів і сприяла кращому розумінню сюжету творів. Загалом успішні роботи М. Трегубова мали окремі недоліки, проте слушні зауваження критиків сприяли підвищенню професійного рівня балетмейстера і колективу театру. Колоритний спектакль «Сорочинський ярмарок», що поєднував елементи класичної та української народної хореографії, не залишив байдужими рецензентів і мистецтвознавців. Попри особливості музики й лібрето, М. Трегубов поступово впроваджував виразну танцювальність, узагальнену хореографічну образність для розкриття ліричних і комедійних характерів. Незважаючи на свій зв'язок із канонами драмбалету, «Сорочинський ярмарок» був означений чіткою тенденцією до відходу від штампів пантоміми. Проведене дослідження не претендує на вичерпність. Необхідно віднайти дані про інсценізацію М. Трегубовим популярного балету «Баядерка» на донецькій сцені (1958). Потребує доповнення інформація про постановку спектаклів «Шурале» (1953) та «Жізель» (1955).

**Ключові слова:** Микола Трегубов; Донецький державний театр опери та балету; балетмейстер; балет «Сорочинський ярмарок»; хореографія; танець.



**БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НИКОЛАЯ  
ТРЕГУБОВА  
В ДОНЕЦКОМ  
ГОСУДАРСТВЕННОМ ТЕАТРЕ  
ОПЕРЫ И БАЛЕТА**

**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](mailto:nikolaschurpita@gmail.com)

**Цель статьи** – проанализировать балетмейстерскую деятельность Николая Трегубова в Донецком государственном театре оперы и балета. **Методология.** Исследование проведено с применением исторических, историографических и аналитических подходов. **Научная новизна.** В статье впервые сделан анализ основных балетмейстерских работ Н. Трегубова в Донецком оперно-балетном театре, введены новые материалы, расширяющие представления об особенностях творческой деятельности хореографа и помогающие систематизировать его наследие. **Выводы.** В 1950 – 1960-х гг. Н. Трегубов обогатил сцену Донецкого государственного театра оперы и балета шестью постановками на музыку европейских, украинских и советских композиторов. К постановке балетов мастер подходил творчески и оригинально, щедро украшая их яркими сольными и массовыми танцами, эмоциональными адажио и вариациями, характерными бытовыми эпизодами. Плодотворное сотрудничество с дирижерами и сценографами вызвала горячее одобрение зрителей и способствовала лучшему пониманию сюжета произведений. В целом успешные работы Н. Трегубова имели отдельные недостатки, однако дельные замечания критиков способствовали повышению профессионального уровня балетмейстера и коллектива театра. Колоритный спектакль «Сорочинская ярмарка», сочетавший элементы

**MYKOLA TREHUBOV'S  
BALLET MASTER  
ACTIVITY  
IN DONETSK  
STATE OPERA  
AND BALLET THEATRE**

**Tetiana Churpita,**  
PhD in Pedagogy,  
Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0001-5412-404X>,  
[nikolaschurpita@gmail.com](mailto:nikolaschurpita@gmail.com)

**The purpose of the article** is to consider the choreographic activity of Mykola Trehubov at the Donetsk State Opera and Ballet Theatre based on the materials from periodicals and specialized publications. **Methodology.** The author has prepared an article using historical, historiographical, and analytical approaches. **Scientific novelty.** The article is the first attempt to analyze the main choreographic works by M. Trehubov at the Donetsk Opera House, new materials are introduced that expand the peculiarities' understanding of the ballet master's creative activity and help to systematise his legacy. **Conclusions.** In the 1950s – 1960s M. Trehubov enriched the stage of the Donetsk State Opera and Ballet Theatre with six performances to the music of European, Ukrainian, and Soviet composers. The master approached his ballets creatively and originally, generously embellishing them with bright solo and mass dances, emotional adagios and variations, characteristic everyday episodes. The fruitful collaboration with the conductors and stage designers aroused warm approval from the audience and contributed to a better understanding of the plot of the works. On the whole, the successful works of M. Trehubov had some shortcomings, however, the sensible remarks of the critics helped to raise the professional level of the choreographer and the theatre team. The colourful performance *The Fair at Sorochyntsi*, which combined elements of classical and Ukrainian folk choreography, did not leave indifferent reviewers and art crit-



классической и украинской народной хореографии, не оставил равнодушными рецензентов и искусствоведов. Несмотря на особенности музыки и либретто, Н. Трегубов постепенно внедрял выразительную танцевальность, обобщенную хореографическую образность для раскрытия лирических и комедийных характеров. Несмотря на свою связь с канонами драмбалета, балет «Сорочинская ярмарка» был обозначен четкой тенденцией к уходу от штампов пантомимы. Проведенное исследование не претендует на полноту. Необходимо найти данные об инсценировке Н. Трегубовым популярного балета «Баядерка» на донецкой сцене (1958). Нуждается в дополнении информация о постановке спектаклей «Шурале» (1953) и «Жизель» (1955).

**Ключевые слова:** Николай Трегубов; Донецкий государственный театр оперы и балета; балетмейстер; балет «Сорочинская ярмарка»; хореография; танец.

Despite the peculiarities of the music and libretto, M. Trehubov gradually introduced expressive dance, generalized choreographic imagery to reveal lyrical and comedic characters. Contrary to its connection with the drama ballet canons, *The Fair at Sorochyntsi* was marked by a clear tendency to move away from the clichés of pantomime. The undertaken research does not claim to be comprehensive. It is necessary to find data on M. Trehubov's staging of the popular ballet *La Bayadere* on the Donetsk stage (1958). Information about the production of the performances *Shurale* (1953) and *Giselle* (1955) should be supplemented.

**Keywords:** Mykola Trehubov; Donetsk State Opera and Ballet Theatre; ballet master; ballet *The Fair at Sorochyntsi*; choreography; dance.

**Актуальність теми дослідження.** Заслужений діяч мистецтв УРСР, автор численних балетних спектаклів, лібрето, балетмейстер і педагог Микола Іванович Трегубов (1912–1997) посідає провідне місце серед видатних вітчизняних хореографів ХХ ст. За час своєї творчої діяльності майстер очолював балетні підрозділи Львівського та Одеського оперних театрів. Але поряд із цим, протягом 1950 – 1960-х рр. М. Трегубова неодноразово запрошували здійснювати постановки на сцені Донецького державного театру опери та балету (у 1947–1961 рр. – Сталінський державний російський театр опери та балету, у 1961–1977 рр. – Донецький державний російський театр опери та балету).

Незважаючи на те, що балети «Шурале» Ф. Ярулліна, «Жизель» А. Адана, «Баядерка» Л. Мінкуса, «Великий Вальс» Й. Штрауса, «Пер Гюнт» Е. Гріга стали знаковими, збагативши репертуар Донецької опери, дослідження, предметом якого став би аналіз цих постановок, проведено не було. Жвавий інтерес викликає намагання М. Трегубова синтезувати національний український танець із класичною школою, що відобразилося в спектаклі «Сорочинський ярмарок» на музику українського радянського композитора В. Гомоляки.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Довідкову інформацію про постановки М. Трегубова в Донецькому оперно-балетному театрі знаходимо в енциклопедії «Балет» (Григорович, 1981). Про інсценізацію спектаклю «Сорочинський ярмарок» у контексті гоголівської та української національної тематики на балетній сцені згадано в роботах Ю. Станішевського (1963, 1986), М. Загайкевич (2009), О. Гресь (2016), дисертації Н. Семенової (2019).



Особливу увагу балетам майстра на донецькій сцені приділяли радянські театральні оглядачі на сторінках тогочасних періодичних видань «Червоне Запоріжжя» (Ягнич, 1956), «Советская здравница» («Радянська здравниця») (Молоденков, 1958), «Соціалістичний Донбас» (Ханко, 1965). Статті театральних критиків розширюють уявлення про творчі виклики, здобутки М. Трегубова і трупи загалом.

**Мета дослідження** – проаналізувати балетмейстерську діяльність Миколи Трегубова в Донецькому державному театрі опери та балету

**Виклад основного матеріалу.** Після Другої світової війни основними місцями роботи М. Трегубова були Львівський (1950–1958) та Одеський (1958–1970) театри опери та балету. Перебуваючи на посаді головного балетмейстера, український хореограф багато експериментував, намагався долучити до репертуару твори світової балетної спадщини, здійснював постановки на музику композиторів минулого та сучасності, зокрема, українських. Водночас М. Трегубов був неодноразово запрошений як балетмейстер у театр опери та балету в місті Сталіно (з 1961 р. – Донецьк). На Сході України хореограф радував поціновувачів танцю не тільки переосмисленими версіями львівських постановок, а й прем'єрою – балетом «Сорочинський ярмарок».

Ще в 1952 р. М. Трегубов поставив у Львові балет «Алі-Батир» татарського композитора Ф. Ярулліна. Через рік твір знайшов своє місце серед репертуару Донецького театру, але митець представив його вже під іншою назвою – «Шурале» (квітень 1953). У цьому спектаклі яскраво розкрився талант М. Трегубова як постановника (для зображення лісової нечисті він широко використав характерно-гротесковий танець), проявилися риси науковця-дослідника, адже майстер сам вивчав автентичний фольклор, створивши «власне танцювальне рішення цього талановитого татарського балету» (Станішевський, 1986, с. 115).

Схожа доля спіткала львівську версію спектаклю «Жізель» А. Адана на лібрето Т. Готьє, Ж. Кораллі та А. Сен-Жоржа (1954). У 1955 р. М. Трегубова було запрошено в Донецький театр, у якому він поставив цей твір повторно. За спостереженнями Ю. Станішевського, робота балетмейстера над постановкою характеризувалася творчим підходом, адже М. Трегубов відмовився копіювати вже традиційні канони. Аби вирішити спектакль оригінально, майстер відправився до бібліотек Москви й Санкт-Петербурга, де знайшов ряд музичних фрагментів. Протягом багатьох років у різних сценічних редакціях ці епізоди були вилучені з партитур. Відповідно до цього М. Трегубов відновив оригінальне прочитання другої дії балету – у графському саду, де відбувалося любовне зізнання закоханих і трагічна смерть Жізелі (Станішевський, 1963, с. 46).

У 1956 р. Львів побачив спектакль «Баядерка» Л. Мінкуса в інтерпретації М. Трегубова. Цей твір вирізняли вдалі режисерські рішення, музикальність, високий художній смак та різнобарвність танцювальних відтінків, у яких розкрилися раніше невідомі грані талановитих артистів. Доля згаданої постановки на донецькій сцені (1958) має стати предметом майбутніх досліджень, проте наразі особливої уваги потребують подальші експерименти майстра.

Після плідної роботи з музикою європейських та радянських композиторів інтерес М. Трегубова зосереджується на синтезі національного українського танцю із класичною школою, що відобразилося в спектаклі «Сорочинський ярмарок» на музику українського композитора В. Гомоляки (1956) (Григорович, 1981, с. 190).



Сталінський театр опери і балету перший здійснив постановку «Сорочинського ярмарку», спробувавши відтворити в балетному мистецтві один з найвідоміших гоголівських творів. В основі історії – казкова легенда про червону свитку, що поєднується з колоритним зображенням українського життя – картинами ярмарку, торгу циган, чудовими образами незграбного Солопія Черевика, сварливої Хіврі, їхньої дочки Парасі, закоханого в неї Гриця, поповича Опанаса Івановича та багатьох інших яскравих персонажів повісті М. Гоголя.

Зображення вельми яскравої картини було нелегким завданням для Сталінського театру, адже лібрето Б. Таїрова-Б. Каменьковича та музика В. Гомоляки мали виразну специфіку й недоліки. Сценаристи балету «Сорочинський ярмарок» були заінтриговані сюжетом, що був наповнений різноманітними комедійними епізодами, придатними для пантомімічного зображення. Саме вони і стали основою сценарію.

Створюючи партитуру, композитор В. Гомоляка орієнтувався на фольклоризацію музичного матеріалу, тому образні характеристики були передані через народні танцювально-пісенні жанри. «Танець дівчат і хлопців» ґрунтувався на козачкових мотивах; адажію Парасі та Гриця було наповнене теплою лірикою народного побутового романсу. Розгорнутий «Гопак» складався «аж з декількох емоційно різнопланових епізодів, розрахованих на різні видові групи танцюристів» (Загайкевич, 2009, с. 69). Як зазначає М. Загайкевич (2009), численні фольклорні мелодії мали бути творчо переосмислені композитором, який хибував однаковістю і стандартністю ритмічних та гармонійних формул. Відтак це знизило виразність образного музичного малюнку і наклало на нього відбиток етнографічної ілюстративності (Загайкевич, 2009, с. 70).

Рецензенти вважали, що М. Трегубову, який саме через танець намагався відобразити яскраві комедійні характери персонажів Гоголя, вдалося показати ярмарок засобами балетного мистецтва. «Перед глядачами проходили знайомі картини відомого твору: народ поспішав на ярмарок у Сорочинці. Разом з усіма їде продавати пшеницю Солопій Черевик з дружиною і дочкою... На мості з парубками стоїть Гриць. Відбувається знайома сутичка його з Хіврею: грудка грязюки летить в очіпок Парасиної мачухи... Ця сцена була зроблена із справжнім гумором» (Ягнич, 1956).

Немало захопливого й виразного було в інших епізодах – зустрічі Хіврі з поповичем, появі «свинячої морди», що спричиняла переполох, історії зі зникненням коня. Незважаючи на те, що ці та інші оригінальні режисерські задуми не завжди відповідали гоголівському тексту, вони були органічно пов'язані із загальною канвою спектаклю. У виставі було багато цікавих масових сцен, зокрема танець циган. Загалом «диригент Є. Шехтман і балетмейстер М. Трегубов значно згладили прогалини музики і лібрето, створили веселий спектакль, пройнятий поетичним диханням» (Ягнич, 1956).

Балет «Сорочинський ярмарок» вийшов цікавим, пройнятим національним колоритом спектаклем, у якому відчувався дух гоголівського твору. У цьому була неабияка заслуга ряду танцівників, які надали своїм персонажам типові й правдиві риси характеру. О. Горчакова створила чудовий, романтичний образ ніжної української дівчини Парасі. Виконавиця щиро й безпосередньо передала внутрішні переживання дівчини, яка всім серцем покохала вродливого Гриця. Про-





те її партнер – танцівник Н. Третяков – створив лише зовнішній образ веселого хлопця, не розкриваючи його кмітливості, прямоту та хоробрість. Правдиво передала риси сварливої, хижої Хіврі молода й талановита артистка Г. Кириліна. С. Дейченко створив яскравий образ Солопія Черевика, чоловіка, який перебував «під черевиком» своєї дружини Хіврі. Прикладом союзу танцю з глибоким проникненням в образ було виконання М. Лівшицем ролі Опанаса Івановича. Танцівник блискуче передав виразний образ поповича, що глядач оцінив щирим сміхом та дружними оплесками (Ягнич, 1956).

До недоліків вистави було віднесено вельми вільну інтерпретацію твору М. Гоголя, що далеко не завжди відзначалася доречністю, зайву метушню в деяких масових сценах, котра порушувала чітку лінію танців. Занадто побутовим видався рецензентові епізод із поповичем, який бігав у білизні. Докори були висловлені й художнику В. Московиченку, який поряд із талановитим зображенням українських пейзажів створив бліді декорації ярмарку. Попри вищенаведене, оглядач Ю. Ягнич (1956) зробив такий висновок: «спробу відтворити в балетному мистецтві один з чудових класичних творів слід всіляко вітати, тим більше, що вона, незважаючи на окремі недоліки, вдала, і немає сумнівів, що дальша робота над спектаклем дасть ще відрадніші плоди» (с. 4).

Про «Сорочинський ярмарок» вели мову не лише газетні театральні оглядачі; балет викликав професійний інтерес і у відомих українських мистецтвознавців. Оцінюючи спектакль, М. Загайкевич (2009) зосередила увагу на тому, що балетмейстер М. Трегубов, як і автор музики, обрав етнографічно-описовий шлях розвитку сюжету. Попри те, що балет запам'ятовувався яскравими масовими танцями, ліричними дуетами, котрі були сповнені народними пластичними інтонаціями, сольними варіаціями, «основним фактором-рушієм дії залишалися пантомімічні епізоди, нерідко витримані в манері грубого шаржу» (Загайкевич, 2009, с. 70). На думку дослідниці, загалом спектакль вийшов ефектним і колоритним, проте він відображав лише зовнішні ознаки хореографічної комедії, підійшовши поверхово до гумору Гоголя та образного змісту повісті (Загайкевич, 2009, с. 70).

Ю. Станішевський (1986) називав цей комедійний балет суперечливим явищем, подією, що стала наслідком непростих процесів оновлення «естетичних принципів балетного театру й закономірного утвердження в пантомімічному балеті-драмі танцювальних форм» (с. 129). В. Гомоляка спробував написати масштабний симфонічний твір, використовуючи народнопісенні й танцювальні інтонації. Лібретисти міцно стояли на позиціях прозаїчного-побутового та ілюстративного «драмбалету». Зі свого боку, М. Трегубов «щосили прагнув „примирити“ прямолінійно-схематичне лібрето і досить колоритну, пройняту теплим гоголівським гумором і світлою лірикою музику шляхом широкого введення танцю» (Станішевський, 1986, с. 129).

Загалом, попри ще досить тісний зв'язок із канонами драмбалету, у «Сорочинському ярмарку» простежувалася чітка тенденція поступового відходу від штампів і трафаретів пантоміми. Балетмейстер М. Трегубов упроваджував виразну танцювальність і узагальнену хореографічну образність. Саме розгорнутий танець, що поєднував фрагменти класичної та української народної хореографії, «став найпереконливішим засобом розкриття ліричних і комедійних характерів окремих гоголівських героїв (Парасі, Гриця, Хіврі та ін.)» (Семенова, 2019, с. 89).



Це, зі свого боку, сприяло загальному прогресу українського хореографічного мистецтва на його еволюційному шляху до балетного симфонізму.

У 1957 р. М. Трегубов разом із диригентом Львівської опери С. Арбітом здійснив інсценізацію знакового спектаклю «Великий вальс» на музику Й. Штрауса. Прем'єрою цього твору М. Трегубов дебютував як балетмейстер в Одеському театрі опери і балету (1958). Балет набув широкої популярності серед місцевих глядачів, викликав позитивні відгуки оглядачів у пресі (Гольдіна, 1958), а отже, потребував подальших постановок на інших сценах УРСР.

У 1958 р. танцювальну розповідь про життєвий шлях «короля вальсів» Й. Штрауса та його історію кохання побачили глядачі Донецького державного театру опери та балету. Варто зазначити, що в червні 1958 р. творчий колектив неодноразово показував цей спектакль у трьох діях на сцені Державного театру імені О. Пушкіна під час літніх гастролей в Євпаторії, про що дізнаємося зі сторінок преси (Молоденков, 1958).

Вражаюча танцювальна музика Й. Штрауса сприяла створенню цікавого спектаклю, що ґрунтувався на драматичному розвитку сюжету, взятого з життя самого композитора. Завдяки засобам хореографічного мистецтва Сталінський театр розкрив відому тему «своєрідно й оригінально, відмовившись від загальноприйнятого дивертисментного характеру» (Молоденков, 1958).

Спектакль про зворушливу тему перемоги невпинної праці й любові до мистецтва неабияк відрізнявся завдяки виконавцям головних ролей. Партія дружини Й. Штрауса Генрієтти була талановито втілена заслуженою артисткою УРСР О. Горчаковою. Використовуючи віртуозний танець, а також драматичну пантоміму, вона створила зворушливий, психологічно глибокий образ. Заслужена артистка Г. Кириліна виконала партію танцівниці Фанні технічно бездоганно, розкриваючи характер на перший погляд легковажної, але насправді чесної жінки, в оптимістичному ключі. А. Ковальов легко й невимушено, хоча іноді й із зайвою зовнішньою ефектністю, провів партію позитивного молодого композитора Й. Штрауса. Критикам запам'яталися посильний ательє (артист А. Фотієва) і служниця (артистка М. Гламозда), а виконана ними віденська полька Й. Штрауса зустріла гаряче схвалення глядачів. Дещо одноманітним видавалося втілення образу імпресаріо Ерїха артистом М. Ліфшицем, який непереконливо розкрив хижість приватного підприємця, нещадного експлуататора артиста (Молоденков, 1958).

Ретельний підхід постановника забезпечив загальну єдність усіх складників спектаклю, а це, зі свого боку, було найкращим акомпанементом головним героям балету. Оркестр під керівництвом Є. Шехтмана звучав на високому рівні; оформлення заслуженого діяча мистецтв УРСР В. Московченко, жвава зміна декорацій захоплювали глядачів та сприяли успіху вистави.

Автор газетної публікації Е. Молоденков (1958) наголосив, що варто тільки покращити злагодженість роботи кордебалету, а також у дусі естетики радянської доби порекомендував у сюжеті вистави, окрім інтимної сторони біографії видатного композитора, висвітлити симпатії Й. Штрауса до революційного руху, розкрити прогресивний характер низки музичних творів («Пісні свободи», «Пісні барикад», «Звуки єдності», «Революційний марш» та ін.). Ці недоліки не зменшували насолоди глядачів від постановки М. Трегубова. Закінчуючи рецензію на гастрольний виступ Донецького оперного театру в Євпаторії, оглядач підсумував:



«вистава пройшла з великим успіхом і на прохання глядачів буде сьогодні повторена» (Молоденков, 1958).

Поєднуючи традиції великого балету із танцями класичного й характерного планів, упродовж своєї балетмейстерської діяльності М. Трегубов неодноразово звертався до національного фольклору народів світу. Не стала винятком і скандинавська тематика, з якою майстер познайомився ще під час виконання ролі Пер Гюнта у 1942–1943 рр. у Львівському оперному театрі. Пізніше, створивши власний літературний сценарій та хореографічний текст, М. Трегубов познайомив львівську публіку зі своєю інтерпретацією однойменного балету (1955). Неабияка популярність цієї версії «Пер Гюнта» Е. Гріга дозволила постановнику реалізувати її на сценах Одеси (1959), Казані (1961) і, нарешті, Донецька (1965).

На сторінках газети «Соціалістичний Донбас» зазначено, що нове творче досягнення Донецького театру подарувало глядачеві колоритні побутові епізоди, яскраві сольні партії Пера, адажіо закоханих. Оригінальною була і хореографія VII картини, яка відтворювала катання на ковзанах та інші зимові ігри сільської молоді (Ханко, 1965).

Партію Пера виконували заслужений артист УРСР А. Ковальов і артист В. Парсаданян. Танцівник А. Ковальов природно передав невгамовну фантазію свого героя, який за сюжетом викрадає чужу наречену, захоплюється дочкою Доврського Діда, володаря Рондських гір (артист Г. Єгоров). Другому виконавцю партії Пера – талановитому артистові В. Парсаданяну – належало ще попрацювати над деталями образу героя, адже в сільського парубка несподівано з'явилися манери середньовічного лицаря. За спостереженнями рецензентів, краще в характері Пера – його любов до матері Озе (артистка А. Колупаєва), до Сольвейг. Виконання партії Сольвейг заслуженою артисткою УРСР О. Горчаковою було одним з основних здобутків спектаклю. Чудовим, сповненим світлом надії та щастя, стало адажіо, поставлене на музику романсу «Люблю тебе», зворушливою й чудовою була Сольвейг-Горчакова в сцені, де вона як утілення образу батьківщини чекала на повернення коханого Пера. Вдалий образ Сольвейг створила й народна артистка УРСР Г. Кириліна, але в її ролі не вистачало м'якості, задушевності (Ханко, 1965).

Художнє оформлення було співзвучне загальній побудові спектаклю. Декорації Б. Купенко вдало передавали північний пейзаж, жанрово-побутові епізоди. Але в сцені підземного царства сценографії не вистачило яскравості й казковості. До успіху вистави долучився й оркестр театру під керівництвом диригента Б. Лебедева, у виконанні якого мелодії Е. Гріга набули ознак ідейно-художньої основи спектаклю. У рецензії зазначалося: там, де хореографія “йде” за музикою, розкриває її зміст, виходить чудове співпадіння задумів композитора і постановника» (Ханко, 1965).

Не вдалося оминати в постановці «Пер Гюнта» й певних прорахунків. Наприклад, у першій дії третього епізоду норвезький колорит музичного оформлення не збігався з появою на сцені диких мароканських племен, у той час, як душевні хвилювання Пера, його спогади про батьківщину не були передані засобами хореографії. Музика «Ходи гномів» у картині гірського королівства підказувала сюжет танцю і дійових осіб – гномів, проте в спектаклі глядачі побачили казкових істот, але, на жаль, не маленьких чоловічків, які бігають підстрибом. У середній частині знаменитої «Ходи» лунав м'який ліричний наспів, що пробуджував у свідомості



глядачів картини природи. На сцені ж відбувалося явно протилежне – гірський король благословляв свою дочку й Пера. На думку С. Ханко, «цей номер було поставлено крім та поза сутності музики» (Ханко, 1965).

До цих та інших зауважень М. Трегубов ставився вкрай відповідально, завжди враховуючи їх у своїх подальших постановках на різних сценічних майданчиках СРСР. Висловлені зауваження допомагали хореографові підвищувати і свою балетмейстерську майстерність, і професійний рівень усіх учасників постановочно-го процесу. Згодом М. Трегубов передавав набутий досвід своїм учням.

**Наукова новизна.** У статті вперше проведено аналіз основних балетмейстерських робіт М. Трегубова в Донецькому оперно-балетному театрі, уведено нові матеріали, що розширюють уявлення про особливості творчої діяльності хореографа та сприяють систематизації його спадщини.

**Висновки.** У 1950 – 1960-х рр. М. Трегубов збагатив сцену Донецького державного театру опери та балету шістьма постановками на музику європейських, українських та радянських композиторів. До втілення балетів майстер підходив творчо й оригінально, щедро оздоблюючи їх яскравими сольними та масовими танцями, емоційними адажіо та варіаціями, характерними побутовими епізодами. Плідна співпраця з диригентами та сценографами викликала гаряче схвалення глядачів і сприяла кращому розумінню сюжету творів. Водночас успішні роботи М. Трегубова мали певні недоліки, проте слушні зауваження критиків сприяли підвищенню професійного рівня балетмейстера й колективу театру. Колоритний спектакль «Сорочинський ярмарок», що поєднував елементи класичної та української народної хореографії, не залишив байдужими рецензентів і мистецтвознавців. Попри особливості музики та лібрето, М. Трегубов поступово впроваджував виразну танцювальність, узагальнену хореографічну образність для розкриття ліричних і комедійних характерів. Незважаючи на зв'язок із канонами драмбалету, «Сорочинський ярмарок» був позначений чіткою тенденцією відходу від штампів пантоміми. Проведене дослідження не претендує на вичерпність; необхідно віднайти дані про інсценізацію М. Трегубовим популярного балету «Баядерка» на донецькій сцені (1958) й потребує доповнення інформація про постановку спектаклів «Шурале» (1953) та «Жізель» (1955).

## СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Гольдина, Н. (1958, 25 ноября). Большой вальс. *Знамя коммунизма*, 3.
- Гресь, О. (2016). Літературна спадщина Миколи Гоголя у світовому балетному мистецтві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 17, 147-153.
- Григоревич, Ю. (Ред.). (1981). *Балет: Енциклопедия*. Советская энциклопедия.
- Загайкевич, М. (2009). Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*, 4, 68-73.
- Молоденков, Е. (1958, 29 июня). «Большой вальс» (К гастролям Сталинского государственного театра оперы и балета). *Советская здравница*, 4.
- Семенова, Н. М. (2019). *Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі XX – початку XXI століть* (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Харківська державна академія культури, Харків.



- Станішевський, Ю. (1963). *Український радянський балет*. Мистецтво.
- Станішевський, Ю. (1986). *Балетний театр Радянської України 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку*. Музична Україна.
- Ханко, С. (1965, 23 травня). «Пер Гюнт». Прем'єра в Донецькому театрі опери і балета. *Соціалістичний Донбас*, 3.
- Ягнич, Ю. (1956, 26 липня). Поетичний спектакль. *Червоне Запоріжжя*, 4.

## REFERENCES

- Goldina, N. (1958, November 25). Bol'shoi val's [The Great Waltz]. *Znamya Kommunizma*, 3 [in Russian].
- Grigorovich, Yu. (Ed.). (1981). *Balet: Entsiklopediya [Ballet: Encyclopedia]*. Sovetskaya Entsiklopediya [in Russian].
- Hres, O. (2016). Literaturna spadshchyna Mykoly Hoholia u svitovomu baletnomu mystetstvi [Mykola Gogol's Literary Heritage in the World Ballet Art]. *Culture and Arts in the Modern World*, 17, 147-153 [in Ukrainian].
- Khanko, S. (1965, May 23). "Per Gyunt". Prem'era v Donetskom teatre opery i baleta ["Peer Gynt." Premiere at the Donetsk Opera and Ballet Theater]. *Sotsialistychnyi Donbas*, 3 [in Russian].
- Molodencov, E. (1958, June 29). "Bol'shoi val's" (K gastrolyam Stalinskogo gosudarstvennogo teatra opery i baleta) ["The Great Waltz" (To the Tour of the Stalin State Opera and Ballet Theatre)]. *Sovetskaya Zdravnitsa*, 4 [in Russian].
- 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]* (PhD Dissertation). Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1963). *Ukrainskyi radianskyi balet [Ukrainian Soviet Ballet]*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1986). *Baletnyi teatr Radianskoi Ukrainy 1925–1985: Shliakhy i problemy rozvytku [Ballet Theater of Soviet Ukraine 1925–1985: Ways and Problems of Development]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Yahnych, Yu. (1956, July 26). Poetychnyi spektakl [Poetic Performance]. *Chervone Zaporizhzhia*, 4 [in Ukrainian].
- Zahaikivych, M. (2009). Mykola Hohol i baletna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv [Mykola Gogol and the Ballet Works of Ukrainian Composers]. *Researches of the Fine Art*, 4, 68-73 [in Ukrainian].



УДК 793.31:7.071.2(477)  
DOI: 10.31866/2616-7646.3.2.2020.220532

## ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ І ТРАДИЦІЇ ПАВЛА ВІРСЬКОГО В ДЕРЖАВНОМУ АНСАМБЛІ ТАНЦЮ УРСР

Климчук Ірина Сергіївна

аспірантка,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-6253-7626>,

[ira0807@i.ua](mailto:ira0807@i.ua)

**Мета статті** – виявити ознаки мистецької школи і традиції в творчості балетмейстера Державного ансамблю танцю УРСР Павла Вірського. **Методологія.** У статті використано дедуктивний метод, зокрема екстрапольовано концептуальні положення щодо традиції Н. Шахназарової та С. Безклубенка в площину творчості П. Вірського; застосовано історичний, мистецтвознавчий і типологічний принципи для виявлення особливостей традиції та школи П. Вірського. **Наукова новизна.** Доведено, що П. Вірський став фундатором авторської мистецької школи і традиції в народно-сценічній хореографії. **Висновки.** Павло Вірський у формальний, як керівник Державного ансамблю танцю УРСР, та неформальний спосіб (широке коле прибічників його балетмейстерських та педагогічних принципів, що існує впродовж кількох десятиліть) став лідером культурно-мистецької сфери України. Яскравість індивідуальності, потужність творчого дару, його новаторський потенціал сприяли створенню нового стильового напрямку хореографічного мистецтва, що визначив «обличчя» професійного українського народно-сценічного танцю на багато років. Творчі принципи митця засвоюють та розвивають сучасники – послідовники закладених ним традицій. Серед основних ознак школи П. Вірського – академізація народно-сценічного танцю, органічне поєднання високотехнічного виконання з акторською майстерністю й пантомімою, застосування симфонізму як композиційного принципу балетмейстерської діяльності, використання сценографічних і режисерських засобів театральної естетики й ін. Традиції та принципи школи П. Вірського розвиваються, забезпечуючи сталий поступ українського народно-сценічного танцю, живлячи українське хореографічне мистецтво в цілому.

**Ключові слова:** Павло Вірський; Державний ансамбль танцю УРСР; мистецька школа; художня традиція.



## ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ И ТРАДИЦИИ ПАВЛА ВИРСКОГО В ГОСУДАРСТВЕННОМ АНСАМБЛЕ ТАНЦА УССР

**Климчук Ирина Сергеевна**

аспирантка,

Национальная академия руководящих  
кадров культуры и искусств,  
Киев, Украина,

<https://orcid.org/0000-0002-6253-7626>,  
ira0807@i.ua

**Цель статьи** – выявить черты художественной школы и традиции в творчестве балетмейстера Государственного ансамбля танца УССР Павла Вирского. **Методология.** В статье использован дедуктивный метод, в частности экстраполированы концептуальные положения относительно традиции Н. Шахназаровой и С. Безклубенко в плоскость творчества П. Вирского; применены исторический, искусствоведческий и типологический принципы, для выявления особенностей традиции и школы П. Вирского. **Научная новизна.** Доказано, что П. Вирский стал основателем авторской художественной школы и традиции в народно-сценической хореографии. **Выводы.** Павел Вирский формально, как руководитель Государственного ансамбля танца УССР, и неформально (широкий круг сторонников его балетмейстерских и педагогических принципов существует на протяжении нескольких десятилетий) стал лидером культурно-художественной сферы Украины. Яркость индивидуальности, мощь творческого таланта, его новаторский потенциал способствовали созданию нового стиливого направления хореографического искусства, что определил «лицо» профессионального украинского народно-сценического танца на многие годы. Творческие принципы художника осваивают и развивают современники – последователи заложенных им традиций. Среди основных признаков школы П. Вирского – академизация народно-сценического танца, органическое сочетание высокотехнического исполнения

## FORMATION OF PAVLO VIRSKY ART SCHOOL AND TRADITION IN THE STATE DANCE ENSEMBLE OF THE USSR

**Iryna Klymchuk**

PhD Student,

National Academy of Culture and Arts  
Management,  
Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0002-6253-7626>,  
ira0807@i.ua

**The purpose of the article** is to reveal the peculiarities of the art school and traditions in the choreographer work of the State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR Pavlo Virsky. **Methodology.** The deductive method is used in the article, in particular, the conceptual provisions according to the tradition of N. Shakhnazarova and S. Bezklubenko are extrapolated to the plane of P. Virsky's work; historical, art history and typological principles are applied to identify the features of the tradition and school of P. Virsky. **Scientific novelty.** It has been proved that P. Virsky became the founder of the Author Art School and tradition in folk stage choreography. **Conclusions.** Pavlo Virsky formally, as the head of the State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR, and informally (a wide circle of his choreographical and pedagogical principles' supporters has existed for several decades) became the leader of the cultural and artistic sphere of Ukraine. The brightness of his individuality, the power of the creative gift, his innovative potential allowed to create a new style direction of choreographic art, determined the "face" of professional Ukrainian folk-stage dance for many years. The artist's contemporaries – the followers of the traditions laid down by him master and develop his creative principles. Among the main peculiarities of P. Virsky School, there is academization of folk stage dance, organic combination of high-tech performance with acting and pantomime, use of symphonism as a compositional principle of choreography, use of scenographic and directorial means of theatrical aesthetics, etc. The traditions and



с актерским мастерством и пантомимой, применение симфонизма как композиционного принципа балетмейстерской деятельности, использование сценографических и режиссерских средств театральной эстетики и др. Традиции и принципы школы П. Вирского развиваются, обеспечивая устойчивое продвижение украинского народно-сценического танца, питая украинское хореографическое искусство в целом.

**Ключевые слова:** Павел Вирский; Государственный ансамбль танца УССР; художественная школа; художественная традиция.

principles of P. Virsky School are developing, ensuring the steady progress of Ukrainian folk-stage dance, nourishing the Ukrainian choreographic art as a whole.

**Keywords:** Pavlo Virsky; State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR; art school; artistic tradition.

**Актуальність теми дослідження.** Творчість П. Вирського стала в українському мистецтвознавстві однією з наукових проблем, актуальність якої не втрачається впродовж багатьох років. Для з'ясування місця й ролі Павла Вирського у вітчизняній та світовій художній культурі важливо проаналізувати феномен творчості митця крізь призму понять «художня традиція» та «мистецька школа».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед фундаментальних досліджень, дотичних до теми статті, варто назвати роботи Г. Боримської (1974) та Ю. Станішевського (1962, 2003). Останнім часом увага до виконавської, балетмейстерської й педагогічної діяльності П. Вирського активізувалася, чому сприяли соціокультурні трансформації, потреба перегляду усталених, переважно описативних підходів у виявленні ролі майстра в українській та світовій культурі. Серед праць останніх років глибиною занурення в проблему ролі П. Вирського в мистецькому дискурсі виокремлюються дослідження В. Литвиненка (2017), В. Шкоріненка (2003). Статті О. Бігус (2013), Т. Благової (2016), А. Підлипської (2014), Н. Семенової (2014), Л. Цветкової (2005) та ін. демонструють різновекторність наукових зацікавлень та актуальність поглиблення наукового осмислення творчості П. Вирського. Поряд з цим слід констатувати, що дослідження, спеціально присвяченого виявленню співвіднесення понять «традиція» та «школа» у діяльності П. Вирського в Ансамблі танцю УРСР, досі не було проведено.

**Мета статті** – виявити ознаки мистецької школи і традиції в творчості балетмейстера Державного ансамблю танцю УРСР Павла Вирського.

**Вклад основного матеріалу.** Існує значна кількість визначень поняття «традиція» в етнографічній, історичній, літературознавчій, естетичній літературі. Зокрема, відомий український філософ та мистецтвознавець С. Безклубенко (2010) розуміє під традицією «сукупність усталених, успадкованих від попередніх поколінь уявлень про навколишній світ і про місце та роль у ньому людей, їхні права та обов'язки щодо один одного та щодо природи тощо; уявлень, що мають оціночний (аксіологічний) та нормативний (регулятивний) характер» (с. 185). У цьому визначенні йдеться, як і в більшості з них, про передавання, спадщину, наслідування духовних надбань. Саме ці процеси важливо проаналізувати в творчості П. Вирського, враховуючи специфіку власне «художньої традиції».





На думку мистецтвознавиці Н. Шахназарової, у більшості визначень художня традиція в її цілісності не врахована. Дослідниця наполягає, що художню традицію можна визначити як особливий феномен. У широкому розумінні традиція може бути трактована як осмислення і систематизація сформованих рис національної свідомості... що володіє власним механізмом культурної спадкоємності. У мистецтві цей механізм реалізується через категорію професіоналізму, народження професійних форм творчості» (Шахназарова, 2013, с. 43-44).

«Художня традиція – специфічний механізм спадкоємності позитивного досвіду в галузі естетичного освоєння дійсності. Досвіду, що концентрує особливості національного менталітету, тип емоційних реакцій на явища дійсності, а також естетичні ідеали й естетичні пріоритети. Цей механізм включає в себе і систему засобів, здатних адекватно висловити накопичений досвід», – подає визначення Н. Шахназарова в праці «Художня традиція в музичній культурі ХХ століття» (Шахназарова, 1997, с. 31). Це формулювання цілком прийнятне й для хореографічного мистецтва, зокрема сфери народно-сценічного танцю. Вважаємо, що таке об'ємне визначення може бути застосоване і для національної культури в цілому, і для окремих її феноменів, до яких відносимо балетмейстерську творчість П. Вірського.

Фактично, П. Вірський взяв на озброєння українську художню традицію, що охоплює широкий спектр явищ національного художнього досвіду, не зводиться тільки до лексики народного танцю, обрядових та позаобрядових танцювальних дійств, а враховує досвід музичного, вокального, ужиткового та інших мистецтв. І ця традиція стала основою авторської професіональної школи балетмейстерства у сфері українського народно-сценічного танцю.

Через академізацію традиції, формування авторського стилю П. Вірський фактично створив школу народно-сценічного танцю в розумінні неформального об'єднання однодумців, котрі засвоюють і розвивають творчі принципи й методи лідера школи, яким упродовж багатьох десятиліть в сфері українського народно-сценічного танцю є Павло Вірський.

А. Підлипська (2013) подає визначення «мистецькій школі» крізь призму ключових ознак наукових шкіл, зазначаючи, що це «неформальне і/або формальне творче об'єднання кількох поколінь митців, характерними ознаками якого є наявність митця-лідера – засновника творчого напрямку (програми), його учнів-послідовників, прибічників сталих традицій, сформованих у творчому колективі, згуртованість навколо успішного розв'язання соціально і професійно значущої творчої проблеми, ефективність функціонування школи, свідченням чому є якість та кількість мистецьких проєктів та навчально-тренувальної діяльності, підготовлених митців, прилюдних виступів тощо» (с. 345-346).

Цілісне поняття «школа Павла Вірського» умовно можна розділити на кілька складників. Так, зокрема, вагомою часткою є акторська школа, на якій наголушувала Г. Боримська (1974), виявляючи її основні риси: «органічне поєднання граничної віртуозності... з неповторною виконавською манерою українського народного танцю і розкриття при цьому людського характеру» (с. 100). Технічна досконалість, збереження глибинного зв'язку зі стилістикою українського народного танцю, природність зовнішніх проявів, достовірність характеру були притаманні виконавцям ансамблю за часів Вірського, ці традиції зберігають в ансамблі і сьогодні.



Але школа Вірського формувалась не лише неформальними, а й формальними осередками. Так, у 1962 р. при ансамблі було відкрито хореографічну студію, основна мета якої – забезпечити професійний колектив виконавськими кадрами, обізнаними в манері й техніці виконання, що вимагав П. Вірській. Школа покликана була забезпечити спадкоємність традицій в ансамблі. У 1992 р. на базі ансамблю створено дитячу хореографічну школу (Благова, 2016, с. 27), що є ще одним доказом поглиблення впливу «школи Вірського» на хореографічну культуру України.

У зв'язку з цим сьогодні можна вести мову не лише про існування школи П. Вірського, а й про створення ним індивідуальної традиції академічного українського народно-сценічного танцю.

Екстраполюємо складники традиції, виокремлені С. Безклубенком (2010), у площину творчості П. Вірського з метою доведення сформованості традиції майстра хореографії. С. Безклубенко (2010) під першим складником традиції має на увазі більш-менш цілісну систему світоглядних уявлень, які формують певну картину світобачення (с. 185) П. Вірським за понад двадцять років роботи в ансамблі танцю УРСР (1937–1940 рр. – перший етап-апробація балетмейстерських підходів до створення композицій народно-сценічної хореографії, закладання фундаменту для подальших мистецьких експериментувань; 1955–1975 рр. – найплідніший період балетмейстерської творчості П. Вірського-зрілого майстра), коли було створено систему балетмейстерських принципів, що сформували в цілого покоління артистів професійних та аматорських ансамблів танцю, а також глядачів хореографічний світогляд у системі координат академізованого народно-сценічного танцю, що впроваджував П. Вірський. Підтримка та поглиблення цих принципів відбуваються й сьогодні.

Під другим складником традиції П. Вірського С. Безклубенко (2010) розуміє сферу «стереотипів сприймання навколишнього, його оцінки за шкалою “сприйняття – несприйняття” (добре – зле, гарне – погане, корисне – шкідливе та ін.)» (с. 185). Творчість Вірського стала тим орієнтиром, якого прагнули досягнути професійні та аматорські колективи, крізь призму виконавських та композиційно-архітектонічних канонів Ансамблю танцю УРСР сприймалась чи не сприймалась творчість інших колективів у сфері народно-сценічної хореографії, саме ці канони стали основними в оцінних судженнях артистів та хореографів-практиків, критиків, глядачів, мистецтвознавців. Така ситуація спостерігається й нині.

До третього складника традиції знакового хореографа С. Безклубенко (2010) відносить стереотипні моделі фізичних рухів, практичних дій (церемонії, ритуали), які відповідають світоглядним уявленням (с. 185). Розроблена система підготовки артистів (поєднання майстерності в класичному танці, народно-сценічному танцюванні, складно-технічних рухах з володінням пантомімою та акторською майстерністю), чіткий режим навантажень і відпочинку, комплекс етичних та естетичних принципів в ансамблі під керівництвом П. Вірського став тією моделлю організації роботи, яку зберігають і розвивають у Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України імені Павла Вірського і сьогодні, шануючи традиції.

Погляд на фольклорні першоджерела й систему традиційної культури українців, до якої належать різні види народної творчості, обрядові й позаобрядові



дії та ін., як основу для створення сценічних танцювальних композицій, сюїт та вистав; прояв інтернаціоналізму в універсальності тематики хореографічних творів, доступності та зрозумілості тем війни й миру, добра й зла, прекрасного й потворного та ін.; створення академічного стилю українського народно-сценічного танцю, що базується на поєднанні технічних принципів класичної хореографії в органічному зв'язку з образно-стильовими елементами українського народно-го танцю; застосування отанцьованої виразної пантоміми; сценографічні й режисерські прийоми, характерні для театральної естетики; широке застосування симфонізації як одного з основних композиційних принципів при постановці народно-сценічних хореографічних творів – усі ці риси були підхоплені й розвинуті балетмейстерами-сучасниками П. Вірського та майбутніми поколіннями постановників. П. Вірський став фундатором авторської системи підготовки артистів ансамблів народно-сценічного танцю, що поєднувала заняття класичним танцем, акторською майстерністю, трюковою технікою.

За спостереженнями Н. Шахназарової (2013), співвіднесення понять «школа» і «традиція» є складним, оскільки виникає безліч варіантів тенденцій «і в розвитку школи, і розвитку традицій, і в значущості для культури творчих шкіл та окремих індивідуальностей» (с. 47). Фактично, П. Вірський став фундатором і школи, і традиції. Творчість митця сягнула символу, що асоціюється з українською хореографією зокрема і з Україною загалом.

**Наукова новизна.** Доведено, що П. Вірський став фундатором авторської мистецької школи і традиції в народно-сценічній хореографії.

**Висновки.** Павло Вірський у формальний, як керівник Державного ансамблю танцю УРСР, та неформальний спосіб (широке коле прибічників його балетмейстерських та педагогічних принципів, що існує впродовж кількох десятиліть) став лідером культурно-мистецької сфери України. Яскравість індивідуальності, потужність творчого дару, його новаторський потенціал сприяли створенню нового стильового напрямку хореографічного мистецтва, що визначив «обличчя» професійного українського народно-сценічного танцю на багато років. Творчі принципи митця засвоюють та розвивають сучасники – послідовники закладених ним традицій.

Серед основних ознак школи П. Вірського – академізація народно-сценічного танцю, органічне поєднання високотехнічного виконання з акторською майстерністю й пантомімою, застосування симфонізму як композиційного принципу балетмейстерської діяльності, використання сценографічних і режисерських засобів театральної естетики й ін. Традиції та принципи школи П. Вірського розвиваються, забезпечуючи сталий поступ українського народно-сценічного танцю, живлячи українське хореографічне мистецтво в цілому.

## СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

Безклубенко, С. (2010). *Мистецтво: терміни та поняття* (Т. 2). Інститут культурології НАМ України.



- Бігус, О. О. (2013). Традиції і новаторство в Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. Павла Вірського. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 14, 142-147.
- Благова, Т. О. (2016). Динаміка формування концептів професії балетмейстера в Україні (на матеріалі творчості П. П. Вірського). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*, 4(86), 24-29.
- Боримська, Г. (1974). *Самоцвіти українського танцю*. Мистецтво.
- Литвиненко, В. А. (2017). *Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в Театрі танцю Павла Вірського* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ.
- Підлипська, А. М. (2013). Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 30, 344-350.
- Підлипська, А. М. (2014). Становлення балетмейстерської майстерності П. Вірського та І. Моїсеєва: порівняльний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 33, 291-298.
- Семенова, Н. М. (2014). Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру. *Культура України*, 45, 156-165.
- Станішевський, Ю. (1962). *Павло Павлович Вірський: Народний артист СРСР*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Музична Україна.
- Цветкова, Л. (2005, 26 лютого). Творча спадщина П. П. Вірського як невичерпне джерело розвитку мистецтва танцю. В *Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії*, Матеріали науково-практичної конференції, Київ (с. 20-23).
- Шахназарова, Н. Г. (1997). *Художественная традиция в музыкальной культуре XX века*. Государственный институт искусствознания.
- Шахназарова, Н. Г. (2013). *Избранные статьи. Воспоминания*. Государственный институт искусствознания.
- Шкорінінко, В. О. (2003). *Народний танець у традиційній і сучасній культурі України* (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ.

## REFERENCES

- Bezklubenko, S. (2010). *Mystetstvo: terminy ta poniattia [Art: Terms and Concepts]* (Vol. 2). Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Bihus, O. O. (2013). Tradytsii i novatorstvo v Natsionalnomu zasluzhenomu akademichnomu ansambli tantsiu Ukrainy im. Pavla Virskoho [Traditions and Innovation in the P. Virsky Ukrainian National Folk Dance Ensemble]. *Culture and Arts in the Modern World*, 14, 142-147 [in Ukrainian].
- Blahova, T. O. (2016). Dynamika formuvannia kontseptiv profesii baletmeistera v Ukraini (na materialii tvorchosti P. P. Virskoho) [Dynamics of the Concepts Formation of the Profession of Choreographer in Ukraine (on the Material of Creativity of P. Virsky)]. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Pedagogical Sciences*, 4(86), 24-29 [in Ukrainian].
- Borymska, H. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu [Gems of Ukrainian Dance]*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Lytvynenko, V. A. (2017). *Transformatsiia ukrainskoi narodnoi khoreohrafii ta yii kontseptualizatsiia v Teatri tantsiu Pavla Virskoho [Transformation of Ukrainian Folk Choreography and Its Conceptualization in the Pavlo Virsky Dance Theater]* (Abstract of PhD Dissertation). Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].



- Pidlypska, A. M. (2013). Rehionalni shkoly balnoho tantsiu v Ukraini [Regional Ballroom Dance Schools in Ukraine]. *Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 30, 344-350 [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. M. (2014). Stanovlennia baletmeisterskoi maisternosti P. Virskoho ta I. Moiseieva: porivnialnyi aspekt [P. Virsky and I. Moiseyev Choreographic Mastery Formation: Comparative Aspect]. *Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 33, 291-298 [in Ukrainian].
- Semenova, N. M. (2014). Pryntsypy baletmeisterskoi tvorchosti Pavla Virskoho ta yikh vplyv na rozvytok ukraïnskoho baletnoho teatru [Principles of Choreography of Pavlo Virsky and Their Influence on the Development of Ukrainian Ballet Theater]. *Culture of Ukraine*, 45, 156-165 [in Ukrainian].
- Shakhnazarova, N. G. (1997). *Khudozhestvennaya traditsiya v muzykal'noi kul'ture XX veka [Artistic Tradition in Musical Culture of the 20th Century]*. State Institute for Art Studies [in Russian].
- Shakhnazarova, N. G. (2013). *Izbrannye stat'i. Vospominaniya [Selected Articles. Memories]*. State Institute for Art Studies [in Russian].
- Shkorinenko, V. O. (2003). *Narodnyi tanets u tradytsiinii i suchasniï kulturi Ukrainy [Folk Dance in Traditional and Modern Culture of Ukraine]* (PhD Dissertation). State Academy of Culture and Arts Management, Kyiv [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1962). *Pavlo Pavlovych Virskiy: Narodnyi artyst SRSR [Pavlo Pavlovych Virsky: National Artist of the USSR]*. 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]*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Tsvietkova, L. (2005, February 26). Tvorchya spadshchyna P. P. Virskoho yak nevycherpne dzherelo rozvytku mystetstva tantsiu [P. P. Virsky's Creative Heritage as an Inexhaustible Source of Dance Art Development]. In *Vplyv tvorchosti P. P. Virskoho na rozvytok natsionalnoi khoreografii [The Influence of P. P. Virsky's Work on the Development of National Choreography]*, Proceedings of the Scientific and Practical Conference, Kyiv (pp. 20-23) [in Ukrainian].



УДК 793.31.077(477.84)"195/198"  
DOI: 10.31866/2616-7646.3.2.2020.220533

## ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ХУДОЖНЬОЇ САМОДІЯЛЬНОСТІ В ТЕРНОПІЛЬСЬКІЙ ОБЛАСТІ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ

Підлипський Андрій Ігорович,

викладач,

Київський національний університет культури і мистецтв,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0001-8086-3532>,

[pidlip@ukr.net](mailto:pidlip@ukr.net)

**Мета статті** – виявити особливості функціонування і політико-ідеологічний контекст танцювальної художньої самодіяльності в Тернопільській області радянської доби. **Методологія.** Об'єктивність дослідження забезпечило використання аналітичного (аналіз літератури та джерел, зокрема архівних документів, фактів), історичного (викладення матеріалу в хронологічній послідовності), культурологічного (розгляд подій крізь призму соціокультурної ситуації) підходів. **Наукова новизна.** Уперше акцентовано увагу на політико-ідеологічному контексті розвитку художньої самодіяльності в Тернопільській області; уведено до наукового обігу нові архівні матеріали. **Висновки.** У 50–80-х рр. XX ст. в Тернопільській області, подібно до інших територій СРСР, було створено розгалужену мережу аматорських танцювальних колективів, що можна розцінювати не тільки як прояв морального піднесення після звільнення від фашистів, а і як латентну форму боротьби за збереження національно-культурної ідентичності. Відсутність до 1961 р. професійного ансамблю народного танцю в регіоні дало змогу стабілізувати репертуар самодіяльним колективам у тісному зв'язку з фольклором, не орієнтуючись на досягнення професійного мистецтва. Історико-політична специфіка тернопільського регіону проявилась у підвищеній увазі під час організування зарубіжних гастролей до учасників танцювальних колективів, чиї родичі були пов'язані з еміграцією із західноукраїнських земель, а також з Організацією Українських Націоналістів. Основними факторами, що зумовлювали діяльність колективів художньої самодіяльності, були не лише творчі, а й політико-ідеологічні, визначені системою тоталітарного суспільства з командно-адміністративним управлінням.

**Ключові слова:** танцювальна художня самодіяльність; Тернопільська область; народна хореографія; ансамбль народного танцю; танець.



## ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ТЕРНОПОЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

**Пидлыпский Андрей Игоревич**,  
преподаватель,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств,  
Киев, Украина,  
<https://orcid.org/0000-0001-8086-3532>,  
pidlip@ukr.net

**Цель статьи** – выявить особенности функционирования и политико-идеологический контекст танцевальной художественной самодеятельности в Тернопольской области советской эпохи. **Методология.** Объективность исследования обеспечило использование аналитического (анализ литературы и источников, в том числе архивных документов, фактов), исторического (изложение материала в хронологической последовательности), культурологического (рассмотрение событий сквозь призму социокультурной ситуации) подходов. **Научная новизна.** Впервые акцентировано внимание на политико-идеологическом контексте развития художественной самодеятельности в Тернопольской области; введено в научный оборот новые архивные материалы. **Выводы.** В 50–80-х гг. XX в. в Тернопольской области, подобно к другим территориям СССР, была создана разветвленная сеть любительских танцевальных коллективов, что можно расценивать не только как проявление морального подъема после освобождения от фашистов, но и как латентную форму борьбы за сохранение национально-культурной идентичности. Отсутствие до 1961 г. профессионального ансамбля народного танца в регионе позволило стабилизировать репертуар самодеятельным коллективам в тесной связи с фольклором, не ориентируясь на достижения профессионального

## PECULIARITIES OF DANCE AMATEUR ACTIVITIES FUNCTIONING IN THE TERNOPIL REGION OF THE SOVIET PERIOD

**Andrii Pidlypskyi**,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Lecturer,  
Kyiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0001-8086-3532>,  
pidlip@ukr.net

**The purpose of the article** is to identify the peculiarities of the functioning and the political and ideological context of dance amateur performances in the Ternopil region of the Soviet period. **Methodology.** The objectivity of the study was ensured by the use of analytical (analysis of literature and sources, including archival documents, facts), historical (presentation of material in chronological sequence), culturological (consideration of events through the prism of the socio-cultural situation) approaches. **Scientific novelty.** For the first time, attention is focused on the political and ideological context of the amateur performances' development in the Ternopil region; new archival materials were introduced into scientific circulation. **Conclusions.** In the 50-80s of the twentieth century in the Ternopil region, as well as throughout the USSR, an extensive network of amateur dance groups was created, which can be regarded not only as a manifestation of moral upsurge after liberation from the Nazis but as a latent form of struggle to preserve national and cultural identity. The absence of a professional folk dance ensemble in the region until 1961 made it possible to stabilize the repertoire of amateur groups in close connection with folklore, without focusing on the achievements of professional art. The historical and political specificity of the Ternopil region manifested itself in the increased attention during the organization of foreign tours to the participants of dance groups,



искусства. Историко-политическая специфика тернопольского региона проявилась в повышенном внимании при организации зарубежных гастролей к участникам танцевальных коллективов, чьи родственники были связаны с эмиграцией из западноукраинских земель, а также с Организацией Украинских Националистов. Основными факторами, которые обусловили деятельность коллективов художественной самодеятельности, были не только творческие, но и политико-идеологические, определенные системой тоталитарного общества с командно-административным управлением.

**Ключевые слова:** танцевальная художественная самодеятельность; Тернопольская область; народная хореография; ансамбль народного танца; танец.

whose relatives were associated with waves of emigration from Western Ukrainian lands, as well as with the Organization of Ukrainian Nationalists. The main factors that determined the activities of amateur art groups were not only creative but also political and ideological as a sign of the system of a totalitarian society with command and control.

**Keywords:** dance amateur performances; Ternopil region; folk choreography; folk dance ensemble; dance.

**Актуальність теми дослідження.** Важливим аспектом дослідження хореографічної культури України радянського періоду є виявлення регіональної специфіки розвитку художньої самодіяльності. Незважаючи на загальні для Радянського Союзу принципи підтримки колективів танцювальної художньої самодіяльності, які були покликані популяризувати позитивний характер радянського устрою, демонструвати в узаконених формах єдність народів СРСР, можна виявити особливості, пов'язані не тільки з національною і регіональною специфікою танцювального мистецтва, а й із певними історико-політичними подіями в західноукраїнському регіоні, зокрема в Тернопільській області.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Проблеми функціонування самодіяльних колективів народного танцю в Україні порушували Л. Андрощук (2018), Т. Луговенко (2018), К. Островська (2010) та ін. До регіональних особливостей розвитку танцювальної художньої самодіяльності «радянської» Тернопільщини зверталися А. Підлипський (2018), Л. Шур (2020). Однак у жодній праці не було акцентовано увагу на політико-ідеологічному контексті функціонування танцювальної художньої самодіяльності в Тернопільській області цього часу.

**Мета статті** – виявити особливості функціонування і політико-ідеологічний контекст танцювальної художньої самодіяльності в Тернопільській області радянського періоду.

**Виклад основного матеріалу.** З огляду на той факт, що територія Тернопільської області була приєднана до Радянського Союзу в 1939 р. перед німецько-радянської війною (у радянській історіографії – Велика Вітчизняна війна 1941–1945 рр.), організовані радянські форми самодіяльності не були вкорінені до війни; мережа танцювальних колективів художньої самодіяльності за радянським зразком створювалася фактично вперше. Відповідно до завдань соціалістичного й культурного будівництва, створювалася система підпорядкування дер-





жаві аматорського мистецтва, котра розумілася як «організована художня самодіяльність».

Періодом масового виникнення колективів художньої самодіяльності в Тернопільській області стали 50–80-ті рр. XX ст. Незважаючи на те, що ці роки в СРСР в цілому також вважаються розквітом танцювальної художньої самодіяльності, можна вести мову про певну регіональну специфіку, оскільки відбувалося не післявоєнне відродження, як на переважній території Радянського Союзу, а створення нової системи «художньої самодіяльності».

Ситуація післявоєнного патріотичного підйому на території СРСР по завершенні Другої світової війни пов'язана зі звільненням від німецької окупації та з почуттями гордості народу-переможця, його сподіваннями на мирне щасливе життя, відбудову зруйнованого господарства. На західноукраїнських територіях цей підйом пояснюється ще й непереборним бажанням зберегти ознаки національного. У такій ситуації створення аматорських танцювальних осередків народного танцю в узаконених радянською владою формах (колективи «художньої самодіяльності») можна розцінювати як латентну боротьбу за національно-культурну незалежність, збереження національної ідентичності. Як констатує Т. Луговенко (2018), «попри ідеологічне втручання з боку державних та партійних органів, у радянські роки в середовищі художньої самодіяльності кристалізувалися підходи до втілення засобами народно-сценічного танцю фольклорних першоджерел» (с. 388), що, на наш погляд, стало позитивним не лише в аспекті еволюціонування сценічних танцювальних форм, пов'язаних з народною культурою, а й одним із можливих шляхів збереження етнокультурних кодів у дозволений спосіб.

Також важливе значення у становленні системи колективів художньої самодіяльності в Тернопільській області відіграв факт відсутності в регіоні до 1961 р. професійного ансамблю народно-сценічного танцю. Це певним чином дало змогу стабілізувати репертуар самодіяльним колективам у тісному зв'язку з фольклором, не орієнтуючись на вимоги професійного мистецтва. Надмірне бажання досягти рівня професійного виконавства, як засвідчив досвід багатьох регіонів СРСР, призвело до вихолощення фольклорної компоненти сценічних постановок, віддалення від народних танців, перенасичення репертуару самодіяльних колективів номерами, не пов'язаними з конкретними першоджерелами, які є плодом балетмейстерської фантазії, своєрідними стилізаціями, що були не народними, а лише гранично схожими на народні.

Переважає частина професійних ансамблів народного танцю, ансамблів пісні і танцю, танцювальних груп при народних хорах в СРСР створювалася з колишніх учасників художньої самодіяльності. Саме в такий спосіб при Тернопільській державній філармонії було сформовано перший професійний ансамбль танцю «Надзбручанка». Зі спогадів керівника відділу культосвітньої роботи у Мельниці-Подільській, згодом директора Тернопільського міського будинку культури, обласного будинку народної творчості, театру ляльок, першого заступника начальника обласного управління культури Юліана Кройтора (2008) дізнаємося, що у «Будинку народної творчості проводили курси підготовки артистів для майбутнього ансамблю народного танцю. Керував ними досвідчений балетмейстер-постановник В. Дяконов із м. Львова. Уперше було підготовлено програму, що складалася з двох відділів. Нараховувалося 14 пар танцюристів, їхні виступи відбува-



лись під супровід оркестру... Навчання танцюристів закінчилося на початку 1961 року. Колектив із 45 осіб віддали міському будинку культури. Управління культури виділило дві вантажні криті автомашини, щоб виїжджати на гастролі. Колектив назвали "Надзбручанкою". З цього часу почалась історія цього чудового самобутнього ансамблю танцю... У липні 1961 року "Надзбручанку" перевели в обласну філармонію. Це був уже професійний мистецький колектив» (с. 18).

Зарубіжні поїздки професійних і самодіяльних танцювальних колективів в Радянському Союзі мали характер своєрідної культурної дипломатії, покликаної пропагувати переваги радянського способу життя. Всі учасники колективів проходили ретельну перевірку на благонадійність і відданість країні. Показовим щодо історико-політичної специфіки тернопільського регіону є документ, який демонструє посилену увагу до учасників танцювального колективу, чиї родичі були пов'язані з різними хвилями еміграції із західноукраїнських земель, а також з діяльністю Організації Українських Націоналістів. Перед закордонною поїздкою одного з танцювальних колективів художньої самодіяльності (ансамбль пісні і танцю «Дністер», який був створений у 1969 р. працівниками Заліщицького районного будинку культури Теодором Хмуричем і Мар'яном Романюком (Luteza, 2015) до ЦК Компартії України з Комітету держбезпеки при раді Міністрів Української РСР було передано «Спеціальне повідомлення», датоване 4 липня 1974 р. й позначене грифом «Таємно» (відмітка «нетаємно» поставлена лише 27 червня 2013 р.). Також на документі поставлена позначка «Тов. Щербицькому В. В. повідомлено» (В. Щербицький у цей час – перший секретар ЦК Компартії Української РСР).

Зазначений архівний документ свідчить: «На початку серпня 1974 року до Франції для участі у фестивалі етнографічних колективів виїжджає ансамбль пісні і танцю «Дністер» Заліщицького будинку культури Тернопільської області у складі 34 осіб.

На родичів ряду учасників цього ансамблю є компроментуючі матеріали. Зокрема, батько методиста ансамблю Шатківського А. Т. був станичним ОУН, в 1950 році осуджений за націоналістичну діяльність до 10 років ВТТ (виправно-трудовах таборів – А. П.). Мати та сестра Шатківського листуються з родичами, що мешкають у США та Канаді. Дядя художнього керівника ансамблю Кравчука З. Є. як учасник банди ОУН був засуджений до 15 років позбавлення волі. Кравчук З. Є. та його мати підтримують переписку з родичами у США.

Батько керівника сільського самодіяльного народного хору Хмурича Т. М., члена КППС, у 1941 році був засуджений до 10 років ВТТ за участь у націоналістичній організації, що готувала збройний виступ проти радянської влади.

Батько учасника ансамблю Лисака Я. В. у 1951 році був засуджений до 15 років ВТТ за Указом Президії Верховної Ради СРСР від 4 червня 1947 року за розкрадання соціалістичного майна.

Керівник гуртка художньої самодіяльності Кузьма І. С. та його мати листуються з родичами, що мешкають в США та Аргентині.

Учасники ансамблю: Лопух В. С., Слободян В. В. та Сорока Є. А., члени ВЛКСМ, мають родичів в капіталістичних країнах та підтримують з ними письмовий зв'язок.

Всі перераховані особи характеризуються позитивно, беруть активну участь у суспільному житті, даних про їх ворожі наміри у зв'язку з майбутньою поїздкою за кордон не отримано.



Доповідається в порядку інформування» (Комитет государственной безопасности Украинской ССР, 1974). Підписано документ головою Комітету держбезпеки при Раді Міністрів Української РСР В. Федорчуком.

У зв'язку з цим варто зазначити, що «Спеціальне повідомлення» з'явилося після того, як у 1973 р. ансамбль виступав на Всесоюзному фестивалі народної творчості, присвяченому 50-річчю створення СРСР. За успішні виступи в програмі фестивалю керівники колективу Зіновій Кравчук і Мар'ян Романюк були нагороджені Золотою медаллю (Luteza, 2015, 2:31), а всі учасники ансамблю – нагрудним знаком ВДНГ СРСР «Учаснику творчого показу».

Незважаючи на «Спеціальне повідомлення», ансамбль пісні і танцю «Дністер» у серпні 1974 р. успішно гастролював по Франції (фольклорний фестиваль у м. Олерон, 17-й фольклорний фестиваль пісні і танцю в м. Конфолан) та Англії (10-й міжнародний фольклорний фестиваль у м. Біллінгем). Балетмейстер ансамблю Мар'ян Романюк, хормейстер – Зіновій Кравчук, керівник оркестру – Орест Шатківський. Усі учасники ансамблю, чиї прізвища були вказані в «Спеціальному повідомленні», гастролювали з колективом. До складу адміністративної групи входив майор КДБ, що було обов'язковим для поїздок творчих колективів за кордон в часи СРСР.

Отже, діяльність колективів художньої самодіяльності регламентувалася не тільки творчими, а й політико-ідеологічними аспектами, що пояснюється умовами тоталітарного режиму із системою командно-адміністративного управління.

**Наукова новизна.** Уперше акцентовано увагу на політико-ідеологічному контексті розвитку художньої самодіяльності в Тернопільській області; уведено до наукового обігу нові архівні матеріали.

**Висновки.** У 50–80-х рр. ХХ ст. в Тернопільській області, подібно до інших територій СРСР, було створено розгалужену мережу аматорських танцювальних колективів, що можна розцінювати не лише як прояв морального піднесення після звільнення від фашистів, а і як латентну форму боротьби за збереження національно-культурної ідентичності. Відсутність у в регіоні до 1961 р. професійного ансамблю народного танцю дало змогу самодіяльним колективам стабілізувати репертуар у тісному зв'язку з фольклором, не орієнтуючись на досягнення професійного мистецтва. Історико-політична специфіка тернопільського регіону проявилась у підвищеній увазі під час організування зарубіжних гастролей до учасників танцювальних колективів, чиї родичі були пов'язані з еміграцією із західноукраїнських земель, а також з Організацією Українських Націоналістів. Основними факторами, що зумовлювали діяльність колективів художньої самодіяльності, були не лише творчі, а й політико-ідеологічні, визначені системою тоталітарного суспільства з командно-адміністративним управлінням.

## СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Андрощук, Л. М. (2018). Діяльність аматорського колективу в системі хореографічно-педагогічної освіти в Україні. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2(12), 197-205.



- Комитет государственной безопасности Украинской ССР. (1974, 4 июля). Специальное сообщение (Ф. 16. Оп. 01. Д. 1093. Л. 200–201). Галузевий державний архів Служби безпеки України, Київ.
- Кройтор, Ю. Г. (2008). *Понад півстоліття у культурі Тернопілля*. Тернограф.
- Луговенко, Т. (2018). Специфіка розвитку аматорських хореографічних колективів народного танцю у 40–80 рр. XX ст. *Молодий вчений*, 7(59), 385–388.
- Островська, К. В. (2010). Народна хореографія України II половини XX століття та її професійний розвиток. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 1, 226–228.
- Підлипський, А. (2018). Аматорські колективи народно-сценічного танцю Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття. *Культура і сучасність*, 1, 187–193.
- Щур, Л. (2020). Структурно-функціональні аспекти хореографічної культури Західного Поділля. *Молодь і ринок*, 1(180) 165–170. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2020.196217>.
- Luteza. (2015, 20 сентября). *Народний ансамбль пісні і танцю «Дністер». Фотохроніка 1969–1981* [Відео]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=xCzJSt7vs9c&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=xCzJSt7vs9c&feature=emb_logo).

## REFERENCES

- Androshchuk, L. M. (2018). Diialnist amatorskoho kolektyvu v systemi khoreorafichno-pedahohichnoi osvity v Ukraini [The Activity of an Amator Group in the System of Choreographic-Pedagogical Education in Ukraine]. *Current Issues of Art Education*, 2(12), 197–205 [in Ukrainian].
- Committee for State Security of the Ukrainian SSR. (1974, July 4). Spetsial'noe soobshchenie [Special Message] (F. 16. Op. 01. D. 1093. L. 200–201). The SSU Sectoral State Archive, Kyiv [in Russian].
- Kroitor, Yu. H. (2008). *Ponad pivstolittia u kulturi Ternopil'ia* [More Than Half a Century in the Culture of Ternopil Region]. Ternohraf [in Ukrainian].
- Luhovenko, T. (2018). Spetsyfyka rozvytku amatorskykh khoreorafichnykh kolektyviv narodnoho tantsiu u 40-80 rr. XX st. [Development Specifics of Amateur Folk Dance Groups in the 40–80's of the 20th Century]. *Young Scientist*, 7(59), 385–388 [in Ukrainian].
- Luteza. (2015, September 20). *Narodnyi ansambl pisni i tantsiu "Dniester"*. *Fotokhronika 1969-1981* [Folk Song and Dance Ensemble "Dniester". Photochronicle 1969–1981] [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=xCzJSt7vs9c&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?v=xCzJSt7vs9c&feature=emb_logo) [in Ukrainian].
- Ostrovskaya, K. V. (2010). Narodna khoreografiia Ukrainy II polovyny XX stolittia ta yii profesiyniy rozvytok [Folk Choreography of Ukraine in the Second Half of XX Century and Its Professional Development]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 1, 226–228 [in Ukrainian].
- Pidlypskyi, A. (2018). Amatorski kolektyvy narodno-stsenichnoho tantsiu Ternopilshchyny druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Amateur Groups of Folk-Stage Dance of Ternopil Region the Second Half of XX – the Beginning of the XXI Century]. *Culture and Contemporaneity*, 1, 187–193 [in Ukrainian].
- Shchur, L. (2020). Strukturno-funktsionalni aspekty khoreorafichnoi kultury Zakhidnoho Podillia [Structural and Functional Aspects of Choreographic Culture of Western Podillya]. *Youth & Market*, 1(180) 165–170 [in Ukrainian].

# ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

ТАНЕЦЬ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЙ ПЛОСКОСТИ

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE





УДК 392.51(=161.2)  
DOI: 10.31866/2616-7646.3.2.2020.220536

## ІГРОВИЙ РЕПЕРТУАР 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** – визначити й проаналізувати основні типологічні блоки ігрового репертуару традиційного українського весілля в його завершальній – перезвянсько-карнавальній частині, де провідна роль належала представникам дорослої статеві-вікової групи населення. **Методологія.** Дослідження проведене на основі міждисциплінарного підходу, шляхом системного аналізу літературних, документальних, етнографічних і фольклорних матеріалів. **Наукова новизна.** Проведене дослідження заповнює істотну прогалину у вивченні розважально-ігрової культури українців. **Висновки.** Переважно аграрний характер традиційної культури українців пояснює той факт, що головний масив репертуару перезвянської (другої) частини народного весілля складають ігрові практики, котрі імітують виробничу діяльність хлібороба. У контексті архаїчної свідомості трудові процеси тісно асоціювались із продуктивно-еротичною магією, покликаною забезпечити щастя й добробут новоствореної сім'ї. Ігри з яскраво вираженою еротичною символікою й атрибутикою, супроводжували соромітьким фольклором та експресивною лексикою, належать до найдавнішого пласту аграрної обрядовості. У традиційній перезві українців цю групу представляють ігри «Товкти ступу», «Забивання кілка» («Чопа»), «Показувати межу» й ін. До категорії імітаційних належать ігри: «Молотити жито» або «Сіяти жито», «Косар», «Коваль», «Мельник», «Токар», «Молотарка», «Комбайн» та ін. Спостережений нами у весільній звичаєвості прийом ігрового роздягання (оголення) є антитезою карнавального рядження й маскуванню. Обидві ці ігрові практики є традиційними способами перенесення людей в атмосферу свята, де все «догори дригом», не так, як у буденному житті. Історична еволюція весільних обрядів ішла різними шляхами: найбільш варварські й архаїчні відмирили, а інші поступово перетворилися на народний самодіяльний театр, характерними ознаками якого є гумор, життєвий оптимізм, драматична імпровізація.

**Ключові слова:** весілля; обряд; гра; традиційні розваги; еротичний фольклор; народний гумор; святкове дозвілля.



## ИГРОВОЙ РЕПЕРТУАР 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](mailto:olexkuro@gmail.com)

**Цель статьи** – определить и проанализировать основные типологические блоки игрового репертуара традиционной украинской свадьбы в завершающей – перезвянско-карнавальная часть, где ведущая роль принадлежала представителям взрослой половозрелой группе населения. **Методология.** Исследование проведено на основе междисциплинарного подхода, путем системного анализа литературных, документальных, этнографических и фольклорных материалов. **Научная новизна.** Проведенное исследование восполняет существенный пробел в изучении развлекательно-игровой культуры украинцев. **Выводы.** Преимущественно аграрный характер традиционной культуры украинцев объясняет тот факт, что главный массив репертуара перезвянской (второй) части народной свадьбы составляют игровые практики, которые имитируют производственную деятельность земледельца. В контексте архаического сознания трудовые процессы тесно ассоциировались с продуктивно-эротической магией, призванной обеспечить счастье и благополучие новой семьи. Игры с ярко выраженной эротической символикой и атрибутикой, сопровождаемые соромичким фольклором и экспрессивной лексикой, принадлежат к древнейшему пласту аграрной обрядности. В традиционном свадебном поезде украинцев эту группу представляют игры «Толочь ступу», «Забивать кол» («Чоп»), «Показывать границу» и другие. К категории имитационных принадлежат игры: «Молотить рожь» или «Сеять рожь», «Косарь», «Кузнец», «Мельник», «Токарь», «Молотилка», «Комбайн» и другие.

## GAME REPERTOIRE OF TRADITIONAL WEDDING OF UKRAINIANS

**Oleksandr Kurochkin**,  
Doctor of Sciences (History), Professor,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0002-3365-7266>,  
[olexkuro@gmail.com](mailto:olexkuro@gmail.com)

**The purpose of the article** is to analyze and determine the main typological blocks of the game repertoire of the traditional Ukrainian wedding in its final namely Perezviansk-carnival part, where the leading role belonged to the adult sex and age group. **Methodology.** The study was conducted based on an interdisciplinary approach, through a systematic analysis of literary, documentary, ethnographic and folklore materials. **Scientific novelty.** The study fills a significant gap in the study of entertainment and gaming culture of Ukrainians. **Conclusions.** The predominantly agrarian nature of the traditional culture of Ukrainians is explained by the fact that the main array of the repertoire of the Perezvian (second) part of the folk wedding consists of game practices that mimic the production activities of the farmer. In the context of archaic consciousness, labour processes were closely associated with productive erotic magic, designed to ensure the happiness and well-being of the newly formed family. Games with pronounced erotic symbolism and attributes, accompanied by shameful folklore and expressive vocabulary, belong to the oldest layer of agrarian rituals. In the traditional Perezvian (second) part of Ukrainian wedding, this group is represented by the games “Pestling in Stupa”, “Hammering a Stake” (“Peg”), “Show the Boundary” and others. The category of imitation games includes: “Threshing rye” or “Sowing rye”, “Mower”, “Blacksmith”, “Miller”, “Turner”, “Thresher”, “Combine” and others. The method of game undressing (exposure) observed by us in the wedding custom is the antithesis of carnival dressing and disguise. Both of these game practices are traditional



Наблюдаемый нами в свадебной обрядности прием игрового раздевания (обнажения) является антитезой карнавального наряжания и маскировки. Обе эти игровые практики выступают традиционными способами переноса людей в атмосферу праздника, где все «вверх дном», не так, как в повседневной жизни. Историческая эволюция свадебных обрядов шла разными путями: наиболее варварские и архаичные отмирали, а другие постепенно превратились в народный самодеятельный театр, характерными признаками которого выступают юмор, жизненный оптимизм, драматическая импровизация.

*Ключевые слова:* свадьба; обряд; игра; традиционные развлечения; эротический фольклор; народный юмор; праздничный досуг.

ways of transferring people into a festive atmosphere, where everything is “upside-down”, not as in everyday life. The historical evolution of wedding ceremonies went in different directions: the most barbaric and archaic died out, and others gradually became a folk amateur theatre, characterized by humour, optimism, dramatic improvisation.

*Keywords:* wedding; ritual; game; traditional entertainment; erotic folklore; folk humor; festive leisure.

**Актуальність теми дослідження.** Сьогодні помітно зростає інтерес науковців різного профілю до вивчення національних культурно-дозвілєвих практик святкової комунікації. Зручним робочим інструментом аналізу цієї проблематики є концепт «гра». Ігрове начало – одне з найбільш значимих в історії цивілізації. Як архитиповий вид людської діяльності гра є одночасно раціональною у своїх виявах та іраціональною у своїй суті. За визначенням Йогана Гейзінги (1994), «гра не входить до антитези мудрості й глупоти, і так само далека вона й від пар істина та омана, добра і зла. Хоч вона не матеріальна, духовна категорія, але не несе в собі ніякої моральної функції, так і цінності як гріх і добродієність, не прикладаються до неї (с. 13).

Генезис гри тісно пов'язаний з генезисом ритуально-магічних практик. «Священодійство, на думку Й. Гейзінги (1994), має всі формальні й суттєві ознаки гри» (с. 26). У святкових та обрядових діях завжди присутня ігрова стихія, і тому ці феномени культури правомірно розглядати крізь призму ігрової концепції.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Кожен етнос упродовж століть формував свій арсенал ігрових традицій і форм, тісно пов'язаний з його історією, особливостями побуту, сімейного й громадського життя. Однак доводиться констатувати, що вітчизняна етнологічна наука не приділяла належної уваги вивченню ігрової культури українців. Ця галузь духовної життєдіяльності народу висвітлювалася в наукових виданнях фрагментарно й нерегулярно. Зміст ігор найчастіше залишався без інтерпретації або коментувався поверхово. Протягом другої половини XIX – початку XX ст. зусиллями таких відомих народознавців, як К. Сементовський, М. Сумцов, П. Іванов, В. Милорадович, З. Кузеля, В. Гнатюк та ін., були зібрані цікаві відомості про ігровий репертуар дітей та молоді з різних регіонів України. Проте ці емпіричні факти спеціально не досліджувалися і не





аналізувалися в плані їх походження і впливу на різні сфери життєдіяльності традиційного суспільства. Значні проблеми у вивченні вітчизняної ігрової культури не ліквідовані й досі. Реальний стан речей у цій сфері спонукав сучасного історіографа В. Старкова (2009) зробити невтішний висновок: «Ігровий досвід українців не узагальнений, корпус українських ігор не опублікований, відсутня класифікація ігор за прийнятною системою» (с. 100).

Тривалий час поза увагою вітчизняних етнологів залишалися ігрові практики дорослого населення України, зокрема яскраве ігрове розмаїття традиційного весілля, хоча окремі ігрові епізоди вряди-годи згадувалися в загальному обрядовому сценарії, але не отримували фахової оцінки.

Суттєвою перепорою на шляху дослідження традиційних весільних ігор був їхній безпосередній зв'язок зі сферою ритуальної еротики і соромітчиною. Академічна наука свідомо ігнорувала ці питання через потрійне табу: церковної, політичної і моральної цензури. Такий стан речей, як зазначав Хв. Вовк (1995), був обумовлений, з одного боку, «соромливістю етнографів», а з другого – «суворістю російської цензури» (с. 302). Названі причини були оприлюднені на сторінках французького журналу «L'Antropologie» 1891 р., але фактично вони не втратили своєї актуальності й для наступної історичної доби. Так, у 20-х роках ХХ ст. академік М. Грушевський (1993), солідаризуючись із Хв. Вовком, мусив визнати, що значними перепонами в дослідженні оргіастично-ігрового елементу весілля «ставали і цензурно-поліційні заборони, і власна прюдерія збирачів» (с. 276).

Ситуація не змінилася на краще і в радянські часи, коли вже комуністичною цензурою, з ідейних міркувань, послідовно замовчувався та елімінувався еротично-ігровий пласт народної звичаєвості й фольклору.

Лише в останні десятиліття, в умовах демократизації вітчизняного суспільства й науки, намітилися певні зрушення у висвітленні раніше табуйованих аспектів народного життя й культури. Посильний внесок у розкриття обговорюваної проблеми здійснив автор цих рядків (Курочкін, 2004, 2015, 2016а, 2016b, 2019).

Проблема типології й систематизації такого складного за формою і за змістом матеріалу, як ігрова діяльність, ще далека від остаточного вирішення. Сучасна наука не знає загальноприйнятої та єдиної типології ігор і віддає перевагу «так званим штучним класифікаціям, в основу яких покладається довільно обрана ознака, що має значення з практичної точки зору для цілей здійснюваного дослідження» (Панеш & Ермолов, 2000, с. 11).

На широкому порівняльному матеріалі слов'янських народів традиційні ігри охарактеризовані в статті І. Морозова (1999), вміщеній у 2 томі енциклопедичного видання «Славянские древности». Запропонована дослідником класифікація ігрових практик почасти використовується в нашій розвідці.

**Мета статті** – проаналізувати і визначити основні типологічні блоки ігрового репертуару традиційного українського весілля у його завершальній – перезвянсько-карнавальній частині, де провідна роль належала представникам дорослої статево-вікової групи населення.

Матеріалом для нашого дослідження послужили наукові публікації, архівні дані, а також результати польових етнографічних експедицій останніх десятиліть, здійснені співробітниками Інституту мистецтвознавства, етнології та фольклористики ім. М. Рильського НАН України.



**Виклад основного матеріалу.** Для з'ясування генезису й сутності весільних обрядових ігор важливі пам'ятки середньовічної літератури. Вони не містять конкретної інформації про зміст і репертуар давньоруських забав, але виразно характеризують світоглядні основи цього пласту народної культури. Представники церковних кіл послідовно засуджували «ігрища бісовські» в одному ряду з музикою, співом, танцями, личинами, «срамословієм», скоморохами та іншими тяжкими гріхами, вважаючи їх спадщиною язичництва. Характерні слова з повчання митрополита Даніїла, який писав: «Идѣже естъ играніа, тамо естъ діавол, а идѣже естъ плясаніе, тамо естъ сатана» (Успенский, 1996, с. 16).

Особливий інтерес для нашої теми становлять церковні повчання проти «безсоромних», «непристойних», «богомерзких», «грубих» ігор і танців у народній звичаєвості, зокрема весільній. За ними ховається не лише ворожість до традицій поганської релігії, а й загострене аскетичною мораллю християнства почуття відрази до всього сексуального, плотського.

Ігри з яскраво вираженою еротичною символікою й атрибутикою, супроводжувані сороміцьким фольклором та експресивною фразеологією, належить до найдавнішого пласту землеробської обрядовості. Вони концентрувалися в рамках перезви – епілогу весілля, який, за спостереженнями М. Грушевського (1993), «доходив часами незвичайної «непристойності», так що перед нею ... спинялась рука найбільш пильних збирачів пам'яток словесної творчості» (с. 277).

Показовий приклад – весільна гра «**товкти ступу**» не раз фіксована переважно на Правобережному Поліссі. Сороміцький фольклор конкретно і чітко характеризує семантику ступи. Традиційне знаряддя для подрібнювання зерна на крупу чи фураж у ритуально-міфологічному (алегоричному) контексті виступає символом нареченої, жінки взагалі й жіночого дітородного органу. Відповідно як чоловічий символ – фалус – трактується дерев'яний товкач – (пест, ступак тощо). Повертаючись із нареченою в дім молодого, співали:

Тупу, коники, тупу!  
То везем – же ми ступу,  
Хто буде в цю ступу пихати –  
Та той буде користь мати...  
(Кримський, 2009, с. 154).

У поліському варіанті пісні семантика знаряддя для переробки зерна набуває більшої конкретизації:

Тупу, коники, тупу  
Везем ступу.  
То не ступа, то колодиця,  
То не дівка, то молодиця  
(Польові матеріали І. Несен 2000 р.,  
с. Мелені, Коростенського р-ну  
Житомирської обл.).



Тепер співставимо вербальний рівень ритуалу з акціональним. На північній околиці Київського Полісся, у зоні теперішнього Чорнобильського відселення, нами зафіксована присутність ступи в сороміцькій грі «вінчання батьків», яка припадала на третій день весілля. Головних учасників карнавального дійства переодягали за принципом – навпаки, з гротескним підкресленням ознак протилежної статі: батька вбирали в жіночий одяг (бюстгальтер, панчохи, спідниця тощо), мати – у чоловічий (штани, майка, кашкет тощо), між ніг її чіпляли моркву чи буряк. Спеціальні шати у вигляді накинутого на голову рядна чи простирала мала й сваха, яка виконувала роль попа. Сміхова церемонія полягала в тому, що «молодих» під музику (гармошка, бубон і кларнет («дудка») водили навколо ступи, у якій «піп» старанно товк воду (чи не звідси фразеологізм: «товкти воду в ступі»?). Одночасно присутні обливали водою карнавальну шлюбну пару. «Вінчання» супроводжувалося непристойними словами – «матюками». Наприкінці обрядової гри батьків урочисто вкладали в ліжко, і «тоді вже буває сміху», як повідомляли інформатори (Польові матеріали автора 1995 р., с. Андріївка Чорнобильського р-ну Київської обл.). Маємо відомості, що на Черкащині, «дуріючи» на весіллі, ступу товкли на хаті (Польові матеріали автора, 1987 р., с. Дабівка Корсунь-Шевченківського р-ну Черкаської обл.).

Знаючи вербальну семантику ступи, навряд чи помилимося, добачаючи в акціональному тексті ігор з цим предметом варіант символічного зображення статевого акту – coitus'a. Кошунне наслідування (фарсове перевертання) церковного вінчання в такій редакції виглядає як середньовічна «parodia sacra».

До архаїчних рудиментів язичницького світогляду варто віднести й весільну оргіастичну гру «забивання кілка (чопа)», зафіксовану нами на території Житомирської, Київської, Черкаської, Полтавської, Донецької областей. Гра відбувається в перший або другий день після шлюбної ночі, здебільшого в тих випадках, коли батьки женять або віддають заміж останню дитину. Забивання кілка (в деяких місцевостях вживається синонімічна лексема «чіп») проходить у святково-сміховій атмосфері. Активними учасниками гри – «молотобійцями» – виступають усі присутні, в першу чергу охочі до забави чоловіки, нерідко вони в чудернацькому вбранні, тобто належать до гурту весільних ряджених.

Зібрані відомості дають підстави прояснити деякі істотні деталі. Сам кіл (чіп) це дебелий шматок дерева, заструганий з одного боку довжиною близько метра. За давнім звичаєм його забивають на сакральній межі – із середини хати біля порогу в земляну долівку. Коли почали стелити дерев'яні підлоги, весільний кіл стали забивати біля порогу хати ззовні, на дворі. Ще пізніше, у зв'язку з традицією асфальтувати двір, гра переноситься на зручний майданчик біля воріт.

Процедура забивання є трудомісткою і може тривати кілька годин. Перед початком гри кіл прикрашають червоною стрічкою. Об нього розбивають і тарілку, і чарку горілки «на щастя». Подекуди під кілок підкидають ганчірку, в яку загорнуті гроші. Вони дістаються тому, кому вдається його витягти. Щоб полегшити роботу, землю навколо чопа поливають водою, розколюченою з попелом. При цьому ряджені молотобійці час від часу вигукують: «кіл сухий не лізе». Щоб підтримати сили учасників гри, господарі неодноразово пригощають їх горілкою. У калюжі, яка створюється від частих поливань біля кілка, весільні гості стрибають і танцюють, намагаючись обляпати одне одного брудом: чим більше – тим краще й ве-



селіше. Очевидно, тут спрацьовує архаїчний поведінковий механізм зараження: пригадаймо, як люблять бавитися в грязюці діти. «Прикілкові» танці обов'язково супроводжуються жартівливо-обсценними піснями і примовками, але тексти ці інформатори згадують дуже важко й неохоче, соромлячись при цьому. Наприклад:

Поза гаєм, гаєм штанці поскидаєм –  
Ти на мене, я на тебе: вроді віддыхаєм.  
Ой ти Галю, зроблю тобі лялю,  
Будеш колахати, мене споминати...  
(Польові матеріали автора, 2001 р.,  
с. Савинці Миргородського р-ну  
Полтавської обл.).

Цікаво, що самі інформатори називають такі співанки «стидними», «дурниціями», які доречні лише в атмосфері весільного бешкетування.

Досліджувана весільна гра прямо кореспондує з магічною практикою, за допомогою якої дівчата приваблювали до себе хлопців, організуючи осінньо-зимові вечорниці й весняно-літні «вулиці». «Як починаються веснянки, – зазначає Б. Грінченко (1899), – то перший раз варять горщик каші, виносять на вулицю, закопують і пробивають його кілком. Оце до цього звичаю і пісня:

Закопали горщик каші  
Ще й кілком прибили.  
Щоб на нашу та улицю  
Парубки ходили» (с. 56).

Отже, у словесному та ігровому фольклорному контексті кілок виступає як уособлення молодого чоловічого статевого органу. Ми схильні вбачати в описаній вище весільній грі пережитки давньої космологічної схеми ієрогамії, яка втілювала в ритуалі поєднання двох світів – верхнього і нижнього, двох протилежних принципів – жіночого й чоловічого. На ідеологічному рівні гра пов'язана з давніми міфологічними уявленнями про колективний шлюб громади чоловіків з Матір'ю – Землею, яка повинна була завагітніти і дати новий плід (Курочкін, 2004, с. 51).

Примітивний еротизм архаїчних перезвянських розваг виразно характеризують ігрові ситуації з демонстрацією оголеного тіла. Це суто карнавальні форми, елементи народної сміхової культури. Заглибитись у проблематику дають змогу етнографічні матеріали, які наприкінці XIX ст. збирала на Чернігівщині П. Литвинова-Бартош. Узявши на озброєння критерій моральної оцінки, вона запропонувала розмежувати весільні ігрища на «чемні» й «нечемні» (Литвинова-Бартош, 1900, с. 169).

На жаль, маємо лише один опис гри другої категорії. П. Литвинова-Бартош (1900) свідчить: «...роблять смотр молодицям, так на пр.: повісять на дверях гойдачку «горелі» і посадивши або поставивши на них молодицю чоловіки розгойдують вужівки, аби плахта й сорочка задубилась заголивши нижню частину тіла, а самі оглядають і т.і.» (с. 169).



Враховуючи ту обставину, що в традиційному селі жінки не носили нижньої білизни, наведену гру можна трактувати як вульгарний народний стриптиз. Але, на відміну від сучасного комерційного стриптизу, споглядання тілесного низу в конкретній ситуації не є виявом естетичного або хворобливого цинізму, а сміховим прийомом, що маніфестує повалення традиційних етикетних норм в умовах карнавального інобуття.

Зрозуміло, що в сучасних умовах гра «строїти молодичь» вже не практикується. Але сміховий прийом оголення тіла в перезв'янських розвагах, за нашими даними, подекуди ще має місце. Майже до наших днів дожила обрядова гра «**показувати межу**». Зміст її полягав у тому, що хтось з підпилих гостей (найчастіше якась моторна сваха), заголивши зад, рачки обходила кордон городу, показуючи невістці місце її майбутньої праці в господарстві свекрухи. З певними застереженнями цю практику можна віднести до ігор дидактичного типу.

До описаної вище тематично близька розвага «**ушивати хату**», не раз задокументована нами на теренах Середнього Подніпров'я. У компанії бенкетуючих перезв'ян нерідко знаходився ентузіаст (чоловік або жінка), який, заголившись, вилазив на дах й удавав рухами, що укладає солом'яну покрівлю. Імпровізована вистава викликала загальний регіт і винагороджувалася додатковим могоричем з боку господарів (Польові матеріали автора, 1990 р., с. Лебедівка Кам'янського р-ну Черкаської обл.). І в даному разі маємо справу з побутовим реліктом архаїчного українського села, з його солом'яними стріхами, невибагливими формами дозвілля. Ще раз переконуємося, що духовна культура більш консервативна, ніж матеріальна.

Історична еволюція весільних обрядів, що тривала багато століть, відбувалася різними шляхами. Одні з них – найбільш варварські та архаїчні, увійшовши в протиріччя з новими умовами життя, відмирили й забувалися. Так, відійшли в минуле звичаї викрадання нареченої, триразового обходу молодим діжі біля порогу хати, заміна молодого дружком в обряді комора, зустрічі зятя тещею у повернутому кожусі тощо.

Порівняно недавно із сільського побуту відійшов звичай публічної демонстрації «калини» – закривавленої сорочки молодої після першої шлюбної ночі. На Звенигородщині, за даними наших кореспондентів, у 60-х роках минулого століття перестали робити «маяки» – вивішувати публічно сорочку молодої з ознаками дівочтва.

Важливі відомості щодо редукції весільного ритуалу в південній частині Ніжинського повіту на початку ХХ ст. зібрав знаний маляр і етнограф І. Павловський. За його матеріалами, у досліджуваний період практично зник звичай встановлювати «непристойні фігури» із соломи під час перезви, обдирати стіни хати й комина залізними вилами, записуючи хто що подарував, і прикладати «печатку» до цього запису.

І. Павловський (1926) констатував також, що майже повністю перервалася весільна традиція «зносити стіл на хату». Останній раз він спостерігав цей звичай у с. Дорогинці 1908 р. та в с. Томашівці 1919 р. Вражаюча бідність українського села (відсутність достатньої кількості їжі), на думку дослідника, була причиною того, що виходили з ужитку звичаї «купати весільну матір», забивати чопа та ін. Це ж стосується і звичаю «циганщини», який мав зникнути, «...бо зараз, – відзна-



чає І. Павловський, – «циганам» майже ніхто не дає, а дуже часто так просто й з хати вигонять». Хронологічно марковані етнографічні дані І. Павловського можуть служити певним рівнем відліку. Крім того, слід відзначити помічену дослідниками пряму залежність стану функціонування звичаїв та обрядів від загального стану добробуту суспільства.

Паралельно з процесами редукції і природного відмирання традиційної весільної обрядовості йшов процес її перекодування й трансформації. Значна частина ритуальних форм, які виконували в минулому важливу магічно-сакральну функцію, перетворилися на усталені традицією ігри й розваги. Недарма поведінку учасників цих забав респонденти, як правило, характеризують у знижувальному плані: «чудять», «дуріють», «бешкетують», «фіглюють», «блазнують», «штукарствують», «строять комедію» тощо.

«Просторове відокремлення ігрової діяльності від повсякденного життя» Г. Гейзінга (1994, с. 27) визнавав однією з найважливіших ознак гри. В умовах традиційного весілля святковим простором за формою і функціями могли служити селянська хата, подвір'я, вулиця, місцина біля річки або колодязя. У середині цього простору, за спільною згодою, створюється особлива атмосфера психологічної ейфорії, де можна і потрібно жартувати й веселитися. Кордони ігрового простору демаркуються в різний спосіб. У багатьох місцевостях України весільне подвір'я на час перезви стає, зокрема, химерною перукарнею. Ще зранку на воротах вивішують повідомлення з правилами поведженнями й відповідними тарифами:

Працює перукарня

З 6-ї до 7-ї години	– 1 крб
7-а – 8-а	– 2 крб
8-а – 9-а	– 3 крб
9-а – 10-а	– 5 крб
З 10-ої	– 10 крб

Таким чином тарифи стимулюють гостей збиратися раніше. Той, хто відмовляється платити за вхід, стає жертвою гротескного перукарського сервісу. Чоловіків намагаються поголити, використовуючи дерев'яну бритву великого розміру й віник замість помазка. До послуг жінок косметичні процедури і макіяж сажею й соком червоного буряка. Пропонують також цілувати закіптюжену сковорідку або заслінку від печі (Польові матеріали Ксензова В. С., 1987 р., с. Червона Слобода Черкаського р-ну і обл.).

У деяких областях України, де в пам'яті людей свіжі неприємні спомини про спалахи епідемії холери, свинячого та курячого грипу тощо, ігровий простір може трансформуватися в імпровізовану санепідем станцію. Ряджені лікарі й медсестри в білих халатах і масках удають, що дезинфікують прибулих гостей, роблять їм профілактичні щеплення, вимірюють тиск і температуру та ін. Заради сміху при цьому нерідко використовують медичний інструментарій ветеринарів, добре відомий учасникам карнавального дійства. Поруч з «офіційними» медиками в ньому можуть «практикувати» й народні цілителі. Знайшовши вдячного пацієнта, знахар ставить йому на живіт макітру або горщик, підкуривши їх попередньо віхтем конопель. При цьому виголошуються магічні формули й заклинання. Ця



ігрова мізансцена пародійно відтворює прийом лікування «сояшниці» (спазматичних болей шлунку), яким здавна користувалися знахарі (Польові матеріали автора, 1987 р., с. Остап'є Великобагачанського р-ну Полтавської обл.).

Характерною ознакою ігрового весільного простору є присутність у ньому маскованих персонажів. Крім «перукарів» і «лікарів», особливою популярністю користуються ряджені «цигани». Вони головні заводії у створенні атмосфери карнавального хаосу і веселих безчинств. Весільні «цигани» зазвичай відтворюють у ігровій формі закріплені в народних уявленнях стереотипи поведінки справжніх ромів. Убравшись у якесь дрантя й намастивши обличчя сажею, вони галасують, жебракують, ворожать на картах і по руці, крадуть, що попаде під рукою, особливо курей тощо. Заради відтворення певного колориту ряджені можуть з'явитися на весіллі в циганському возі з шатром й виконувати пісні на зразок:

Ми цигани – люди молодії,  
Розміняйте гроші золотії.  
Анда, нанда...

(Польові матеріали автора 1987,  
с. Домонтове Черкаського р-ну і обл.).

Етнокультурний феномен весільної «циганщини» детально проаналізований нами в спеціальній публікації.

Традиційне народне весілля – слухна нагода колективно «пити і гуляти». Алкогольні напої здавна супроводжували шлюбні церемонії українців. У давньоруську добу це були пиво й мед, пізніше до них додалися вино, горілка й самогон. Запастися необхідною кількістю спиртного – важлива турбота організаторів застілля. «Старий Джеря, – зазначає І. Нечуй-Левицький (1965), – й собі готувався до весілля. Він купив десять відер горілки, вісім відер взяв у жида за готові гроші, а дві відрі узяв на борг» (с. 49).

Частування спиртним супроводжувало всі головні акти весільного ритуалу, набувши свого апогею в умовах перезв'язанської оргії. Цю закономірність підтверджують народні пісні:

П'ятниця – починальничка,  
Субота – коровайничка,  
А неділенька – святий деньок,  
А у понеділок – збавив дівку,  
А у вівторок – пий горілку,  
А в середу – «розбить бочку»  
А в четвер – їдемо до домочку

(Доленга-Ходаківський, 1974, с. 396).

Повторюваний у багатьох весільних піснях мотив горілки знаходив предметну реалізацію в ігровій програмі перезви. Ілюстрацією може слугувати гра «**Барило**», відома в кількох локальних варіантах. **Барило** – невелика дерев'яна діжка, розрахована на 2–3 відра рідини. Його використовували зазвичай для зберігання холодної води під час жнив або косовиці. Барило як ємність алкогольних напоїв



неодноразово згадується в українському фольклорі та літературі: «Вина з Царгороду відер троє»..., «Ой, піду ж я в комірчину, та загляну в барилчину» (Грінченко, 1958, с. 30).

Один з варіантів гри «Барило» був записаний нами в с. Романівка Попельнянського р-ну Житомирської обл., на батьківщині Максима Рильського. За даними місцевих респондентів (Бескаль А. Н., 1919 р. н. і Чуприни А. А., 1921 р. н.) гра була своєрідною перепусткою для гостей, які приходили до хати, де справляли весілля на другий або третій день. Барило, наповнене горілкою чи самогоном, підвішували в прорізі дверей, і кожен (кожна) мали випити з нього. «Як не хлюпнеш з того барильця, – згадувала А. Чуприна, – не посадять тебе за стіл, а там самогон. Заради більшого комічного ефекту поруч з діжкою підвішували й закуски – сиру моркву, капусту, цибулю. У тій же Романівці на Житомирщині вдалося зафіксувати фрагменти весільної пісні про барило, що засвідчує давність традиції:

## I

А в нашого Йосипа, Йосипа  
По припечку просо розсипалося  
Горілочка із барилочки  
Та й полилася...

## II

Горілочка в барилочку  
Як ми її не вип'ємо,  
Звідси не вийдемо...  
(Повний текст записати не вдалося)

Останнім часом, як засвідчили ті ж інформатори, замість барила, що виходить з ужитку, у дверях підвішують графин з вином чи горілкою. Отже, сама гра зберігається, без атрибута, який дав їй назву (Польові матеріали автора, 2007 р., с. Романівка Попелянського р-ну Житомирської обл.).

У деяких селах північної Київщини гра «Барило» проходила за іншим сценарієм. Діжку зі спиртним тут розташовували на столі, до якого приставляли драбину. Учасники перезвянської гостини по черзі вилазили нею вгору, щоб почастиватися з барила дерев'яною ложкою. Зграбно виконати цю фізичну вправу вдавалося не всім, особливо коли вона здійснювалася кілька разів. Динамічна гра неодмінно супроводжувалася жартами і сміхом (Польові матеріали автора, 1994 р., с. Мигалки Бородянського р-ну Київської обл.). Подекуди барило зі спиртним встановлювали на візку, коли на 2 або 3 день весілля везли батьків, які одружили останню дитину, до магазину, де купували їм жартівливі подарунки. Дорогою пригощали тих, хто виконував функції «коней» і всіх стрічних односельців. Локальна назва цього звичаю – «**барило качати**» (Польові матеріали автора, 1987 р., с. Маньківка Бородянського р-ну Київської обл.).

У весільних розвагах, як і в народних казках, присутній мотив викрадення і знаходження. До наших днів користується популярністю ігрова практика, коли викрадають коровай, молоду, черевичок з її ноги. Все викрадене в ритуальному контексті повертається за певний викуп.





Щоб урізноманітнити розважальну програму весільного дійства, господарі нерідко готують для гостей якісь сюрпризи. Свекруха, наприклад, може привселюдно заявити, що вона закопала в дворі «**безцінний скарб**», який дістанеться тому, хто його знайде.

Веселе товариство охоче включається в цю гру. Зять під схвальні вигуки глядачів копає землю в різних місцях подвір'я, аж доки (за підказкою нареченої) знаходить потрібне місце. Прихованим скарбом виявляється щільно запечатана діжечка із бражкою. Знахідку зустрічають радісними вигуками й оплесками, після чого діжку виставляють на стіл для колективного почастунку. У с. Балико-Щученка (Кагарлицького р-ну Київської обл.) вдалося записати фрагмент пісні, що супроводжувала цю розвагу:

Браженька, браженька

медовая

З ким я тебе випиватиму

дорогая...

(Польові матеріали автора, 2001 р.,

с. Балико-Щучинка Кагарлицького р-ну  
Київської обл.).

Із чарівних казок, вірогідно, у весільний ритуал перейшов ігровий сюжет «**вгадай наречену**». Описуючи весілля в с. Іспас під Коломиєю, О. Кольберг (Kolberg, 1962) свідчить: «Потім, коли князю загадано вийти з хати, сідають дві баби разом з княгинею на ослін і накриваються простирадлом (скатертиною). Здійснивши то, приводять знову князя і загадують йому вгадувати, котра з них є його жона. Якщо не вгадає, то повинен її викупити; якщо вгадає, закінчується та сцена взаємними поцілунками молодят» (с. 310).

Подаючи вищенаведений опис, О. Кольберг (Kolberg, 1962) навів цікавий порівняльний фрагмент весільної гри із провінції Беррі (Франція). Тут молодий мав вгадати свою обраницю, споглядаючи лише відкриті литки і стопи ряду жінок, які для цього іспиту знімали з себе черевики й панчохи. Співставляючи обидві ігрові практики, мимоволі доходимо висновку, що галантні французи ще до шлюбу мали добре вивчити фізичні характеристики своїх майбутніх дружин.

У репертуарі перезвянських розваг традиційного українського весілля переважали ігри імітаційного типу, які відтворювали різні процеси трудової діяльності. Природно, що об'єктом зображення служили, насамперед, узвичаєні практики річного хліборобського циклу. Раніше вони мали магічну мотивацію, але з часом перетворилися на стереотипні розважальні обрядові форми поведінки.

Особливої уваги заслуговує весільна гра «**молотити жито**» або «**сіяти жито**». Її побутування досліджене в більшості областей північної і центральної України. Жито – сакральна хлібна культура українців, від якої безпосередньо залежав їхній добробут. Жито й життя – однокореневі поняття, і тому саме жито й усі ігрові практики, пов'язані з ним, у весільному ритуалі виступають запорукою – талісманом щасливого шлюбу. За традицією житом мати обсіпала поїзд молодого, благославляючи в дорогу до нареченої. Готуючись до весілля, як правило, у суботу до хати обох молодят заносили житній сніп і встановлювали його на покуті як при-



красу святкового інтер'єру. Активна фаза використання цього ритуального атрибуту припадала на час перезви. Гра «молотити жито» відома в багатьох локальних варіантах. Як і інші весільні розваги, вона не знала строгих правил і будувалася на імпровізації виконавців.

Найпростіший редукований сценарій гри полягав у тому, що житній сніп знімали з покуття, клали на підлогу і вдарили кілька разів палицею, імітуюючи процес його обмолоту. Цей акт можна визначити як обрядовий мінімум.

Натомість розгорнуті сценарії гри передбачали символічне відтворення не однієї, а кількох виробничих операцій та збільшення кількості задіяних осіб. Наприклад, у с. Кошів (Тетіївський р-н, Київської обл.) ігрове дійство проходило в такій послідовності: у понеділок весільні гості (переважно чоловіки) молотили жито ціпами на городі й сіяли. Потім, озброївшись бороною й граблями, удавали, що боронять і заволочують посіяне. За даними респондентів, ці обрядові маніпуляції виконувалися незалежно від пори року, навіть і по снігу (Польові матеріали автора, 1987 р., с. Кошів, Тетіївського р-ну Київської обл.).

За етнографічними матеріалами з Полтавщини, жито молотили на рядні, ставлячи поруч прядку або велосипед. Колеса цих пристроїв мали зображувати архаїчні жорна. На цьому ж рядні розбивали глиняний глечик і миску «на щастя». Черепки з обмолоченим житом збирали в мішок, «щоб не було пусте жито молодим». Обмолочену соломку скручували у «віху», яку прив'язували стрічками до довгої палиці. Насамкінець – «вершили скирду» – закріплювали «віху» на вершині родючого дерева, яке росло поблизу хати (с. Велика Павлівка Зінківського р-ну Полтавської обл.) (Щербань & Яреха, 2008, с. 61).

В іграх з імітацією сільськогосподарських процесів могли використовуватися відповідні фольклорні тексти. Так, співали:

Ой, дай боже – добре літо,  
Щоб родило на ниві жито,  
З коріння – корінисте,  
А з верху – колосисте,  
Щоб наші діти  
Могли радіти,  
Хороший врожай мали  
Навстоячки жали

(Польові матеріали автора, 1987 р.,  
с. Домонтове, Золотоношського р-ну  
Полтавської обл.).

Гра «молотити жито» подекуди закінчувалася тим, що учасники збирали розкидані на землі зерна й ділили їх між собою за допомогою наперстка. При цьому намагалися облити одне одного водою, бо, за словами респондентів «жито треба полити» (Польові матеріали С. Маховської, 2011 р., с. Річки Білопільського р-ну Сумської обл.). Важливо додати, що кожна ігрова акція її учасниками називалася «роботою», за яку господарі мали віддячити могоричем.

У традиційній культурі випробуваними засобами створення святкової реальності часто виступають сміх і гумор. Заради досягнення комічного ефекту в гри



«молотити жито» вдало використовувався прийом інверсії, коли замість зерен на городі сіяли дрібну картоплю, боронували не бороною, а старим пеньком, волочили не граблями, а дебелою жінкою та ін.

Гумор – прикметна риса українського менталітету. У кожному конкретному випадку весільне ігрове дійство мало бути більш або менш розвинутим і розмаїтим. Істотну роль при цьому відігравав людський фактор, емоційна налаштованість і попередній досвід святкового товариства, наявність у ньому обдарованих артистичною вдачею осіб. Чудовий знавець культури і звичаєвості українського народу І. Нечуй-Левицький вважав національний гумор природженою рисою розуму і фантазії щирого українця. При цьому він розрізняв дві категорії штукарів і гумористів, перших «...оповідачів, що провадять свою розмову вперемішку з жартами, усякими приказками та прислів'ями, і таких людей, що виявляють свої жарти в дії в жартівливій міміці, в жвавих мигах руками й головою, в смішному передражняванні своїх знайомих, в імпровізуванні цілих невеличких комічних сцен власної вигадки, в котрих вони удають людей як актори на сцені, удають будь-яку дієву особу в комедії...» (Нечуй-Левицький, 1966, с. 356).

У весільних забавах, позначених динамізмом та експресією, особливо цінуються гумористи другої категорії, здатні зосередити на собі увагу всього товариства. Виступаючи в будь-якій ролі, весільний скоморох свідомо наголошував свою унікальність за допомогою екстравагантних дій і атрибутів. Ілюстрацією може служити моноспектакль «**Косар**», задокументований 1986 р. фольклористом Т. Колотило в смт Білогір'я Хмельницького району й області. Ігрове дійство відбувалося в понеділок, коли родичі й сусіди зійшлися на фінальний акт весілля «відхідний борщ».

Коли гості зібралися за столами, на подвір'ї, як на сцені, з'явився провідний актор – «Косар», тягнучи за собою дідівські сани зі збіжжям. Кумедний образ цього персонажа маніфестувало його вбрання та екіпіровка. «Косар» був одягнений у старий військовий мундир, галіфе, на голові мав старосвітський капелюх. Одна нога взута у високий рибальський чобіт, а друга – у розірвану калошу. Походжаючи серед гостей з «Г»-подібною палицею, він імітував звичні при косінні рухи. Вказуючи на своє взуття, штукар голосно бідкався, розповідаючи, як заснув у полі, а злі люди відірвали в нього з чобота халяву. Підкреслено химерний одяг, жестикуляція і монолог актора немовби запрошували глядачів до подальшого розвитку самодіяльної вистави.

За деякий час «Косар» та інші охочі до забави гості гуртуються біля саней зі збіжжям, де стирчить великий необмолочений сніп жита. Його кладуть на землю (попередньо обсипану піском), і «Косар» своєю палицею, яка тепер виконує роль ціпа, молотить сніп. Ця робота супроводжується різними кумедними рухами, аби солома й бадилля розліталися на всі боки. Присутні весело коментують трудовий процес.

Завершивши молотьбу, на весільний кін запрошують молодих, щоб жартома випробувати їхню працездатність. Подружня пара мала зібрати всі розкидані на піску зерна, провіяти їх на вітрі і просіяти крізь сито. У такий спосіб імітаційна гра ставала одночасно дидактично-випробувальною. Коли скрупульозна робота завершувалася, хтось із присутніх обов'язково, ніби ненароком, перекидав посуд



із зібраним зерном. Тепер молодим доводилося починати все спочатку, і так могло повторюватися кілька разів.

Зібране зерно демонстративно, з різними примовками й витівками зважують. У той же час добровільний «секретар» пише вугликом на стіні будинку жартівливий «документ», яким засвідчує зібраний урожай. У ньому названий «колгосп – сорок років без врожаю», вказуються імена голови, бригадира, ланкової, кількість зібраних центнерів зерна з гектара тощо.

Пародійний звіт має завірити відповідна «печатка». Кілька чоловіків беруть «писаря» за руки і за ноги, садять його спочатку в шаплик, наповнений водою з розчиненою сажею, а потім, піднявши вгору, притискають задньою частиною тіла до стіни. Виконавши свою комедійну роль, самодіяльний актор переодягається і приєднується до загалу гостей.

Другий акт ігрового дійства в тому ж смт Білогір'я розпочався тоді, коли на воротах з'явилася комедійно прибрана весільна пара псевдомолодят у супроводі ряджених сватів, бояр, дружок та інших чинів. Як і в багатьох інших європейських народів, комічне подружжя витримане за певним карнавальним шаблоном: «молоду» зображує високий худорлявий чоловік, а «молодого» – невисока огрядної статури жінка. Характерні ознаки цих травестованих персонажів – яскравий грим і вульгарно наголошені статеві ознаки.

Ігрова поведінка фальшивих молодят полягає в тому, щоб активно демонструвати свої еротичні потяги: цілуватися, обійматися, імітувати любові, явно переходячи кордони пристойності. Забави ряджених супроводжуються танцями, приспівками, біганиною, жартівливими сварками, що створює загальну атмосферу святкового хаосу (Польові матеріали Т. І. Колотило, 1986 р., смт Білогір'я Хмельницького р-ну і обл.).

Подаючи наведений матеріал, Т. Колотило зауважив цікаву деталь: хоча описане дійство зберегло давню назву – «відхідний борш», але сама ця страва гостям вже не подавалася, що підтверджує процес редукції народних традицій.

У патріархальному українському селі, де носії інших професій, ніж власне хлібороби, складали абсолютну меншість, їх постаті та діяльність надіялися певними сакральними рисами і надприродними властивостями, характерними для представників «чужого світу». Образ ремісника транлював певний соціальний код, відображений у традиційній звичаєвості та фольклорі.

У багатьох місцевостях України ковальським ремеслом займалися представники ромської етнічної спільноти. Тому карнавальний образ цигана-ковалю набув широкого розповсюдження. Зазвичай цей персонаж, озброївшись молотком та різними господарськими виробами із заліза, пропонує весільним гостям прибити підкову на взуття або виготовити якийсь необхідний інструмент: серп, косу, сапу тощо.

Так, у кримському селі Мазанка (Сімферопольський р-н) до завдання цього карнавального персонажа входило «підковувати» всіх гостей, що сходилися на другий або третій день весілля. За свою роботу «циган-коваль» збирав дрібні гроші, які йшли на жартівливі подарунки для батьків (Польові матеріали О. Соболевої, 2013 р., с. Мазанка Сімферопольського р-ну, Автономної Республіки Крим). Процедура «підковування» як символічна перепустка на весільний карнавал відома і в інших регіонах України.



У гоголівських місцях на Полтавщині (с. Диканька, Мачуха) на весіллях серед інших ігор влаштовували «кузню». Для цього посеред двору підпалювали старий пень, з якого курився дим. Удавані «ковалі» пропонували всім гостям набити на взуття підкову та обмазати обличчя сажею. Від цієї послуги можна було відкупитися грошима або самогоном (Польові матеріали автора, 1987 р., с. Диканька, с. Мачухи Миргородського р-ну Полтавської обл.).

Слід наголосити, що присутність образу коваля у весільному ритуалі українців має глибокий міфологічний підтекст. За народними уявленнями, «божий коваль – Кузьма Дем'ян», який перемиг легендарного змія і запряг його в плуг, був одночасно покровителем шлюбних союзів. Фольклорні тексти дають змогу простежити прозорий асоціативний зв'язок ковальського ремесла зі статевим актом. Показовий уривок із сороміцької пісні: «коли коваль ковалисі ковалятко кує...» тощо.

Символічний зв'язок з еротичною магією простежуємо й у весільному карнавальному персонажі «Мельник», або «Мірошник». У народних піснях цей образ нерідко демонізується й романтизується, при цьому наголошується його схильність до любовних пригод. Життєва практика знала випадки, коли за обробіток збіжжя в млині жінка могла розплатитися не грошима, а «натурою». Це опосередковано підтверджує такий фольклорний текст:

Такий, мати, мельник добрий,  
Такий, мати, хороший,  
Меле гречку без грошей...  
(Вовк, 1995, с. 245).

Сам механічний процес рівномірного обертання жорен, коли із зерен жита або пшениці народжувалася нова якість – борошно, був близькою народній свідомості паралеллю – зародження й народження дитини чи статевої ініціації. Звідси прислів'я: «мука – з пшениці, з дівки – молодиця». Відомо, що в своїх «Поясненнях» О. Потебня порівнював символіку жнив з весіллям, а молотьбу зерна чи мелення крупи зі статевим актом, наводячи для прикладу фрагмент весільної пісні: «На печі молотив, на припічку віяв. Не кажи дівчинонька, що я тобі діяв» (Вовк, 1995, с. 245).

Явна й латентна еротична символіка дає себе знати в ігрових практиках перезви, що імітують механіку обмолоту. Гра під назвами «Млин», «Мельниця», «Молотарка», «Комбайн» відома в різних варіантах. У с. Соловіївка (Брусилівський р-н Житомирська обл.) вона побутовала під назвою «молотити зажон» (сніп – О. К.). Гра відбувається на третій день весілля, «на курах», коли веселі забави влаштовують ряджені «цигани». Хтось із гостей має спертись об стіл, і йому крізь ноги, немов у жорна млина, кидають оберемки колосся. Якщо батьки віддають до шлюбу останню дитину, їм виплітають із соломи вінки, а «зажон» встановлюють на покуті, прикрасивши квітами й цукерками (Польові матеріали автора 2008 р., с. Соловіївка Брусилівського р-ну Житомирської обл.).

У тій же поліській місцевості вдалося зафіксувати гру під назвою «Молотарка». Респондентка Осович С. Ю., 1931 р. н., розповіла: «Ставили два ослони, я стаю на ці два ослони рачки. Сюди під ослін пхають солому, а я ногами: тра-та-та-та. Молотарка молотить. Це машина така, що зерно молотила. А тоді вже така гульня



була – таке молотіння...» (Польові матеріали автора 2008 р., с. Дивин Брусилівського р-ну Житомирської обл.).

Наївною еротикою позначена гра «**Млин**», записана нами в с. Остап'є (Великобагачанський р-н Полтавської обл.). У грі задіяні три актори. Дві жінки накриваються великим лантухом: одна старанно гуде, друга ритмічно дригає ногами, зображуючи обертання жорен. Хтось з чоловіків зображує діда-мірошника (борошном малює собі вуса). Розігрується сцена, начебто мірошник спить. Раптом здіймається буря і млин треба зупинити. Удаючи, що робить цю операцію, «мірошник» насправді лапає жінок під лантухом, що викликає їхній вереск і загальний регіт присутніх (Польові матеріали автора, 1987 р., с. Остап'є Великобагачанського р-ну Полтавської обл.).

Ремісничі сюжети весільних розваг презентує і гра «**Токар**», наведена в етнографічних матеріалах Б. Грінченка. За його даними, токарний станок будували на дворі з того, що потрапляло під руку: бочка, стілець, цебер тощо. Після того «винесуть колесо і закладуть його на великий дручок і такого чоловіка вибирають, що вміє штуки приставляти (Грінченко, 1899, с. 456).

Зробивши ряд маніпуляцій руками біля удаваного станка, які мали імітувати процес виготовлення дерев'яної ложки, «Токар» діставав її із пазухи і демонстрував як щойно виготовлену річ. У такий же артистичний спосіб «точилася» й тарілка. Традиційність гри підтверджує супровідна пісня. Свахи з боку молодого співали:

Токарю – токарочку  
Виточи тарілочку.  
А свахи молоді відповідали:  
Нема токаря вдома  
Поїхав до Мугильова  
Дерева купувати  
Талири виробляти...  
(Грінченко, 1899, с. 456).

Організуючими домінантами весільних розваг поряд із самодіяльними акторами можуть виступати й окремі обрядові атрибути. Проілюструємо цю тезу на прикладі гри «**Пекти гарбуз**», описану нашим кореспондентом з Черкащини. Звичайна городня культура – гарбуз (кабак) у вульгарному побутовому мовленні пов'язана з еротичною семантикою, виступаючи одночасно алегоричним замінником чоловічих геніталій і атрибутом сватання зі знаком (–). Дівчина могла піднести гарбуза реально або фігурально небажаному залицяльнику, що вважалося образливою формою відмови (Курочкін, 2004, с. 11).

З урахуванням зазначеного семантичного підтексту використання гарбуза у перезв'язанських розвагах, що моделюють світ антикультури, виглядає цілком доречним. Ігрова роль цього атрибута – бути пародійним двійником весільного короваю.

Ігрове дійство «пекти гарбуз», що за традицією відбувається на третій день весілля, відомий як «циганщина». Компанія ряджених садовить батьків молоді



на візок, до якого чіпляють виплетений з конопель хвіст, і возять їх по селу з гучними вигуками, музикою й піснями.

Повернувшись із ритуальної мандрівки, веселе товариство розпалювало на дворі багаття, у якому й пекли гарбуз. Навколо вогню йде гульня: стрибають, танцюють, співають. Гарбуз має стерегти близький родич батьків, бо його можуть вкрасти. Якщо це комусь вдається, гарбуз, як і коровай, треба викупити. Коли згасає полум'я багаття, удаваних молодих, а насправді батьків, перевозять на возику через вогонь і обрізають виплетеного хвоста повністю, якщо віддали до шлюбу останню дитину, або наполовину, якщо є ще неодружені діти. У такий спосіб здійснюється колективна пародійна ініціація, що знаменує перехід до нового етапу соціальної зрілості конкретної родини.

Спечений гарбуз виконує роль основної ритуальної страви карнавально-сміхового бенкету. Його «крають», як і справжній весільний коровай. Цю операцію здійснюють чоловік і жінка, ріжучи повільно гарбуз дворучною пилою під пісню, якою супроводжують обряд розподілу короваю на справжньому весіллі. Коли ріжуть гарбуз, присутні кричать не «гірко», а «жарко». За кожним таким вигуком добровільні витівники мають зняти із себе якийсь елемент одягу. Як далеко заходить цей ритуальний стриптиз, інформатор не зазначив. Завершуючи забаву, шматочками гарбуза наділяють усіх учасників карнавального весілля, а його винуватців «скривають» великим рядном (Польові матеріали Ксензова В. С., 1987 р., с. Червона Слобода Черкаського р-ну і обл.).

З ігрового арсеналу традиційного українського весілля можна виокремити групу танців-ігор, що проходили нерідко в супроводі музики й пісень. Чотири такі обрядові композиції, а саме – «Журавель», «Зайчик», «Танці на рядні», «Чоботи» проаналізовані нами раніше (Курочкін, 2019). Додамо до цього ряду ще дві позиції.

Гра «**В нашого діда**» записана нами на Подніпров'ї (с. Білозір'я Черкаського р-ну і обл.). На третій день весілля, що має назву «кури», після застілля гості виходять у двір і створюють велике коло. У його середину виходить «дід»-затійник, рухи і дії якого мають наслідувати всі учасники гри. «Дід» вимахує руками, задирає ноги, знімає з себе якусь частину одягу тощо. Тих, хто не встигає виконувати його команди, ведучий може покарати батогом (Польові матеріали автора, 1997 р., с. Білозір'я Черкаського р-ну і обл.).

Подібна гра-танець з елементами гумористичної еротики на Поділлі відома як парубоча «**Роби те, що я**». Довідемося про правила цієї гри в с. Жабиня на Зборівщині за описом Петра Медведика (1996), зробленим у першій половині ХХ ст: «...гурт у складі 7–9 хлопців стають у ряд на віддалі руки, спертої на плече попередника і рухливо йдуть під мелодію музик за першим «ведучим», який держить у руках ремінець. Раптово виконує на ходу якийсь жест, який кожен учасник гри має швидко повторити: скидає піджак, викидає в сторону хусточку, знімає з якогось гостя капелюх і кладе на свою голову, роззуває одну ногу, витягує з кишені або знаходить на подвір'ї папірець і робить з нього папіроску, танцює на одній босій нозі, стає на руках і підносить ноги вгору, платить музикам гроші, кланяється із смішними видумками молодій, цілує дівчину, роздягається із свєтра, сорочки, майки... Якщо хтось вчасно не повторить того, що зробив «ведучий», то такий парубок одержує покарання ремінцем або дає викуп» (с. 65).



Жартівливому характеру наведеної забави відповідали й супровідні приспівки-коломийки:

Ой не буду женитися  
Аж за літ п'ятнадцять  
Коли дівки потаніють\*  
Копійок на двадцять...  
(Медведик, 1996, с. 73)

[\*Потаніють – стануть дешевшими – О.К.]

Або:

Ой заграй ми музиченьку,  
Дам ти яєць діжу.  
Як не хочеш файно грати,  
То твої відріжу...  
(Медведик, 1996, с. 76).

Гра «Роби те, що я» на Південному Поділлі побутує в іншій редакції під назвою «Каперуша». У с. Печорна (Заліщицький р-н Тернопільської обл.) її виконували на другий день весілля вже не парубки, а дорослі чоловіки. Утворивши коло, вони під музику слухняно наслідували команди старшого за віком, повторювали його вигадки й жести: стрибали на одній нозі, цілували жінок, роззувалися, скидали із себе одяг тощо. Усі пертурбації «Каперуші» уважно спостерігає і весело коментує жіноча аудиторія (Польові матеріали автора, 1981 р., с. Печорна Заліщицького р-ну Тернопільської обл.).

Припускаємо, що перехід раніше парубочої гри до забави дорослих чоловіків є наслідком постійної редукції весільного ритуалу, яка простежується впродовж останніх десятиліть.

Спостережений нами в Perezvianській звичаєвості прийом ігрового роздягання (заголення) є антитезою карнавального рядження й маскування. Обидві ці ігрові практики є традиційними способами перенесення людей в атмосферу свята, де все «догори дригом», не так, як у буденному житті.

Наукова новизна. Проведене дослідження почасти заповнює істотну прогалину у вивченні розважально-ігрової культури українців. Тривалий час ця проблематика під впливом клерикальної, ідеологічної та моральної цензури залишалася поза увагою вітчизняних науковців.

Висновки. Зібрані й проаналізовані нами фольклорно-етнографічні матеріали дають певне уявлення про багатий ігровий репертуар другої – Perezvianської – частини народного весілля. Переважно аграрний характер традиційної культури українців пояснює той факт, що основний масив цього репертуару складають ігрові практики, котрі імітують виробничу діяльність хлібороба (від обробки землі та збирання врожаю до виготовлення харчових продуктів). У контексті архаїчної свідомості трудові процеси тісно асоціювались із продуктивно-еротичною магією, покликаною забезпечити щастя й добробут новоствореної сім'ї.





Втрачаючи в ході історичної еволюції свою сакральну символіку й магичні функції, весільне обрядово-ігрове дійство поступово перетворилося на народний самодіяльний театр, характерними ознаками якого стали рядження, гумор, бешкетування, драматична імпровізація тощо.

Весільні обрядові ігри дорослої верстви населення мають синкретичний характер і не піддаються чіткій класифікації на імітаційні, ролеві, дидактичні та інші типи.

Із позиції сучасної освіченої людини розважально-ігрові практики традиційного весілля можуть сприйматися як наївні, примітивні й вульгарні. Але такий погляд позбавлений історичності й розуміння цінності культурних пережитків. Завдяки їм дрслідникам вдається здійснювати палеоетнографічні екскурси в минуле, вивчати джерела народного світогляду і звичаєвості.

На наших очах традиційна весільна обрядовість українського села зазнає скорочення, збіднення та модифікації під впливом міста й масової культури. Усе частіше весілля відбуваються не в домашніх умовах, а в кафе, ресторанах та інших закладах масового харчування. На зміну архаїчним формам святкової гри та розвагам приходять нові стереотипи організації весільних урочистостей, які пропонують і активно впроваджують у життя спеціальні шлюбні агенції та фірми. Замість того, щоб «молотити жито», гостям сьогодні пропонують різноманітні конкурси, вікторини, шоу-програми та екзотичні івенти. Все це фіксується сучасними методами фоно-фото-кіно- й відеозапису, щоб потім стати пам'ятною реліквією сім'ї.

Реальні наслідки взаємодії старих і нових моделей проведення весільного свята повинні стати предметом подальших студій українських етнологів і культурологів.

## СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Боплан, Г. Л. (1970). Весільні звичаї українців у першій половині XVII століття. В М. М. Шубравська & О. А. Правдюк (Упоряд.), *Весілля* (Кн. 1, с. 63-68). Наукова думка.
- Борисенко, В. (Упоряд.) (2012). *Традиційне весілля українців: Унікальні записи кінця XIX – 20–40-х років XX століття*. СтилоС.
- Васютинский, Ф. (1883). Поучение 1-е на Новый год против уличных свадебных увеселений. *Черниговские епархиальные известия. Неофициальная часть*, 7, 359-362.
- Вовк, Хв. К. (1995). *Студії з української етнографії та антропології*. Мистецтво.
- Гейзінга, Й. (1994). *Ното Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури* (О. Мокровольський, пер.). Основи.
- Гнедич, И. А. (1915). *Материалы по народной словесности Полтавской губернии. Роменский уезд* (Вып. 1). Издательство Полтавской Ученой Археографической Комиссии.
- Гринченко, Б. Д. (1899). *Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях* (Т. 3). Типография Губернского Земства.
- Грінченко, Б. (1958). *Словарь української мови* (Т. 1). Видавництво АН УРСР.
- Грушевський, М. (1993). *Історія української літератури* (Т. 1). Либідь.
- Доленга-Ходаківський, З. (1974). *Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаківського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся)*. Наукова думка.



- Кримський, А. (2009). *Звенигородщина. Шевченкова батьківщина з погляду етнографічного та діалектологічного*. Вертикаль.
- Курочкін, О. В. (2004). *Українці в сім'ї європейській: звичаї, обряди, свята*. Бібліотека українця.
- Курочкін, О. В. (2015). Традиційне весілля у контексті розважально-сміхової культури українців. *Університет*, 2-6, 78-92.
- Курочкін, О. В. (2016а). Малодосліджені аспекти традиційного весілля українців. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*, 3, 64-68.
- Курочкін, О. В. (2016б). Народний обряд «старече весілля». *Народна творчість та етнологія*, 2, 66-77.
- Курочкін, О. В. (2019). Обрядові танці-ігри – малодосліджені компоненти традиційного весілля українців. *Танцювальні студії*, 2(2), 118-136.
- Литвинова-Бартош, П. (1900). Весільні обряди і звичаї у селі Землянці Глухівського повіту у Чернігівщині. В Хв. Вовк (Ред.), *Матеріали до українсько-руської етнології* (Т. 3, с. 71-173). З друкарні НТШ.
- Медведик, П. (Упоряд.). (1996). *Село Жабиня на Зборівщині: Весілля. Народні звичаї та обряди*. Лілея.
- Морозов, И. А. (1999). Игры народные. В Н. И. Толстой (Ред.), *Славянские древности: Этнолингвистический словарь* (Т. 2, с. 380-386). Международные отношения.
- Нечуй-Левицький, І. С. (1965). Микола Джеря. В І. С. Нечуй-Левицький, *Зібрання творів у десяти томах* (Т. 3, с. 34-142). Наукова думка.
- Нечуй-Левицький, І. С. (1966). Українські гумористи та шукарі. В І. С. Нечуй-Левицький, *Зібрання творів у десяти томах* (Т. 5, с. 356-446). Наукова думка.
- Павловський, І. (1926). Весільний обряд Ніженщини (Фонд 1-4, Одиниця зберігання 245). Відділ архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Київ.
- Панеш, Э. Х., & Ермолов, Л. Б. (2000). К вопросу классификации игр. В *Народные игры и игрушки* (с. 10-27). МАЭ РАН (Кунсткамера).
- Старков, В. (2009). *Традиційна ігрова культура населення України*. Інститут української археології та джерелознавства ім. М. С. Грушевського.
- Успенский, Б. (1996). Мифологический аспект русской экспрессивной фразеологии. В Н. А. Богомолов (Ред.), *Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература* (с. 9-107). Ладомир.
- Чубинский, П. (1877). *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом* (Т. 4). Типография Киришбаума.
- Чубинський, П. (1970). Весілля в селі Бориспіль Переяславського повіту Полтавської губернії. В М. М. Шубравська & О. А. Правдюк (Упоряд.), *Весілля* (Кн. 1, с. 81-146). Наукова думка.
- Щербань, О., & Яреха, Г. (2008). Весільний обряд села Велика Павлівка (Полтавщина, Україна). *Берегиня*, 3, 31-68.
- Kolberg, O. (1962). *Dziela Wszystkie* (Т. 29: Pokucie, Cz. 1). Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

## REFERENCES

- Beauplan, G. L. (1970). Vesilni zvychai ukraintsiv u pershii polovyni XVII stolittia [Wedding customs of Ukrainians in the first half of the XVII century]. In M. M. Shubravska & O. A. Pravdiuk (Comps.), *Vesillia [Wedding]* (Book 1, pp. 63-68). Naukova Dumka [in Ukrainian].



- Borysenko, V. (Comp.). (2012). *Tradytsiine vesillia ukraintsiiv: unikalni zapysy kintsia XX – 20–40-kh rokiv XX stolittia [Traditional Wedding of Ukrainians: Unique Records of the End of the XIX – 20-40s of the XX Century]*. Stylos [in Ukrainian].
- Chubynskiy, P. (1877). *Trudy etnograficheskoi-statisticheskoi ekspeditsii v Zapadno-Russkii krai, snaryazhennoi Imperatorskim Russkim geograficheskim obshchestvom [Proceedings of an Ethnographic and Statistical Expedition to the West Russian Territory, Equipped by the Imperial Russian Geographical Society]* (Vol. 4). Tipografiya Kirshbauma [in Russian].
- Chubynskiy, P. (1970). Vesillia v seli Boryspil Pereiaslavskoho povitu Poltavskoi hubernii [Wedding in the Village of Boryspil, Pereiaslav District, Poltava Province]. In M. M. Shubravska & O. A. Pravdiuk (Comps.), *Vesillia [Wedding]* (Book 1, pp. 81-146). Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Dolenha-Khodakivskiy, Z. (1974). *Ukrainski narodni pisni v zapysakh Zoriana Dolenhy-Khodakivskoho (z Halychyny, Volyni, Podillia, Prydniprianshchyny i Polissia) [Ukrainian Folk Songs Recorded by Zorian Dolenga-Khodakivsky (from Galicia, Volyn, Podillya, Prydniprianshchyna and Polissya)]*. Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Gnedich, I. A. (1915). *Materialy po narodnoi slovesnosti Poltavskoi gubernii. Romenskii uезд [Materials on Folk Literature of the Poltava Province. Romny District]* (Iss. 1). Izdatel'stvo Poltavskoi Uchenoi Apkheograficheskoi Komissii [in Russian].
- Hrinchenko, B. (1899). *Etnograficheskie materialy, sobrannye v Chernigovskoi i sosednikh s nei guberniyakh [Ethnographic Materials Collected in the Chernigov and Neighboring Provinces]* (Vol. 3). Tipografiya Gubernskogo Zemstva [in Russian].
- Hrinchenko, B. (1958). *Slovar ukrainskoi movy [Dictionary of the Ukrainian Language]* (Vol. 1). Vydavnytstvo AN URSR [in Ukrainian].
- Hrushevskiy, M. (1993). *Istoriia ukrainskoi literatury [History of Ukrainian Literature]* (Vol. 1). Lybid [in Ukrainian].
- Huizinga, J. (1994). *Homo Ludens. Dosvid vyznachennia ihrovoho elementa kultury [Homo Ludens. Experience in Determining the Game Element of Culture]* (O. Mokrovolskyi, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].
- Kolberg, O. (1962). *Dziela Wszystkie (T. 29: Pokucie, Cz. 1) [Full Composition of Writings (Vol. 29: Pokuttia, Pt. 1)] Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza [in Polish]*.
- Krymskiy, A. (2009). *Zvenyhorodshchyna. Shevchenkova batkivshchyna z pohliadu etnografichnogo ta dialektolohichnogo [Zvenigorod Region. Shevchenko's Homeland from the Ethnographic and Dialectological Point of View]*. Vertykal [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. V. (2004). *Ukrainci v sim'i yevropeiskii: zvychai, obriady, sviata [Ukrainians in the European Family: Customs, Rituals, Holidays]*. Biblioteka Ukraintsia [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. V. (2015). *Tradytsiine vesillia u konteksti rozvazhalno-smikhovoi kultury ukraintsiiv [Traditional Wedding in the Context of Entertainment and Humor Culture of Ukrainians]*. *Universytet*, 2-6, 78-92 [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. V. (2016a). *Malodoslidzheni aspekty tradytsiinoho vesillia ukraintsiiv [Little-Studied Aspects of the Traditional Wedding of Ukrainians]*. *Current Issues of Social Sciences and History of Medicine*, 3, 64-68 [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. V. (2016b). *Narodnyi obriady "stareche vesillia" [Folk rite "Older Wedding"]*. *Folk Art and Ethnology*, 2, 66-77 [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. V. (2019). *Obriadovi tantsi-ihry – malodoslidzheni komponenty tradytsiinoho vesillia ukraintsiiv [Eitual Dance-Games – Little Explored Components of Ukrainian Traditional Wedding]*. *Dance Studies*, 2(2), 118-136 [in Ukrainian].
- Lytvynova-Bartosh, P. (1900). *Vesilni obriady i zvychai u seli Zemliantsi Hlukhivskoho povitu u Chernihivshchyni [Wedding Ceremonies and Customs in the Village of Zemlyantsi, Hlukhiv District, Chernihiv Region]*. In Khv. Vovk (Ed.), *Materiialy do ukrainsko-ruskoj etnolohii [Materials on Ukrainian-Russian Ethnology]* (Vol. 3, pp. 71-173). Z Drukarni NTSh [in Ukrainian].



- Medvedyk, P. (Comp.). (1996). *Selo Zhabynia na Zborivshchyni: Vesillia. Narodni zvychai ta obriady* [The Village of Zhabynia in the Zboriv Region: Wedding. Folk Customs and Rites]. Lileia [in Ukrainian].
- Morozov, I. A. (1999). Iгры narodnye [Folk Games]. In N. I. Tolstoi (Ed.), *Slavyanskie drevnosti: Etnolingvisticheski slovar'* [Slavic Antiquities: Ethnolinguistic Dictionary] (Vol. 2, pp. 380-386). Mezhdunarodnye Otnosheniya [in Russian].
- Nechui-Levytskyi, I. S. (1965). Mykola Dzheria [Mykola Dzheriya]. In I. S. Nechui-Levytskyi, *Zibrannia tvoriv u desiaty tomakh* [Collection of Works in Ten Volumes] (Vol. 3, pp. 34-142). Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Nechui-Levytskyi, I. S. (1966). Ukrainski humorysty ta shtukari [Ukrainian Humorists and Magicians]. In I. S. Nechui-Levytskyi, *Zibrannia tvoriv u desiaty tomakh* [Collection of Works in Ten Volumes] (Vol. 5, pp. 356-446). Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Panesh, E. Kh., & Ermolov, L. B. (2000). K voprosu klassifikatsii igr [On the Classification of Games]. In *Narodnye igrы i igrushki* [Folk Games and Toys] (pp. 10-27). MAE RAN (Kunstkamera) [in Russian].
- Pavlovskiy, I. (1926). Vesilnyi obriad Nizhenshchyny [Wedding Ceremony of Nizhenshchyna] (Fund 1-4, Storage Unit 245). Department of Archives Scientific Collections of Manuscripts and Phonorecordings of Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology MT Rytsky, Kyiv [in Ukrainian].
- Shcherban, O., & Yarekha, H. (2008). Vesilnyi obriad sela Velyka Pavlivka (Poltavshchyna, Ukraina) [Wedding Ceremony of the Village of Velyka Pavlivka (Poltava region, Ukraine)]. *Berehynia*, 3, 31-68 [in Ukrainian].
- Starkov, V. (2009). *Tradytsiina ihrova kultura naseleння Ukrainy* [Traditional game culture of the population of Ukraine]. M. S. Hrushevsky Institute of Ukrainian Archaeography and Source Studies [in Ukrainian].
- Uspenskii, B. (1996). Mifologicheskii aspekt russkoi ekspressivnoi frazeologii [Mythological Aspect of Russian Expressive Phraseology]. In N. A. Bogomolov (Ed.), *Anti-mir russkoi kul'tury: Yazyk. Fol'klor. Literatura* [Anti-World of Russian Culture: Language. Folklore. Literature] (pp. 9-107). Lodomir [in Russian].
- Vasyutinskii, F. (1883). Pouchenie 1-e na Novyi god protiv ulichnykh svadebnykh uveselenii [First Lesson for the New Year Versus Street Wedding Entertainment]. *Chernigovskie Eparkhial'nye Izvestiya. Neofitsial'naya Chast'*, 7, 359-362 [in Russian].
- Vovk, Khv. K. (1995). *Studii z ukrainskoi etnografii ta antropologii* [Studies in Ukrainian Ethnography and Anthropology]. Mystetstvo [in Ukrainian].



УДК 004.032.6:792.02(477)  
DOI: 10.31866/2616-7646.3.2.2020.220538

## ЦИФРОВІ 3D МЕППІНГ ТЕХНОЛОГІЇ У ТВОРАХ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

**Юдова-Романова Катерина Володимирівна**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київський національний університет культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0003-2665-390X>,  
[iudovakateryna@gmail.com](mailto:iudovakateryna@gmail.com)

**Мета дослідження** – проаналізувати сучасний стан та простежити тенденції впровадження 3D технологій у сценічну практику в Україні. **Методологія.** Складність і багатоаспектність дослідження зумовила звернення до загальнонаукових, міждисциплінарних та культурологічних підходів: мистецтвознавчого, аналітичного, джерелознавчого, феноменологічного. Герменевтичний метод допоміг виявити локальні та загальні змісти художньої образності певного сценічного дійства. Семіотико-культурологічний та структуралістський підходи дали змогу розкрити семантичні структури окремих сценічних дійств, простежити процеси смислотворення в сценічних просторах. **Наукова новизна.** Уперше у вітчизняному мистецтвознавстві проаналізовано досвід застосування цифрових 3D технологій в Україні. **Висновки.** Проаналізувавши застосування тривимірних відео технологій (3D технологій) у сценічному мистецтві, можна стверджувати, що завдяки стрімкому розвитку цифрових технологій загалом і мультимедійних зокрема митці сфери сценічного мистецтва – режисери й дизайнери сцени – все активніше опановують 3D меппінг. Експерименти проводяться в різних жанрах сценічного мистецтва. Українські митці не стоять осторонь загальносвітових тенденцій, пропонуючи вітчизняному глядачу видовищні шоу. Відмічено, що 3D меппінг як нова технологія у візуальному мистецтві в Україні набула значного поширення, проте в сценічному мистецтві прикладів її застосування, як і прикладів інтерактивного 3D меппінгу, украї мало. Шоу-проекти Костянтина Томільченка є проривом у застосуванні 3D технологій у сучасному сценічному мистецтві України. Вітчизняний досвід перенесення театральної вистави «Камінний господар» «Театру 360 градусів» у формат онлайн-вистави з 3D технологіями став корисним досвідом адаптації роботи сценічних колективів до нових карантинних умов організації показу вистав.

**Ключові слова:** 3D меппінг; 3D технологія; сценічне мистецтво; українські сценічні практики; мультижанрова постановка.



## ЦИФРОВЫЕ 3D МЭППИНГ ТЕХНОЛОГИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В УКРАИНЕ

**Юдова-Романова Екатерина Владимировна,**

кандидат искусствоведения, доцент,  
Киевский национальный университет  
культуры и искусств,  
Киев, Украина,

<https://orcid.org/0000-0003-2665-390X>,  
[iudovakateryna@gmail.com](mailto:iudovakateryna@gmail.com)

## DIGITAL 3D MAPPING TECHNOLOGIES IN THE WORKS OF STAGE ART IN UKRAINE

**Kateryna Iudova-Romanova,**

PhD in Art Studies, Associate Professor,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0003-2665-390X>,  
[iudovakateryna@gmail.com](mailto:iudovakateryna@gmail.com)

**Цель исследования** – проанализировать современное состояние и проследить тенденции внедрения 3D технологий в сценическую практику в Украине. **Методология.** Сложность и многоаспектность исследования обусловила обращение к общенаучным, междисциплинарным и культурологическим подходам: искусствоведческому, аналитическому, источниковедческому, феноменологическому. Герменевтический метод помог выявить локальные и общие содержания художественной образности того или иного сценического действия. Семиотико-культурологический и структуралистский подходы позволили раскрыть семантические структуры отдельных сценических действий, проследить процессы смыслообразования в сценических пространствах. **Научная новизна.** Впервые в отечественном искусствоведении проанализирован опыт применения цифровых 3D технологий в Украине. **Выводы.** Проанализировав применения трехмерных видео технологий (3D технологий) в сценическом искусстве, можно утверждать, что благодаря стремительному развитию цифровых технологий в целом и мультимедийных частности работники сферы сценического искусства – режиссеры и дизайнеры сцены – все активнее осваивают 3D мэппинг. Эксперименты проводятся в разных жанрах сценического искусства. Украинские художники не стоят в стороне общемировых тенденций, предлагая отечественному зрителю зрелищные шоу. Отмечено, что 3D мэппинг как новая технология

**The purpose of the article** is to analyze the current state of affairs and trace the trends in the implementation of 3D technologies in stage practice in Ukraine. **Methodology.** The complexity and multidimensionality of the research led to the appeal to general scientific, interdisciplinary and cultural approaches: art history, analytical, source study, phenomenological. The hermeneutic method helped to identify the local and general contents of the artistic imagery of a particular stage performance. Semiotic-culturological and structuralist approaches made it possible to reveal the semantic structures of individual stage actions, to trace the processes of meaning formation in stage spaces. **Scientific novelty.** For the first time in domestic art history, the experience of using digital 3D technologies in Ukraine has been analyzed. **Conclusions.** Having analyzed the application of three-dimensional video technologies (3D technologies) in the performing arts, it can be argued that due to the rapid development of digital technologies in general and multimedia in particular, the stage art workers – directors and stage designers – are increasingly mastering 3D mapping. Experiments are carried out in different genres of performing arts. Ukrainian artists do not stand aside global trends, offering spectacular shows to the domestic audience. At the same time, it should be noted that 3D mapping as a new technology in visual art in Ukraine has become widespread, but in the stage art, there are very few examples of its application, as well as examples of interactive 3D mapping. Kostiantyn Tomilchenko's show projects are



в визуальном искусстве в Украине получила широкое распространение, однако в сценическом искусстве примеров ее применения, как и примеров интерактивного 3D мэппинг, крайне мало. Шоу-проекты Константина Томильченко являются прорывом в применении 3D технологий в современном сценическом искусстве Украины. Отечественный опыт переноса театрального представления «Каменный хозяин» «Театра 360 градусов» в формат онлайн-представления с 3D технологиями стал полезным опытом адаптации работы сценических коллективов к новым карантинным условиям организации показа спектаклей.

**Ключевые слова:** 3D мэппинг; 3D технология; сценическое искусство; украинские сценические практики; мультижанровая постановка.

a breakthrough in the use of 3D technologies in modern stage art in Ukraine. The domestic experience of transferring the theatrical performance “The Stone Master” of “Theater 360 Degrees” to the format of online performances with 3D technologies has become a useful experience in adapting the work of stage teams to the new quarantine conditions of organizing performances.

**Keywords:** 3D mapping; 3D technology; performing arts; Ukrainian stage practices; multi-genre production.

**Актуальність теми дослідження.** На межі XX–XXI ст. інформаційні технології набувають усеохоплюючих масштабів, торкаючись усіх сфер людської життєдіяльності. Така тенденція простежується і в галузі сценічного мистецтва. Використовуючи досягнення нових технологій в основних сегментах художньо-постановочного процесу, сценічні твори набувають все більш інноваційних характеристик.

Процес застосування досягнень інформаційних технологій у театральній справі розпочався ще на початку 1990-х років і продовжувався до кінця XX ст. Це був початковий етап, що характеризувався запровадженням використання стандартного програмного забезпечення, такого як Word та Excel, для вдосконалення функцій бухгалтерії, оптимізації планово-економічної діяльності та загалом у сфері менеджменту театральних закладів культури. В останнє десятиліття XX ст. різні заклади почали створювати свої сайти, запроваджуються перші експерименти з використання квитково-інформаційних систем для продажу квитків, художники-сценографи і творці поліграфічного та рекламного дизайну починають застосовувати у своїй роботі інструментарій графічних редакторів. На початку XXI ст. спостерігається стрімкий розвиток інформаційних технологій – зростає кількість сайтів, з'являються типові квитково-інформаційні системи, поступово впроваджується управління машинерією сцени за допомогою інформаційних технологій, поволи поширюються спеціалізовані програми з управління спектаклями. Поряд із цим розвивається віртуальна театральна журналістика, зростає кількість інтернет-блогів, інтернет-щоденників театрознавців, критиків та діячів сцени; для організації роботи театральних музеїв і бібліотек теж починають використовувати інформаційні технології.



Упродовж останнього десятиліття впровадження інформаційних технологій у театральну-видовищну діяльність зумовило створення віртуальної театральної реальності. Сьогодні за допомогою інформаційних технологій практично будь-яку постановку можна побачити в будь-якій частині світу. Онлайн трансляції постановок у тривимірному зображенні набувають все більшого поширення. Упровадження інтернет-технологій розширює і художньо-постановочні можливості для постановників (наприклад, управління LED-освітленням костюмів), і сприяє взаємодії з різними соціальними групами шляхом трансляції вистав на платформі інтернет-ресурсу YouTube. Нові виклики постали перед діячами сцени у зв'язку з упровадженням карантинних обмежень через коронавірусну інфекцію COVID-19.

Нові можливості інформаційних технологій вплинули не лише на розвиток комунікативних та організаційно-управлінських функцій сценічного мистецтва, а й на сам художньо-постановочний процес, його образотворчу компоненту. Проникнення інформаційних технологій у сценічне мистецтво зумовило створення і сценічне освоєння нових видовищних технологій. Зокрема, технології створення тривимірного зображення (3D mapping), що використовуються в різних сферах людської діяльності від музейної справи (Fischnaller et al., 2015) до кіно-індустрії й театральної педагогіки (Delbridge & Roihankorpi, 2014), поширились і в сценічному мистецтві, що потребує наукового осмислення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Протягом останнього десятиліття науковці – інженери, культурологи, філософи, мистецтвознавці – займаються проблемами створення та впровадження інформаційних методів відео-проекції. Серед зарубіжного й вітчизняного доробку: дисертації К. Єнютіної (Єнютіна, 2015) «Особливості художнього підходу до формування сучасного міського середовища», О. Кліщ (2016) «Світлова інсталяція як засіб композиційного формування образу міського простору», О. Мальцевої (2013) «Розвиток аудіовізуальної культури студентської молоді в умовах клубного об'єднання», статті С. Загребіної (Загребіна, 2016) «Відеомеппінг: до особливостей масового видовища XXI ст.», Д. Крауцак (Krautsack, 2011) «Тривимірне проектування та його вплив на медіа та архітектуру в сучасному та майбутньому урбаністичному просторі», О. Наумової та С. Рудченко (2018) «Відеомеппінг як відображення аудіовізуальної культури»; збірка міжнародних наукових публікацій «Перформанс і технології: Практика віртуального втілення та інтерактивності» за редакцією С. Бродхерст та Ж. Мачон (Broadhurst & Machon, 2006).

У дослідженнях науковців-архітекторів увага звертається на естетику поєднання в сучасних об'єктах 3D технологій та архітектури. Зокрема, І. Дроздова (2017) вивчає проблеми дизайну міського середовища засобами 3D відеомеппінга, трактуючи його як нову універсальну ефективну мову соціальної комунікації. Авторка стверджує, що «візуалізація, виконана на основі 3D зображень, робить прийняття даних більш доступними для масової аудиторії» (с. 39). А. Доколова (2019), досліджуючи проблеми сценічного дизайну й естетичні можливості процесу інтеграції цифрових технологій у творах сценічного мистецтва, з'ясовує особливості впровадження технології відеомеппінгу для створення художніх образів у драматичному театрі.





У деяких публікаціях автори предметно, на прикладах із сценічної практики розглядають особливості створення та художні можливості використання тривимірних відеопроєкцій у постановках. Так, група авторів Наньянського Технологічного університету в Сінгапурі Д. Єрніган, С. Фернандез, Р. Пенсил та Л. Шангпінг у статті «Цифрові персонажі доповненої реальності у театральних постановках» (Jernigan et al., 2009) досліджують приклад першого, за їхнім твердженням, застосування прийому створення додаткової реальності (AR) в театрі – інсценізації Данієля Джернігана (Jernigan, 2007) короткого оповідання сінгапурського автора Гопала Баратхама «Обиватель: Кінцевий продукт» (“Everyman: The Ultimate Commodity”) у постановці університетського Центру досліджень взаємодії та розваг (NTU-IERC). Вибір постановниками цієї п’єси був не випадковим – у ній йшлося про технології майбутнього: сінгапурський учений створив формулу (Субстанція X), в наслідку вживання якої кожен споживач перетворюється на універсального донора органів, які можуть вводиться і трансплантуватись в тіло будь-якої іншої людини без ризику їх відторгнення. Обрана тема стала унікальним способом апробації в умовах театру нових технологій створення тривимірних об’єктів для створення прийому доповненої реальності.

Аналіз публікацій з обраної для вивчення теми свідчить, що вітчизняному мистецтвознавству бракує осмислення процесів, що відбуваються у сфері впровадження 3D технологій у різні форми сценічних практик.

**Мета дослідження** – проаналізувати сучасний стан та простежити тенденції впровадження 3D технологій у сценічну практику в Україні.

**Виклад основного матеріалу.** Відеомеппінг – це технологія розробки та накладення тривимірної проєкції на об’єкти оточуючої нас реальності. Дана технологія зумовила появу нового напрямку в аудіовізуальному мистецтві, що представляє собою 3D проєкцію на фізичний об’єкт з урахуванням особливостей його геометрії, а також розташування в просторі. 3D marring (він же – відео-меппінг, відеомеппінг, відеомаппінг, 3D меппінг, тривимірна проєкція, проєкційний меппінг, проєкційне шоу, projection marring) – походить від англійської аббревіатури 3D, тобто 3-dimensional, що означає тривимірний, і marring – відображення. Це художньо-образотворчий і одночасно високотехнологічний процес із залученням цифрових технологій зі створення та проектування тривимірних зображень на будь-які об’ємні, рельєфні об’єкти, предмети, такі як, наприклад, автомобіль, будинок, предмет інтер’єру або на штучно створену об’ємну конструкцію. Відеопроєкція можлива як на статичний об’єкт, так і на рухомий. Нині стали широко відомими світлові шоу і лазерні шоу як альтернативні меппінгу. Проте їх принципова відмінність полягає в тому, що в якості приладу, що генерує відео-контент, в них використовується лазер, а не проектор, а також у відсутності у візуальних образів тривимірного об’єму (Itoc-k, б.р.).

Дослідники відеомеппінгу О. Наумова та С. Рудченко (2018), аналізуючи широкий спектр використання 3D технологій у різних сферах соціокультурних практик, запропонували класифікувати його за принципом локаційного розміщення площини для проектування. Перший – архітектурний відеомеппінг. Специфіка цієї групи відеомеппінгу полягає в накладанні 3D проєкції на архітектурні об’єкти, що зумовлює особливості організації заходу: дія відбувається просто неба, що однак вимагає необхідності враховувати погодні умови під час проведення заходу, проте



й відкриває можливості для демонстрації контенту перед великою кількістю глядачів. Другий – інтер’єрний відеомеппінг. Відповідно до назви, цей вид відомеппінгу демонструється у внутрішньому просторі приміщень: на стелю, стіни, підлогу або меблі, що знаходиться в квартирі, кафе, виставковому залі, театральній або будь-якій іншій сцені. Ілюзорні рішення (голографічні та 3D зображення) дозволяють з’явитися будь-якому об’єкту в заданому місці. Третій – проєкція на малі форми. У ролі об’єкта проєктування використовуються невеликі за розміром предмети або фрагменти великого об’єкта. Це може бути, наприклад, костюм або обличчя виконавця, весільний торт, музичні інструменти, нерухоме колесо технічного засобу тощо. Завдяки накладанню тривимірного відео-контенту цим деталям можна надати ілюзію трансформації або руху. Четвертий – ландшафтний відеомеппінг. Локацією для розміщення проєкції стають природні об’єкти: дерева, трава, вода, годі та ін. До окремої, п’ятої групи, хоч і дещо порушуючи при цьому принцип структуризації відеомеппінгу за видами в залежності від об’єктів, на які здійснюється проєкція, вчені О. Наумова та С. Рудченко (2018) пропонують віднести інтерактивний відеомеппінг. Тут рухи і дії людини активують інтерактивну проєкцію на інтерактивному столі, інтерактивній дошці, інтерактивному полі.

Сьогодні нові інформаційні технології мають суттєвий вплив на розвиток сценічного мистецтва. Появу нових жанрів супроводжують специфічні технології постановочної творчості, які використовуються в створенні художнього образу вистави на різних його етапах – від підготовки ескізу із застосуванням різноманітних графічних комп’ютерних програм, до сценічного втілення, де застосовуються проєкційні дисплеї і екрани, мультифункціональні світлові прилади, системи озвучення й ін.

Завдяки впровадженню інформаційних методів відеопроєкції, таких як 3D videomapping, постановники отримали можливість «світ речей», матеріальну реальність, тобто матеріалізовану складову вистави доповнювати чи відтворювати шляхом створення віртуальної реальності із застосуванням 3D декорацій та онлайн зображень учасників сценічної дії. Таким чином, митці – режисери та сценографи – отримали можливість поєднати в умовах сценічного простору світ віртуальний та світ реальний – тривимірний фізичний простір як нерухомий, так і рухомий. Адже унікальні технічні властивості технологій відеомеппінгу надають можливість спроектувати відеоконтент на будь-який об’єкт.

Доповнена реальність відрізняється від віртуальної тим, що «доповнює реальність, а не повністю замінює її» (Azuma, 1997, с. 356). В умовах сценічного простору театральна реальність змішується та художньо доповнюється віртуальною. С. Броджерст (Broadhurst, 2004) у статті «Проект Єремії: Взаємодія, реакція та перформанс» на прикладі вистави Ф. Станієра «Сині квіти кровопролиття» (“Blue Bloodshot Flowers”) (2001 рік, режисер С. Броджерст), що демонструвалась у художній галереї Лондона “291 Gallery”, осмислює процес взаємодії театральної та віртуальної реальності. Створений Річардом Боуденом (Richard Bowden) технологічний контент створює інтерфейс між людьми та технологіями, реально-віртуальний світ, що надає можливості штучному інтелекту, 3D анімації та Єремії у виконанні Елоді Берланд взаємодіяти із глядачами та іншими виконавцями. Віртуальний виконавець Єремія народився із системи візуальної реальності, яка дозволяє йому спостерігати й реагувати на людей і об’єкти. Поведінка ге-



роя скеровується його спостереженнями, дозволяючи при цьому проявляти себе, свої емоції та інтерес до світу. Це робить Єремію більш схожим на дитину, ніж на комп'ютерну систему. Так само, як і люди, він ніколи не піддається однаковому впливу, а тому ніколи не поводить себе однаково.

М. Конігліо в статті «Матеріали проти контенту в цифрових медійних постановках» (Coniglio, 2006) аналізує дві хореографічні постановки «Явище» (“Apparitions”) Клауса Обермайера (Klaus Obermaier) 2004 року (MediaArtTube, 2008) та «16 [Р]еволуцій» (dancetechtv, 2012) Марка Конігліо (Mark Coniglio) та Дани Стоппьелло (Dawn Stoppiello) 2006 року, що були здійснені за сприяння Ради з мистецтв Англії (Arts Council England), Міжнародного фонду семінарів (International Workshop Fund), Академії танцю Ессекс (Essex Dance Academy), Центру мистецтв і технологій Триногий пес (3LD Art & Technology Center) та інших (dancetechtv, 2012). Загальна концепція постановок полягала в комплексному використанні танцю, театру й медіа, спрямованому на єдину ідею постановки. В обох роботах застосовувалися системи відстеження руху для інтерактивного генерування тривимірних візуальних зображень, що реагували на рухи танцюристів. Це дві інтерактивні танцювальні та медіа-вистави. Тут відбувається об'єднання живого виступу, звуку, проєкції та інтерактивної системи, що включає генерацію зображень у реальному часі та комп'ютерну візуалізацію. При цьому цифрові процеси моделюють і симулюють фізичні дії реального світу, створюють кінетичний простір, де краса й динаміка людського тіла, художність рухів поширюються й переносяться у віртуальний світ. Два основні підходи – залучення інтерактивної цифрової системи як партнера-виконавця і створення захоплюючого кінетичного простору – формують художню основу обох постановок.

Набуваючи все більшої популярності, сценічний відеомеппінг знайшов своє втілення і в Україні. Прикладом застосування на українській сцені 3D технологій стала постановка шоу-вистави «Барон Мюнхгаузен», здійснена в 2010 р. за однойменною п'єсою Г. Горіна. Режисер-постановник, хореограф Костянтин Томільченко втілює на сцені грандіозне 3D шоу, перший в Україні 3D танцювальний мюзикл, що за враженнями перевершував всі очікування вітчизняної публіки. Визначаючи жанр твору як мюзикл, постановники підкреслювали його саме видовищну домінанту. Мюзикл як музично-театральний сценічний жанр, як правило, складний в постановочному плані. Багато з бродвейських мюзиклів традиційно славляться своїми художньо-постановочними спецефектами, що, своєю чергою, зумовлює їх щоденний показ в умовах стаціонарну протягом обумовленого комерційною рентабельністю терміну. Прем'єра мюзиклу «Барон Мюнхгаузен» відбулася в грудні 2010 р. в Києві на сцені Центру культури і мистецтв НТУУ «КПІ», де демонструвалася до кінця травня 2011 р. Унікальність мистецького продукту полягала в тому, що мюзикл був заявлений як танцювальний і апріорі не передбачав вокального складника. Грандіозні спецефекти, бездоганна робота техніки і вражаюча майстерність танцівників. Глядачів дивували рухомі декорації, які частково створювалися шляхом використання тривимірних технологій; поява 3D зображення безпосередньо в залі над головами глядачів; виконавці, які танцюючи, літали в повітрі; пневматичні ліфти, що піднімали поверхню Місяця наверх на поверхню сцени; гарматні ядра, що літали; батуги-хмари, завдяки яким персонажі потрапляли на Місяць; виконання захоплюючих повітряних акроба-



тичних трюків та синхронізовані світло, звук, відео- і спецефекти. 3D шоу «Барон Мюнхгаузен» було створено з використанням системи для роботи зі світлом Lightconverse 3D show platform. Попри впровадження значної кількості технічних прийомів, вони не затьмарювати хореографію вистави у виконанні 30 кращих танцівників кількох сезонів телешоу «Танцюють всі» телеканалу СТБ. Художність тексту Г. Горіна передавалась танцівниками лише засобами пластики. Рух та акторська гра стали у виконанні артистів красномовнішими за слова.

У 2015 р. творці 3D шоу «Барон Мюнхгаузен» від телеканалу СТБ і компанії StarLight Entertainment вирішили повторити свій попередній успіх і втілити виставу «Вартові мрій» (Вікна-новини, 2015). У сезоні 2015–2016 років шоу відбувалося в київському «Концерт-Холі ВДНГ» більше ста разів і повністю окупилось за один сезон. У сезоні 2016–2017 років організатори вирішили відновити його на біс. Спеціально для показу вистав було но-новому облаштовано один з колишніх павільйонів ВДНГ: були встановлені сцена з накладним поворотним колом і трюмом під ним та зал для глядачів з дотриманням високих акустичних вимог.

Сценарій «Вартових мрій» написали хореограф-постановник Костянтин Томільченко та керівник популярних талант-шоу телеканалу СТБ Тала Онищук. Режисер шоу і головний хореограф-постановник другого сезону, а також виконавець у шоу ролі головного лиходія Дракона – Євген Кот, суперфіналіст шоу «Танці з зірками» на каналі СТБ. Пісню для вистави написав український музикант, соліст гурту Ріанобой, колишній піаніст групи «Океан Ельзи» Дмитро Шуров. 3D шоу «Вартові мрій» – це різдвяна історія про маленького самотнього безхатченка Макса (11-річний Микита Малакій, 12-річний Влад Святий), який живе на вулиці, мерзне та мріє про друзів та родину. Як і в кожній казці, у своїх пригодах хлопчик перестрічає і злих героїв – Дракона та його поплічників. Вони хочуть викрасти чарівну зірку, яку малий везе друзям. Та на своєму шляху він зустрічає Вартових Мрій – Кота, Роготигрів та Фей. Феєричне 3D шоу – це перш за все танці з елементами пантоміми, циркової гімнастики та повітряної акробатики. Історія різдвяних пригод хлопчика розповідається за допомогою хореографічної пластики, музики, божевільних трюків і 3D технологій. Поєднання у «Вартових мрій» циркового мистецтва, хореографії та 3D меппінгу зробили шоу одним з найкращих танцювальних спектаклів в Україні.

У 2017 р. режисер-постановник К. Томільченко знову порадував глядачів новим дотепним мультжанровим шоу – «Дім Таємничих Пригод» у приміщенні «Концерт-Холі ВДНГ». У співпраці з Олександром Братковським та креативним продюсером Т. Оніщук було втілено на сцені видовищну пригоду допитливого парубка, туриста Алекса, який любив мандрувати, проте потрапив не до того будинку, що треба, де починаються його дивовижні й іноді навіть моторошні пригоди. У Домі мешкають вампіри, стара відьма, божевільний професор, перевертень і багато інших містичних істот.

Режисери талановито поєднали циркові номери акробатичного, повітряно-гімнастичного жанрів, ілюзій, клоунаду, жонгливання, еквілібристику (трюки виконувались без страхування), драматичну дію, хореографію, естрадний вокал (у виконанні учасниці шостого сезону вокального шоу «Х-фактор» телеканалу СТБ Аліни Паш) та видовищні спецефекти: 3D проекцію, світлові костюми, вогняну піротехніку, штучний сніг, водяну завісу, світлові ефекти. Для зміни декорацій



постановники, як і в попередньому проєкті «Барон Мюнхгаузен», використовували накладне поворотне коло, а під ним неглибокий, проте такий необхідним для ілюзіону трюмом.

Продовженням творчої діяльності тандему К. Томільченка та О. Братковського стала постановка в 2018 р. нового, не менш видовищного шоу «Winterra. Легенда казкового краю». Знову для участі було запрошено різносторонніх виконавців, які чудово співають, танцюють і виконують акробатичні трюки. Серед інших були й артисти «Цирк дю Солей» (Cirque Du Soleil). Зауважимо, що цього разу сцену в приміщенні «Концерт-Холі ВДНГ» значно розширили, що надало постановникам додаткові можливості, а глядачам – візуального комфорту. Палітру візуальних спецефектів доповнили технологічні прийоми, що їх апробували постановники під час створення номеру «Загадковий готель», який демонструвався у чвертьфіналі конкурсу 13-го сезону телешоу America's Got Talent. Актор розміщується на рухомому польотному пристрої в потоці світла на темному тлі, а перед ним на спеціальному прозорому екрані з'являються візуальний тривимірний контент, внаслідок чого складається ілюзія перебування людини у віртуальному просторі (Томільченко, 2018).

Однією з мистецьких подій 2019 р. в Україні став музичний перформанс 3D шоу «Vivaldianno. Місто дзеркал» з участю зірок світової класичної музики на сценах столичного Національного Палацу мистецтв «Україна» та Одеського національного академічного театру опери та балету. «Vivaldianno. Місто дзеркал» – 3D ілюзія на музику А. Вівальді. Продюсер та автор проєкту – чеський композитор, письменник, музикант Міхал Дворак (Michal Dvorak), анімація японського художника та режисера Косукі Сугімото (Kosuke Sugimoto), сценарій Томаша Белка (Tomas Belko) – музиканта, сценариста, драматурга (Vivaldianno, 2019). У шоу брав участь колектив з музикантів, майстрів танцю та акторів, відомих по всьому світу. У центрі програми четверо солістів Міхал Дворак (Michal Dvorak), Тереза Ковалова (Terezie Kovalova), Олександр Ковтун (Oleksandr Kovtun), Мартіна Бачова (Martina Bacova).

Постановка презентує історію життя великого майстра, генія епохи бароко Антоніо Вівальді. Життєві колізії композитора, сповнені надій і розчарувань, утілювались крізь призму стенографічних образів 3D анімації на трьох рідкокристалічних екранах-задниках та на проєкційному екрані розміром у дзеркало сцени на першому плані перед виконавцями. Музиканти розміщувались усередині цього, створеного художниками, віртуального «міста дзеркал».

Підбірка найкращих музичних творів А. Вівальді, В.-А. Моцарта, а також М. Дворака та Юрія Яноша (Jiri Janouch) супроводжувалася вражаючими дух хореографічними номерами й театралізованими замальовками, що ілюструють час, у який жив А. Вівальді, відтворюючи більш точно картину подій. При цьому для візуалізації використовуються найпередовіші технічні засоби, що роблять 3D концерт максимально живим та образним. Неймовірні спецефекти (тривимірні ілюзії, анімація, живі тіні виконавців та відео-тіні на екранах), динамічне світлове оформлення, хореографічні номери й драматичні сцени, естрадно-симфонічний оркестр з участю світових зірок класичної музики зробили «Vivaldianno. Місто дзеркал» захоплюючим мультижанровим шоу. У ньому об'єдналися унікальний міжнародний 3D концерт на історичну тему, проєкції на великому екрані, новітні технології, 3D анімація, барокова й рокова музики та сучасний танець. Унікальна



мистецька подія об'єднала кілька жанрів: класична музика і рок, балет і бразильські танці, театр і вражаюча візуалізація. Безсмертні твори А. Вівальді, відображені в дзеркалі сучасності, не залишили байдужим жодного глядача.

Постановники зауважують, що за потреби для зручності глядачів у зарубіжних гастролях шоу можна легко перекладати на потрібну мову. Виставу бачили в Лондоні, Будапешті, Буенос-Айресі, Москві, Тель-Авіві та інших містах. Зауважимо, що в проекті можуть брати участь і місцеві музиканти, що дає змогу замінити виконавців сольних, струнних та ритмічних партій або розширити склад естрадно-симфонічного оркестру (Vivaldianno, n.d.).



Рис.1. Новорічний 3D мепінг на фасаді Львівської національної опери.  
Фото Є. Кравс та Р. Литвин (Львівська національна опера, 2018).

Усе більшого поширення в Україні набуває архітектурний відеомепінг. Так, у 2016 р. з нагоди святкування Дня незалежності в Києві відбулася низка світлових шоу – проєкції на фасади будівель Будинок профспілок, Національної філармонії, Національної опери, Червоного корпусу Національного університету ім. Тараса Шевченка, дзвіниць Софії Київської та Михайлівського собору.

Навесні того ж року програма щорічного 13 фестивалю «Французька весна» у Києві розпочалась унікальним грандіозним шоу «Анука в пошуках весни». На фасаді Українського дому на Європейській площі демонструвалися світлові проєкції. Завдяки відеопроєкції обриси традиційно білих стін та колон будівлі змінювали колір і форму, а дует анімаційних ескімосів Нукі і Анук розшукували весну. У шоу поєдналися високі технології і гумор. Автори проєкту – пара графічних



дизайнерів з Ліона – Мотю Батл та Давид Пасган. Саме Д. Пасган запропонував поєднати відеопроєкцію з виступом музикантів – зокрема, популярного київського жіночого театрального-музичного гурту, який працює в жанрах фрік-кабаре й театрального перформансу, «Дах Дотерс» (“Dakh Daughters”). Для «Анука в пошуках весни» виконавиці підготували композицію, у якій переплелися елементи старовинних щедрівок і веснянок, а також народних дитячих пісень. За сценарієм їхній музичний номер прозвучав у фіналі – епізоді переходу від холодної зими до довгожданого весни.

Часто місцем для створення 3D шоу стають фасади та балкони театральних приміщень. Наприклад, новорічним подарунком для понад 10 тисяч львів'ян та гостей міста став концерт і 3D мапінг-шоу в ніч з 31 грудня на 1 січня 2018 р. у центрі міста на проспекті Свободи коло головної новорічної ялинки, прикрашеної золотими вогнями, а також та на площі перед Львівським національним академічним театром опери та балету імені Соломії Крушельницької (Рис. 1) (Львівська національна опера, 2018). З балкону Оперы перед глядачами виступали молодий гурт зі Львова «Лірвак» («Lirwak») та знаний в Україні й за кордоном театральний львівський етно-гурт «Курбаси» («Kurbasy»). Учасники «Лірвак» Гордій Старух, Олесь Коваль та Андрій Петрук – досвідчені виконавці, які володіють не одним музичним інструментом; вони експериментують з автентичною музикою, шукаючи нових підходів у взаємодії з нею. У виступах етно-гурту «Курбаси» органічно поєднуються традиційна глибоко народна музика й театр. Музично-мультимедійним дійством Розколяда «Дай Боже» в новорічну ніч колектив (Наталка Рибка-Пархоменко, Мирослава Рачинська, Марічка Копитчак, Микола Береза, Олег Онещук та ін.) завершив на майдані біля театру сезон своїх щорічних святкових зимових виступів. «Зв'язок гурту із театром простежується не лише у назві, але й у підході до творення музики. Театральна драматургія вплетена у концертні програми та навіть у роботу над кожною окремою піснею. Тож їхні виступи більше скидаються на музичні вистави, довершені унікальними мультимедійними декораціями та дизайнерським народним вбранням» (Лисенко, 2018).

У виступах гуртів у майже годинному музичному дійстві органічного поєдналися народна музика, колядки та електронними імпровізаціями з мультимедійними 3D проєкціями на фасаді львівського Оперного театру. Етно-мотиви простежувались і в театралізованих костюмах виконавців. За дивовижні головні убори їм слугували оленячі роги – архетип української міфології та писанкарства, відповідно до якого роги символізують промені сонця, що сходять.

Образотворчий складник святкового заходу – 3D меппінг на фасаді Оперы – створив медіа-художник Володимир Стецькович. За сценарієм меппінг-шоу умовно поділялося на дві дії з антрактом – відліком часу до початку Нового року. Перша дія космічно-етнічна, і друга – новорічно-святкова зі звірами на фасаді, вишиванками та ялинковими прикрасами (Львівська національна опера, 2018).

Під час проведення Євробачення-2017 в Україні серед різних культурно-мистецьких заходів на різних локаціях Києва відбувся показ 3D mapping-show «Kyiv Light Fest» – міжнародний фестиваль світла і медіаарту. Відтоді захід проводиться щорічно. На фестивалі представляють десятки робіт кращі дизайнери відеографіки, художники світла, віджери та сучасні художники з усього світу.



Локаціями для показу світлових інсталяцій у 2016–2018 роках були: Андріївський узвіз, майданчик біля Національного музею історії України, сквер біля пам'ятника Петру Сагайдачному, Поштова, Михайлівська та Контрактова площі, парк Кіото, ЦУМ та Пішохідний міст. Щороку фестиваль стає в Києві наймасштабнішою безкоштовною арт-подією року (Kyiv Lights Festival, 2019).

2020 р. став для всієї системи функціонування сценічного мистецтва в світі та в Україні роком тяжких випробувань, організаційно-економічних викликів й часом пошуку нових художньо-постановочних форм, творчо-організаційних прийомів та експериментів в напрямку інтеграції візуальних та сценічних мистецтв. Це пов'язано з упровадженням в Україні карантинних обмежень через поширення коронавірусної інфекції COVID-19. Не для всіх діячів креативних індустрій, зокрема і в сфері сценічних мистецтв, карантин став вироком. Деякі з них отримали підтримку від держави через гранти Українського культурного фонду. Прикладом такої грантової та спонсорської підтримки від компаній Київстар, Visa, ARARAT, glo™ ті інших партнерів став арт-проект творчої команди «Театр 360 градусів» онлайн-вистави із залученням 3D технологій. 17 листопада 2020 р. відбулася прем'єра вистави «Камінний господар» за однойменною поетичною драмою Лесі Українки. Над проектом працювали продюсер Наталія Чижова, творчий продюсер та ініціатор ідеї Даша Малахова, режисер-постановник сценічної версії Іван Уривський, режисери 3D анімацій Андрій Компанієць та відеOVERсії Валентин Кондратюк. У головних ролях – актори Київського академічного драматичного театру на Подолі В'ячеслав Довженко (Дон Жуан), Даша Малахова (Донна Анна), Володимир Кузнецов (Сганарель, слуга Дон Жуана), Катерина Рубашкіна (Долорес), Роман Халаїмов (Командор дон Гонзаго де Мендоза) (Овчаренко, 2020, с. 15). Вистава «Камінний господар» стала в Україні прецедентом показу відеOVERсії театральної постановки з інтеграцією в ній 3D копій акторів та декорацій. Прем'єра сценічної версії вистави відбулася 29 лютого 2020 р. в Київському академічному драматичному театрі на Подолі. Але успішне сценічне буття вистави раптово перервалось. Для створення її 3D версії акторам довелося не лише протягом двох знімальних днів (по 12 годин) поспіль виконувати перед камерами сцени з вистави (до чотирьох дублів), але й стати прообразами своїх 3D копій (Кабачій, 2020). Організатори проекту позиціонують його як поєднання інновацій, фантазії та «ф'южн – поєднання класичної п'єси з новітніми технологіями» (Театр 360 градусів, 2020). Задіяна творчою командою технологія дозволила впровадити в театральну виставу 3D копії акторів, а глядачам було надано можливість дивитись адаптовану до відеоперегляду на смартфоні чи комп'ютері театральну виставу в максимально наближеній до оффлайн сприйняття формі. Концепція роботи над проектом полягала в зйомці театральної вистави як кіно з подальшою інтеграцією у неї 3D технологій. При цьому глядачі відеOVERсії вистави сприймають твір не з одного фронтального ракурсу, як це зазвичай відбувається в театрі, а з усіх 360 градусів. Задіяні при створенні відеOVERсії технології дозволяли сканувати людей, предмети, елементи оточення, що перенести реальний світ театру у віртуальну реальність. Задіяні технології дало змогу декораційному оформленню, що втілювало художній образ неживого світу, представленого у вигляді скульптур, надати живої, об'ємної форми й, навпаки, перетворити деякі персонажі в скульптури. Трансформований та екстрапольований у віртуальних світ спектакль ре-





презентує такі нові художні рішення, які в умовах театральної вистави були неможливі.

**Наукова новизна.** Уперше у вітчизняному мистецтвознавстві проаналізовано досвід застосування цифрових 3D технологій в Україні.

**Висновки.** На основі аналізу застосування тривимірних відео технологій (3D технологій) у сценічному мистецтві можна стверджувати, що завдяки стрімкому розвитку цифрових технологій загалом і мультимедійних зокрема митці сфери сценічного мистецтва – режисери та дизайнери сцени – все активніше опановують 3D меппінг. Експерименти проводяться в різних жанрах сценічного мистецтва. Українські митці не стоять осторонь загальносвітових тенденцій, пропонуючи вітчизняному глядачу видовищні шоу. При цьому варто зауважити, що 3D меппінг як нова технологія у візуальному мистецтві в Україні набула значного поширення, проте у сценічному мистецтві прикладів її застосування, як і прикладів інтерактивного 3D меппінгу, вкрай мало. Шоу-проекти Костянтина Томільченка є проривом у застосуванні 3D технологій в сучасному сценічному мистецтві України. Вітчизняний досвід перенесення театральної вистави «Камінний господар» «Театру 360 градусів» у формат онлайн-вистави з 3D технологіями став корисним досвідом адаптації роботи сценічних колективів до нових карантинних умов організації показу вистав.

## СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Вікна-новини. (2015, 21 грудня). *Прем'єра 3-D шоу «Вартові мрій»* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FJLLZmPgs0g>.
- Доколова, А. С. (2019). 3D-mapping як засіб створення асоціативних аспектів художнього образу. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 40, 197-203. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172704>.
- Дроздова, І. П. (2017). 3D відеомеппінг як форма комунікації в дизайні міського середовища. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 39-42.
- Енютина, Е. Д. (2015). *Особенности художественного подхода к формированию современной городской среды* (Диссертация кандидата архитектуры). Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет, Нижний Новгород.
- Загребина, С. А. (2016). Видеомэппинг: к особенностям массового зрелища XXI века. *Вестник гуманитарного образования*, 1, 112-115.
- Кабаций, М. (2020, 17 листопада). Драма у смартфоні. Даша Малахова та Наталія Чижова про проект Театр 360 градусів, голлівудські технології та виховання нових театралів. *Нове время*. <https://nv.ua/ukr/art/teatr-360-gradusiv-dasha-malahova-pro-proekt-50122952.html>.
- Клещ, О. А. (2016). Світлова інсталяція як засіб композиційного формування образу міського простору (Диссертация кандидата архитектуры). Национальный университет «Львівська політехніка», Львів.
- Лисенко, Ю. (2018, 31 січня). Акторки, що творять музику: все про львівський гурт KURBASY. *Vogue.UA*. <https://vogue.ua/article/culture/muzyka/shcho-treba-znati-pro-lvivskiy-gurt-kurbasi.html>.
- Львівська національна опера. (2018, 1 січня). *Новорічний 3d меппінг на фасаді Львівської Опери*. <https://opera.lviv.ua/novorichna-nich-na-fasadi-lvivskoyi-opery/>.



- Мальцева, Е. В. (2013). *Развитие аудиовизуальной культуры студенческой молодежи в условиях клубного объединения* (Диссертация кандидата педагогических наук). Челябинская государственная академия культуры и искусств, Челябинск.
- Наумова, О. Г., & Рудченко, С. К. (2018). Видеоэмппинг как отражение аудиовизуальной культуры. *Знак: проблемное поле медиаобразования*, 2(28), 72-79.
- Овчаренко, Е. (2020, 3-9 вересня). Дон Жуан у майстерні. *Слово Просвіти*, 15.
- Словник з інформатики. (2014, 27 травня). Інтерфейс. В *IT.словник*. Взято 18 листопада, 2020 з <http://glossary.starbasic.net/index.php?title=Інтерфейс&oldid=280>.
- Театр 360 градусів. (2020). *Інноваційний онлайн театр як сучасний вид візуального мистецтва*. Театр на Подолі. Взято 18 листопада, 2020 з <https://theatre360.com.ua/#actors>.
- Томильченко, К. (2018, 22 августа). *Чудеса 3D-иллюзии: украинцы удивили жюри шоу America's Got Talent*. Лира.net. <https://news.liga.net/culture/video/chudesa-3d-illyuzii-ukraintsy-udivili-jyuri-shou-americas-got-talent>.
- Azuma, R. T. (1997). A Survey of Augmented Reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 6(4), 355-385. <https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/pres.1997.6.4.355>.
- Broadhurst, S. (2004). The Jeremiah Project: Interaction, Reaction, and Performance. *TDR/The Drama Review*, 48(4), 47-57. <http://dx.doi.org/10.1162/1054204042442044>.
- Broadhurst, S., & Machon, J. (Eds.). (2006). *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230288157>.
- Coniglio, M. (2006). Materials vs Content in Digitally Mediated Performance. In S. Broadhurst & J. Machon (Eds.), *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity* (pp. 78-84). Palgrave Macmillan. [https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230288157\\_6](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230288157_6).
- dancetechtv. (2012, January 15). *16 [R]evolutions (2006) by Troika Ranch* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KFjy5Z2b-iE>.
- Delbridge, M., & Roihankorpi, R. (2014). Intermedial Ontologies: Strategies of Preparedness, Research and Design in Real Time Performance Capture. *Nordic Theatre Studies*, 26(2), 46-58. <https://tidsskrift.dk/nts/article/view/24309/21309>.
- Fischnaller, F., Russo, A., Cosentino, R., De Lucia, M. A., Guidazzoli, A., Imboden, S., De Luca, D., & Liguori, M. C. (2015, September 28-October 02). Sarcophagus of the Spouses Installation Intersection Across Archaeology, 3D Video Mapping, Holographic Techniques Combined with Immersive Narrative Environments and Scenography. In *Digital Heritage, International Congress, Granada, Spain* (pp. 365-368). IEEE. <https://doi.org/10.1109/DigitalHeritage.2015.7413903>.
- Itos-k. (б.р.). *Проекційне шоу*. Взято 18 листопада, 2020 з <http://itos-k.com.ua/uk/service-video/proekcijne-shou/>.
- Jernigan, D. (2007). *Everyman: The Ultimate Commodity*. Nanyang UP.
- Jernigan, D., Fernandez, S., Pensyl, R., & Shangping, L. (2009). Digitally Augmented Reality Characters in Live Theatre Performances. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 5(1), 35-49. <https://doi.org/10.1386/padm.5.1.35/1>.
- Krautsack, D. (2011). 3D Projection Mapping and its Impact on Media and architecture in Contemporary and Future Urban Spaces. *Journal of the New Media Caucus*. [https://www.academia.edu/4204464/3D\\_Projection\\_Mapping\\_and\\_its\\_Impact\\_on\\_Media\\_and\\_Architecture\\_in\\_Contemporary\\_and\\_Future\\_Urban\\_Spaces](https://www.academia.edu/4204464/3D_Projection_Mapping_and_its_Impact_on_Media_and_Architecture_in_Contemporary_and_Future_Urban_Spaces).
- Kyiv Lights Festival. (2019, 5 серпня). *Відкрито прийом заявок на конкурс відеомапінгу в рамках KLF 2019*. <https://www.kyivlights.com/news/category/%d0%bd%d0%be%d0%b2%d0%b8%d0%bd%d0%b8>.
- MediaArtTube. (2008). *Klaus Obermaier – Apparition, 2004, Interactive Dance* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3btvEAE133k>.
- Vivaldianno. (n.d.). *About*. Retrieved November 18, 2020, from <http://www.vivaldianno.cz/en>.



## REFERENCES

- Azuma, R. T. (1997). A Survey of Augmented Reality. *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 6(4), 355-385. <https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/pres.1997.6.4.355> [in English].
- Broadhurst, S. (2004). The Jeremiah Project: Interaction, Reaction, and Performance. *TDR/The Drama Review*, 48(4), 47-57. <http://dx.doi.org/10.1162/1054204042442044> [in English].
- Broadhurst, S., & Machon, J. (Eds.). (2006). *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230288157> [in English].
- Coniglio, M. (2006). Materials vs Content in Digitally Mediated Performance. In S. Broadhurst & J. Machon (Eds.), *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity* (pp. 78-84). Palgrave Macmillan. [https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230288157\\_6](https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230288157_6) [in English].
- dancetechtv. (2012, January 15). *16 [R]evolutions (2006) by Troika Ranch* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KFjy5Z2b-iE> [in English].
- Delbridge, M., & Roihankorpi, R. (2014). Intermedial Ontologies: Strategies of Preparedness, Research and Design in Real Time Performance Capture. *Nordic Theatre Studies*, 26(2), 46-58. <https://tidsskrift.dk/nts/article/view/24309/21309> [in English].
- Dokolova, A. S. (2019). 3D-mapping yak zasib stvorennia asotsiatyvnykh aspektiv khudozhnoho obrazu [3D Video Mapping as a Means of Creating Associative Aspects of the Artistic Image]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 40, 197-203. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172704> [in Ukrainian].
- Drozdova, I. P. (2017). 3D videomeppinh yak forma komunikatsii v dyzaini miskoho seredovyscha [3D-Mapping as a Means of Creating Associative Aspects of the Artistic Image]. *Traditions And Novations of the Higher Architectonic and Art Edukation*, 1, 39-42 [in Ukrainian].
- Enyutina, E. D. (2015). *Osobennosti khudozhestvennogo podkhoda k formirovaniyu sovremennoi gorodskoi sredey* [Features of the Art Approach to the Formation of a Modern Urban Environment] (PhD Dissertation). Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering, Nizhnii Novgorod [in Russian].
- Fischnaller, F., Russo, A., Cosentino, R., De Lucia, M. A., Guidazzoli, A., Imboden, S., De Luca, D., & Liguori, M. C. (2015, September 28-October 02). Sarcophagus of the Spouses Installation Intersection Across Archaeology, 3D Video Mapping, Holographic Techniques Combined with Immersive Narrative Environments and Scenography. In *Digital Heritage, International Congress, Granada, Spain* (pp. 365-368). IEEE. <https://doi.org/10.1109/DigitalHeritage.2015.7413903> [in English].
- Itoc-k. (n.d.). *Proektsiine shou* [Projection Show]. Retrieved November 18, 2020, from <http://itos-k.com.ua/uk/service-video/proekcijne-shou/> [in Ukrainian].
- Jernigan, D. (2007). *Everyman: The Ultimate Commodity*. Nanyang UP [in English].
- Jernigan, D., Fernandez, S., Pensyl, R., & Shangping, L. (2009). Digitally Augmented Reality Characters in Live Theatre Performances. *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 5(1), 35-49. <https://doi.org/10.1386/padm.5.1.35/1> [in English].
- Kabatsii, M. (2020, November 17). Drama u smartfoni. Dasha Malakhova ta Nataliia Chyzhova pro proekt Teatr 360 hradusiv, hollivudski tekhnolohii ta vykhovannia novykh teatraliv [Drama in a Smartphone. Dasha Malakhova and Natalia Chizhova about the 360 Degree Theater Project, Hollywood Technologies and Education of new Theatergoers]. *Novoe vremya*. <https://nv.ua/ukr/art/teatr-360-gradusiv-dasha-malahova-pro-proekt-50122952.html> [in Ukrainian].
- Klishch, O. A. (2016). *Svitlova instaliatsiia yak zasib kompozytsiinoho formuvannia obrazu miskoho prostoru* [Light Installation as a Means of Compositional Formation of the Image of Urban Space] (PhD Dissertation). Lviv Polytechnic National University, Lviv [in Ukrainian].



- Krautsack, D. (2011). 3D Projection Mapping and its Impact on Media and Architecture in Contemporary and Future Urban Spaces. *Journal of the New Media Caucus*. [https://www.academia.edu/4204464/3D\\_Projection\\_Mapping\\_and\\_its\\_Impact\\_on\\_Media\\_and\\_Architecture\\_in\\_Contemporary\\_and\\_Future\\_Urban\\_Spaces](https://www.academia.edu/4204464/3D_Projection_Mapping_and_its_Impact_on_Media_and_Architecture_in_Contemporary_and_Future_Urban_Spaces) [in English].
- Kyiv Lights Festival. (2019, August 5). *Vidkryto pryiom zaiavok na konkurs videomapihu v ramkakh KLF 2019 [Applications for the Video Mapping Competition Within the KLF 2019 are Open]*. <https://www.kyivlights.com/news/tegoriy/%d0%bd%d0%be%d0%b2%d0%b8%d0%bd%d0%b8> [in Ukrainian].
- Lvivska natsionalna opera. (2018, January 1). *Novorichnyi 3d mappinh na fasadi Lvivskoi Opery [New Year's 3D Mapping on the Facade of the Lviv Opera]*. <https://opera.lviv.ua/novorichnainich-na-fasadi-lvivskoyi-opery/> [in Ukrainian].
- Lysenko, Yu. (2018, January 31). Aktorky, shcho tvoriat muzyku: vse pro lvivskiy hurt KURBASY [Music Actresses: All About the Lviv Band KURBASY]. *Vogue. UA*. <https://vogue.ua/article/culture/muzyka/shcho-treba-znati-pro-lvivskiy-gurt-kurbasi.html> [in Ukrainian].
- Maltseva, E. V. (2013). *Razvitie audiovizual'noi kul'tury studencheskoi molodezhi v usloviyakh klubnogo ob"edineniya [Development of Audiovisual Culture of Student Youth in the Conditions of a Club Association]* (PhD Dissertation). Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts, Chelyabinsk [in Russian].
- MediaArtTube. (2008). *Klaus Obermaier – Apparition, 2004, Interactive Dance* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3btvEAE133k> [in English].
- Naumova, O. G., & Rudchenko, S. K. (2018). Videomepping kak otrazhenie audiovizual'noi kul'tury [Video Mapping as a Reflection of Audiovisual Culture]. *Sign: Problematic Field of Media Education*, 2(28), 72-79 [in Russian].
- Ovcharenko, E. (2020, September 3-9). Don Zhuan u maisterni [Don Juan in the Workshop]. *Slovo Prosvity*, 15 [in Ukrainian].
- Slovyk z informatyky. (2014, May 27). Interfeis [Interface]. In *IT.slovyk [IT dictionary]*. Retrieved November 18, 2020, from <http://glossary.starbasic.net/index.php?title=Interfeis&oldid=280> [in Ukrainian].
- Teatr 360 hradusiv. (2020). *Innovatsiyni onlain teatr yak suchasnyi vyd vizualnoho mystetstva [Innovative Online Theater as a Modern Visual Art]*. Teatr na Podoli. Retrieved November 18, 2020, from <https://teatre360.com.ua/#actors> [in Ukrainian].
- Tomil'chenko, K. (2018, August 22). *Chudesa 3D-illyuzii: ukraintsy udivili zhyuri shou America's Got Talent [Miracles of 3D illusion: Ukrainians Surprised the Jury of America's Got Talent Show]*. Liga.net. <https://news.liga.net/culture/video/chudesa-3d-illyuzii-ukraintsy-udivili-jyuri-shou-americas-got-talent> [in Russian].
- Vikna-novyny. (2015, December 21). *Premiera 3-D shou "Vartovi mrii" [Premiere of the 3-D Show "Dream Watch"]* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FJLZmPgs0g> [in Ukrainian].
- Vivaldianno. (n.d.). *About*. Retrieved November 18, 2020, from <http://www.vivaldianno.cz/en> [in English].
- Zagrebina, S. A. (2016). Videomapping: k osobennostyam massovogo zrelishcha XXI veka [Video Mapping: to the Peculiarities of a 21st Century Mass Show]. *Herald of Humanitarian Education*, 1, 112-115 [in Russian].



УДК 796.912:793.3

DOI: 10.31866/2616-7646.3.2.2020.220540

## РОЛЬ ХОРЕОГРАФА У ФІГУРНОМУ КАТАННІ НА КОВЗАНАХ

Ситченко Катерина Володимирівна,

викладачка,

Харківська державна академія фізичної культури,

Харків, Україна,

<https://orcid.org/0000-0003-2807-1356>,

oxyd2011@mail.ru

**Мета статті** – виявити роль хореографа в роботі зі спортсменами фігурного катання на ковзанах. **Методологія.** Історико-хронологічний підхід, метод мистецтвознавчого аналізу виступів фігуристів, порівняльний метод забезпечили проведення дослідження. **Наукова новизна.** Вперше акцентовано увагу на ролі хореографа в підготовці спортсменів фігурного катання на ковзанах та створенні спортивних програм для них. **Висновки.** Художній ефект виступу у фігурному катанні на ковзанах, що досягається красою і гармонійністю рухів, за умови їх органічної єдності з музикою, забезпечується значною мірою хореографом, який створює танцювальне тло спортивної композиції, забезпечує поєднання художнього і спортивного. На озброєнні у хореографа спортивних програм весь спектр різновидів, напрямів та стилів хореографічного мистецтва. Важливою рисою створюваних композицій є естрадність, що передбачає яскраве розкриття індивідуальності виконавців. Для створення індивідуального танцювального стилю спортсменів-фігуристів необхідні довготривалі, систематичні заняття упродовж років. Робота хореографа з підготовки фігуристів вимагає поєднання традиційних для танцювального мистецтва методів та форм роботи зі специфічними спортивними вимогами (екзерсис біля станка та на середині залу, адаптований для досягнення максимальної користі для фігуристів, зокрема, на вузькій опорі). При розробці музичного супроводу для виступу хореограф повинен брати до уваги психофізичні особливості та емоційні можливості окремого виконавця, пари або групи спортсменів, адже спортсмени різною мірою можуть володіти найрізноманітнішими амплуа (героїчного, романтичного, драматичного, комічного та ін. характеру). Хореографу варто також бути обережним з використанням для спортивних композицій музичних фрагментів з балетних вистав, де композитор створює образ філософського звучання.

**Ключові слова:** хореограф; фігурне катання на ковзанах; техніко-естетичні види спорту; танець.



## РОЛЬ ХОРЕОГРАФА В ФИГУРНОМ КАТАНИИ НА КОНЬКАХ

**Ситченко Екатерина Владимировна,**

преподаватель,

Харьковская государственная академия

физической культуры,

Харьков, Украина,

<https://orcid.org/0000-0003-2807-1356>,

[oxyd2011@mail.ru](mailto:oxyd2011@mail.ru)

## ROLE OF THE COREOGRAPHER IN FIGURE SKATING

**Kateryna Sytchenko,**

Lecturer,

Kharkiv State Academy

of Physical Culture,

Kharkiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0003-2807-1356>,

[oxyd2011@mail.ru](mailto:oxyd2011@mail.ru)

**Цель статьи** – выявить роль хореографа в работе со спортсменами фигурного катания на коньках. **Методология.** Историко-хронологический подход, метод искусствоведческого анализа выступлений фигуристов, сравнительный метод обеспечили проведение исследования. **Научная новизна.** Впервые акцентировано внимание на роли хореографа в подготовке спортсменов фигурного катания на коньках и создании спортивных программ для них. **Выводы.** Художественный эффект выступления в фигурном катании на коньках, который достигается красотой движений, при условии их органического единства с музыкой, обеспечивается в значительной мере хореографом, создающим танцевальный фон спортивной композиции, обеспечивающим сочетание художественного и спортивного. На вооружении у хореографа спортивных программ весь спектр разновидностей, направлений и стилей хореографического искусства. Важной чертой создаваемых композиций является эстрадность, что предполагает яркое раскрытие индивидуальности исполнителей. Для создания индивидуального танцевального стиля спортсменов-фигуристов необходимы долговременные, систематические занятия годами. Работа хореографа по подготовке фигуристов требует сочетания традиционных для танцевального искусства методов и форм работы со специфическими спортивными требованиями (экзерсис у станка и на середине зала адаптирован для достижения максимальной пользы для фигуристов, в частности, на узкой опоре). При разработке музыкального сопровождения для выступления хореограф должен принимать во внимание психофизические особенно-

**The purpose of the article** is to identify the role of a choreographer in working with figure skating athletes. **Methodology.** Historical and chronological approach, the method of the art analysis of the skaters' performances, a comparative method provided the study. **Scientific novelty.** For the first time, attention is focused on the role of the choreographer in the training of athletes in figure skating and the creation of sports programs for them. **Conclusions.** The artistic effect of performance in figure skating, which is achieved by the beauty of the movements, when they are organically united with the music, is provided to a large extent by the choreographer, who creates the dance background of the sport composition, providing a combination of artistic and athletic. The choreographer of sports programs is armed with a whole range of varieties, directions and styles of choreographic art. An important feature of the created compositions is variety, which implies a vivid disclosure of the performers' individuality. To create an individual dance style for figure skaters, long-term, systematic lessons are needed for years. The work of a choreographer in training figure skaters requires a combination of traditional dance techniques and forms of work with specific sports requirements (exercise at the bar and in the middle of the hall is adapted to achieve maximum benefit for the skaters, in particular, on a narrow support). When developing musical accompaniment for a performance, the choreographer must take into account the psychophysical characteristics and emotional capabilities of an individual performer, couple or group of athletes, because athletes to varying degrees can have a wide variety of roles (heroic, romantic, dramatic, comic, etc.). The choreographer should also be careful with the use



сти и эмоциональные возможности отдельного исполнителя, пары или группы спортсменов, ведь спортсмены в разной степени могут обладать самыми разнообразными амплуа (героического, романтического, драматического, комического и др. характера). Хореографу стоит также быть осторожным с использованием для спортивных композиций музыкальных фрагментов из балетных спектаклей, где композитор создает образ философского звучания.

**Ключевые слова:** хореограф; фигурное катание на коньках; технико-эстетические виды спорта; танец.

of musical fragments from ballet performances for sports compositions, where the composer creates an image of a philosophical sound.

**Keywords:** choreographer; figure skating; technical and aesthetic sports; dance.

**Актуальність теми дослідження.** Взаємодія хореографії й техніко-естетичних видів спорту, до яких належить і фігурне катання, є однією з актуальних проблем культурологічних, мистецтвознавчих та спортивних досліджень. Сьогодні загальноприйнятим стало розуміння необхідності залучення хореографії до змагальних та показових виступів фігуристів, до навчально-тренувального процесу. Важлива роль у цьому належить хореографу, роль якого недостатньо акцентована в спеціальних дослідженнях.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Різні аспекти розвитку фізичних якостей спортсменів-фігуристів було розкрито в працях І. Абсалямової (1983), І. Медведєвої (2002, 2014), М. Помєлової та О. Тихомирова (1985), В. Рижкіна (Рыжкин, 1970), В. Тодорової (2018), В. Тихонова (1985) та ін. Ми також торкалися проблеми використання хореографічних елементів у танцях на льоду (Ситченко, 2018). Однак ролі хореографа в підготовці фігуристів та спортивних програм для них не було присвячено спеціального дослідження.

**Мета статті** – виявити роль хореографа в роботі зі спортсменами фігурного катання на ковзанах.

**Виклад основного матеріалу.** Більшість авторів праць з фігурного катання наголошують, що це – складнокоординаційний вид спорту, безпосередньо пов'язаний з такими видами мистецтва, як музика, театр, хореографія, а тому вимагає від спортивних виконавців краси рухів, грації, пластики, витонченості й естетики катання. Науковці впевнені, що предметом змагання в цій спортивній дисципліні, особливим складом дій, способами ведення змагальної боротьби та видовищною естетикою, фігурне катання споріднене із сучасною культурою естетичного руху.

Художній ефект від змагального виступу спортсменів фігурного катання на ковзанах досягається не лише завдяки фізичним показникам, а й залученню принципів та лексики хореографічного мистецтва. Хореографічне тло спортивної композиції є тим об'єднуючим фактором, що забезпечує цілісність виступу спортсмена-фігуриста. І всі ці завдання для спортсменів вирішує професійний хореограф, адже тренер не володіє тим арсеналом танцювального мистецтва за-



для максимальної реалізації художньо-естетичних аспектів підготовчого етапу, змагань та виступів.

Значне місце в роботі над змагальною програмою відведено естрадності. Насамперед, це виражається в характері спортивних програм і в тому, наскільки яскраво розкривається індивідуальність виконавців у цих композиціях. Саме хореограф покликаний виявити індивідуальність спортсмена художніми засобами.

До 2010 р. змагальна програма різних дисциплін фігурного катання містила три танці: обов'язковий, оригінальний та довільний. Оригінальний танець з'явився пізніше обов'язкового. Уперше він був показаний поза змагальною програмою дуетів із спортивних танців на льоду на Олімпійських іграх в Греноблі (Франція) в 1968 р. Кращим десяти танцювальним дуетам світу за пів року до початку Олімпіади було розіслано запрошення з детальним викладом правил і вимог до нового виду композицій. У день закриття спортивних ігор відбулася демонстрація оригінальних танців пасодобль і танго з оркестровим супроводом. З того моменту танцівникам щорічно рекомендували єдиний для всіх учасників ритм і темп оригінального танцю.

Починаючи із сезону 2010–2011 років, на міжнародній спортивній арені обов'язковий та оригінальний танці були об'єднані в один, так званий «короткий танцювальний номер». Саме він став поєднанням краси оригінального танцю та змагальної природи обов'язкового. Створення короткого танцю вимагає певних постановочних знань, пов'язаних із специфікою ковзанярських видів спорту. Так, приступати до роботи над коротким танцем варто лише після того, як спортсмени оволоділи арсеналом необхідних танцювальних рухів. За основу короткого танцю, переважно, беруть ті танцювальні елементи, які є обов'язковими для змагань. Серед них сучасні змагальні вимоги нараховують: серії твізлів (обертання в просуванні на одній нозі), доріжки кроків, підтримки, спільні обертання тощо.

Довільна програма становить собою хореографічні мініатюри тривалістю одна–дві хвилини, в кожній з яких демонструється щось принципово нове, своєрідне та вражаюче ефектне. Такою, наприклад, стала довільна програма 1994 р. «Showtune medley» – танцювальне попурі на музику сучасних джазових ритмів золотої медалістки в Ліллегаммері (Норвегія) українки О. Баюл. В основу виступу фігуристки було покладено елементи естрадної хореографії мюзик-хольного характеру; хореографу-постановнику льодового номера вдалося ввести в танцювальний текст імітацію рухів чечітки (Прес-служба відділення НОК України в Одеській області, 2019).

Наголосимо, що драматургічний зміст довільного танцю в парному катанні і танцях на льоду підсилюють такі важливі складники, як: оригінальність задуму і гармонійність рухів у повній відповідності із обраною музикою; чудова «скатаність» партнерів і синхронність виконання ними різноманітних елементів при зміні темпу й швидкості ковзання; демонстрація високої артистичності й досконалої музикальності; гранична насиченість програми складними елементами й комбінаціями таким чином, щоб фігуристи максимально використали всю площу льодового майданчика. Крім того, під час виконання довільного танцю спортсмени мають представити суддям і глядачеві відточену техніку ковзання на високій швидкості, точну відповідність рухів характеру музики. Довільний танець стає справжнім культурно-естетичним явищем і справляє найбільше позитивне





враження тоді, коли обидва партнери складають єдине ціле й ведуть спільну та безперервну лінію руху. Незважаючи на суворі обмеження, уведені правилами Міжнародної федерації ковзанярів у програму одиночного й парного катання, специфіка довільного танцю є такою, що фігуристи постійно, використовують нові танцювальні прийоми, у пошуку яких їм допомагають фахівці з хореографічного мистецтва.

Естетичний ефект виконання довільного танцю в парному катанні й танцях на льоду досягається різними постановочними засобами. Наприклад, у парному катанні це – цілісний хореографічний фрагмент, де широко використовуються занадто часті роз'єднання партнерів, впроваджується значна кількість підйомів і підтримок, ковзань у позиціях «рука в руці», «боком один до одного», допускається паралельне й симетричне катання партнерів (Абсаямова, 1983, с. 19-21; Рыжкін, 1970, с. 15). Визнаним зразком такої програми став, наприклад, виступ українських спортсменів О. Назарової та М. Нікітіна на спортивній Універсіаді в 2017 р., де фігуристи отримали золоті нагороди змагання. В основу їхнього льодового номера було покладено симфонічну камерну музику виконавців Hugues le Bars (композиція «Sur mesure») та Raphael Berg (композиція «Diabolique»), а також використано елементи танцю контемп із складними підтримками в стилі танцю модерн (Український Форпост Спорту, 2017).

У довільній програмі танців на льоду основний естетичний акцент зроблено на синхронному катанні. Зазвичай вона складається з чотирьох хореографічних фрагментів, кожен з яких відрізняється характером виконання, має певний малюнок і в цілому виглядає закінченою художньою мініатюрою. Певні обмеження в довільній програмі для спортсменів, які виконують танці на льоду, зумовлені комплексом дозволених танцювальних рухів – різноманітних обертань, стрибків, підтримок, арабесків, піруетів. Приміром, допускається використання до п'ятих арабесків, піруетів, підтримок та стрибків і не більше п'ятих роз'єднань партнерів для зміни напрямку руху танцю; зупинки, під час яких партнери демонструють різні пози, не можуть виконуватися довше, ніж два такти музичного супроводу тощо.

Вибір технічного матеріалу для довільної програми, зазвичай, зумовлений правилами змагань, проте важливого значення набуває не лише спортивна, а й художня сторона їх виконання. Найвдалішою вважається програма, яка містить велику кількість танцювальних рухів, різних за своїм характером, виконуваних з художньою та стилістичною однорідністю. Проте фахівці наголошують, що для створення індивідуального танцювального почерку спортсменів-фігуристів потрібні роки. Отже, принцип «від простого до складного» – займає в розробці довільної програми провідне місце (Рыжкін, 1970, с. 137).

Музиці у виступах спортсменів ковзанярських видів спорту техніко-естетичної спрямованості належить вирішальне слово. Від її вибору багато в чому залежить успішність спортивної програми. Саме музика формує художню платформу й диктує: бути чи не бути композиції виразною, емоційною, енергійною, чи матиме вона культурно-естетичний ефект. Обмежень стосовно вибору музичного супроводу відповідно до жанру хореографії, як правило, не існує. У виступах спортсменів тренер та хореограф-постановник висловлюють свої власні музичні смаки й побажання учасників змагань. При цьому вони враховують вікову категорію музичного твору. Адже, приміром, не має рації будувати виступ юної спортс-



менки на музичному матеріалі, призначеному виражати складну гармонію зрілого жіночого образу. Крім того, варто враховувати, що будь-який музичний твір має емоційну заданість, зумовлену жанром і тематичним характером. Вибираючи музичний супровід для виступу, треба звертати увагу на психофізичні особливості окремого виконавця, пари або групи спортсменів, адже танцівники різною мірою можуть володіти найрізноманітнішими амплуа (приміром, героїчного, або, навпаки, романтичного, драматичного чи комічного характеру). Отже, хореограф має враховувати емоційні можливості учасників змагань.

Найвдалішим вибором для короткої та довільної спортивної програм є невеликі музичні п'єси або інструментальні аранжування популярних мелодій. Нерідко при підборі музичного супроводу використовують і симфонічні форми – вони краще допомагають хореографії розкрити теми та образи, порушені в музиці. Це можуть бути інструментальні музичні твори, фрагменти з опер та ін.

Спостереження за сучасними змаганнями з ковзанярських видів спорту дають змогу з'ясувати, що постановники – тренери й хореографи – віддають перевагу творам з оригінальною драматургією та ритмічною структурою, яка має відповідати артистичним і темповим можливостям виконавців, їхній технічній і пластичній підготовленості.

Хореографу варто також бути обережним із запозиченням для спортивних композицій музичних фрагментів з балетних вистав, де композитор створює образ великого філософського звучання. Подібним шляхом насамперед ідуть доволі досвідчені спортсмени чи колективи, здатні зрозуміти й правильно інтерпретувати ці твори. Наприклад, відомо, що першими з виконавців ковзанярських техніко-естетичних спортивних дисциплін, які залучили до виступу музику великих класиків, стали Л. Білоусова й О. Протопопов. Саме вони в 1970-х роках використали в змаганнях на ковзанці твори Л. ван Бетховена і П. Чайковського. Вибір, зроблений фігуристами був порівнянний з діяльністю реформаторів балетної сцени, які в далекому минулому зламали традиційні уявлення про те, яку музику можна використовувати в театрі.

Кращому розумінню музично-пластичного образу сприяють ознайомлення спортсменів зі змістом музичного твору, історією його написання та прикладами інтерпретацій у хореографічних постановках. Для того, щоб пропонований музичний твір був доступним виконавцям, вони мають бути обізнаними з основами музичної грамоти. Зокрема, спортсмени повинні знати основні музичні поняття й терміни – такт, ритм, тональність, розмір, акцент, тема твору та ін.

Елевація, стрибок і поза, одні з показників технічної майстерності у фігурному катанні на ковзанах, вимагають від спортсмена хореографічної підготовки, умінь та навичок, які забезпечує хореографічне навчання (традиційний балетний екзерсис біля станка та на середині залу). Заняття хореографією також сприяють розвитку артистизму, грації і кантиленності рухів (Рыжкін, 1970, с. 164-166).

Діяльність хореографа вимагає врахування і традиційних для танцювального мистецтва методів та форм роботи, і врахування специфічних моментів. Для набуття стійкості під час виконання хореографічних елементів на льоду, зважаючи на маленьку площу опори леза ковзана, рекомендується виконувати танцювальні елементи на вузькій опорі, наприклад, на гімнастичній колоді (Рыжкін, 1970, с. 166-167).



**Наукова новизна.** Уперше акцентовано увагу на ролі хореографа в підготовці спортсменів фігурного катання на ковзанах і в створенні спортивних програм для них.

**Висновки.** Художній ефект виступу у фігурному катанні на ковзанах, що досягається красою і гармонійністю рухів, за умови їхньої органічної єдності з музикою, забезпечується значною мірою хореографом, який створює танцювальне тло спортивної композиції, забезпечує поєднання художнього й спортивного компонентів. В арсеналі хореографа спортивних програм широкий спектр різновидів, напрямів і стилів хореографічного мистецтва. Важливою ознакою створюваних композицій є естрадність, що передбачає яскраве розкриття індивідуальності виконавців. Для створення індивідуального танцювального стилю спортсменів-фігуристів потрібні багаторічні систематичні заняття.

Робота хореографа стосовно підготовки фігуристів вимагає поєднання традиційних для танцювального мистецтва методів та форм роботи зі специфічними спортивними вимогами (екзерсис біля станка та на середині залу адаптований для досягнення максимальної користі для фігуристів, зокрема, на вузькій опорі).

При розробці музичного супроводу для виступу хореограф повинен брати до уваги психофізичні особливості та емоційні можливості окремого виконавця, пари або групи спортсменів, адже спортсмени мають різні навички в оволодінні найрізноманітнішими амплуа (героїчне, романтичне, драматичне, комічне й ін.). Хореографу варто також бути обережним з використанням для спортивних композицій музичних фрагментів з балетних вистав, де композитор створює образ філософського звучання.

## СПИСОК БІБЛІОГРАФІЧНИХ ПОСИЛАНЬ

- Абсаямова, И. В. (1983). *Совершенствование техники фигурного катания на коньках (спортивные танцы на льду)*. ЦОЛИФК.
- Медведева, И. М. (2002). *Система подготовки спортсменов в фигурном катании на коньках*. Олимпийская литература.
- Медведева, И. М. (2014). Тенденції розвитку фігурного катання на ковзанах у світі. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Педагогічні науки. Фізичне виховання та спорт*, 118(4), 115-117.
- Помелова, М. П., & Тихомиров, А. К. (1985). *История фигурного катания на коньках*. Московский областной государственный институт физической культуры.
- Прес-служба відділення НОК України в Одеській області. (2019, 25 лютого). *Цей день в історії. 25 років тому одеська фігуристка Оксана Байул стала олімпійською чемпіонкою!* Відділення Національного олімпійського комітету України в Одеській області. [https://noc-odessa.org.ua/novyny/novyny/377-25-rokiv-nazad-oksana-bayul-stala-olimpiiskoiu-chempionkoiu-video.html?fb\\_comment\\_id=2216303651753019\\_2218057978244253](https://noc-odessa.org.ua/novyny/novyny/377-25-rokiv-nazad-oksana-bayul-stala-olimpiiskoiu-chempionkoiu-video.html?fb_comment_id=2216303651753019_2218057978244253).
- Рыжкин, В. И. (1970). *Танцы на льду*. Физкультура и спорт.
- Ситченко, К. В. (2018). Хореографічна підготовка як основа успішного виступу виконавців спортивних танців на льоду. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 28, 272-276.



- Тихонов, В. П. (Сост.). (1985). *Основы хореографической подготовки фигуристов*. Главное управление научно-методической работы.
- Тодорова, В. (2018). *Теоретико-методичні основи хореографічної підготовки в техніко-естетичних видах спорту (на матеріалі спортивної аеробіки)*. ЛДУФК.
- Український Форпост Спорту. (2017, 4 лютого). *Золотий виступ Олександри Назарової та Максима Нікітіна на Універсіаді 2017* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2q-ZXV5Wtt8>.

## REFERENCES

---

- Absalyamova, I. V. (1983). *Sovershenstvovanie tekhniki figurnogo kataniya na kon'kakh (sportivnye tantsy na l'du) [Improving the Technique of Figure Skating (Ice Dancing)]*. SCOLIPE [in Russian].
- Medvedieva, I. M. (2002). *Sistema podgotovki sportsmenov v figurnom katanii na kon'kakh [The System of Training Athletes in Figure Skating]*. Olimpiiskaya Literatura [in Russian].
- Medvedieva, I. M. (2014). Tendentsii rozvytku fihurnoho katannia na kovzanakh u sviti [Trends in the Development of Figure Skating in the World]. *Bulletin of the Chernihiv National Pedagogical University. Series: Pedagogical Sciences. Physical Education and Sports*, 118(4), 115-117 [in Ukrainian].
- Pomelova, M. P., & Tikhomirov, A. K. (1985). *Istoriia figurnogo kataniia na konkakh [The History of Figure Skating]*. Moscow Regional State Institute of Physical Education [in Russian].
- Pres-Sluzhba Viddilennia NOK Ukrainy v Odeskii Oblasti. (2019, February 25). *Tsei den v istorii. 25 rokiv tomu odeska fihurystka Oksana Baiul stala olimpiiskoiu chempionkoiu! [This Day in History. 25 Years Ago Odessa Figure Skater Oksana Baiul Became an Olympic Champion!]*. Branch of the National Olympic Committee of Ukraine in Odessa Region. [https://noc-odessa.org.ua/novyny/novyny/377-25-rokiv-nazad-oksana-bayul-stala-olimpiiskoiu-chempionkoiu-video.html?fb\\_comment\\_id=2216303651753019\\_2218057978244253](https://noc-odessa.org.ua/novyny/novyny/377-25-rokiv-nazad-oksana-bayul-stala-olimpiiskoiu-chempionkoiu-video.html?fb_comment_id=2216303651753019_2218057978244253) [in Ukrainian].
- Ryzhkin, V. I. (1970). *Tantsy na Ldu [Dancing on Ice]*. Fizkultura i Sport [in Russian].
- Sytchenko, K. V. (2018). Khoreorafichna pidhotovka yak osnova uspishnoho vystupu vykonavtsiv sportyvnykh tantsiv na lodu [Choreographic Composition of Performance Exhibitors of Sport Dances on Ice]. *Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development*, 28, 272-276 [in Ukrainian].
- Tikhonov, V. P. (Comp.). (1985). *Osnovy khoreograficheskoi podgotovki figuristov [The Basics of the Choreographic Training of Figure Skaters]*. Glavnoe Upravlenie Nauchno-Metodicheskoi Raboty [in Russian].
- Todorova, V. (2018). *Teoretyko-metodychni osnovy khoreorafichnoi pidhotovky v tekhniko-estetychnykh vydakh sportu (na materialy sportyvnoi aerobiky) [Theoretical and Methodological Foundations of Choreographic Training in Technical and Aesthetic Sports (on the Material of Sports Aerobics)]*. Lviv State University of Physical Culture [in Ukrainian].
- Ukrainskyi Forpost Sportu. (2017, February 4). *Zoloty vystup Oleksandry Nazarovoї ta Maksyma Nikitina na Universiadi 2017 [Golden Performance of Oleksandra Nazarova and Maksym Nikitin at the 2017 Universiade]* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2q-ZXV5Wtt8>.

*Наукове видання*

## **ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ**

Науковий журнал

Том 3 № 2  
2020

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 3 № 2  
2020

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 3 No 2  
2020

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: 24.12.2020

Формат 70x100 1/16  
Ум. др. арк. 7,8. Обл. др. арк. 6,35.  
Наклад 100 прим.  
Замовлення № 4537

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