

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 5, № 1
Vol. 5, No 1

Засновано у 2018 р.
Founded in 2018 year

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКІМ
KYIV
KNUKIM PUBLISHING
2022

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 № 15 від 30.05.2022 р.)*

Редакційна колегія

Підлипська А., доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна (головний редактор);

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

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

Погребняк М., доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін, Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, Україна;

Тодорова В., доктор наук з фізичного виховання і спорту, професор, професор кафедри гімнастики та спортивних єдиноборств, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса, Україна;

Павлюк Т., доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецтв, ПВНЗ «Київський університет культури», Київ, Україна;

Кушнар'єв В., кандидат культурології, доцент, доцент кафедри інформаційних технологій, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна;

Еткінд О., професор історії, кафедри історії та цивілізації, Європейський університетський інститут, Італія.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, MIAR, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, 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.knukim.edu.ua

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

Видання включено до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б») відповідно до наказу МОН України від 29.06.2021 року № 735 за спеціальністю 024 «Хореографія».

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

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2022
© Автори статей, 2022

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. 15 of 30.05.2022)*

Editorial board

Pidlypska A., Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief);

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

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

Pohrebniak M., Doctor of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Theory and Methodology of Art Education, Berdiansk State Pedagogical University, Berdiansk, Ukraine;

Todorova V., Doctor of Physical Education and Sports, Professor, Professor at the Department of Gymnastics and Combat Sports, The State Institution "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky", Odesa, Ukraine;

Pavliuk T., Doctor of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Arts, Private Higher Educational Institution "Kyiv University of Culture", Kyiv, Ukraine;

Kushnarov V., PhD in Cultural Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Information Technology, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine;

Etkind A., Professor of History, the Department of History and Civilization, European University Institute, Italy.

The scientific journal is displayed in BASE, Crossref, DOAJ, ERIH PLUS, Google Scholar, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, 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

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

The Journal is included in the category "B" of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject area 024 "Choreography" by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 29 June 2021 № 735.

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

ЗМІСТ

ІСТОРИЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

Миронюк Н.

Внесок Євгена Зайцева в розбудову
мистецько-педагогічної школи
кафедри хореографії Київського державного інституту культури 8

Козинко Л.

Український народний танець «Гопак»: від зародження
до сучасної сценічної практики виконання 17

Литвиненко В.

Народна образність у мистецтві народно-сценічної хореографії України 29

Підлипська А.

Перспективи розвитку балету: дискусії на сторінках радянської
періодики межі 1920-х – 1930-х років 37

Данилюк У., Гутник І.

Хореографічна культура Києва 1910-х – 1920-х років: позаукраїнські впливи 45

Білаш О.

Внесок династії Кальченків у розвиток українського балетного
виконавства та хореографічної педагогіки 52

Вишотравка Л.

Український та світовий досвід роботи на балетній сцені
Ірини Дворовенко 60

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОСТІ

Підлипський А., Аксьонов О.

Фестивально-конкурсний рух у сфері народно-сценічного танцю України
крізь призму сучасної мистецтвознавчої думки 68

Шестопап Л.

Бальний танець: новітні рефлексії українських дослідників 78

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

Ільїна Г.

Диригент Борис Чистяков та балети української національної тематики
1944–1963 років 86

CONTENTS

HISTORY AND THEORY OF DANCE

Myroniuk N.

Yevhen Zaitsev's Contribution to the Development
of the Art and Pedagogical School of the Choreography Department
at the Kyiv State Institute of Culture8

Kozynko L.

Ukrainian Folk Dance Hopak: From Origin
to Modern Performance Practice 17

Lytvynenko V.

Folk Characters in the Art of Ukrainian Folk and Stage Choreography29

Pidlypska A.

Prospects of Ballet Development: Discussions on the Pages
of Soviet Periodicals Between the 1920s – 1930s.....37

Danyliuk U., Gutnyk I.

Choreographic Culture of Kyiv in the 1910s – 1920s:
Non-Ukrainian Influences45

Bilash O.

The Kalchenko Dynasty's Contribution to the Development
of Ukrainian Ballet Performance and Choreographic Pedagogy52

Vyshotravka L.

Ukrainian and World Experience of Iryna Dvorovento Work on the Ballet Stage.....60

ACTUAL PROBLEMS OF CHOREOGRAPHIC ART OF OUR TIME

Pidlypskyi A., Aksonov O.

Festival and Competition Movement in the Sphere of Folk-Stage Dance
in Ukraine Through the Prism of Contemporary Art Studies Thought68

Shestopal L.

Ballroom Dance: Latest Reflections of Ukrainian Researchers78

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE

Ilina H.

Conductor Borys Chystiakov and Ballets of Ukrainian National Theme
from 1944–196386

ІСТОРИЯ ТА ТЕОРІЯ ТАНЦЮ

HISTORY AND THEORY OF DANCE





УДК 378.093:793.3]:378.4(477.411):7.071.4Зайцев
DOI: 10.31866/2616-7646.5.1.2022.261604

**ВНЕСОК ЄВГЕНА ЗАЙЦЕВА
В РОЗБУДОВУ МИСТЕЦЬКО-
ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ
КАФЕДРИ ХОРЕОГРАФІЇ
КИЇВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
ІНСТИТУТУ КУЛЬТУРИ**

**YEVHEN ZAITSEV'S
CONTRIBUTION
TO THE DEVELOPMENT OF
THE ART AND PEDAGOGICAL
SCHOOL OF THE CHOREOGRAPHY
DEPARTMENT AT THE KYIV STATE
INSTITUTE OF CULTURE**

Миронюк Наталія Миколаївна,
викладач,

Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0001-7413-7112>,
sorbe@ukr.net

Nataliia Myroniuk,
Lecturer,

Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0001-7413-7112>,
sorbe@ukr.net

Анотація

Мета статті – проаналізувати творчу біографію Є. Зайцева та виявити його роль у становленні та розвитку мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії Київського державного інституту культури імені О. Є. Корнійчука. **Методологія** базується на принципі історизму, методах аналізу та синтезу, теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Вперше діяльність Є. Зайцева стала спеціальним предметом дослідження, що дозволило виявити його роль у розвитку мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука. Введено до наукового обігу нові архівні документи, що уточнюють та доповнюють наявні відомості про діяльність Є. Зайцева. **Висновки.** Запорукою високого рівня професіоналізму Є. Зайцева як викладача кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука стали професійна хореографічна освіта (закінчив хореографічне училище, отримав кваліфікацію «артист балету»), виконавська діяльність (характерні партії у балетному театрі), балетмейстерська діяльність (поставив у співтворстві два балети; балетмейстер у самодіяльному колективі), викладацька діяльність (педагог хореографічного училища, керівник самодіяльного хореографічного колективу).

Abstract

The purpose of the article is to analyze the creative biography of Ye. Zaitsev, reveal his role in the formation and development of the art and pedagogical school of the Choreography Department at the Kyiv State Institute of Culture named after O. Ye. Korniiichuk. **The research methodology** is based on the principle of historicism, methods of analysis and synthesis, and theoretical generalization. **Scientific novelty.** For the first time, Ye. Zaitsev's activities became a special subject of research, which allowed us to reveal his role in the development of the art and pedagogical school of the Choreography Department at the Kyiv State Institute of Culture named after O. Ye. Korniiichuk. New archival documents, clarifying and supplementing the available information about the activities of Ye. Zaitsev, have been introduced into scientific circulation. **Conclusions.** A professional choreographic education (he graduated from a choreographic school, and received the qualification "Ballet Dancer"), performing an activity (character parts in the ballet theatre), ballet master activity (co-authored two ballets; choreographer in an amateur group), teaching activity (teacher of a choreographic school, head of an amateur choreographic group) became the key to a high level of Zaitsev's profession-



Є. Зайцев прислужився розбудові мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії Київського державного інституту культури імені О. Є. Корнійчука, провадячи викладацьку діяльність упродовж 1973–1995 рр. на принципах діалогічних взаємин та поваги, активного пізнання, наступності та послідовності викладення матеріалу. Вихід навчального посібника Є. Зайцева «Основи народно-сценічного танцю», що поглиблював і вдосконалював напрацювання попередників, став підтвердженням формування потужного науково-методичного базису діяльності школи кафедри хореографії. Серед перспективних напрямів подальших досліджень – проведення мистецтвознавчого аналізу виконавської творчості Є. Зайцева, балетмейстерських постановок як крупних форм (балетів), так і композицій, створених в аматорському колективі, виявлення впливу методики Є. Зайцева у педагогічній практиці його вихованців та ін.

Ключові слова:

Євген Зайцев; народно-сценічний танець; мистецько-педагогічна школа; Київський інститут культури.

alism as a lecturer at the Choreography Department of the State Institute of Culture named after O. Ye. Korniiichuk. Ye. Zaitsev contributed to the development of the art and pedagogical school of the Choreography Department at the Kyiv State Institute of Culture named after O. Ye. Korniiichuk, conducting teaching activities during 1973–1995 based on the principles of dialogic relationships and respect, active learning, continuity and sequence of presenting the material. The publication of Ye. Zaitsev's textbook "Fundamentals of Folk Stage Dance", which deepened and improved the work of his predecessors, became a confirmation of the powerful scientific and methodological basis formation for the activities of the school of the Choreography Department. Promising areas of further research include conducting an Art Studies analysis of Ye. Zaitsev's performance art, ballet performances of both large forms (ballets) and compositions created in the amateur company, and identifying the influence of Ye. Zaitsev's methodology in the pedagogical practice of his students, etc.

Keywords:

Yevhen Zaitsev; folk stage dance; art and pedagogical school; Kyiv Institute of Culture.

Актуальність теми дослідження. Дослідження становлення та розвитку наукових, художніх, педагогічних шкіл у мистецькій сфері України є одним із актуальних напрямів сучасних мистецтвознавчих, педагогічних, культурологічних розвідок. Особливо потрібні такі дослідження у сфері вітчизняного хореографічного мистецтва, зважаючи на практичну відсутність розгляду феноменів хореографічної культури крізь названу призму. Важливою є увага до персонального внеску представників таких шкіл, і саме така персональна оптика нами застосовується в процесі дослідження мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії Київського державного інституту культури імені О. Є. Корнійчука, одним із яскравих представників якої є відомий педагог Євген Васильович Зайцев.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Попри вагомість внеску Є. Зайцева у розбудову народно-сценічного танцю не лише в КДІК ім. О. Є. Корнійчука, а й в Україні в цілому, у більшості праць, присвячених дисципліні «Народно-сценічний танець», таких науковців, як С. Куценко (2015), К. Островська (2010), Р. Павленко (2021), Л. Пригода (2016) та ін. ім'я митця лише побіжно згадується.

Помітною подією в хореографічному дискурсі стало видання «Основи народно-сценічного танцю», авторами якого вказано Є. Зайцева та Ю. Колесниченка (2007). Попри важливість перевидання праць Є. Зайцева 1975 та 1976 рр., цей посібник вносить певну плутанину у відтворення методики педагога, адже



значно розширена вступна частина, де наведено загальні теоретико-методичні та практичні принципи викладання та опанування народно-сценічного танцю в навчальних закладах різного типу, лише частково відбивають положення Є. Зайцева, викладені ним у двох частинах посібника «Основи народно-сценічного танцю» у 1975 та 1976 роках (Зайцев, 1975, 1976). Цінними ж для нашого дослідження є передмови Є. Досенка (2007) та Ю. Колесниченка (2007), присвячені Є. Зайцеву, а також фотографії Є. Зайцева та його вихованців.

Серед авторів, які ретроспективно розглядають діяльність кафедри хореографії та аргументують важливість її діяльності як культурного феномену, згадуючи Є. Зайцева, – І. Гутник (2019), А. Підлипська (2015), Л. Цветкова (2020). У попередніх працях обґрунтовано розгляд діяльності кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука як процес становлення та поступу мистецько-педагогічної школи; звернуто увагу на персональний внесок представників школи (Миронюк, 2021a, 2021b). Однак спеціальної уваги аналізу діяльності Є. Зайцева в цих дослідженнях приділено не було.

Мета статті – проаналізувати творчу біографію Є. Зайцева та виявити його роль у становленні та розвитку мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії Київського державного інституту культури імені О. Є. Корнійчука.

Виклад основного матеріалу. Євген Васильович Зайцев народився 15 січня 1924 року у місті Сарапул Удмурдської АРСР. Після закінчення семи класів загальноосвітньої школи (1931–1938), у 1938–1941 рр. навчався у К. Васиної, Н. Верекундової в Київському хореографічному училищі, яке закінчив із кваліфікацією «артист балету». Того ж року був прийнятий артистом балету до трупи Київського театру опери та балету, а з початком війни виїхав до Іжевська. У 1941–1942 рр. – артист балету державної філармонії Удмурдської АРСР у місті Іжевську. Саме в цей час у місті формується трупа київського театру з евакуйованих артистів. Є. Зайцева запрошують до трупи, і з жовтня 1942 року по 1963 р. він працює солістом балету Київського академічного театру опери та балету (*Автобіографія*, б.р., с. 1).

Під час роботи у театрі виконував переважно характерні та гротескні партії в балетах: «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Лускунчик» П. Чайковського, «Раймонда» О. Глазунова, «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва та ін. (Туркевич, 2010).

У 1944–1963 рр. Є. Зайцев працював викладачем Київського хореографічного училища за сумісництвом, а в 1963 – 1970 рр. – на основному місці роботи. Здійснив 21 випуск молодих артистів балету (*Автобіографія*, б.р., с. 1).

«Працюючи в театрі, багато уваги приділяв розвитку художньої самодіяльності, проводив Республіканські та Всесоюзні семінари з питань розвитку народної та класичної хореографії», – зазначено у «Характеристиці» на Є. Зайцева у КДІК ім. О. Є. Корнійчука (*Характеристика*, б.р.). Із 1964 по 1970 рр. працював художнім керівником народного ансамблю народного танцю Жовтневого палацу культури у м. Києві, а з 1970 по 1973 рік – на основному місці роботи (*Особистий листок по обліку кадрів*, б.р., с. 2). «Під час роботи в самодіяльності колектив, керований тов. Зайцевим Є. В., неодноразово одержував призові місця на Республіканських та Всесоюзних конкурсах та фестивалях самодіяльного мистецтва», – зазначено в «Характеристиці» (*Характеристика*, б.р.).



Є. Зайцев був не лише художнім керівником народного самодіяльного ансамблю танцю «Горлиця» Жовтневого палацу культури Профспілок України м. Києва, а й балетмейстером-постановником колективу, де створив чимало хореографічних композицій. За спогадами педагога та балетмейстера Ю. Колесниченка, вихованця «Горлиці», уроки Є. Зайцева «завжди проходили жваво та емоційно. Методика роботи Є. В. Зайцева була націлена на досягнення конкретного результату в поставлених перед учнями завданнях, досягнення у виконанні високого рівня техніки та пластики й водночас – високого емоційного змісту» (Колесниченко, 2007, с. 16).

1967 року Є. Зайцев разом з А. Васильєвою здійснив постановки балетів «Лебедине озеро» П. Чайковського та «Попелюшка» С. Прокоф'єва в Донецькому театрі опери та балету (Туркевич, 2010).

Із 28 серпня 1973 року Є. Зайцева прийнято на посаду старшого викладача Київського державного інституту культури імені О. Є. Корнійчука, в якому майстер викладав до 1995 року. 12 вересня 1973 року він отримав почесне звання «Заслужений працівник культури УРСР» (*Характеристика*). 30 березня 1983 року рішенням Вищої атестаційної комісії при Раді міністрів СРСР Є. Зайцеву присвоєно вчене звання доцента по кафедрі хореографії (*Аттестат доцента*, б.р.).

Завдяки отриманій освіті артиста балету в хореографічному училищі, де характерний танець входив до програми навчання, та досягненням у сфері балетного виконавства Є. Зайцев, за зауваженням заслуженого діяча мистецтв України, знаного музиканта Є. Досенка (2007), «... переніс свій практичний досвід у царину хореографії народного танцю, збагативши його новою естетикою, новими засобами перетворення танцювального фольклору» (с. 9-10). Також Є. Досенко зазначає, що Є. Зайцев створив «... власний метод виховання спеціалістів-танцівників народного танцю» (с. 10), чому сприяла співпраця з П. Вірським: Павло Павлович організував гурт народного танцю при балетному колективі Київського академічного театру опери і балету ім. Т. Шевченка, зібравши ансамбль талановитих характерних танцівників, до складу яких увійшли кращі солісти трупи, серед яких був і Є. Зайцев. «Праця з П. Вірським допомогла Є. Зайцеву відчутти природу українського народного танцю, його багату й різнобічну лексику. Але, як і кожний справжній художник, Євген Васильович не був пасивним наслідувачем досвіду своїх попередників. Для нього традиція народного танцю становила відправний пункт для нових творчих пошуків і визначення вищих рубежів у галузі активного переосмислення й професіонального освоєння стильових основ народно-танцювальної культури», – стверджує Є. Досенко (2007, с. 12-13).

«Тов. Зайцев Є. В. бере активну участь у громадському житті інституту, виконує обов'язки керівника академгрупи, багато працює зі студентами над підготовкою концертних номерів, член редколегії хореографічної спеціалізації», – зазначено в «Характеристиці» на Є. Зайцева (*Характеристика*, б.р.).

Серед учнів Є. Зайцева – відомі артисти балету, балетмейстери, педагоги Г. Воронов, В. Дебелий, В. Дяков, Ю. Вернигор, В. Ковтун, Ю. Колесниченко, Є. Майоров, С. Макаров, А. Рехвіашвілі, Т. Таякіна та багато інших.

У «Характеристиці» в КДІК ім. О. Є. Корнійчука зазначено: «Свій багаторічний педагогічний досвід тов. Зайцев Є. В. зафіксував у навчальному посібнику для студентів інститутів культури “Основи народно-сценічного танцю” обсягом



18 друкованих аркушів... Тов. Зайцев Є. В. показав правильне розуміння завдань вузівської хореографічної педагогіки як викладач предметів “Характериний” та “Народно-сценічний” танці» (*Характеристика*, б.р.).

1975 року побачила світ перша частина посібника Є. Зайцева «Основи народно-сценічного танцю», що базувалася на усталеній методиці викладання характерного танцю в хореографічних училищах, систематизованій А. Лопуховим, О. Бочаровим та О. Ширяєвим. Однак значущість посібника не обмежується лише поглибленням та переосмисленням методики названих фундаторів цієї дисципліни, а й підсилюється тим, що це було фактично перше видання з народно-сценічного танцю українською мовою. Фахівці-практики визнають цінність першої частини посібника, адже друга частина переважно базується на поширених у той час виданнях А. Гуменюка, К. Василенка, Т. Ткаченко.

Структура першої частини посібника є доволі традиційною, складається зі «вступу», де викладено основні принципи викладання; розділу «вправи біля станка», де подано інформацію щодо специфіки позицій ніг, положень та позицій рук, постави корпусу, положень голови і плечей у народно-сценічному танці; розділів, присвячених групам тренувальних вправ (присідання, *battement tendu* (відведення ноги), вправи з вільною ступнею (мазкові рухи), вправи на вистукування, обертальні та кругообертальні рухи ніг, *battement developpe* (відведення ноги вийманням), *grand battement* (великі кидки), різноманітні технічні вправи, присядки, *port de bras* (вправи для рук та перегинання корпусу)); прикладів побудови уроків (вправи біля станка); додатку з прикладами музичного супроводу до вправ.

Діяльність кафедри хореографії в перші десятиліття була спрямована на підготовку керівників самодіяльних хореографічних колективів народно-сценічного танцю. Тому зрозуміло, що поряд із класичним танцем саме народно-сценічний танець став фундаментом підготовки хореографічних кадрів. Є. Зайцев, викладаючи концепцію курсу народно-сценічного танцю, зазначає, що ця дисципліна допомагає розвивати танцівника фізично, прищеплює вміння координувати рухи всіх частин тіла, виховує витривалість і техніку правильного дихання. Але користь занять не обмежується лише удосконаленням технічних можливостей танцівника – одночасно йде «... опанування стилістики народної хореографії, її національних особливостей, манери виконання. Тому вже перші тренувальні вправи, крім основного призначення – сприяти набуттю віртуозної виконавської техніки, пластичності, сили, шляхетності, повинні розвивати смаки, внутрішні художні почуття виконавця, заохочувати до творчості, тобто вести його до найвищого, досконалого виконавського рівня» (Зайцев, 1975, с. 3).

Є. Зайцев взяв участь у становленні вищої хореографічної освіти в Україні як викладач, старший викладач, доцент, професор кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука. Упродовж 22 навчальних років (1973–1995) він сприяв утвердженню мистецько-педагогічної школи кафедри, формуючи її основні принципи: діалогічність взаємодії з колегами та студентами, взаємну повагу колег, а також викладачів і студентів, професійну критику та самокритику, гнучкість навчальної діяльності, систематичне взаємовідвідування занять та відкритих уроків із подальшим дружнім професійним обговоренням у педагогічному колі, що стимулювало фахове зростання, пошук нових методів роботи. У таких умовах розвивався науково-методичний вектор діяльності кафедри, в доробку якої



вагоме місце посіла праця Є. Зайцева «Основи народно-сценічного танцю», яка й сьогодні є фундаментальною в підготовці фахівця хореографічного мистецтва.

Наукова новизна. Вперше діяльність Є. Зайцева стала спеціальним предметом дослідження, що дозволило виявити його роль у розвитку мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука. Введено до наукового обігу нові архівні документи, що уточнюють та доповнюють наявні відомості про діяльність Є. Зайцева.

Висновки. Запорукою високого рівня професіоналізму Є. Зайцева як викладача кафедри хореографії КДІК ім. О. Є. Корнійчука стали професійна хореографічна освіта (закінчив хореографічне училище, отримав кваліфікацію «артист балету»), виконавська діяльність (характерні партії у балетному театрі), балетмейстерська діяльність (поставив у співавторстві два балети; балетмейстер у самодіяльному колективі), викладацька діяльність (педагог хореографічного училища, керівник самодіяльного хореографічного колективу).

Є. Зайцев прислужився розбудові мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії Київського державного інституту культури імені О. Є. Корнійчука, провадячи викладацьку діяльність упродовж 1973–1995 рр. на принципах діалогічних взаємин та поваги, активного пізнання, наступності та послідовності викладення матеріалу. Вихід навчального посібника Є. Зайцева «Основи народно-сценічного танцю», що поглиблює та вдосконалює напрацювання попередників, став підтвердженням формування потужного науково-методичного базису діяльності школи кафедри хореографії.

Серед перспективних напрямів подальших досліджень – проведення мистецтвознавчого аналізу виконавської творчості Є. Зайцева, балетмейстерських постановок як крупних форм (балетів), так і композицій, створених в аматорському колективі; виявлення впливу методики Є. Зайцева у педагогічній практиці його вихованців та ін.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Автобіографія.* (б.р.). Справа Зайцева Євгена Васильовича. Архів Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ.
- Аттестат доцента.* (б.р.). Справа Зайцева Євгена Васильовича. Архів Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ.
- Гутник, І. (2019). Кафедра народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв в контексті становлення та розвитку вищої хореографічної освіти в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 251-257. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191775>
- Досенко, Є. (2007). Євген Васильович Зайцев. В Є. В. Зайцев & Ю. В. Колесниченко, *Основи народно-сценічного танцю* (2-ге вид.; с. 9-13). Нова книга.
- Зайцев, Є. В. (1975). *Основи народно-сценічного танцю* (Ч. 1). Мистецтво.
- Зайцев, Є. В. (1976). *Основи народно-сценічного танцю* (Ч. 2). Мистецтво.
- Зайцев, Є. В., & Колесниченко, Ю. В. (2007). *Основи народно-сценічного танцю* (2-ге вид.). Нова Книга.
- Колесниченко, Ю. (2007). Євген Васильович Зайцев. В Є. В. Зайцев & Ю. В. Колесниченко, *Основи народно-сценічного танцю* (2-ге вид.; с. 14-17). Нова книга.



- Куценко, С. В. (2015). Народно-сценічний танець як засіб формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 12(1), 168-177.
- Миронюк, Н. М. (2021a). Кім Василенко – засновник мистецько-педагогічної хореографічної школи Київського інституту культури. *Мистецтвознавчі записки*, 40, 111-115. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250362>
- Миронюк, Н. М. (2021b). Становлення мистецько-педагогічної школи кафедри хореографії Київського інституту культури імені О. Є. Корнійчука. *Танцювальні студії*, 4(2), 108-116. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249281>.
- Особистий листок по обліку кадрів*. (б.р.). Справа Зайцева Євгена Васильовича. Архів Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ.
- Островська, К. В. (2010). Український народно-сценічний танець у системі професійної освіти. *Культура України*, 30, 184-191.
- Павленко, Р. В. (2021, 3-4 червня). До проблеми теоретичних основ народно-сценічного танцю. В М. Погребняк (Упоряд.), *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі*, Матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Бердянськ (с. 87-91). Сімон.
- Підлипська, А. М. (2015, 17-18 квітня). Кафедра хореографії Київського державного інституту культури ім. О. Є. Корнійчука крізь призму соціокультурної політики другої половини ХХ століття. В А. М. Підлипська (Упоряд.), *Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії КНУКіМ)*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Київ (с. 31-36). Видавничий центр КНУКіМ.
- Пригода, Л. (2016). Генеза та шляхи розвитку навчальної дисципліни «Народно-сценічний танець». *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 14, 316-323. <https://doi.org/10.31499/2307-4914.14.2016.163749>
- Туркевич, В. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники*. Біографічний інститут НАН України.
- Туркевич, В. Д. (2010). Зайцев Євген Васильович. В *Енциклопедія сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. https://esu.com.ua/search_articles.php?id=14528
- Характеристика*. (б.р.). Справа Зайцева Євгена Васильовича. Архів Київського національного університету культури і мистецтв, м. Київ.
- Цветкова, Л. Ю. (2020, 25 квітня). «Вдячність крізь десятиліття» (педагоги-фундатори кафедри хореографії Київського державного інституту культури). В А. М. Підлипська (Упоряд.), *Традиції та новації в хореографічній культурі (до 50-річчя кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)*, Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ (с. 12-17). Видавничий центр КНУКіМ.

REFERENCES

- Attestat dotsenta*. (n.d.). Справа Zaitseva Yevhena Vasylovycha [The case of Zaitsev Yevhen Vasylovych]. Archive of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Russian].
- Avtobiohrafia*. (n.d.). Справа Zaitseva Yevhena Vasylovycha [The case of Zaitsev Yevhen Vasylovych]. Archive of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Dosenko, Ye. (2007). Yevhen Vasylovych Zaitsev. In Ye. Zaitsev & Yu. V. Kolesnychenko, *Osnovy narodno-stsenichnoho tantsiu* [Fundamentals of folk stage dance] (2nd ed.; pp. 9-13). Nova knyha [in Ukrainian].



- Gutnyk, I. (2019). Kafedra narodnoi khoreohrafii Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv v konteksti stanovlennia ta rozvytku vyshchoi khoreohrafichnoi osvity v Ukraini [Department of Folk Choreography of the Kyiv National University of Culture and Arts in the context of establishment and development of higher choreographic education in Ukraine]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [National Academy of Culture and Arts Management Herald], 3, 251-257. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191775> [in Ukrainian].
- Kharakterystyka*. (n.d.). Sprava Zaitseva Yevhena Vasylovycha [The case of Zaitsev Yevhen Vasylovych]. Archive of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Kolesnychenko, Yu. (2007). Yevhen Vasylovych Zaitsev. In Ye. Zaitsev & Yu. Kolesnychenko, *Osnovy narodno-stsenichnogo tantsiu* [Fundamentals of folk stage dance] (2nd ed.; pp. 14-17). Nova knyha [in Ukrainian].
- Kutsenko, S. (2015). Narodno-stsenichni tanets yak zasib formuvannia tvorchoho potentsialu maibutnoho vchytelia khoreohrafii [Folk-stage dance as a means of forming the creative potential of the future teacher of choreography]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia* [Problems of Modern Teacher Training], 12(1), 168-177 [in Ukrainian].
- Myroniuk, N. (2021a). Kim Vasylenko – zasnovnyk mystetsko-pedahohichnoi khoreohrafichnoi shkoly Kyivskoho instytutu kultury [Kim Vasylenko – founder of the artistic and pedagogical choreographic school of the Kyiv Institute of Culture]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on Art Criticism], 40, 111-115. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250362> [in Ukrainian].
- Myroniuk, N. (2021b). Stanovlennia mystetsko-pedahohichnoi shkoly kafedry khoreohrafii Kyivskoho instytutu kultury imeni O. Ye. Korniihuka [Formation of the Artistic and Pedagogical School of the Choreography Department at the Kyiv Institute of Culture named after O. Ye. Korniihuk]. *Tantsiuvalni studii* [Dance Studies], 4(2), 108-116. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.4.2.2021.249281> [in Ukrainian].
- Osobystyi lystok po obliku kadrov*. (n.d.). Sprava Zaitseva Yevhena Vasylovycha [The case of Zaitsev Yevhen Vasylovych]. Archive of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv [in Ukrainian].
- Ostrovska, K. (2010). Ukrainskyi narodno-stsenichni tanets u systemi profesiinoi osvity [Ukrainian folk-stage dance in the system of professional education]. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], 30, 184-191 [in Ukrainian].
- Pavlenko, R. (2021, June 3-4). Do problemy teoretychnykh osnov narodno-stsenichnogo tantsiu [To the problem of theoretical bases of folk-stage dance]. In M. Pohrebniak (Comp.), *Mystetstvo ta mystetska osvita v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori* [Art and art education in the modern socio-cultural space], Proceedings of the 1st All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Berdiansk (pp. 87-91). Simon [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2015, April 17-18). Kafedra khoreohrafii Kyivskoho derzhavnogo instytutu kultury im. O. Korniihuka kriz pryzmu sotsiokulturnoi polityky druhoi polovyny XX stolittia [Department of Choreography of Kyiv State Institute of Culture through the prism of socio-cultural policy of the second half of the twentieth century]. In A. Pidlypska (Comp.), *Dynamika rozvytku vyshchoi khoreohrafichnoi osvity yak skladovoi khudozhnoi kultury Ukrainy (do 45-richchia zasnovannia kafedry khoreohrafii KNUKiM)* [Dynamics of development of higher choreographic education as a component of artistic culture of Ukraine (to the 45th anniversary of the founding of the Department of Choreography KNUKiM)], Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Kyiv (pp. 31-36). KNUKiM Publishing [in Ukrainian].
- Pryhoda, L. (2016). Geneza ta shliakhy rozvytku navchalnoi dystsypliny "Narodno-stsenichni tanets" [Genesis and ways of development of the discipline "Folk-stage dance"]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia* [Problems of Modern Teacher Training], 14, 316-323. <https://doi.org/10.31499/2307-4914.14.2016.163749> [in Ukrainian].



- Tsvietkova, L. (2002, April 25). "Vdiachnist kriz desiatylittia" (pedahohy-fundatory kafedry khoreohrafii Kyivskoho derzhavnogo instytutu kultury) ["Gratitude through the decades" (teachers-founders of the Department of Choreography of the Kyiv State Institute of Culture)]. In A. Pidlypska (Comp.), *Tradytzii ta novatsii v khoreohrafichnii kulturi (do 50-richchia kafedry khoreohrafii Kyivskoho natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv)* [Traditions and innovations in choreographic culture (to the 50th anniversary of the Department of Choreography of Kyiv National University of Culture and Arts)], Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Kyiv (pp. 12-17). KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh: Khoreohrafy, artysty bal-etu, 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].
- Turkevych, V. (2010). Zaitsev Yevhen Vasylovych. In *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. https://esu.com.ua/search_articles.php?id=23803 [in Ukrainian].
- Zaitsev, Ye. (1975). *Osnovy narodno-stsenichnoho tantsiu* [Fundamentals of folk stage dance] (Pt. 1). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Zaitsev, Ye. (1976). *Osnovy narodno-stsenichnoho tantsiu* [Fundamentals of folk stage dance] (Pt. 2). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Zaitsev, Ye., & Kolesnychenko, Yu. (2007). *Osnovy narodno-stsenichnoho tantsiu* [Fundamentals of folk stage dance] (2nd ed.). Nova knyha [in Ukrainian].



УДК 793.31:[398+792.83](=161.2)".../20"

DOI: 10.31866/2616-7646.5.1.2022.261605

**УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ
ТАНЕЦЬ «ГОПАК»:
ВІД ЗАРОДЖЕННЯ
ДО СУЧАСНОЇ СЦЕНІЧНОЇ
ПРАКТИКИ ВИКОНАННЯ**

**UKRAINIAN FOLK
DANCE HOPAK:
FROM ORIGIN
TO MODERN PERFORMANCE
PRACTICE**

Козинко Лілія Леонідівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національний університет фізичного
виховання і спорту України,
Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>,
Lilya_koz@ukr.net

Liliia Kozynko,

PhD in Art Studies, Associate Professor,
National University of Ukraine
on Physical Education and Sport,
Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0002-0951-111X>,
Lilya_koz@ukr.net

Анотація

Мета статті полягає в ретроспективному аналізі теорій походження та подальших змін у сценічних варіантах постановки танцю «Гопак» з метою виявлення найвиразніших інтерпретацій композиції та основних рухів танцю. **Методологія.** Зважаючи на історико-культурологічний характер дослідження, застосовано історико-хронологічний підхід, історичний, теоретичний, системний, аналітичний методи та узагальнення. **Наукова новизна.** У статті проаналізовано теорії походження танцю «Гопак» та проведено мистецтвознавчий аналіз збережених відеоматеріалів хореографічних постановок означеного танцю за останнє століття. **Висновки.** Одним із найвідоміших у світі українських народних танців є «Гопак» – візитівка вітчизняного хореографічного мистецтва, що досліджується з мистецтвознавчих, військово-фізичних, символічних та ін. позицій. До сьогодні точаться суперечки щодо часу виникнення цього танцю. Одні науковці пояснюють його через збереження залишків військових танців та системи тренувань воїнів періоду Київської Русі, інші шукають його коріння глибше – в язичницьких танцях пастухів, хтось наголошує на продовженні традиції танцю «Козак», але всі погоджуються, що найбільшого розвитку він зазнав за часів козацтва. Саме тоді розвинулася лексика,

Abstract

The purpose of the article is a retrospective analysis of theories of the origin and subsequent changes in the stage versions of the dance *Hopak* to identify the most expressive interpretations of the composition and basic movements of the dance. **Research methodology.** Given the historical and cultural nature of the study, historical and chronological approach, historical, theoretical, systematic, analytical methods and generalizations were applied. **Scientific novelty.** The article analyzes the theories of *Hopak* dance origin and conducted an art analysis of the preserved video materials of this dance's choreographic productions for the last century. **Conclusions.** One of the most famous Ukrainian folk dances in the world is *Hopak* – the hallmark of domestic choreographic art, which is studied from art history, military-physical, symbolic, and other positions. There is an ongoing debate about the origins of this dance. Some scholars attribute it to the preservation of the remnants of war dances and the system of training of warriors of Kievan Rus' period, others look for its roots deeper – in pagan shepherd dances, some note the continuation of the Cossack dance tradition, but all agree that it experienced the greatest development in the times of the Cossacks. At that time the vocabulary developed, the leading role of improvisation was determined, and the beginnings of further transfor-



визначилась провідна роль імпровізаційності, зародилися початки подальшої трансформації шляхом залучення дівочої партії до танцю. Можна виокремити різні підходи до презентації танцю «Гопак»: у фольклорному варіанті це танець одиночний в загальному масовому, а в сценічному варіанті він стає вже парно-масовим з великою кількістю чоловічих соло. Ранні варіанти сценічного втілення «Гопака», які ще збереглися на кіноплівці, дають змогу говорити про прагнення постановників зберегти його автентичну першооснову, імпровізаційність, завзятість, технічність. Надалі цей підхід змінювався. Балетмейстери винайшли узагальнений варіант, зупинившись на парно-масовій основі з великою кількістю чоловічих віртуозних технічних рухів. Разом з позитивними моментами академізації «Гопака» слід виокремити й негативні: втрату імпровізаційності; перехід від сольної форми в масовому танці до парно-масової, що притаманна фактично всім іншим українським танцям; зупинка в подальшому розвитку варіативності танцю; втрата автентичної основи та різноманітності зразків виконання танцю «Гопак». Можна припустити, що традиція виконання «Гопака» може бути пізнішою за традицію танцювання «Козака», оскільки не є усталеною

Ключова слова:

Гопак; український народний танець; хореографія; танець; козацькі танці.

mation by involving a maiden part in the dance were originated. We can distinguish different approaches to the presentation of the dance Hopak: in the folk version it is a single dance in the general mass, and in the stage version it becomes a pair-mass with a large number of men's solos. Early versions of the stage embodiment of *Hopak*, which are still preserved on film, allow us to talk about the desire of the directors to preserve its authentic basis, improvisation, perseverance, and technicality. Later, this approach changed. Choreographers invented a generalized version, stopping on a pair-mass basis with a large number of male virtuoso technical movements. Along with the positive aspects of *Hopak's* academicization, the negative ones should be singled out: loss of improvisation; the transition from a solo form in mass dance to pair-mass, which is inherent in virtually all other Ukrainian dances; stop in the further development of dance variability; loss of authentic basis and variety of *Hopak* performance patterns. We can assume that the tradition of performing *Hopak* may be later than the tradition of *Kozak* dancing tradition because it is not established.

Keywords:

Hopak; Ukrainian folk dance; choreography; dance; Kozak dances.

Актуальність теми дослідження. Українське народне хореографічне мистецтво пройшло багатомісячну історію становлення та розвитку. Протягом віків виникали, трансформувалися, еволюціонували та зникали певні види та групи танців, урізноманітнюючи та вдосконалюючи загальну систему хореографічного мистецтва України. Сьогодні в системі української хореографії виокремлюють групу (вид) танців козацької доби, до яких належать: «Гонта», «Козак», «Запорожці», «Гайдук», «Козачок», «Вихиляс», «Тропак» тощо. Найяскравішим серед них наразі вважається «Гопак», що входить до репертуару більшості колективів народно-сценічного танцю України. Водночас до сьогодні точаться суперечки щодо його генези та еволюції.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сьогодні посилюється інтерес до дослідження різноманітних проблем, пов'язаних із національною хореографічною культурою України. Одним із векторів таких наукових розвідок є інтерес до окремих видів народних танців. Так, група науковців розглядає особливості виникнення, становлення та подальшого розвитку «Гопака». Зокрема, до цих питань



у дослідженні «Нариси з історії українського народного танцю» звертається Вадим Купленник (1997). У частині дослідження «Козацький танець та його вплив на розвиток українських народних танців» окрему увагу приділено танцю «Гопак» та особливостям його виконання. До різних аспектів гопака зверталися І. Гутник (2018), Н. Кіптілова (2014), А. Морозов (2018), А. Підлипська (2018). Частина науковців розглядала історію становлення українського хореографічного мистецтва загалом (К. Василенко (1997), А. Гуменюк (1963), В. Шкоріненко (2003) та ін.) та козацького танцю зокрема (І. Климчук (2020), А. Купленник (1997) та ін.). Також слід зазначити, що Національна хореографічна спілка України проводить конференції, присвячені проблематиці «Гопака»; під їхньою егідою організовано «ГопакФест» – фестиваль, на якому окрема увага приділяється цьому визначному танцю.

Мета статті полягає в ретроспективному аналізі теорій походження та подальших змін у сценічних варіантах постановки танцю «Гопак» з метою виявлення найвиразніших інтерпретацій композиції та основних рухів танцю.

Виклад основного матеріалу. Приступаючи до аналізу сценічних постановок танцю «Гопак», слід приділити увагу його історії. Традиційний підхід до аналізу походження терміна «Гопак» репрезентує А. Гуменюк (1963) та К. Василенко (1997), виводячи його від оклику «Гоп!» під час виконання танцю та дієслова «гопати» (плигати, скакати). В «Етимологічному словнику української мови» зазначено, що: «гоп (виг.), [гопа-гопашеньки], гопати, гопкати, гопцювати, гопак (танець) [гопи] стрибки в танці (вдарити в гопи “танцювати”), гопки “стрибки в танці”, ...»; – р. бр. гоп (наслідування звуку при стрибку, танці), п. хор (спонукання до стрибка; наслідування звуку при стрибку), болг. хоп (наслідування звуку при стрибку, танці) (Мельничук та ін., 1982, с. 561-562). Відповідно до «Української музичної енциклопедії»: «Гопак (від укр. – “гопати”, “гопкати” – скакати, плигати) – український традиційний танець. Складається з 2-х частин. Виник, ймовірно, у середовищі Війська Запорозького як військовий і побутовий танець» (Сікорська & Хай, 2006, с. 498). Таке пояснення походження назви танцю говорить про переважання в ньому основних рухів, побудованих на підскоках. Тобто, «Гопак» пов’язується з основним рухом або, точніше, групою рухів – стрибків.

Водночас існує теорія походження танцю «Гопак», яку висунув С. Наливайко – індолог, котрий у дослідженні «Таємниці розкриває санскрит» дає новий погляд на відомі нам терміни з точки зору тлумачення їхнього значення в перекладі з санскриту. Окремий розділ «Йван Купала, Крішна-Гопала й Аполлон» зорієнтований на аналіз вірувань, присвячених цим богам, та розкриває їхню семантичну єдність у культурах різних народів. Так, автор доводить їхню функціональну, фонетичну (виходячи з перекладу санскриту) та обрядову подібність, яка «... властива українському Купалові, грецькому Аполлонові та індійському Крішні, що мав і друге поширене ім’я – *Гопала*. Аполлон і Купала вічно юні, як юні й учасники їхніх обрядів. Та вічно юний і Крішна, а такі ж юні пастушки водять із ним радісні хороводи» (Наливайко, 2000, с. 94).

Аналізуючи епітети Гопала та Купавон (що є близьким українському терміну Купала), автор визначає, що Гопала «... розкладається на два компоненти, *го+пала*, де перший означає “бик”, “корова”, “худоба”, а другий – “захисник”, “охоронець” – від санскр. пал – “захисити”, “охороняти”, “берегти”. Тобто весь епітет дослівно означає: *Захисник биків (корів), Охоронець худоби, Пастух*» (Наливайко, 2000, с. 96).



Схоже значення має і Купавон – венетський ватажок та божество, близьке слов'янському Купалі за іменем та функціями. С. Наливайко пояснює ім'я *Купавон* через санскрит, «... який знає слово *го-паван*; воно означає те ж саме, що й *Гопала*, тобто *Захисник худоби, Пастух*» (с. 96). Продовжуючи цю теорію, науковець припускає можливість розшифрування назви «Гопак» у новому напрямі: «Маючи на увазі, що *гопа* та *гопала* синоніми, що вони означають “пастух”, “воїн”, “цар” і пов'язуються з Крішною, який був божеством воїнів-кшатріїв, можна припустити, що гопак колись був ритуальним танцем пастухів або воїнів. Чи тим і тим водночас, оскільки Крішна, як і Аполлон, уособлює і пастуха, і воїна. Підтверджує таке міркування те, що улюбленим танком запорізьких козаків був саме гопак, а запорізькі козаки – такі ж професійні воїни, що й індійські кшатрії» (с. 99).

Для підтвердження чи спростування такої теорії на сьогодні недостатньо фактів. Загалом фольклорна хореографія залишається надзвичайно малодослідженою. Науковці зазвичай фокусували свою увагу на збиранні пісенного та музичного фольклору, приділяючи хореографічній його складовій замало уваги через важкість фіксування та ін. Попри це, неможливо не погодитись з фактом, що хореографічне мистецтво України має глибоке коріння й заслуговує на ретельний аналіз.

Слід зазначити, що існує ще одна теорія, згідно з якою гопак був частиною складної та ретельно сформованої системи підготовки козаків, що складалась із навчально-тренувальних вправ, системи змагань, фізичної та психологічної підготовки та відображала військову культуру запорожців. Підтримують її М. Величкович, Л. Мартинюк, В. Пилат, Є. Приступа та інші.

М. Величкович та Л. Мартинюк (2003), В. Пилат (1999), інші дослідники висувують думку про те, що «Гопак» є національним одноборством. Час виникнення цього виду одноборств може сягати періоду Київської Русі, на чому наголошують М. Величкович та Л. Мартинюк. У їхньому дослідженні «Український рукопаш гопак» читаємо: «Варто зазначити, що в українському героїчному епосі збереглося дуже багато споминів про особливості бойового мистецтва наших предків. Як зазначають дослідники, цим мистецтвом досконало володіли волхви – прошарок людей, відповідальних за вдосконалення й реалізацію циклу обрядів» (Величкович & Мартинюк, 2003, с. 9). Зважаючи на це, доречно припустити формування системи професійної військово-фізичної підготовки ще за часів Київської Русі в лавах княжого війська. На жаль, достеменних даних з приводу цього питання на сьогоднішній день ще не зібрано у достатній кількості.

М. Величкович та Л. Мартинюк (2003) на основі аналізу лексики танцю встановили, що він: «... по-перше, виконував роль лише однієї з методик вишколу бійця та передачі рухової інформації... По-друге, охоплював в основному техніку роботи ногами... Аналіз чоловічих рухів гопака чітко вказує на переважне використання їх разом із технікою перш за все бойового фехтування, а не з роботою голіруч» (с. 42). Т. Каляндрук (2007) наголошує, що у бойовому гопаку можна виокремити різноманітні способи боротьби ногами, що наразі становлять основи танцювальної техніки: повзунці, тинки, розніжка, щупак, пістоль тощо. Таким чином, «Гопак», як і інші козацькі танці, мав подвійну функцію – військової підготовки козаків та розважальну.

Говорячи про розважальну функцію «Гопака», слід зазначити, що поступово козацькі танці почали переймати жителі сіл та міст, але їм не вистачало вправно-



сті для виконання складних акробатичних рухів, котрі вимагали професіоналізму та певної фізичної підготовки. Саме тому хореографічна лексика сільського варіанту «Гопак» стає простішою. З часом ці танці зазнають змін – у них починають брати участь жінки, які надають їм шляхетності, грації та елегантності.

Розглянувши низку теорій походження танцю «Гопак», кожна з яких має право на існування, беззаперечним залишається факт активного розвитку українського народного хореографічного мистецтва за часів козацтва. Загалом, роль козацтва та Запорізької Січі в історичному аспекті є унікальною як для України, так і для інших держав. Перші згадки про козаків сягають XIII–XIV сторіччя. Так, 1240 року термін «козак» подано в Початковій монгольській хроніці. У перекладі з тюркських мов означає «одинокий», «схильний до завоювання». Також цей термін зазначено в словнику половецької мови «Кодекс Куманікус» 1303 року і означає «вартовий» або «вояк». У кількох словниках турецької мови «козак» означає розбійника, незалежну людину тощо (Бойко, 2001). Фактично до кінця XVI сторіччя термін «козацтво» означав не соціальний статус, а спосіб життя чи рід занять.

На Січ козаки прибували з різних регіонів України та зарубіжжя (молдавани, білоруси, серби тощо), і кожен з них був носієм своєї національної культури. У козацький побут органічно увійшли тюркські слова (кіш, осавул, булава, бунчук, табір, майдан тощо), татарські: озброєння (крива шабля), одяг (шаровари) та звичаї (оселедець тощо) (Бойко, 2001, с. 131). За твердженнями вчених, козацтво утворювалося в результаті взаємодії та взаємовпливу кочової та землеробської цивілізацій

Стосовно проблематики нашого дослідження важливо те, що кожен козак виступав носієм того виду національного хореографічного мистецтва, до якого належав. Саме тому можна припустити, що хореографічні традиції у лавах козацтва взаємозбагачувались, створюючи нову унікальну хореографічну лексику та новий танець. У середовищі козацтва виникають танці «Козак», «Гайдук», «Козачок», «Вихиляс», «Тропак», «Гопак» тощо.

В. Купленник (1997) наголошує на тому, що «Гопак» був складовою частиною танцю «Козак» – сучасного, складного, привабливого та модного на той час. На початку свого існування це був суто чоловічий танець, у якому виконавці показували свої виняткові виконавські можливості. Досліджуючи танець «Козак», В. Купленник (1997) наголошує, що це був імпровізаційний танець, у якому виконавці намагались перетанцювати один одного. У танці «Козак» використовувались односкладові (складалися з одного руху) танці: «Голубець», «Тропак», «Гайдук», «Гопак», «Півторак». Досвідчені козаки знали логіку танцю: вони починали рухатися повільно, відкриваючи танець простими кроками й закінчуючи наскокми й карколомними стрибками. Продовжуючи дослідження, В. Купленник (1997) наголошує на тому, що після скасування Запорізької Січі у 1775 указом Катерина II під заборону потрапила і назва «запорізький козак», і танець «Козак». Відповідно на передній план виходить назва «Гопак».

Розглядаючи варіанти сучасного виконання танцю «Гопак», зазначимо, що існує фольклорний та народно-сценічний його зразок. Приклади першого можна побачити в наявних фольклорних колективах або під час виконання носіїв фольклорної традиції, що наразі є людьми доволі похилого віку.

Засновник Школи традиційного українського танцю І. Фетисов відносить «Гопак» до групи одиночних танців, що виконуються кожним танцівником окремо



без тримання за руки. Кількість виконавців не обмежена, танцівники можуть як взаємодіяти, так і танцювати окремо, підкреслюючи свою імпровізаційність та винахідливість. Хочемо наголосити, що в фольклорному варіанті «Гопака» збереглася традиція жіночого виконання присядок у ході танцю. Учасники зазначеного колективу зафіксували особливості виконання «Гопака» в різних регіонах України: Центральному регіону притаманні потрійні приставні кроки та потрійні притупи, зіскоки, удари по стегнах та гомілках, присідання, присідання з підстрибуванням, тинки, вихилясники, одиночні оберти тощо; Східному регіону – прості кроки, потрійні переступання, тинки, припадання прості та з винесенням ноги вбік, удари по стегнах тощо. Перераховані рухи є фактично основою хореографічного мистецтва України та сягають своїм корінням часів язичництва.

Цікавий відео-матеріал, придатний для аналізу, зібрано на сайті *Amazing Ukraine* у статті «Як танцювали український гопак 100 років тому (відео)» (2019). Першим подано сольний варіант виконання танцю 1910 року. Танець зафіксовано на кораблі, виконує його чоловік сольо. Основними рухами є потрійні притупи, голубці, присядка з винесенням ноги вбік, присядка-розніжка, кабріоль, повзунець, піруети, присядка-розніжка зі стрибком в розніжку тощо. Танець являє собою послідовне виконання складної чоловічої техніки. Хоча танцівник оголошується як російський сільський мешканець, лексика танцю складається з рухів українського народного танцю. Постановка є фольклорним варіантом виконання: імпровізаційною, енергійною, спрямованою на розкриття спритності, майстерності, витривалості й технічності.

Наступний танець, репрезентований на сайті, знято 1931 року. Означений запис є цілісним відео «Гопака», знятим польськими операторами. Танець вже є народно-сценічним (нажаль, ім'я балетмейстера не зазначено), але зі збереженням фольклорної основи. Перед глядачами відкривається сцена на якій чоловік виконує присядку з ударами по підошвах чобіт, що наразі вже не використовується в сценічній хореографії, та удари по халявах чобіт. На другому плані відбувається спілкування дівчат та парубків. До соло чоловіка приєднується інший танцівник, що виконує такий же рух. Розгортається театралізоване змагання танцівників, основним рухом якого є тинок. До дуету хлопців приєднується дівчина, виконуючи прохід вперед тинком навколо хлопців почергово і надалі під оплески та притупування дівчини парубки виконують невисокі стрибки-розніжки. У ході тріо дівчини з юнаками виконуються також кабріолі, бігунці, вибиванці та тинки.

Наступна частина розкриває танець чотирьох дівчат, які виконують зальотний крок тримаючись за руки в колі та рухаючись спиною по ходу кола проти годинникової стрілки та завершується півколом. У цей час розпочинається соло парубка, що виконує присядку з відкриванням ноги вперед та повзунець, акомпануючи собі ударами в бубон. Танець перемежується іншими соло та дуетами. Хлопці з дівчатами виконують проходки, хлопці – складні присядки та стрибки, що за часів козацтва були елементами тренувальних військових вправ. Масовий танець, в який переходить фрагмент сольних виступів, доволі цікавий із сучасної точки зору. Чотири хлопці всередині виконують присядки по колу, взявшись за плечі, а дівчата в зовнішньому колі виконують бігунець у зворотній від парубків бік. Танець не має чіткої структури щодо малюнків, їхня зміна виглядає, швидше, хаотичною. Хлопці в середині виконують кожен свій технічний елемент (присядки,



стрибки-розніжки тощо), дівчата танцюють навколо них. Потім у півколі парами танцівники виконують вибиванці, поступово перебудовуючись у лінії, які змінюються чоловічими (кругова оборона) та жіночими колами по три-чотири виконавці. У постановці використано велике розмаїття колових малюнків: всередині чоловічого кола дівчина може виконувати соло; загальні парні танці по колу, у ході яких дівчата роблять бігунець, а парубки присядки; виконання високих стрибків солістом в центрі кола тощо.

«Гопак» у наведеному відео розпочинається складними чоловічими сольними технічними елементами, які переходять в танець-змагання, парні та масові частини танцю. З розгортанням номера емоційність виконання значно підвищується, пришвидшується і темп виконання рухів. Режисер передає загальну захопленість танцем, що розвивається по висхідній, з поступовим наростання емоцій. До танцю залучаються все нові й нові виконавці, збільшуючи масовість постановки. Наприкінці відео режисер вдається до прийому прискорення відеоряду, акцентуючи цим надзвичайну піднесеність та захопленість загальним танцем. Виглядає це феєрично завдяки використанню малюнку кіл всередині кола, у яких виконавці рухаються в протилежних напрямках. Відповідно, фінал танцю видається надзвичайно динамічним та швидким, а весь номер – енергійним та веселим. Танець чоловіків насичений різноманітними складними для виконання технічними елементами, деякі з них сьогодні вже не використовуються в «Гопаку». Танець дівчат також емоційний, але стриманіший за технічність. Переважними рухами дівчат є бігунці, тинки, вибиванці, зальотні кроки та різноманітні оберти. Дівчата прикрашають танець своєю емоційністю, веселістю та елегантністю, що підкреслює силу та мужність парубків.

Перш ніж зупинитись на наступному танці, зазначимо, що проаналізоване відео належить до періоду виокремлення двох підходів до обробки фольклорного танцю. Приблизно в ті роки проходило становлення балетмейстерського таланту П. Вірського, який пропагував академізацію автентичного зразка. Водночас В. Верховинець прагнув до збереження фольклорно-етнографічного оригінального матеріалу. Балетмейстер наголошував, що на сцену мають виноситись зразки рухів і танців у тому вигляді, в якому їх створив народ. Крім того, він поставив першу частину «Триколінного гопака», що був показаний на Першому міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні 1935 року та мав значний успіх.

Наступний зразок, який подано на сайті, належить до 1938 року і є фінальною частиною фільму «Сорочинський ярмарок» режисера Миколи Екка. Загалом, фільм насичений українськими та циганськими танцями. Музику до фільму створив композитор Я. Столяр, наситивши її національними мотивами. Основним завданням кінострічки було введення кольорового кінематографа в українське кіномистецтво. Художник-постановник В. Кричевський виконав надзвичайно складну роботу з відтворення українського побуту в найменших деталях, збираючи автентичні зразки одягу, взуття та реквізиту для зйомок (Цибульник, 1996). Метою статті не стояв детальний аналіз означеного фільму, сценарій якого наразі знайти не вдалося. Зважаючи на це, не можна з упевненістю сказати, що поданий танець за сценарієм дійсно є «Гопак», але, безперечно, постановка є зразком використання української фольклорної хореографії в кінематографі із прагненням збереження автентичного коріння. Розглянемо детальніше зазначену постановку.



Виокремлений для аналізу фрагмент розгортається на вулиці і є продовженням сцени весілля головних героїв. До танцю йде літній чоловік та дві молоді дівчини. Характерною особливістю означеного тріо є виконання складних чоловічих присядок літньою людиною, що підкреслює його вправність. Рухи характерні до складних технічних елементів козацького танцю: присядки, повзунці, вибиванці, вихилясник, удари по халявах чобіт тощо. Дівчата виконують вибиванці, тинки, бігунці, оплески – підтримуючи чоловіка. Продовжується танець дуетом головних героїв. Молодий виконує бігунці, присядки прості та з відкриванням ноги вбік, високі тинки, вихилясник в оберті, повзунець тощо. Молода виконує притупи та вибиванці, вихилясник в оберті, припадання звичайне та в оберті. Чоловік активно танцює навколо дівчини, яка є окрасою танцю. Після дуету молодих до танцю залучаються інші учасники весілля. Оскільки номер має імпровізаційний характер та кожен виконавець танцює окремо в загальному колі, його й віднесено до «Гопака». Чоловіки виконують різноманітні присядки, стрибки, тинки, а дівчата притупи, вибиванці та оберти. Загалом танець побудовано за зразком фольклорної хореографії у відповідних умовах та може використовуватись для презентації автентичного звичаю святкування весілля.

Наступні танці на означеному сайті – це «Гопаки» 1953 та 1964 років. Щодо першого, він є фінальною сценою музичного фільму-опери «Запорожець за Дунаєм» режисера-постановника В. Лапокниша, композитор – С. Гулак-Артемівський, балетмейстер – С. Сергеев. Хореографію виконують танцівники Державного академічного театру опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Щодо запису 1964 року допущено неточність – це записи 1952 та 1958 років.

Слід відзначити, що на сайті обидва «Гопаки» виконуються під той самий музичний фрагмент. Хоча в фільмі-опері «Запорожець за Дунаєм» супровід до танцю є іншим. Не можна оминати увагою і той факт, що в клавірі до опери (Гулак-Артемівський, 1965) музики до «Гопака» немає. Композитор подає такі назви: «Танець», «Український танок», «Чорноморський козак», «Запорозький козак», «Козачок» та два «Марші». Це дає можливість задуматись над традицією танцювання «Козака» в середовищі козацтва, на чому наголошував В. Купленник (1997).

Повертаючись до відео, зазначимо, що уявити цілісну картину танцю «Гопак» з означених двох зразків доволі складно, адже обидва вони подані фрагментарно. Перший спрямований на розкриття сюжету фільму, другий є нарізкою двох відео. Танці є масовими з великою кількістю учасників, які можуть танцювати як разом, так і окремо, великими групами. Також рухи виконуються парами та трійками танцівників, є чоловічі та жіночі соло. Присутні суто чоловічі та жіночі фрагменти. Є деякі технічні чоловічі рухи, які у сьогоденньому варіанті «Гопака» фактично не застосовуються. Танець стрімкий та емоційний. Серед основних рухів дівчата виконують різноманітні види кроків, бігунці, голубці, вірвовочки, угинання, доріжки, тинки, вибиванці, обертаси тощо. Чоловічий танець складається з кроків, бігунців, угинань, голубців, різноманітних присядок, кабріюлей, розніжок тощо. Крім того, солісти виконують стрибки (розніжку, кільце, велику козу тощо) та інші чоловічі технічно складні рухи, а солістки – різноманітні складні оберти. Підсумовуючи, зауважимо, що означені фрагменти можна віднести до авторського зразка народно-сценічного танцю, які вже є початковим етапом переходу від автентичного до академізованого варіанту «Гопака». Імпровізаційність танцю вже не



є рішенням виконавця, а заздалегідь підготовленою постановником родзинкою. Поступово починає виокремлюватися основний набір технічних рухів, притаманний сьогодні фактично всім постановкам «Гопака» в різних колективах народного танцю. Втрачається одиночний варіант виконання, переходячи в парно-масовий з окремими чоловічими та жіночими соло. Активно розподіляються образи: чоловіки уособлюють мужність, завзяття, волелюбність, рішучість, а жінки – граційність, елегантність та стриманість.

Останнім на сайті подано «Гопак» у постановці Павла Вірського («Як танцювали український гопак 100 років тому», 2019). Наразі він залишається одним із найяскравіших варіантів сценічного втілення «Гопака». На сьогоднішній день велика кількість балетмейстерів, приступаючи до постановки, беруть саме його за зразок. Номер розпочинається загальним виходом дівчат, продовжується виходом чоловіків, надалі йде парно-масова частина, соло дівчат, соло хлопців, загальне півколо з показом технічно складних чоловічих (коза темпова, коза велика, розніжка, тури тощо) та жіночих (оберти *tourchaines*) рухів, загальний фінал. Така схема танцю видалась настільки вдалою, що сьогодні фактично кожен «Гопак» в колективах народно-сценічного танцю розгортається за схожою схемою. Танцівники намагаються показати якомога складніші технічні рухи. З'явився стандартизований перелік технічних рухів, що мають бути присутні в танці: розніжка, повзунець, коза темпова та велика, кубарик, кільце, тури тощо. Імпровізаційність втратилась остаточно, закріпився саме парно-масовий варіант; одиночне виконання в загальному танці більше не використовується; різноманітність варіантів виконання «Гопака» зберегти наразі не вдалося. Втратилась основна відмінність «Гопака» від усіх інших автентичних українських танців, натомість виник академічний вишуканий варіант.

Наукова новизна. У статті проаналізовано теорії походження танцю «Гопак» та проведено мистецтвознавчий аналіз збережених відео хореографічних постановок означеного танцю за останнє століття.

Висновки. Одним із найвідоміших у світі українських народних танців і до сьогодні залишається «Гопак» – візитівка вітчизняного хореографічного мистецтва. Велика кількість науковців розглядали та продовжують досліджувати цей визначний зразок хореографічної культури з різних боків: мистецтвознавчого (Василенко К., Гуменюк А., Гутник І., Купленник В., Морозов А., Підлипська А., Шкоріненко В. тощо), військового-фізичного (Величкович М., Каляндрук Т., Мартинюк Л., Пилат В.), символічного (Наливайко С.) тощо. До сьогодні точаться суперечки щодо часу виникнення цього танцю. Одні науковці пояснюють його через збереження залишків військових танців та системи тренувань воїнів періоду Київської Русі, інші шукають його коріння ще глибше – в язичницьких танцях пастухів, хтось наголошує на продовженні традиції танцю «Козак», але всі погоджуються з твердженням, що найбільшого розвитку він зазнав за часів козацтва. Саме тоді активно розвинулася лексика козацьких танців загалом. У «Гопаку» визначилась провідна роль імпровізаційності, зародилися початки подальшої трансформації шляхом залучення дівочої партії до танцю.

Підсумовуючи проаналізоване вище, слід зазначити різні підходи до презентації танцю «Гопак». Так, у фольклорному варіанті це є танець одиночний в загальному масовому, а в сценічному варіанті він стає вже парно-масовим з вели-



кою кількість чоловічих соло. Ранні варіанти сценічного втілення «Гопака», які ще збереглися на кіноплівці, дають змогу говорити про прагнення постановників зберегти його автентичну першооснову, імпровізаційність, завзятість, технічність. Надалі цей підхід змінювався. Балетмейстери винайшли узагальнений варіант, зупинившись на парно-масовій основі з великою кількістю чоловічих віртуозних технічних рухів.

Разом з позитивними моментами академізації «Гопака» слід виокремити й негативні. Серед них втрата імпровізаційності танцю, в чому була його основна особливість; перехід від сольної форми в масовому танці до парно-масової, що притаманна фактично всім іншим українським танцям; зупинка в подальшому розвитку варіативності танцю; втрата автентичної основи та різноманітності зразків виконання танцю «Гопак».

Все викладене вище дає підстави припустити, що традиція виконання «Гопака» дійсно може бути пізнішою за традицію танцювання «Козака», оскільки не є усталеною впродовж століття, що підкреслюють проаналізовані відео, продовжувала вибудовувати свої форми побутування в сценічному просторі. Ці процеси обумовлені пошуками балетмейстерів, які прагнули виробити сценічні закони подальшого використання танцю «Гопак» в народно-сценічній хореографії. Наразі, стверджувати одне або інше достеменно неможливо через брак ґрунтовних розвідок, що підкреслює необхідність і надалі досліджувати процеси виникнення та еволюції танцю «Гопак».

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бойко, О. Д. (2001). *Історія України*. Академія.
- Василенко, К. Ю. (1997). *Український танець*. ІПК ПК.
- Величкович, М., & Мартинюк, Л. (2003). *Український рукопаш гопак*. Ліга-Прес.
- Гулак-Артемівський, С. С. (1965). *Запорожець за Дунаєм: Комічна опера на 3 дії. Клавір [Ноги]*. Мистецтво.
- Гуменюк, А. І. (1963) *Народне хореографічне мистецтво України*. Видавництво Академії наук Української РСР.
- Гутник, І. (2018). Місце та роль жіночого танцю у сценічному гопаку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 211-214.
- Каляндрук, Т. (2007). *Таємниці бойових мистецтв України*. Піраміда.
- Кіптілова, Н. (2014). Гопак як один з феноменів українського танцю. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 14, 75-80.
- Климчук, І. (2020). Козацька тема в народно-сценічній хореографії 1950–1980 років як засіб трансляції етнокультурної ідентичності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Мистецтвознавство*, 36, 37-41.
- Купленник, В. К. (Уклад.). (1997). *Нариси до історії українського народного танцю*. Інститут змісту і методів навчання.
- Мельничук, О. С., Білодід, І. К., Коломієць, В. Т., & Ткаченко, О. Б. (Ред.). (1982). *Етимологічний словник української мови* (Т. 1). Наукова думка.
- Морозов, А. І. (2018). Український танець «гопак» – обробка фольклорного першоджерела чи стилізація? *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 40, 360-367.
- Наливайко, С. (2000). *Таємниці розкриває санскрит*. Просвіта.



- Пилат, В. С. (1999). *Бойовий гопак*. Логос.
- Підлипська, А. (2018). Український народно-сценічний танець «Гопак»: науково-теоретичний та художньо-критичний аспекти. *Мистецтвознавчі записки*, 34, 151-158.
- Сікорська, І., & Хай, М. (2006). Гопак. В Г. Скрипник (Ред.), *Українська музична енциклопедія* (Т. 1, с. 498-499). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Цибульник, С. (1996). Василь Кричевський і кінематограф. *Кіно-Театр*, 5, 37-40.
- Шкоріненко, В. О. (2003). *Народний танець у традиційній і сучасній культурі України* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Як танцювали український гопак 100 років тому (відео)*. (2019, 14 березня). Amazing Ukraine. <https://www.amazingukraine.pro/culture/spravzhnii-ukrainskyi-hopak/>

REFERENCES

- Boiko, O. (2001). *Istoriia Ukrainy* [History of Ukraine]. Akademia [in Ukrainian].
- Hulak-Artemovskiy, S. (1965). *Zaporozhets za Dunaiem: Komichna opera na 3 dii. Klavir* [Zaporozhets on the Danube: Comic opera in 3 acts. Clavier] [Musical score]. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Humeniuk, A. (1963). *Narodne khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy* [Folk choreographic art of Ukraine]. Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainskoi RSR [in Ukrainian].
- Gutnyk, I. (2018). Mistse ta rol zhinochoho tantsiu u stsenichnomu hopaku [The place and role of women's dance in stage hopak]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald], 2, 211-214 [in Ukrainian].
- Kaliandruk, T. (2007). *Taiemnytsi boiovykh mystetstv Ukrainy* [Secrets of martial arts of Ukraine]. Piramida [in Ukrainian].
- Kiptilova, N. (2014). Hopak yak odyn z fenomeniv ukrainskoho tantsiu [Hopak as one of the phenomena of Ukrainian dance]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya mystetstvoznavstvo* [Visnyk of the Lviv University. Serie Arts], 14, 75-80 [in Ukrainian].
- Klymchuk, I. (2020). Kozatska tema v narodno-stsenichnii khoreohrafi 1950–1980 rokiv yak zasib transliatsii etnokulturnoi identychnosti [The cossack theme in the Ukrainian folk stage choreography 1950-1980 as a means of translation of ethnocultural identity]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam: Mystetstvoznavstvo* [Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism], 36, 37-41 [in Ukrainian].
- Kuplennyk, V. (Comp.). (1997). *Narysy do istorii ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Essays on the history of Ukrainian folk dance]. Instytut zmistu i metodiv navchannia [in Ukrainian].
- Melnychuk, O. S., Bilodid, I. K., Kolomiets, V. T., & Tkachenko, O. B. (Eds.). (1982). *Etymologichnyi slovnyk ukrainskoi movy* [Etymological dictionary of the Ukrainian language] (Vol. 1). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Morozov, A. (2018). Ukrainskyi tanets "hopak" – obrobka folklornoho pershodzherela chy stylizatsiia? [Ukrainian dance "hopak" – processing the folklore primary source or stylization?]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture], 40, 360-367 [in Ukrainian].
- Nalyvaiko, S. (2000). *Taiemnytsi rozkryvaie sanskryt* [Sanskrit reveals secrets]. Prosvita [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2018). Ukrainskyi narodno-stsenichni tanets "Hopak": nauково-teoretychni ta khudozhno-krytychni aspekty [Ukrainian folk-stage dance "Hopak": scientific-theoretical and artistic-critical aspects]



- cal and artistic-critical aspects]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on Art Criticism], 34, 151-158 [in Ukrainian].
- Pylat, V. (1999). *Boiovyi hopak* [Fighting hopak]. Lohos [in Ukrainian].
- Shkorinenko, V. (2003). *Narodnyi tanets u tradytsiinii i suchasni kulturi Ukrainy* [Folk dance in the traditional and modern culture of Ukraine] [Abstract of PhD Dissertation, State Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Sikorska, I., & Khai, M. (2006). Hopak. In H. Skrypnyk (Ed.), *Ukrainska muzychna entsyklopedia* [Ukrainian Music Encyclopedia] (Vol. 1, pp. 498-499). Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Tsybulnyk, S. (1996). Vasyl Krychevskiy i kinematohraf [Vasyl Krychevsky and cinema]. *Kino-Teatr* [Cinema-Theater], 5, 37-40 [in Ukrainian].
- Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance]. IPK PK [in Ukrainian].
- Velychkovich, M., & Martyniuk, L. (2003). *Ukrainskyi rukopash hopak* [Ukrainian hand-to-hand hopak]. Liha-Pres [in Ukrainian].
- Yak tantsiuvaly ukrainskyi hopak 100 rokiv tomu (video)* [How Ukrainian hopak danced 100 years ago (video)]. (2019, March 14). Amazing Ukraine. <https://www.amazingukraine.pro/culture/spravzhnii-ukrainskyi-hopak/> [in Ukrainian].



УДК 792.83:793.31](477):008(=161.2)
DOI: 10.31866/2616-7646.5.1.2022.261606

**НАРОДНА ОБРАЗНІСТЬ
У МИСТЕЦТВІ
НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ
ХОРЕОГРАФІЇ УКРАЇНИ**

**FOLK CHARACTERS
IN THE ART
OF UKRAINIAN FOLK
AND STAGE CHOREOGRAPHY**

Литвиненко Віктор Андрійович

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач,

Київський національний університет
культури і мистецтв.

Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-4914-9741>,
lytvynenko1949@gmail.com

Viktor Lytvynenko,

PhD in Art Studies,

Senior Lecturer,

Kyiv National University

of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0002-4914-9741>,
lytvynenko1949@gmail.com

Анотація

Мета – проаналізувати творчий доробок знаних балетмейстерів народно-сценічного танцю України в аспекті створення художніх образів, пов'язаних із героїчним минулим українського народу. **Методологія** дослідження базується на застосуванні компаративного й мистецтвознавчого методів, що дозволяє провести аналіз хореографічних постановок балетмейстерів народно-сценічного танцю України, які інсценізували народні образи в своїх композиціях. **Наукова новизна**. Обґрунтовано актуальність героїчних образів минулого українців (козаків, опришків), що стали уособленням волелюбного, сильного та мужнього українського характеру. **Висновки**. Сценічному відтворенню художніх образів, пов'язаних із народною культурою, неодмінно передують пошукова та аналітична робота з вивчення етнографічних, історичних, літературних джерел, що дає можливість балетмейстерам у постановочній роботі більш осмислено та обґрунтовано підійти до створення правдивих образів. Розуміючи багатогранний виховний потенціал створених балетмейстерами в народно-сценічних хореографічних композиціях образів козаків, опришків та ін., які ввібрали широкий спектр найкращих моральних, духовних, історичних та інших аспектів буття українського етносу, важливо зберегти їхнє первинне художньо-зміс-

Abstract

The purpose of the article is to analyze the creative output of well-known choreographers of Ukrainian folk stage dance in the aspect of creating artistic images related to the heroic past of the Ukrainian people. **The research methodology** is based on the application of comparative and Art Studies methods, which allow us to analyze choreographic productions of the Ukrainian folk-dance choreographers, who staged folk characters in their compositions. **Scientific novelty**. The relevance of the heroic images of the past Ukrainians (Cossacks, Opryshoks), which became the personification of the freedom-loving, strong and courageous Ukrainian character, is substantiated. **Conclusions**. The scenic reproduction of artistic images related to folk culture is necessarily preceded by search and analytical work on the study of ethnographic, historical, and literary sources, which allows the choreographers in the staging work more meaningful and reasoned approach to the creation of truthful images. Understanding the multifaceted educational potential of the Cossacks, Opryshoks and other images created by ballet masters in folk-stage choreographic compositions, which absorbed a wide range of the best moral, spiritual, historical and other aspects of the Ukrainian ethnic group's existence, it is important to preserve their primary artistic content in order not to lose landmarks for new generations. Choreographic compo-



товне навантаження з метою не втратити орієнтирів для нових поколінь. Хореографічні композиції П. Вірського, О. Гомона, М. Калініна, В. Михайлова, В. Петрика та ін., у яких відтворено народні героїчні образи, витримали випробування часом, а створені в них художні образи, пов'язані з ідентифікаційними основами української культури, стали еталонними в мистецтві українського народно-сценічного танцю, залишаються надовго у пам'яті глядачів, слугують прикладом для наслідування.

Ключові слова:

народно-сценічна хореографія; художній образ; героїчні танці; народна культура.

sitions by P. Virsky, O. Homon, M. Kalinin, V. Mikhailov, V. Petryk, etc., in which folk heroic images are reproduced, have withstood the test of time, and the artistic images created in them are connected with the identification bases of Ukrainian cultures that have become a benchmark in the art of Ukrainian folk-stage dance, remain for a long time in the memory of the audience, serve as an example to follow.

Keywords:

folk-stage choreography; artistic image; heroic dances; folk culture.

Актуальність теми дослідження. У культурі кожного народу є символічні образи, актуальність яких не втрачається з плином часу. В Україні низка народних образів, пов'язана з ідеєю відродження історичної свідомості й національної гідності українського народу, посідає особне місце. Найяскравішими серед таких образів вважають образи козаків, які не обмежувалися лише героїчною боротьбою за національне визволення, а й домагалися соціальної справедливості. Тому не випадково, що серед різноманітної тематичної палітри хореографічних творів знаних балетмейстерів України вагоме місце посідає тема боротьби «христолюбивого воїнства» (козаків) проти завойовників, які зазіхали на свободу українців. Звернення в мистецтві народно-сценічної хореографії до таких образів, з їхніми мужніми вчинками, героїзмом і непримиренною позицією, пробуджують свідомість народу, спонукають до боротьби за свободу й незалежність України.

Що більше митець звертатиметься до історії свого народу, до національних образів, то вірогідніше, що його творчість буде непідвладна часу й сприятиме духовному піднесенню.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукової літератури засвідчує, що сучасні науковці-практики народної хореографії та культурологи приділяють увагу проблемі розвитку української народної хореографії та ролі в цьому процесі балетмейстерів-постановників. Серед таких авторів, чиї праці присвячені становленню та еволюції українського хореографічного мистецтва як одного зі складників національної культури України, – О. Бігус (2016), П. Білаш (2004), Б. Кокулєнко (2010), В. Литвиненко (2017), А. Підлипський (2021), О. Помпа (2013), А. Тимчула (2021), Є. Рой (2015). У їхніх дослідженнях розглядаються як окремі історико-культурні явища й функції української танцювальної творчості, так і проблеми, пов'язані з сучасним розвитком народно-сценічного хореографічного мистецтва в регіонах країни. Здійснивши аналіз концертних програм відомих балетмейстерів, науковці сформулювали основні закономірності, що стають запорукою успіху танцювальної постановки: високий рівень техніки виконання й акторських здібностей артистів, а також художня правдивість у відтворенні реального життя народних образів.



Серед надбань сучасного хореознавства слід виділити праці О. Бойко (2015), І. Гутник (2018), О. Жирова (2007), С. Забрєдовського (2010) та ін., у яких автори спробували систематизувати мистецько-педагогічні ідеї крізь призму педагогічної майстерності балетмейстера-постановника, а також окреслити актуальні проблеми у сфері сучасного народно-сценічного мистецтва, пов'язані з художньою образністю, традиціями й новаторством.

Слід констатувати, що спеціального дослідження, присвяченого героїчним народним образам в українській народно-сценічній хореографії, створено не було.

Мета – проаналізувати творчий доробок знаних балетмейстерів народно-сценічного танцю України в аспекті створення художніх образів, пов'язаних із героїчним минулим українського народу.

Виклад основного матеріалу. Народна культура є невичерпним джерелом образності для балетмейстерів народно-сценічної хореографії. Саме в народних надрах видатні балетмейстери шукали яскраві образи й джерела насаги для реалізації своїх творчих задумів. Їхньому сценічному втіленню неодмінно передувала серйозна пошукова та аналітична робота з вивчення етнографічних, історичних, літературних та ін. матеріалів, що давало можливість балетмейстерам у постановочній роботі більш глибоко проникнути в історію й національні особливості українського народу. Такий напрям у творчості передбачав усвідомлення зв'язку своєї долі з долею народу, сприяв визначенню свого місця й ролі в історичному процесі, робив творчість балетмейстерів більш яскравою і цікавою.

В українському народно-сценічному хореографічному мистецтві за мотивами творів видатних письменників, поетів і художників відомими балетмейстерами поставлено чимало розгорнутих танцювальних композицій та мініатюр. Сюжетна основа цих літературних джерел і живописних полотен надихала постановників на створення балетних лібрето та наштовхувала на розробку й створення композиційної побудови майбутніх хореографічних творів. Значна кількість цих танцювальних мініатюр, хореографічних композицій, картин та балетів увійшли в золотий фонд народно-сценічної хореографії України, а створені в них художньо-сценічні образи стали зразком для наслідування, прикладом боротьби за незалежність народу з поневолювачами.

Українське народно-сценічне хореографічне мистецтво знає безліч таких сценічних народних образів, які були створені під впливом літературного доробку Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Лесі Українки, Дмитра Яворницького та інших. Зокрема, до їхніх творів зверталися балетмейстери Павло Вірський, Олексій Гомон, Леонід Калінін, Анатолій Кривохижа, Володимир Михайлов та ін. Особливе місце у постановках названих балетмейстерів посідають образи запорожців, козаків, опришків.

Варто зауважити, що багато талановитих балетмейстерів відтворили не лише героїчні художні образи з народу, а й розкрили ліричні почуття героїв, виразно передали їхній веселий характер («Несе Галя воду» – хореографія Г. Клокова, «Буковинський козак» – хореографія Д. Ластівки). Найкраще потенціал народної образності у своїй творчості використав Павло Вірський, працюючи в Державному ансамблі танцю УРСР. Поставлені балетмейстером хореографічні полотна та мініатюри й донині вражають глядацьку аудиторію масштабністю тем, естетичною ідейністю й різноманітністю створених образів, тісно пов'язаних з народним побутом.



Упродовж усього творчого шляху український балетмейстер-режисер Павло Вирський особливу увагу у своїй хореографії приділяв найкolorитнішому явищу в історії України XVI–XVIII століття – запорозькому козацтву. За творами художника І. Репіна, письменників М. Гоголя, Т. Шевченка, працями етнографічних експедицій істориків, зокрема Д. Яворницького, він у своєму авторському театрі танцю в хореографічній картині «Військові ігри й танці Запорозького війська гетьмана Богдана Хмельницького» яскраво відтворив мужні образи запорожців-захисників.

Образні характери запорожців у цій хореографічній картині уособлюють характерні риси не лише веселих і хвацьких козаків, але й воїнів, які одностайним бойовим поривом та непохитною рішучістю готові негайно виконати наказ осавула і здолати ворога. Це узагальнений образ українського народу, який став на захист своєї Вітчизни (Боримська, 1974, с. 69).

До цієї героїко-історичної тематики також звертався й балетмейстер В. Михайлов. За мотивами картини художника І. Репіна «Запорожці пишуть лист турецькому султану» він створює хореографічну композицію «На Січі Запорозькій». Розповідаючи про захопливе минуле України й її повчальне сьогодення, балетмейстер В. Михайлов, завдяки науковим працям етнографів, творах письменників та сюжетній основі картини художника І. Репіна, відтворив художні образи запорожців, могутню силу захисників країни (Василенко, 1997, с. 158).

Видатні діячі вітчизняної культури завжди давали високу оцінку хореографічним творам, у яких висвітлювалася визвольна боротьба українського народу за свободу й незалежність. Незвичайну емоційну силу народного мистецтва відчував і балетмейстер Леонід Калінін, створивши в Українському народному хорі (нині – Національний заслужений академічний український народний хор України ім. Григорія Верьовки) хореографічну композицію «Запорожці», а також танець «Вільний козак», де діє узагальнений героїчний образ вільного українського воїна. Мужній, суворий, вимогливий заклик цього образу викликає у кожного гостре почуття патріотичного громадянського обов'язку перед Батьківщиною (Василенко, 1997, с. 153).

У справі відтворення історичного минулого України в народно-сценічній хореографії не став винятком і балетмейстер О. Гомон. Постановка хореографічної картини «Опришки», яку він створив у Державному заслуженому ансамблі пісні й танцю «Донбас» (Донецьк), присвячена героям народного повстанського руху XV–XIX століть у Галичині, Прикарпатті, Закарпатті й Покутті, та його видатному очільнику, вихідцю з бідної гуцульської селянської сім'ї Олексі Довбушу.

Задум хореографічної картини в балетмейстера виник під впливом найбільш відомих творів художньої спадщини письменника-публіциста В. Гжицького «Опришки», дослідника опришківства В. Грабовецького «Олекса Довбуш», В. Гнатюка «Народні оповідання про опришків», І. Франка «Петрії й Довбушуки». Кожен танцювальний жест, погляд, рух виконавців у хореографічній картині балетмейстера О. Гомона виявляють публіцистичну загострену думку автора, асоціюються з відомими картинами художників Я. Оленюка, Ф. Кричевського, М. Грималюка, І. Мельничука, М. Дідішина, які відтворюють ці історичні образи в своїх художніх полотнах.

Народного героя карпатського краю Олексу Довбуша називали князем і владикою гір і земель, які простягалися аж до самого Дністра. Перед ним тремтіли сильні й корилися горді. Пам'ятаючи ці крилаті висловлювання, зафіксовані в літописах



героїчної історії України й творах української літератури, балетмейстер О. Гомон своєю творчою уявою створив художні народні образи героїв Карпат – захисників знедолених. Хореографічна картина балетмейстера й відтворені ним сценічні образи опришків є актуальними й сьогодні. Прагнення свободи й незалежності завжди були притаманні як запорожцям, так і опришкам; таке прагнення є головною рисою не тільки цих художніх образів, але й усього українського народу.

До історичної тематики та постатей героїв Карпат звертався балетмейстер В. Петрик, життя якого було нерозривно пов'язане з Державним Гуцульським ансамблем пісні і танцю (нині – Національний академічний Гуцульський ансамбль пісні і танцю). Дебютною і складною постановкою балетмейстера ансамблю стало хореографічне полотно «Опришки Олекси Довбуша» (Туркевич, 1999, с. 149), в якому майстер створив мужні сценічні образи борців народного повстанського руху. Виразними засобами хореографії балетмейстер розкрив глибокий справжній патріотизм та відвагу героїв гуцульського краю. Кожен танцювальний рух виконавців у цьому творі надихав на боротьбу за свободу й водночас на щасливе й вільне життя, був пронизаний яскравим колоритом гуцульського краю.

Найпоширенішим в українському народно-сценічному хореографічному мистецтві є образ вольового, дотепного й спритного козака, до якого зверталася переважна більшість балетмейстерів. До репертуару ансамблів танцю, ансамблів пісні й танцю традиційно входить «Гопак» – візитна картка української народної хореографії. Постійно збагачуючись лексикою народно-сценічного танцю, зберігаючи національні риси, художній образ козака в танці набуває високих мистецьких якостей, сповнених емоційними барвами піднесеного загальнолюдського звучання. Мужність, душевну стійкість, красу й силу національного характеру утверджує цей народний образ у танці. Особливе місце в задумі твору і в його композиційній побудові традиційно посідає чоловічий склад ансамблю – козаки, які демонструють карколомні акробатичні колінця й трюки, а дівчата в той час на контрасті з чоловіками підтанцьовують їм, виконуючи нескладні рухи. Слід зауважити, що з роками спостерігається певне вихолощення основного зерна у відтворенні характерів образів гопака, де має превалювати козацька мужність, а образ дівчат випромінювати цнотливість та ліричність.

Аналізуючи творчу спадщину українських балетмейстерів-постановників, можна сказати, що в характер своїх героїв вони вклали не лише мужність і душевну стійкість, а й інші грані українського національного характеру, перейнятого жартами та гумором. Щедрість фантазії, багатство життєвих спостережень, свобода сценічної творчості допомогли балетмейстерам створити розмаїті художні народні образи в постановках із промовистими назвами: «Парубоцькі жарти» – В. Вакуловича, «Буковинська забава» – Л. Сидорчука, «Бойківські забави» – К. Балог, «Зимові ігри» – хореографів В. Чугунова і В. Кучука.

Найяскравішим, на наш погляд, прикладом розкриття оптимізму, гумору, душевної щедрості сценічних персонажів можуть слугувати образи козаків у славнозвісному жартівливому танці балетмейстера Павла Вірського «Повзунець» (Боримська, 1974, с. 15). Жарти, гумор, незвичайна легкість і природність виконання технічних рухів козаків в танці підкорила серця багатьох глядачів земної кулі, закріпивши за ними назву «вічного образу». У фіналі танцю козаки, перебуваючи у фронтальній лінії на авансцені, піднімаються на повний зріст і глядачі бачать



силу і міць Запорозької Січі, її героїв, захисників своєї рідної землі. Ця театралізована хореографічна картина і сьогодні є актуальною, залишаючись однією з базових хореографічних постановок усіх концертних програм Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського.

Наукова новизна. Обґрунтовано актуальність героїчних образів минулого українців (козаків, опришків), що стали уособленням волелюбного, сильного та мужнього українського характеру.

Висновки. Сценічному відтворенню художніх образів, пов'язаних із народною культурою, неодмінно передують пошукова та аналітична робота з вивчення етнографічних, історичних, літературних джерел, що дає можливість балетмейстерам у постановочній роботі більш осмислено та обґрунтовано підійти до створення правдивих образів. Розуміючи багатогранний виховний потенціал створених балетмейстерами у народно-сценічних хореографічних композиціях образів, які увібрали широкий спектр найкращих моральних, духовних, історичних та інших аспектів буття українського етносу, важливо зберегти їхнє первинне художньо-змістове навантаження з метою не втратити орієнтирів для нових поколінь. Ці хореографічні твори витримали іспит часом, а створені в них художні образи, пов'язані з ідентифікаційними основами української культури, стали еталонними в мистецтві танцю і, залишаючись надовго у спогадах глядачів, слугують прикладом для наслідування.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бігус, О. О. (2016). *Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону*. Видавництво Ліра-К.
- Білаш, П. М. (2004). *Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв]. <http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/2116>
- Бойко, О. С. (2015). *Художній образ в українському народно-сценічному танці*. Видавництво Ліра-К.
- Боримська, Г. В. (1974). *Самоцвіти українського танцю*. Мистецтво.
- Василенко, К. Ю. (1997). *Український танець*. ІПК ПК.
- Гутник, І. (2018). Основні тенденції у творчості молодих балетмейстерів-постановників українського народно-сценічного танцю. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 201–208.
- Жиров, О. А. (2007). *Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50–90 роки ХХ ст.)* [Автореферат дисертації педагогічних наук, Житомирський державний університет імені Івана Франка].
- Забредовський, С. Г. (2010). *Методика роботи з хореографічним колективом*. НАКККіМ.
- Кокуленко, Б. Г. (2010). *Фольклорні традиції в народно-сценічному танцювальному мистецтві Кіровоградщини* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Литвиненко, В. А. (2017). *Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в театрі танцю Павла Вірського* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв]. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2227>



- Підлипський, А. І. (2021). *Народно-сценічна хореографічна культура Тернопільщини середини ХХ – початку ХХІ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Помпа, О. Д. (2013). *Народний танець: генезис та сучасні форми побутування (на матеріалах Житомирщини)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Рой, Є. Є. (2015). Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 34, 109-118.
- Тимчула, А. (2021). *Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Туркевич, В. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники*. Біографічний інститут НАН України

REFERENCES

- Bihus, O. (2016). *Narodno-stsenichna khoreohrafiia Prykarpatskoho rehionu* [Folk-stage choreography of the Prykarpattia Region]. Lira-K [in Ukrainian].
- Bilash, P. (2004). Baletmeisterske mystetstvo i stanovlennia ukrainskoi stsenichnoi khoreohrafiia u konteksti rozvytku yevropeiskoi khudozhnoi kultury 10–30-kh rokiv XX stolittia [Choreography and the formation of Ukrainian stage choreography in the context of the development of European art culture of the 10-30s of the XX century] [Abstract of PhD Dissertation, State Academy of Culture and Arts Management]. <http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/2116> [in Ukrainian].
- Boiko, O. (2015). *Khudozhnii obraz v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi* [Artistic image in Ukrainian folk dance]. Lira-K [in Ukrainian].
- Borymska, G. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu* [Gems of Ukrainian dance]. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Gutnyk, I. (2018). Osnovni tendentsii u tvorchosti molodykh baletmeisteriv-postanovnykiv ukrainskoho narodno-stsenichnogo tantsiu [The main trends in the work of young ballet masters of Ukrainian folk and stage dance]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on Art Criticism], 33, 201-208 [in Ukrainian].
- Kokulenko, B. (2010). *Folklorni tradytsii v narodno-stsenichnomu tantsiuvalnomu mystetstvi Kirovohradshchyny* [Folklore traditions in folk-stage dance art of Kirovograd region] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts. [in Ukrainian].
- Lytvynenko, V. (2017). *Transformatsiia ukrainskoi narodnoi khoreohrafiia ta yii kontseptualizatsiia v teatri tantsiu Pavla Virskoho* [Transformation of Ukrainian folk choreography and its conceptualization in Pavlo Virsky's dance theater] [Abstract of PhD Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management]. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2227> [in Ukrainian].
- Pidlypskyi, A. (2021). *Narodno-stsenichna khoreohrafichna kultura Ternopilshchyny seredy XX – pochatku XXI stolittia* [Folk and stage choreographic culture of Ternopil region in the middle of the XX – beginning of the XXI century] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Pompa, O. (2013). *Narodnyi tanets: henezys ta suchasni formy pobutuvannia (na materialakh Zhytomyrshchyny)* [Folk dance: genesis and modern forms of life (on the materials of Zhytomyr region)] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].



- Roy, Ye. (2015). Stanovlennia i rozvytok narodno-stsenichnogo tantsiuvalnogo mystetstva yak skladnyka khoreorafichnoi kultury [Formation and development of folk-stage dance art as a component of choreographic culture]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture], 34, 109-118 [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreorafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh: Khoreorafy, artysty bal-etu, 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].
- Tymchula, A. (2021). *Narodne khoreorafichne mystetstvo ukraintsiv Zakarpattia druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Folk choreographic art of Ukrainians of Transcarpathia in the second half of the XX – beginning of the XXI century] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance]. IPK PK [in Ukrainian].
- Zabredovskyi, S. (2010). *Metodyka roboty z khoreorafichnym kolektyvom* [Methods of working with choreographic team]. NAKKKiM [in Ukrainian].
- Zhyrov, O. (2007). *Rozvytok ukrainskoi narodnoi khoreorafii u mystetsko-pedahohichnii spadshchyni ta diialnosti K. Vasylenka (50-90 roky XX st.)* [Development of Ukrainian folk choreography in the artistic and pedagogical heritage and activity of K. Vasylenko (50-90s of the XX century)] [Abstract of PhD Dissertation, Zhytomyr Ivan Franko State University] [in Ukrainian].



УДК 792.82(47)“192/193”

DOI: 10.31866/2616-7646.5.1.2022.261607

**ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
БАЛЕТУ: ДИСКУСІЇ НА
СТОРІНКАХ РАДЯНСЬКОЇ
ПЕРІОДИКИ МЕЖІ
1920-х – 1930-х років**

**PROSPECTS OF BALLET
DEVELOPMENT: DISCUSSIONS
ON THE PAGES OF SOVIET
PERIODICALS BETWEEN
THE 1920s – 1930s**

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

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

Анотація

Мета статті – виявити основні позиції дискусій на сторінках української радянської періодики кінця 1920-х – початку 1930-х років щодо розвитку балету. **Методологія.** Застосовано методи аналізу, порівняння, узагальнення, принципи об'єктивності та історизму. **Наукова новизна.** Вперше виявлено основні вектори дискусій на сторінках української радянської періодики кінця 1920-х – початку 1930-х років, присвячених подальшим шляхам розвитку балету як віддзеркалення подібних дискусій, що велися у центральних виданнях СРСР. **Висновки.** Серед найпомітніших публікацій, присвячених проблемам подальшого розвитку радянського балету, є статті в часописі «Життя мистецтва» (1929) І. Соллєртинського (заперечення класичного балету, бачення майбутнього в синтетичних виставах, обстоювання перспективності акробатичного, фізкультурного, гротескового й ексцентричного танцю, експериментальних лабораторій нових танцювальних рухів) та І. Туркельтауба (констатування проблеми радянського репертуару, занепаду мистецтва танцю, його консервативності, невідповідності динамічній реальності, обстоювання змістовності, бачення перспективи у драматичному балеті, а не у формальних пошуках конструктивних форм). На сторінках періодики в УСРР («Пролетарська правда», 1929, «Радян-

Abstract

The purpose of the article is to reveal the main positions of discussions on the pages of Ukrainian Soviet periodicals of the late 1920s and early 1930s on the development of ballet. **Research methodology.** Methods of analysis, comparison, generalization, principles of objectivity and historicism are applied. **Scientific novelty.** For the first time, the main vectors of discussions on the pages of Ukrainian Soviet periodicals of the late 1920s and early 1930s, dedicated to the further development of ballet, were revealed as a reflection of similar discussions held in the central publications of the USSR. **Conclusions.** Among the most notable publications devoted to the problems of the further development of Soviet ballet are the articles in the magazine *Life of Art* (1929) by I. Sollertynskiy (refutation of classical ballet, vision of the future in synthetic performances, advocacy of the prospects of acrobatic, physical culture, grotesque and eccentric dance, experimental laboratories of new dance movements) and I. Turkeltaub (stating the problem of the Soviet repertoire, the decline of the art of dance, its conservatism, inconsistency with dynamic reality, advocacy of meaningfulness, vision of perspective in dramatic ballet, and not in formal searches for constructive forms). In the pages of periodicals in the USSR (*Proletarian Truth*, 1929, *Soviet Art*, 1930) a number of theatre critics (P. Rudenko, B. Steblovskiy, P. T-r) advocated the ideologization of choreography, content, stat-



ське мистецтво», 1930) окремі театрознавці (П. Руденко, Б. Стебловський, П. Т-р) виступили за ідеологізацію хореографії, змістовність, констатували застарілість та безперспективність класичного балету, засуджували буржуазний вплив на хореографію (еротичність, ексцентричність, елементи фокстроту), стверджували, що танець повинен служити класовим інтересам пролетаріату, задовольняти національні та побутові потреби, бути ідейним, відбивати пафос радянського будівництва. Автори висловлювалися проти приватних студій, за створення державного спеціалізованого хореографічного навчального закладу. У виступах дописувачів чітко проглядається орієнтування на ідейність, класовість, народність, що згодом укоріняться в догматі соцреалістичного мистецтва; наявні інтенції на посилення політизації мистецтва, навішування ярликів, звинувачення у буржуазному естетизмі, формалізмі; відсутні ознаки моноідеологічного нормування культури, що усталилося в СРСР у 1930-х рр.

Ключові слова:

радянський балет; балетний театр; українська періодика; хореографія.

ed the obsolescence and futility of classical ballet, condemned the bourgeois influence on choreography (eroticism, eccentricity, elements of foxtrot), argued that dance should serve the “class interests of the proletariat”, meet national and domestic needs, be ideological, reflect the pathos of Soviet construction. The authors spoke out against private studios, for the creation of a state specialized choreographic educational institution. The speeches of the contributors clearly show the focus on ideology, class, and nationality, which will later take root in the dogma of socialist realist art; there are intentions to increase the politicization of art, labelling, accusations of bourgeois aesthetics, formalism; tangible signs of stepping towards the monoideological standardization of culture, which became characteristic of the USSR in the 1930s.

Keywords:

Soviet ballet; ballet theatre; Ukrainian periodicals; choreography.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці 1920-х рр. в СРСР, зокрема й в УСРР, розпочався поступовий перехід від полівекторних творчих шукань балетного театру до жорсткого моноідеологічного мистецтва, що повинно було стати зброєю масового впливу на початку 1930-х рр. І показовими в цьому аспекті є теоретичні дискусії щодо шляхів радянського хореографічного мистецтва, які розгорнулися на сторінках періодичних видань на межі 1920-х – 1930-х рр. в СРСР, зокрема й в УСРР. Аналіз таких публікацій сприятиме відтворенню цілісної панорами поступу хореографічного мистецтва в Україні вказаного періоду.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема відтворення панорами балетознавчого дискурсу радянського періоду в Україні є однією з актуальних для сучасного мистецтвознавства. Адже заідеологізованість більшості досліджень, присвячених хореографічному мистецтву, що проведені у радянські часи (Ю. Станішевського (1967, 1975, 1986), М. Загайкевич (1978) та ін.), попри їх глибоку фактологічну інформативність та хореологічну цінність, не дозволяє об'єктивно відтворити панораму хореографічного мистецтва в УСРР кінця 1920-х – початку 1930-х років, зокрема, аспекту пошуку шляхів розвитку балету вказаного періоду. Ми порушили це питання в монографії «Концептуально-сміслові поле балетної критики в Радянській Україні 1920–1930-х років» (Підлипська, 2021), але спеціальної уваги означеній проблемі приділено не було.



Основною джерельною базою дослідження стали тогочасні газети та журнали, зокрема, «Життя мистецтва» (Соллертинский, 1929), «Пролетарська правда» (Руденко, 1929; Т-р, 1929), «Радянське мистецтво» (Стебловський, 1930).

Мета статті – виявити основні позиції дискусій на сторінках української радянської періодики кінця 1920-х – початку 1930-х років щодо розвитку хореографічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці 1920-х рр. на сторінках центральної періодики СРСР та українських періодичних видань розгорнулося обговорення подальших шляхів розвитку балетного театру. Серед них помітний виступ театрознавця та балетного критика І. Соллертинського у жовтні 1929 року в журналі «Життя мистецтва» зі статтю «Який же балет нам по суті потрібен?», де автор подає декілька тез щодо образу необхідного балету, як-от: «... балет, звільнений від пут феодально-придворної естетики; балет, тематично близький нашим дням; балет, де драматично осмислений танець буде переважати над безпричинним обертанням тіла навколо власної осі; балет, де не буде ані “злих геніїв”, які зовні нагадують помість кажана з балаганним Асмодеєм, ані щасливих пейзажів, які раптово приходять до вирішення “ану ж, потанцюємо”, ні волелюбних і манірних принців» (Соллертинский, 1929).

Нововведення «Червоного маку» (прем'єра відбулася 1927 року, позиціонувався як новий радянський балет) рецензент називає куцими.

Відповідаючи на своє запитання, винесене в назву статті, І. Соллертинський зазначає, що нам балет не потрібен, а потрібна синтетична вистава. Класичний танець, на його думку, не здатний своїми засобами втілювати нові сучасні теми та ідеї, оскільки «класово обумовлений світогляд», втілений у цьому танці, його застаріла естетика застрягли у минулих століття і не здатні до оновлення. Він не спроможний органічно пов'язати форму та зміст, адже форма балету як вистави нежиттєздатна, ніякий новий зміст в старі форми вона вмістити не може.

У класиці театрознавець вбачає лише «елемент здорового тренажу», що здатен фізично, а не «культурно-мистецьки» виховати тіло. Як тренаж, на думку І. Соллертинського, його можна використовувати лише «... діалектично перетворивши» в системі нового акробатичного, фізкультурного, гротескового і ексцентричного танцю (Соллертинский, 1929).

Теоретик вважає важливим «... систематично обґрунтовано переконувати, що балет і класика нерозривно пов'язані між собою і що обидва вони належать мертвому минулому» (Соллертинский, 1929). Принципи драматичного театру як основи академічної вистави, на думку театрознавця, виявилися непридатними для справжньої радянської балетної драматургії. Зауважує, що балет в його традиційній формі, зі своїми амплуа, з типовими прийомами сюжетотворення (наприклад, «сон», що фігурує в «Червоному маці»), композиції (розподіл на пантоміму і танець, як дію і драматичну паузу), зі своїм танцювальним лексиконом, помер. І. Соллертинський намагається навіть уникати слова «балет» стосовно майбутніх хореографічних вистав, вважає, що це мають бути «експериментальні лабораторії нових танцювальних рухів» (Соллертинский, 1929). І така позиція наприкінці 1920-х років виглядає дещо дивною, адже ще наприкінці 1910-х – на початку 1920-х років точилися суперечки щодо знищення академічного балету, але визнано його спроможність існувати в нових соціокультурних реаліях попри естетич-



ну невідповідність ефемерності класичного танцю «приземленим» ідеологічним концептам радянської влади.

Одночасно до своєї рідної полеміки з І. Соллертинським у тому ж номері журналу «Життя мистецтва» вступає театрознавець І. Туркельтауб (1929) зі статтею «На балетному перехресті». Автор констатує проблеми радянського репертуару, занепад мистецтва танцю, його значне відставання від сучасності, консерватизм хореографічної школи, відсутність творчої роботи в балеті. Зауважує, що всі пошуки зводяться здебільшого до нескінченного переспіву прийомів ритмопластики й акробатики, а не пошуку змісту, співзвучного часу. На відміну від І. Соллертинського, вбачає перспективи розвитку в драматичному балеті, який має потенціал висловлювати хореографічними засобами актуальну тематику, йти від змісту. На відміну від інших студійних, експериментальних форм хореографії, саме драматичний балет І. Туркельтауб вважає найбільш переконливим у хореографічному мистецтві сучасності: «Треба бути сліпим, щоб не розуміти, що єдино, де можливий цілковитий стик хореографії з сучасністю, цілковите її пристосування до потреб культурної революції, це саме в області драматичного балету. Вся міцність його позицій у тому, що він не відкидає класику. Ні, драмбалет використовує весь арсенал класичної балетної техніки, але відводить їй підсобну роль технічного елемента, потрібного для культурно-мистецького виховання тіла й придатного в танцювальній дії для органічного ув'язування змісту й форми. Не можна стверджувати, що драмбалет на нинішній стадії остаточно затвердив уже свої принципи і прийоми. Цього, звичайно, поки що немає. Але він, блукаючи й намагаючись шлях, у всякому разі закріпив основні віхи, за якими легше рухатися далі. Він зумів довести, що засобами хореографії можна висловити найскладнішу ідею, відтіняючи її найдрібнішими відточеними деталями» (Туркельтауб, 1929).

Позиції І. Соллертинського й І. Туркельтауба розходяться у визначенні подальших шляхів розвитку балетного театру та хореографічного мистецтва в цілому, що свідчить про полівекторність думок, ще допустимих наприкінці 1920-х рр.

У лютому 1929 року на сторінках «Пролетарської правди» відтворено диспут про шляхи хореографічного мистецтва, проведений з ініціативи культурного відділу спілки Робітників мистецтва (Робмис) у Києві. Завданням диспуту було бажання «... повернути до питань хореографії увагу широких робітничих мас і з їх допомогою провентилувати цю важливу ділянку мистецтва» (Руденко, 1929). Суголосно з позицією І. Соллертинського на диспуті виступив професор Крамаренко, який, як зазначав П. Руденко, «... до проблем мистецтва хореографії й танку підійшов із суто класового погляду». На думку доповідача, старий танок у формі класичного балету вмер разом із старим буржуазним суспільством, а пролетаріат наразі створює новий танок, який уже не буде забавою, а сприятиме вихованню нових людей, де відбуватиметься патос (емоційна піднесеність) боротьби й радість життя. Крамаренко наполягає на новій формі танців, адже стара – «... не виховує, а розкладає людину, приносить її тіло й інтелект у жертву мертвій формі або примушує служити хворобливим інстинктам» (Руденко, 1929).

Доповідач вважає спроби поєднати старі форми з новими або надати старим формам нового змісту – нежиттєздатними. Наводить приклад «Червоного маку» як чужого нам за своєю суттю та шкідливого з виховного погляду, оскільки містить лише кілька невиразних революційних моментів, які «фактично вкраплені в море



порнографії». Крамаренко наполягає на тому, що хореографічне мистецтво му- сить відповідати всім вимогам класового ідеологічного змісту в сполученні з худо- жньою формою, яка має творитися за загальними художніми законам, виявляти художню творчість маси й окремої особи. Автор статті критикує іншого доповіда- ча професора Кузьміна, який індивідуалізує творчість, «... в той час, як пролетар- ська революція відкрила шляхи для творчості колективної» (Руденко, 1929).

П. Руденко (1929) вважає, що у хореографічному мистецтві закладений зна- чний виховний та освітній потенціал, який має співвідноситись з вимогами про- летарської етики, педагогіки й художньої пропаганди, адже природа хореогра- фії – музично-пластична та образно-динамічна. Дописувач засуджує позицію доповідача Каранта, який вважає, що ми «... ще не вийшли зі стану шукань, не знайшли форми нового танку, але, шукаючи, ми не мусимо відкидати те здорове й позитивне, що є останнє в старому танку», вважає її консервативною, зауважує, що через приховану симпатію до старого багато хто не може побачити нового. П. Руденко звинувачує Робмис і Політосвіту в бездіяльності, у тому, що вони «... солодко сплять, захоплюються “Червоним маком”, еkleктичними спробами спо- лучити класицизм із дунканізмом, з американським ексцентризмом та ін.», адже лише організація диспутів не призведе до помітних зрушень у справі розвитку хореографічного мистецтва.

У жовтні 1929 року на сторінках «Пролетарської правди» знову з’явилася стат- тя, що порушувала проблеми перспектив розвитку хореографічного мистецтва в УСРР, зокрема, підготовки кадрів – «До проблеми хореографічного виховання» за підписом «П. Т-р». Автор вважає, що «... незважаючи на енергійну боротьбу за нову культуру й новий побут, де мистецтво хореографії повинно й може відігра- вати чималу роль, ми, на жаль, по лінії виховання нових кадрів для нього має- мо дуже багато негативних моментів... це така галузь мистецтва, де досить легко нашу молодь інтелектуально й фізично понівечити». Дописувач вдається до різкої критики діяльності клубів, де створюються чужі нам за формою й змістом танці, які містять «чимало хворобливих моментів». До танців, що завдають шкоду вико- навцям і глядачам, П. Т-р відносить еротично-ексцентричні композиції, що під маркою «нових течій» занесені «до нас із гнилого буржуазного світу» (Т-р, 1929).

П. Т-р (1929) вважає, що проти таких проявів повинна вестися ідеологіч- на боротьба, адже ці «нові течії» ведуть наступ на паростки молоді радянської культури. Найбільше вони впливають на балет, «... який в зовнішньо-ефективних ексцентричних танках шукає для себе “нових форм” і тим хоче найти вихід від віджилої свій вік класичності».

Режисер та театрознавець Б. Стебловський (1930), автор статті «Нам потрібний новий танок», у грудні 1930 року зауважував, що наш балет абсолютно відстав від розвитку сучасного мистецтва. Шукання поодиноких хореографічних майстерень є за своєю сутністю шуканнями нового танка (акробатика, пластика, ексцентри- ка). Театрознавець виступає проти класичного балету, заявляючи, що він доживає свій вік, незважаючи на те, що «тішить» очі умовно гарними жестами, він беззміс- товний та безідейний за суттю й формою. Автор доходить абсурдних тверджень, наполягаючи, щоб кожен рух мав ідеологічне навантаження, був конкретним, змістовним, виявляючи душевне хвилювання чи дію.



«Вихиляння торсу» й усмішки самим ротом, а також елементи фокстротного характеру, все, що йде від механізації, від штампуги, від бажання приспати почуття наркотиком, – нам уже не потрібні, – заявляє Б. Стебловський. – Часто-густо глядачеві ще подають нумери з силою умовностей, переплетені й уквітчані “сексуальними гірляндами” – продуктом розпусного капіталістичного світу й романтичної екзотики. До того ще подають їх не тільки на естрадному помості провінціальних закладів, а й на сцені академічних театрів. Здавалось би, що в академічних стінах балет має найкращі умови й змогу опрацювати певну форму радянського хореографічного мистецтва, використовуючи багаті природні властивості людських рухів, щоб служити класовим інтересам пролетаріату» (Стебловський, 1930, с. 9).

Рецензент, визнаючи сюжет «Червоного маку» як такий, що задовольняє соціальні потреби сучасного глядача, засуджує його за шкідливі елементи: «Танок талайок», «фокстрот європейок» «... в оформленні наших поставників та у виконанні голих балерин зовсім не викликає ненависті до китайських імперіалістів, а навпаки – скеровуватиме думку до... еротики. Розпусту й безсоромності Європи, коли це так дуже треба, можна показувати образами іншого характеру» (Стебловський, 1930, с. 9).

Автор виступає проти приватних балетних студій, які працюють кожна за своєю методикою та планом. Справедливо зазначає, що з усіх крупних культурних центрів в СРСР лише в Києві немає спеціального державного хореографічного навчального закладу, робота якого повинна була б скеровуватись у бік організації справжньої радянської хореографії.

Б. Стебловський (1930) робить висновок про необхідність створення нового радянського танцю як певної форми хореографічного мистецтва, якого поки немає. Рецензент закликає будувати танець глибокого ідейного змісту, що вирішує серйозні сучасні проблеми, відповідає національним і побутовим потребам, із залученням засобів, що зближали б його з театром, кіно, цирком. Всі засоби нового танцю, на думку театрознавця, повинні бути пройняті пафосом радянського будівництва, відбивати класову боротьбу, працю, героїку, робітничий ентузіазм, динаміку індустріалізації. Скоріш за все, під впливом творчості М. Фореггера, рецензент закликає використати ритміку людського руху та машину при композиції нового танка.

«Сила, енергія, завзятість, героїка, радість, боротьба й перемога пролетаріату, – все це має відбутись у танкові, що мусить містити усі ці почуття, невіднятні від грандіозного, нечуваного досі розмаху соціалістичного будівництва. Поминути класику нам навряд чи можна буде. Деякі елементи класичного танкового мистецтва, корисні й потрібні нам, доведеться використати для ритміки людського руху, щоб поєднати цей рух із працею, відкинувши ту пластику, що задовольняє архаїчний провінціалізм нашої академічної сцени й викликає негативну реакцію щодо еротичної екзотики. Нам потрібний танок, що міг би гармонією жестів у майбутніх колосальних святах праці, поєднаний з динамікою святного оформлення виявляти близькі масі всі ці почуття», – підсумовує Б. Стебловський (1930, с. 10).

Дискусійні публікації, присвячені теоретико-методологічним позиціям щодо пріоритетних напрямів розвитку радянського балетного театру впливали на все дискурсивне поле художньої діяльності, зокрема, балетну критику, окремі полемічні питання, що активно обговорювалися на сторінках преси, відбивалися на позиції рецензентів балетних вистав, чому необхідно приділити окрему увагу у подальших дослідженнях.



Наукова новизна. Вперше виявлено основні вектори дискусій на сторінках української радянської періодики кінця 1920-х – початку 1930-х років, присвячених подальшим шляхам розвитку балету як віддзеркалення подібних полемік, що велися в центральних виданнях СРСР.

Висновки. Серед найпомітніших публікацій, присвячених проблемам подальшого розвитку радянського балету, та ширше – хореографічного мистецтва, є статті в часописі «Життя мистецтва» (1929) І. Соллертинського (заперечення класичного балету, бачення майбутнього у синтетичних виставах, обстоювання перспективності акробатичного, фізкультурного, гротескового й ексцентричного танцю, експериментальних лабораторій нових танцювальних рухів) та І. Туркельтауба (констатування проблеми радянського репертуару, занепаду мистецтва танцю, його консервативності, невідповідності динамічній реальності, обстоювання змістовності, бачення перспективи у драматичному балеті, а не у формальних пошуках конструктивних форм). Розбіжності позицій І. Соллертинського та І. Туркельтауба свідчать про допустимість наприкінці 1920-х рр. в СРСР дискусії та відсутність сформованої суворої ідеологічної настанови у цій царині, на відміну від початку 1930-х рр., коли поступово викорінювалася полемічність думок з усіх сфер мистецької діяльності.

На сторінках періодики в УСРР («Пролетарська правда», 1929, «Радянське мистецтво», 1930) ряд театрознавців (П. Руденко, Б. Стебловський, П. Т-р) виступили за ідеологізацію хореографії, змістовність, констатували застарілість та безперспективність класичного балету, засуджували буржуазний вплив на хореографію (еротичність, ексцентричність, елементи фокстроту), стверджували, що танець повинен служити «класовим інтересам пролетаріату», задовольняти національні та побутові потреби, бути ідейним, відбивати пафос радянського будівництва. Автори висловлювалися проти приватних студій, за створення державного спеціалізованого хореографічного навчального закладу.

У виступах дописувачів чітко проглядається орієнтування на ідейність, класовість, народність, що згодом укоріняться у догматі соцреалістичного мистецтва; наявні інтенції на посилення політизації мистецтва, навішування ярликів, звинувачення у буржуазному естетизмі, формалізмі; відчутні ознаки моноідеологічного нормування культури, що усталилися в СРСР у 1930-х рр.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Загайкевич, М. (1978). *Драматургія балету*. Наукова думка.
- Підлипська, А. (2021). *Концептуально-смислове поле балетної критики в Радянській Україні 1920–1930-х років*. Видавництво Ліра-К.
- Руденко, П. (1929, 15 лютого). Про шляхи хореографічного мистецтва. *Пролетарська правда*, 4.
- Соллертинский, И. (1929). Какой же балет нам в сущности нужен? *Жизнь искусства*, 40, 5.
- Станішевський, Ю. (1967). *Танцювальне мистецтво Радянської України*. Знання.
- Станішевський, Ю. (1975). *Український радянський балетний театр, 1925–1975: Нариси історії*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (1986). *Балетний театр Радянської України, 1925–1985: Шляхи і проблеми розвитку*. Музична Україна.



- Стебловський, Б. (1930). Нам потрібний новий танок (На обміркування). *Радянське мистецтво*, 23-24, 9-10.
- Т-р, П. (1929, 24 жовтня). До проблеми хореографічного виховання. *Пролетарська правда*, 4.
- Туркельтауб, И. (1929). На балетном перекрестке. *Жизнь искусства*, 40, 4.

REFERENCES

- Pidlypska, A. (2021). *Kontseptualno-smyslove pole baletnoi krytyky v Radianskii Ukraini 1920–1930-kh rokiv* [Conceptual and semantic field of ballet criticism in Soviet Ukraine in the 1920s and 1930s]. *Lira-K* [in Ukrainian].
- Rudenko, P. (1929, February 15). Pro shliakhy khoreohrafichnoho mystetstva [On the ways of choreographic art]. *Proletarska pravda*, 4 [in Ukrainian].
- Sollertinskii, I. (1929). Kakoi zhe balet nam v sushchnosti nuzhen? [What kind of ballet do we really need?]. *Zhizn iskusstva*, 40, 5 [in Russian].
- 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].
- Stanishevskiy, Yu. (1967). *Tantsiuvalne mystetstvo Radianskoi Ukrainy* [Dance art of Soviet Ukraine]. *Znannia* [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (1975). *Ukrainskyi radianskyi baletnyi teatr, 1925–1975: Narysy istorii* [Ukrainian soviet ballet theater, 1925–1975: Essays on history]. *Muzychna Ukraina* [in Ukrainian].
- Steblovskiy, B. (1930). Nam potribnyi novyi tanok (Na obmirkuvannia) [We need a new dance (for consideration)]. *Radianske mystetstvo*, 23-24, 9-10 [in Ukrainian].
- Т-р, П. (1929, October 24). Do problemy khoreohrafichnoho vykhovannia [To the problem of choreographic education]. *Proletarska pravda*, 4 [in Ukrainian].
- Turkeltaub, I. (1929). Na baletnom perekrestke [At the ballet crossroads]. *Zhizn iskusstva*, 40, 4 [in Russian].
- Zahaikevych, M. (1978). *Dramaturhiia baletu* [Ballet drama]. *Naukova dumka* [in Ukrainian].



УДК 792.8(477.411)''191/192'':(4+470)-043.2
DOI: 10.31866/2616-7646.5.1.2022.261608

**ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА
КИЄВА 1910-Х – 1920-Х РОКІВ:
ПОЗАУКРАЇНСЬКІ ВПЛИВИ**

**CHOREOGRAPHIC CULTURE
OF KYIV IN THE 1910S – 1920S:
NON-UKRAINIAN INFLUENCES**

Данилюк Уляна Ігорівна,
доктор філософії,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-8479-1716>,
ulana-7-dan@ukr.net

Uliana Danyliuk,
PhD in Cultural Studies,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-8479-1716>,
ulana-7-dan@ukr.net

Гутник Ірина Миколаївна
кандидат педагогічних наук,
доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-6492-370X>,
i.gutnyk@ua.fm

Iryna Gutnyk,
PhD in Pedagogy,
Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-6492-370X>,
i.gutnyk@ua.fm

Анотація

Мета статті – виявити роль фахівців танцювального мистецтва з неукраїнських територій на розвиток хореографічної культури Києва 1910-х – 1920-х років. **Методологія.** Застосовано методи аналізу мистецтвознавчої літератури та архівних документів (тогочасних періодичних видань), порівняння, історико-хронологічний підхід та біографічний метод для дослідження життєвого шляху окремих танцівників та балетмейстерів, виявлення інформації про їхню причетність до хореографічної культури Києва обраного періоду. **Наукова новизна.** Вперше деталізовано вплив європейських та російських танцівників та балетмейстерів на хореографічне мистецтво Києва 1910-х – 1920-х рр. **Висновки.** На творення танцювального простору Києва в 1910-х – 1920-х рр. впливали європейські та російські чинники (балетмейстерська робота, фахова хореографічна освіта, робота у форматі експерименту та ін.). Зокрема, у царині балету чимало зусиль доклали балетмейстери як польського, так і російського походження, які першими в історії

Abstract

The purpose of the article is to reveal the role of dance art specialists from non-Ukrainian territories in the development of the Kyiv choreographic culture in the 1910s – 1920s. **Research methodology.** The analysis methods of art history literature and archival documents (current periodicals), comparison, historical-chronological approach and biographical method are applied to research the life path of individual dancers and ballet masters, to reveal information about their involvement in the choreographic culture of Kyiv of the selected period. **Scientific novelty.** For the first time, the influence of European and Russian dancers and ballet masters on the choreographic art of Kyiv in the 1910s – 1920s is detailed. **Conclusions.** The creation of Kyiv's dance space in the 1910s – 1920s was influenced by European and Russian factors (choreographer's work, professional choreographic education, work in the format of an experiment, etc.). In particular, in the field of ballet, ballet masters of both Polish and Russian origin made a lot of efforts, and they were the first in the history of Ukrainian musical



українського музичного театру змогли поставити на київській сцені низку хореографічних творів (дивертисментів), відокремлених від оперних вистав, а згодом і кілька повноцінних спектаклів із репертуару академічної спадщини. Експериментальна робота в галузі вільної пластики та експресіоністського танцю стала доступною київським артистам завдяки гастрольній діяльності європейських танцівників – Т. Ар, А. Дункан, В. Герт та ін. Вони презентували відмінну (неакадемічну, вільну, пантомімну, експресіоністську) манеру танцю з використанням музики європейських та російських композиторів, а також пісень революційної тематики; урізноманітнили танцювальну царину Києва хореографією позаакадемічного напрямку.

Ключові слова:

хореографічна культура Києва; хореографічне мистецтво; танець; балет.

theatre to stage several choreographic works (divertissements) separate from opera performances on the Kyiv stage and later several full-fledged performances from the repertoire of the academic heritage. Experimental work in the field of free plasticity and expressionist dance became available to Kyiv artists thanks to the touring activities of European dancers – T. Ar, I. Duncan, V. Gert, and others. They presented an excellent (non-academic, free, pantomime, expressionist) style of dance using music by European and Russian composers, as well as songs of revolutionary themes; diversified the dance area of Kyiv with the choreography of extra-academic direction.

Keywords:

choreographic culture of Kyiv; choreographic art; dance; ballet.

Актуальність теми дослідження. На культурно-мистецьке життя Києва 1910-х – 1920-х років впливали як внутрішні, так і зовнішні фактори, серед яких – більш чи менш тривала творчість приїжджених митців (з Європи та території Російської імперії, згодом – СРСР), зокрема, й гастрольна діяльність. Хореографічне мистецтво Києва названого періоду не залишалося осторонь таких процесів. Тому для відтворення цілісної панорами танцювального мистецтва важливо дослідити зазначені процеси зовнішнього впливу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. До різноаспектних проблем розвитку хореографічного мистецтва в Києві 1910-х – 1920-х років зверталися Г. Веселовська (2010), Л. Вишотравка (2010), У. Данилюк (2020), Ю. Станішевський (2002) та ін. Однак комплексного дослідження, присвяченого виявленню впливу фахівців танцювального мистецтва з неукраїнських територій на розвиток хореографічної культури Києва вказаного періоду досі проведено не було.

Мета статті – виявити роль фахівців танцювального мистецтва з неукраїнських територій на розвиток хореографічної культури Києва 1910-х – 1920-х років.

Виклад основного матеріалу. Активні культурно-мистецькі процеси в Києві 1910-х – 1920-х рр. відбувалися одночасно в різних творчих площинах, що зумовлювалося привабливим економічним, політичним і культурним становищем Києва до Першої світової війни, після неї та деякий час після жовтневого перевороту 1917 року в Санкт-Петербурзі та Москві. Пожвавленню в культурному житті сприяло прибуття з північних міст колишньої Російської імперії чималої кількості представників мистецької інтелігенції, які рятувалися в Києві від наслідків більшовицького перевороту.

Формування танцювальної культури в Києві впродовж 1910-х – 1920-х рр. відбулося під дією різних факторів впливу, зокрема, творчості фахівців з неукраїнських територій.



їнських територій, які спряли мистецьким зрушенням як в академічній царині (класичний балет), так і у сфері новітніх хореографічних експериментів. Балет як повноцінний різновид сценічного мистецтва сформувався в Києві у 1900–1910-х рр. на підґрунті копіткої роботи балетмейстерів польського походження (С. Ленчевський, М. Ланге, К. Залевський, А. Романовський, А. Познанський та ін.), які спільно з невеликим танцювальним колективом Київського міського театру вперше презентували низку одноактних хореографічних спектаклів на музику європейських композиторів. Показ повноактних вистав відбувся завдяки гастрольній діяльності таких танцівників, як-от: С. Андріянов, О. Балашова, Л. Єгорова, Т. Карсавіна, М. Кшесинська, М. Обухов, О. Смирнова, М. Фроман, Б. Пожицька та ін., а також балетмейстерській роботі вихованців московської та петербурзької танцювальних шкіл Б. Ніжинської, О. Кочетовського, М. Мордкіна, Л. Жукова, які впродовж 1910-х – 1920-х рр. представили на київській сцені низку відомих хореографічних творів в академічній естетиці.

Європейський вплив на формування танцювальної культури в Києві у 1910-х – 1920-х рр. проявився в царині хореографічного експерименту. На початку ХХ ст. більшість європейських країн охопив інтерес до системи ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза. В Україні одними з перших ідеї швейцарського ритміста почали розвивати його учениці З. Свьонтковська та Ф. Щепановська, які відкрили у Львові музичну школу нового типу за методом Е. Жак-Далькроза, що функціонувала до 1924 р. (Вишотравка, 2010, с. 50). Після них власні студії започаткували О. Полюй-Барвінська та О. Федак-Драгомирецька, ритміку й пластику при Консерваторії Польського музичного товариства вів С. Гловацький, у Драматичній школі Фрончковського – В. Вольська та ін. (Пастух, 1999, с. 95).

Перші відомості щодо поширення системи Е. Жак-Далькроза в Києві пов'язані з ім'ям театрального діяча й мистецького критика Сергія Волконського, який неодноразово бував в Інституті ритму в Геллерау і 1913 р. відкрив у Петербурзі «Курси ритмічної гімнастики», на яких викладали випускники геллерауського Інституту В. Грінер, Ш. Пфєффер, С. Висоцький, Т. Аппіа та ін. За даними, віднайденими Г. Веселовською, 1913 р. в Києві С. Волконський прочитав кілька лекцій, присвячених ритмічному вихованню: «Жак-Далькроз і його система» (12 березня), «Виразна людина» (теорія походження виразного жесту за Ф. Дельсартом, 14 березня), «Статика. Динаміка» (15 березня) (Веселовська, 2010, с. 32).

У 1916 р. до Києва прибула випускниця трирічних курсів при Інституті Е. Жак-Далькроза в Геллерау, танцівниця й хореограф Адельфіна Пашковська. Зі шпальт провідних міських часописів «Театрал» та «Київська думка» відомо, що вона давала уроки ритміки у власній хореографічній студії за адресою: Фундуклеївська, 52; пропонувала послуги пластичної обробки ролей для професійних оперних та драматичних артистів, викладала у приватній музичній школі вільних художників Л. Н. Славич-Регаме та Імператорській Консерваторії Російської музичної спілки (Без назви, 1916). З відкриттям Вищого музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка А. Пашковська посіла там місце хореографа (Общество Скорой Медицинской Помощи, 1916, с. 532).

Варто наголосити, що особливого поширення система руху Е. Жак-Далькроза набула під час та після національно-визвольних змагань. За Г. Веселовською (2010), 14 квітня 1919 р. на сцені колишнього театру «Соловцов» (на той час – Дру-



гому театрі УРР ім. В. Леніна) відбувся Вечір мистецтв, присвячений теоретичним розробкам Е. Жак-Далькроза. Встановлено, що з доповідями на ньому виступили П. Ільїн (Голова Всеукраїнського театрального комітету) та К. Марджанов (комісар київських театрів); ілюстрацією до доповідей стали виступи А. Пашковської та її учениць. 12 травня А. Пашковська разом з ученицями – Блюменталь, Маркіною, Вірською, Міркіною, Мошаловою – влаштувала Вечір ритмічної пластики (Веселовська, 2010, с. 34).

У сфері хореографічної культури Києва початку ХХ ст. значну роль відігравали театри малих форм, адже вони ставали місцем демонстрації експериментальних напрямів естрадного танцювального мистецтва, які нерідко сполучали сюжетно-танцювальну мініатюру з продуманою режисурою, музикою, вокалом, спеціально підібраною сценографією та світлом. Серед найпомітніших виступів на сценах київських театрів малих форм стали концерти танцівниць О. С. Лорен та Лідії Джонсон. Про них дізнаємося з часопису «Театральне життя» № 25 за 1918 р. (Без назви, 1918). Лідія Костянтинівна Абрамович (після заміжжя взяла прізвище чоловіка – англійського танцівника Альберта Джонса) народилася 1896 р. у Ростові. У 1910-х рр. разом з чоловіком працювала у московському кабаре «Яр», знімалася в кіно. Після 1917 р. виступала в парі з артистом К. Альперовим (RU KinoStarz, 2017). У 1918 р. вперше потрапила на гастролі в Київ. Прискіпливі місцеві критики охарактеризували її танцювальну манеру як «насичений характерний танець, з підкресленою екзотикою, барвистістю і яскравістю жести» (Без назви, 1918). Невідомий автор писав про виступ гастролерки: «Всі дані для такого характерного танцю у молодій танцівниці є, але, на жаль, специфічність її репертуару розрахована на пересічного глядача середнього театру мініатюр, і тому її мистецтво залишається завжди в межах скромного балетного дивертисменту. Це не театральний характерний танець, а саме естрадний танець, розрахований на збірний дивертисмент, а не на більш-менш серйозний балетний спектакль» (Без назви, 1918). Варто наголосити, що 1920 р. Л. Джонсон переїхала до Італії, де працювала в Римі в кафе-концерті «Салон Маргарита» («Salone Margherita»), згодом танцювала в різних європейських трупах, навіть заснувала власну антрепризу, з якою виступала в Римі, Мілані, Генуї та Флоренції. З кінця 1930-х рр. Л. Джонсон пов'язала власну творчість головним чином з кінематографом і знімалася в стрічках італійських режисерів до 1961 р. (RU KinoStarz, 2017).

Помітним культурним явищем у Києві першої третини ХХ ст. став концерт «єврейської танцівниці-босоніжки» Тіни Ар, про який дізнаємося зі шпальт «Пролетарської правди» від 5 липня 1922 р. Танцівниця виступила з оригінальними дивертисментами, центральним серед яких став «Плач єврейського народу» на музику твору «Кол-Нідрей» (п'єса для віолончелі з оркестром) німецького композитора-мультикультураліста Макса Бруха (Без назви, 1922).

Визначною подією в культурному житті Києва початку 1920-х рр. стали гастролі американської танцівниці-босоніжки, фундаторки вільного танцю – Айседори Дункан. Незважаючи на те, що в Києві артистка виступала вперше, в межах колишньої Російської імперії це був її третій і найдовший візит (кінець 1904 – початок 1905 рр.; 1913; 1921–1924). Про характер виступів А. Дункан у Києві можемо дізнатися зі спогадів тогочасних театральних діячів. Так, артист балету Олег Сталінський писав, що А. Дункан, незважаючи на форму її мистецтва (танцювальна



мініатюра), виступала в Міському театрі: «Не пам'ятаю яким дивом мені вдалося потрапити у переповнений оперний театр, – пригадував О. Сталінський. – Не знаю, чи давала свої концерти Дункан безкоштовно, чи їх оплачували фабрично-заводські комітети і військові організації, але глядач був новий – робітники й червоноармійці» (Сталинский, 1994, с. 339). О. Сталінський досить детально описав концерт артистки, який складався з двох відділень. У першому, за його словами, вона танцювали під музику Й. Гайдна, Глюка, Й.-С. Баха, Л. ван Бетховена, П. Чайковського, Ф. Шопена, Р. Шуберта, В.-А. Моцарта, і «... ці танці були сприйняті з такою безпосередньою, буквально дитячою радістю, яка вилилася в бурхливі овації» (с. 341). Програма другого відділення була побудована на мелодіях революційних пісень, співзвучних подіям того часу. Серед них: «Варшавянка», «Ви жертвою пали в боротьбі неминучій», «Марсельєза», «Інтернаціонал». «Кожен її жест, повний то страждання, трагізму, то заклику до боротьби, був настільки експресивним і вражаючим, що викликав бурхливу захоплену реакцію залу», – зазначав О. Сталінський (с. 341).

Актриса театру «Березіль» І. Авдієва, пригадуючи виступи А. Дункан, писала про її концерт у театрі Бергонье (тепер – Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки). Вона так описувала враження «березільців» від виступу американської танцівниці: «У 1924 році у нас вже було власне приміщення – театр Бергонье. На цій сцені танцювала Айседора Дункан, приїхавши на гастролі до Києва. Курбас поставився до Дункан із величезною повагою й дуже шкодував, що ми бачили її так мало. Дункан була вже немолодою, і хтось із нас бовкнув в антракті щось про в'язість її тіла. Це обурило Курбаса. “Якщо ти бачиш у ній тіло й нічого більше, іди дивитися герлс. Ти не актор “Березоля”, мені за тебе соромно”, – сказав він» (Авдиева, 1988, с. 103-104). Детальні відомості, надані О. Сталінським та І. Авдієвою, дозволяють припустити, що А. Дункан танцювала в Києві упродовж кількох вечорів на різних сценах.

Помітним став концерт німецької характерної танцівниці кабаре й мюзик-холів – Валески Герт (справжнє ім'я – Гертруда Валеска Самош). У неї не було хореографічної освіти, але їй вдалося винайти власну експресіоністську танцювальну манеру й певною мірою конкурувати в популярності з Мері Вігман, яскравою представницею німецького експресивного танцю. В історію світового театру В. Герт увійшла як авторка парад-сатири та соціально-побутових танцювально-пантомімічних мініатюр із життя сучасного капіталістичного міста.

У 1928 р. В. Герт, вперше приїхавши на гастролі до СРСР, відвідала Київ. Враження від перегляду її виступу залишила у спогадах І. Авдієва: «Артистку театру Рейнхардту Валеску Герт приймали в Києві погано. Не розуміли. Лаконічний, умовний танець. Пантоміма. Подібне я бачила пізніше в талановитого й гострого Марселя Марсо. Актриса показала “іспанський”, зіграла роль співачки й потім – етюд про смерть» (Авдиева, 1988, с. 103-104). Далі І. Авдієва доволі докладно описала танцювальний монолог, що відбувся на сцені під час виступу В. Герт: «Підіймалася завіса. У глибині сцени стояла Герт у короткій чорній туніці. Вона повільно йшла на глядача з витягнутими вперед руками, що ніби щось шукали. Біля рампи зупинялася. Руки слабшали, втрачали виразність, падали. Нескінченно повільно схилилася голова. Рух закінчувався. Все завмирало, йшла завіса» (с. 104).



Отже, формування танцювальної культури в Києві упродовж 1910-х – 1920-х рр. відбулося завдяки європейським та російським впливам, які сприяли важливим мистецьким зрушенням як в академічній царині (класичний балет), так і у сфері новітніх хореографічних експериментів.

Наукова новизна. Вперше деталізовано вплив європейських та російських танцівників та балетмейстерів на хореографічне мистецтво Києва 1910-х – 1920-х рр.

Висновки. На творення танцювального простору Києва у 1910-х – 1920-х рр. впливали європейські та російські чинники (балетмейстерська робота, фахова хореографічна освіта, робота у форматі експерименту та ін.). Зокрема, в царині балету чимало зусиль доклали балетмейстери як польського, так і російського походження, які першими в історії українського музичного театру змогли поставити на київській сцені низку хореографічних творів (дивертисментів), відокремлених від оперних вистав, а згодом і кілька повноцінних спектаклів із репертуару академічної спадщини. Експериментальна робота в галузі вільної пластики та експресіоністського танцю стала доступною київським артистам завдяки гастрольній діяльності європейських танцівників – Т. Ар, А. Дункан, В. Герт та ін. Вони презентували відмінну (неакадемічну, вільну, пантомімну, експресіоністську) манеру танцю з використанням музики європейських та російських композиторів, а також пісень революційної тематики, урізноманітнили танцювальну царину Києва хореографією позаакадемічного напрямку.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Авдиева, И. (1988). Краткий миг праздника. В М. Лабинский & Л. Танюк (Сост.), *Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие* (с. 86-104). Искусство. [Без назви]. (1916, 16 сентября). *Киевская мысль*, 1.
- [Без назви]. (1918). *Театральная жизнь*, 25, 6.
- [Без назви]. (1922, 5 июля). *Пролетарская правда*, 3.
- Веселовська, Г. (2010). *Український театральний авангард*. Фенікс.
- Вишотравка, Л. (2010). Історичний аспект розвитку ритмопластичного методу Е. Жак-Далькроза в Україні (20–30-ті рр. ХХ ст.). *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 11, 47-54.
- Данилюк, У. (2020). Балетні студії в Києві кінця 10-х – 20-х рр. ХХ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 62-66. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220404>
- Общество Скорой Медицинской Помощи в г. Киеве. (1916). *Календарь, Справочная и Адресная книга г. Киева на 1916 год*. Издание Правления Общества Скорой Медицинской Помощи в г. Киеве.
- Пастух, В. (1999). *Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Сталинский, О. (1994). Из воспоминаний очевидца киевских гастролей Айседоры Дункан. В С. Снежко (Ред.), *Айседора Дункан. Моя жизнь* (с. 337-344). Муза.
- Станішевський, Ю. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність*. Музична Україна.
- RU KinoStarz. (2017, 6 марта). Итальянская Абрамович. *КиноБлог*. <https://www.dmsd.online/post/2017/11/15/lydiajohnson-kinoblog-rukinostarz>



REFERENCES

- Avdieva, I. (1988). Kratkii mig prazdnika [A brief moment of celebration]. In M. Labinskii & L. Tanyuk (Comps.), *Les Kurbas: Stat'i i vospominaniya o Lese Kurbase. Literaturnoe nasledie* [Les Kurbas: Articles and memories of Les Kurbas. Literary heritage] (pp. 86-104). Iskusstvo [in Russian].
- Danyliuk, U. (2020). Baletni studii v Kyievi kintsia 10-kh – 20-kh rr. XX st. [Ballet studios in Kyiv in the late 10's – 20's of the twentieth century]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald], 2, 62-66. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220404> [in Ukrainian].
- [No title]. (1916, September 16). *Kievskaya mysl'*, 1 [in Russian].
- [No title]. (1918). *Teatral'naya zhizn'*, 25, 6 [in Russian].
- [No title]. (1922, July 5). *Proletarskaya pravda*, 3 [in Russian].
- Pastukh, V. (1999). *Stsenichna khoreorafichna kultura Skhidnoi Halychyny 20–30-kh rokiv XX stolittia* [Stage choreographic culture of Eastern Galicia in the 1920s and 1930s] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- RU KinoStarz. (2017, March 6). Ital'yanskaya Abramovich [Italian Abramovich]. *KinoBlog*. <https://www.dmsd.online/post/2017/11/15/lydiajohnson-kinoblog-rukinostarz> [in Russian].
- Society of Emergency Medical Aid in Kyiv. (1916). *Kalendar', Spravochnaya i Adresnaya kniga g. Kiya na 1916 god* [Calendar, Reference and Address Book of Kyiv for 1916]. Izdanie Pravleniya Obshchestva Skoroi Meditsinskoj Pomoshchi v g. Kieve [in Russian].
- Stalinskii, O. (1994). Iz vospominanii ochevidtstva kievskikh gastrolei Aisedory Dulkan [From the memoirs of an eyewitness of the Kyiv tour Isadora Duncan]. In S. Snezhko (Ed.), *Aisedora Dulkan. Moya zhizn'* [Isadora Duncan. My life] (pp. 337-344). Muza [in Russian].
- Stanishevskiy, Yu. (2002). *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia i suchasnist* [Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: History and Modernity]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2010). *Ukrainskyi teatralnyi avanhard* [Ukrainian theatrical avant-garde]. Feniks [in Ukrainian].
- Vyshotravka, L. (2010). Istorychnyi aspekt rozvytku rytmoplastychnoho metodu E. Zhak-Dalkroza v Ukraini (20–30-ti rr. XX st.) [Historical aspect of the development of the rhythmoplastic method of E. Jacques-Dalcroze in Ukraine (20-30s of the XX century)]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti* [Culture and Arts in the Modern World], 11, 47-54 [in Ukrainian].



УДК 792.82:[7.071.2+37.091.12.011.3-051](477)Кальченко
DOI: 10.31866/2616-7646.5.1.2022.261610

**ВНЕСОК
ДИНАСТІЇ КАЛЬЧЕНКІВ
У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО
БАЛЕТНОГО
ВИКОНАВСТВА
ТА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ
ПЕДАГОГІКИ**

**THE KALCHENKO DYNASTY'S
CONTRIBUTION
TO THE DEVELOPMENT
OF UKRAINIAN BALLET
PERFORMANCE
AND CHOREOGRAPHIC
PEDAGOGY**

Білаш Ольга Сергіївна,
заслужений працівник
культури України, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>,
bilash.olga96@gmail.com

Olha Bilash,
Merited Culture Worker
of Ukraine, Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-6910-2238>,
bilash.olga96@gmail.com

Анотація

Мета статті – провести комплексний аналіз творчого доробку танцівниць династії Кальченків у царині вітчизняного сценічного виконавства та балетної педагогіки. **Методологія.** Для проведення дослідження застосовано такі методи: діалектичний (з метою вивчення різних етапів творчості артистів балету), типологічний (для систематизації наукової літератури та дослідницьких джерел), загальноісторичний (з метою узагальнення історичних процесів, що відбувалися у вітчизняному балетному театрі продовж другої половини ХХ – на початку ХХІ століть), порівняльний (для з'ясування спільного та відмінного у царині культурних подій українського театру на зламі історичних епох). **Наукова новизна.** Вперше розкрито артистичний і педагогічний потенціал солісток Національної опери України – заслуженої артистки УРСР Альвіни Кальченко, а також наслідувачів послідовників її виконавської та педагогічної практики – Ірини Кальченко та Катерини Кальченко. **Висновки.** А. Кальченко віддала близько 20 років творчого життя сцені Київського державного академічного театру опери та балету імені Тараса Шевченка (з 1991 р. – Національний академічний театр опери та

Abstract

The purpose of the article is to conduct a comprehensive analysis of the creative work of the Kalchenko dynasty's dancers in the field of domestic stage performance and ballet pedagogy. **Research methodology.** The following methods were used to conduct the study: dialectical (to study different stages of ballet dancers), typological (to systematize scientific literature and research sources), general history (to summarize the historical processes that took place in the domestic ballet theatre during the second half of the twentieth and early twenty-first centuries), comparative (to clarify the common and differences in the field of cultural events of the Ukrainian theatre at the turn of historical epochs). **Scientific novelty.** For the first time, the artistic and pedagogical potential of the soloists of the National Opera of Ukraine – Honored Artist of the USSR Alvina Kalchenko, as well as followers of her performing and teaching practice – Iryna Kalchenko and Kateryna Kalchenko is revealed. **Conclusions.** A. Kalchenko gave about 20 years of her creative life to the stage of the Taras Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theatre (since 1991 – the National Academic Opera and Ballet Theatre of Ukraine named after T. Shevchenko, another



балету України ім. Т. Шевченка, інша назва – Національна опера України), створивши низку оригінальних образів у виставах світової та радянської балетної класики. Після закінчення виконавської кар'єри артистка перейшла на педагогічну та балетмейстерсько-репетиторську діяльність: близько 30 років присвятила роботі в Київському державному хореографічному училищі, виховала плеяду відомих балерин Національної опери України (О. Філіп'єва, О. Кіф'як, Т. Білецька, І. Скрипник та ін.); стала ініціатором створення дитячої хореографічної студії, яка згодом переросла в Міжнародний центр розвитку хореографічного мистецтва «Українська академія балету». Педагогічну роботу А. Кальченко підтримала її донька – Ірина Кальченко – у минулому солістка Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. У наші дні творчу естафету династії Кальченків продовжує наймолодша її представниця – Катерина Кальченко – дипломант вітчизняних та зарубіжних міжнародних конкурсів.

Ключові слова:

Альвіна Кальченко; Ірина Кальченко; Катерина Кальченко; український балетний театр; класичний танець.

name – the National Opera of Ukraine), creating many original images in performances of the world and Soviet ballet classics. After the end of her performing career, the actress switched to teaching and choreography: she devoted about 30 years to working at the Kyiv State Choreographic School, brought up a galaxy of famous ballerinas of the National Opera of Ukraine (O. Filipieva, O. Kifiak, T. Biletska, I. Skrypnyk, etc.); initiated the creation of a children's choreographic studio, which later grew into the International Center for the Development of Choreographic Art Ukrainian Ballet Academy. A. Kalchenko's pedagogical work was supported by her daughter – Iryna Kalchenko – a former soloist of the Taras Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theatre. Nowadays, the creative baton of the Kalchenko dynasty is continued by its youngest representative – Kateryna Kalchenko – a prize-winner of domestic and foreign international contests.

Keywords:

Alvina Kalchenko; Iryna Kalchenko; Kateryna Kalchenko; Ukrainian Ballet Theatre; classical dance.

Актуальність теми дослідження. Історія хореографічного мистецтва нараховує чимало прикладів балетних династій, які зробили вагомий внесок у розвиток світової театральної спадщини. Варто згадати такі ушлявлені прізвища, як-от: Вестриси, Тальоні, Петіпа, Ніжинські, Дудинські, Кшесинські, Плісецькі, Лієпа та ін. В історичних хроніках українського балетного театру існує також чимала когорта артистів, які є членами відомих театральних родин (Писареви, Матвієнко, Путрови, Моткови та ін.). Шановане місце серед них належить династії танцівниць Кальченків: заслуженій артистці УРСР Альвіні Георгіївні Кальченко, її доньці – педагогу-хореографу Ірині Кальченко та онуці – балерині Катерині Кальченко.

Аналіз останніх досліджень і публікацій довів, що в мистецтвознавчому дискурсі сформувався відгалуження, присвячено жіночому виконавству в українському балетному театрі, про що свідчить низка публікацій, зокрема В. Захарової (2017), А. Підлипської (2018), Н. Семенової (2012), Ю. Тодорюк (2017) та ін. Також слід зауважити, що вітчизняні дослідники балету все частіше обирають династичний ракурс, наприклад, О. Верховенко (2021), Л. Вишотравка (2021). Але можна стверджувати, що заявлена в статті проблематика висвітлюється вперше.

Інформація загального характеру про засновницю династії Альвіну Кальченко висвітлена в монографіях Ю. Станішевського (2002, 2012). Творчу біографію артистки подано також у біобібліографічному довіднику «Хореографічне мистецтво



України в персоналіях» В. Туркевича (1999) та довіднику «Почесні імена України – еліта держави» (Янчук та ін., 2017). Важливі відомості біографічного (особистого й творчого) характеру містить відео-інтерв'ю артистки, записане журналістами телевізійного каналу «Аллатра ТВ» 18 березня 2020 р., в якому мисткиня розповідає про свій життєвий і творчий шлях, розкриває особливості власних методологічних напрацювань у галузі балетної педагогіки (АллатРа ТВ, 2020).

Постать Ірини Кальченко менш відома сучасним мистецтвознавцям. Відомості про її сценічні здобутки можна віднайти лише в публіцистичних матеріалах театрознавців радянського (Фоменко, 1983) та раннього пострадянського (Стеблякко, 1994) періодів. Слід зазначити, що творчість Катерини Кальченко, залишається поза увагою вітчизняних дослідників. Стислу інформацію про її творчу роботу простежуємо лише на офіційному сайті Одеського національного академічного театру опери та балету.

Мета статті – провести комплексний аналіз творчого доробку танцівниць династії Кальченків у царині вітчизняного сценічного виконавства та балетної педагогіки.

Виклад основного матеріалу. Заслужена артистка УРСР (1971) Альвіна Герогіївна Кальченко народилася 1936 р. в м. Батумі (Грузія). Шлях у професійне хореографічне мистецтво розпочався для неї в Ризькому державному хореографічному училищі (далі – ДХУ), до якого вона, за власними споминами, потрапила доволі випадково: діти з її вулиці запропонували піти у центр міста, де набирали «у балет». «Не розуміючи до кінця про що йдеться, я теж побігла разом з ними й стала єдиною дівчинкою, яку запросили на заняття... Я довго не розуміла навіщо це мені: прогулювала репетиції, не хотіла підкорятися загальній дисципліні. Але завдяки тому, що я мала хороші балетні дані мене тримали. Лише через два роки я «втягнулася» і поступово усвідомила навіщо мені потрібен балет», – розповідала в одному з інтерв'ю артистка (АллатРа ТВ, 2020).

Після закінчення фахового осередку (клас Н. Гаврилової, вихованки славнозвісного професора А. Ваганової) у 1956 р. танцівниця була прийнята до балетної трупи Державного театру опери та балету Латвійської РСР (тепер – Латвійська національна опера). Як пригадувала А. Кальченко, під час гастролей театру в Києві в 1957 р. місто і сам театр справили на неї незабутнє враження: «Я підійшла до керівництва київської трупи і висловила своє бажання залишитися тут. Вже наступного дня мене запросили на урок з танцівниками Київського державного академічного театру опери та балету (далі – ДАТОБ) ім. Т. Шевченка. Пам'ятаю я танцювала, мені все так подобалось. А потім мені сказали, що я зарахована до колективу. Так розпочалася моя кар'єра на київській сцені» (АллатРа ТВ, 2020).

Упродовж багаторічного творчого шляху в Києві (1957–1976) А. Кальченко створила низку яскравих сценічних образів, серед яких Мехмене-Бану («Легенда про любов» А. Мелікова), Зарема («Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва), Мірта («Жізел» А. Адана), Анель («Голубий Дунай» на муз. Й. Штрауса), Русалка водяна («Лісова пісня» М. Скорульського), Вулична танцівниця («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), Доля («Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедрина), Сванільда («Коппелія» Л. Деліба), Фея Драже («Лускунчик» П. Чайковського), Донна Анна («Камінний господар» В. Губаренка) та ін. (Швачко, 1981). Балетознавець В. Туркевич (1999) зазначав, що танець А. Кальченко «... підкоряв драматичною насиченістю й водночас легкістю, роман-



тичною піднесеністю» (с. 94). Також про балерину захоплено писали й інші мистецтвознавці: «Непересічний сценічний темперамент балерини, особлива харизма завжди супроводжувалися шквалом оплесків» (Янчук та ін., 2017). Проте найвлучніше сценічний темперамент балерини описала театрознавець І. Стеблянко (1994), яка зазначала: «Неяскраві й спокійні красевиди Латвії позначилися на характері латвійських жінок – врівноважених і зовні дещо холоднуватих. Та час од часу суворе життя штормить, як хвилі Балтики. А коли вщухають пристрасті, залишаються ніжні бурштинові бризки, що досить довго випромінюють лагідність і тепло. Саме такою була на сцені й залишається у житті Альвіна Кальченко» (с. 7).

За рік до закінчення сценічної кар'єри, у 1975 р., А. Кальченко перейшла на педагогічну діяльність у Київське ДХУ, де працювала до 1988 р. (з перервами). Одночасно А. Кальченко зі статусу солістки перейшла на посаду балетмейстера-репетитора Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, на якій вона перебувала впродовж 1979–2008 рр. (з перервами). Цьому, зокрема, сприяла здобута вища освіта на кафедрі хореографії Міжнародного слов'янського університету.

Із 1991 р. А. Кальченко проводила майстер-класи за кордоном – у США, Японії, Франції, Іспанії. 1993 р. за ініціативи артистки при Національній опері України в Києві було засновано хореографічну студію і дитячий ансамбль «Classic», вихованці якого брали участь у численних концертах, а інколи й виставах театру. Таким, наприклад, став «Танець Ману» з вистави «Баядерка» Л. Мінкуса, який виконували солістка Національної опери України й дві юні балерини – учениці студії А. Кальченко. У мистецтвознавчій рецензії вже згадуваної І. Стеблянко можемо знайти інший приклад залучення учениць А. Кальченко до роботи трупи Національної опери України: «Під звуки вальсу з “Лускунчика” П. Чайковського в оточенні шестиричних “крижинок” добра Фея (балерина Світлана Толстоп'ятова) відкривала перед маленькою героїнею, що була уособленням усіх юних глядачів, завісу в загадкову країну Балет. Чарівною паличкою викликала вона героїв казок – Червону Шапочку, Сірого Вовка, Попелюшку... Ролей вистачило всім» (Стеблянко, 1994, с. 8-9).

У 1995 р. на базі студії було створено «Українську академію балету», засновниками якої стали Ю. Станішевський, А. Кальченко та А. Лягущенко. 1996 р. колектив перетворився на самостійну творчу одиницю – Міжнародний центр розвитку хореографічного мистецтва «Українська академія балету». Особливість педагогічної методики, запропонованої А. Кальченко, полягала в тому, що, окрім класичного екзерсису, діти опановували сучасний сценічний рух у стилі модерн, елементи гімнастики та аеробіки, історико-побутовий танець і навіть індійську класичну хореографію. Академія підтримувала широкі міжнародні зв'язки з балетними школами в Італії, США, Словенії, Франції. В Італії було відкрито представництво академії в особі Катерини Кальченко (Кальвіно Пріна) (Янчук та ін., 2017).

На початку 2000-х рр. А. Кальченко стала ініціатором та організатором проведення Міжнародного конкурсу-фестивалю «Танець без кордонів», який пройшов у 2002, 2007 та 2011 роках. Учасники, об'єднані організаторською місією А. Кальченко, отримали можливість не лише презентувати мистецтво власних країн, а й обмінюватись досвідом, налагоджувати творчі контакти. За активну діяльність у сфері інтеграції української культури в європейській і світовий мистецький про-



стір А. Кальченко, як член Федерації жінок України, була удостоєна звання «Жінка року–2011» у номінаціях «Жінка-miteць» та «Посол миру» (Янчук та ін., 2017).

Упродовж всієї педагогічної кар'єри А. Кальченко виховала чимало талановитих студенток (була викладачем жіночого класу), які згодом стали провідними артистками українських та зарубіжних театрів. Серед них: Олена Філіп'єва, Тетяна Білецька, Ірина Скрипник, Наталя Іванова, Ольга Аніксенко, Катерина Кальченко, Ольга Кіф'як, Юлія Москалюк, Тетяна Андреева, Юлія Васько, Оксана Кульчицька, Ольга Онікієнко, Оксана Сторожук та інші танцівниці. Народна артистка України, провідна солістка Національної опери України Олена Філіп'єва розповідала про свого педагога: «Альвіна Георгіївна абсолютна фанатка балету... З нами вона могла займатися до ночі, поки не підбере для кожної варіацію, не відпрацює кожен штрих. Поки вона працювала з однією ученицею, ми теж повторювали за нею і так розширювали свій репертуар. Це був нестандартний підхід, працювати було дуже цікаво» (Тарасенко, 2020).

Виконавські та педагогічні традиції Альвіни Кальченко продовжила її донька – Ірина Кальченко, яка після закінчення в 1980 р. Київського ДХУ була прийнята до трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Танцювальну кар'єру вона розпочала з невеликих класичних партій, а в 1983 р. виконала першу сольну роль – Сванільди в балеті Л. Деліба «Коппелія», за словами критиків, «привернувши увагу публіки технічною вправністю та низкою акторських знахідок» (Фоменко, 1983, с. 9). Незважаючи на успішний старт, через десять років перебування в театрі І. Кальченко залишила сцену й розпочала педагогічну діяльність в хореографічній студії А. Кальченко.

Остання стала міцним підґрунтям для формування фахової обізнаності онуки Альвіни Кальченко – Катерини, яка закінчила Українську академію танцю 2003 р. й з 2004 р. почала працювати в Національній опері України. 2005 р. танцівниця стала дипломантом конкурсу «Приз Риму» («Premio Roma»). Неодноразово гастролювала з трупю театру в багатьох європейських країнах (Франція, Італія, Іспанія, Німеччина, Греція, Швейцарія), а також виступала на провідних сценах Японії, Китаю, Канади, Мексики тощо. Окрім сольних партій, як-от: Принцеса Флорина («Спляча красуня» П. Чайковського), Амур («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), па-де-де («Жігель» А. Адана), Червоний капелюшок («Лускунчик» П. Чайковського), Принцеса («Снігова королева» на муз. П. Чайковського та ін. композиторів), Польова русалка («Лісова пісня» М. Скорульського) та ін., Катерина Кальченко виконала низку провідних партій у балетах «Білосніжка та семеро гномів» Б. Павловського та «Лілея» К. Данькевича (однойменні головні героїні). Із 2009 року працює у балетній трупі Одеського національного академічного театру опери і балету (Одеський національний академічний театр опери та балету, б.р.).

Наукова новизна публікації полягає в тому, що в ній уперше розкрито артистичний і педагогічний потенціал солісток Національної опери України – заслуженої артистки УРСР Альвіни Кальченко, а також наслідувачів її виконавської та педагогічної практики – Ірини Кальченко та Катерини Кальченко.

Висновки. Проведене наукове дослідження засвідчило, що танцівниці балетної династії Кальченків зробили важливий внесок як у розвиток виконавської складової вітчизняного балетного театру, так і в розвій балетної педагогіки.

Альвіна Кальченко віддала близько 20 років творчого життя сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, створивши низку оригінальних образів у виставах світової



та радянської балетної класики. Після закінчення виконавської кар'єри артистка перейшла на педагогічну та балетмейстерсько-репетиторську діяльність: майже 30 років присвятила роботі в Київському ДХУ, виховала плеяду відомих балерин Національної опери України (О. Філіп'єва, О. Кіф'як, Т. Білецька, І. Скрипник та ін.), стала ініціатором створення хореографічної дитячої студії, яка згодом переросла в Міжнародний центр розвитку хореографічного мистецтва «Українська академія балету». Педагогічну роботу А. Кальченко підтримала її донька – Ірина Кальченко – у минулому солістка Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. У наші дні творчу естафету династії Кальченків продовжує наймолодша її представниця – Катерина Кальченко – дипломант вітчизняних та зарубіжних міжнародних конкурсів.

Підкреслимо, що представлена наукова тематика заслуговує на подальше вивчення, адже висвітлена в публікації діяльність творчих особистостей заслуговує на окремі дослідження з детальним аналізом їхніх мистецьких здобутків.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- АллатРа ТВ. (2020, 18 марта). *Альвина Кальченко. Живи Душой! Танец без границ. Эксклюзивное интервью на канале АЛЛАТРА ТВ* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dGSzbQBB1Js>
- Верховенко, О. (2021). Значення творчості Роберта Візиренка-Клявіна та Дмитра Клявіна для розвитку балетного мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 4(2), 123-131. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243239>
- Вишотравка, Л. І. (2021). Значення сценічних здобутків творчої династії Баклан для розвитку українського балету другої половини ХХ – початку ХХІ століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 194-198.
- Захарова, В. (2017). Артистична індивідуальність українських балерин як суб'єктів творчої діяльності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Мистецтвознавство*, 24, 269-275.
- Одеський національний академічний театр опери та балету. (б.р.). *Катерина Кальченко*. Отримано 1 лютого 2022 з <https://operahouse.od.ua/collective/ekaterina-kalchenko/>
- Підлипська, А. М. (2018). Школа жіночого балетного виконавства Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 314-317. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153106>
- Семенова, Н. (2012). Особливості втілення видатними українськими балеринами хореографічних образів національних балетних вистав ХХ ст. *Культура України*, 39, 189-195.
- Станішевський, Ю. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2012). *Національна опера України, 2001–2011*. Музична Україна.
- Стеблянко, І. (1994). Школа для «бридких каченят». *Театрально-концертний Київ*, 7, 7-9.
- Тарасенко, Л. (2020, 29 июля). «Танец для меня – все!». *День*. <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/tanec-dlya-menya-vse>
- Тодорюк, Ю. (2017). Виконавська творчість Тетяни Таякіної в українському балеті 1970–1980-х років. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 39, 338-345.



- Туркевич, В. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники*. Біографічний інститут НАН України.
- Фоменко, М. (1983). Парад на честь Терпсихори. *Театрально-концертний Київ*, 20, 8-11.
- Швачко, Т. (1981). Кальченко Альвіна Георгіївна. В Ю. Григорович (Ред.), *Балет: Енциклопедія* (с. 234). Советская энциклопедия.
- Янчук, О. С., Хоролець, Л. І., Євдокимов, В. О., Карпачова, Н. І., Степовик, Д. В., Затинайко, О. І., Матвеев, А. Ф., Шевчук, В. Я., Стеценко, К. В., Туренко, А. М., & Білейчук, Я. Я. (Ред.). (2017). *Почесні імена України – еліта держави* (Т. 4). Логос Україна. <http://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=piued4&id=1873>

REFERENCES

- AllatRa TV. (2020, March 18). *Alvina Kalchenko. Zhivi Dushoi! Tanets bez granits. Eksklyuzivnoe interv'yu na kanale ALLATRA TV* [Alvina Kalchenko. Live Soul! Dance without limits. Exclusive interview on ALLATRA TV channel] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dGSzbQBB1Js> [in Russian].
- Fomenko, M. (1983). Parad na chest Terpsykhory [Parade in honor of Terpsichore]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv* [Theater and Concert Kyiv], 20, 8-11 [in Ukrainian].
- Odessa National Academic Opera and Ballet Theater. (n.d.). *Kateryna Kalchenko*. Retrieved February 1, 2022, from <https://operahouse.od.ua/collective/ekaterina-kalchenko/> [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2018). Shkola zhinochoho baletnoho vykonavstva Natsionalnoi opery Ukrainy im. T. H. Shevchenka [School of women's ballet performance of the Taras Shevchenko National Opera of Ukraine]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [National Academy of Culture and Arts Management Herald], 4, 314-317. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153106> [in Ukrainian].
- Semenova, N. (2012). Osoblyvosti vtilennia vydatnymi ukrainskymy balerynamy khoreografichnykh obraziv natsionalnykh baletnykh vystav XX st. [Peculiarities of incarnation by outstanding Ukrainian ballerinas of choreographic images of national ballet performances of the XX century]. *Kultura Ukrainy* [Culture of Ukraine], 39, 189-195 [in Ukrainian].
- Shvachko, T. (1981). Kalchenko Alvina Georgievna. In Yu. Grigorovich (Ed.), *Balet: Entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia] (p. 234). Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
- Stanishevskiy, Yu. (2002). *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia i suchasnist* [Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: History and Modernity]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2012). *Natsionalna opera Ukrainy, 2001–2011* [National Opera of Ukraine, 2001–2011]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Steblianko, I. (1994). Shkola dlia "brydkykh kacheniat" [School for "ugly ducklings"]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv* [Theater and Concert Kyiv], 7, 7-9 [in Ukrainian].
- Tarasenko, L. (2020, July 29). "Tanets dlya menya – vse!" ["Dance is everything to me!"]. *Den*. <https://m.day.kyiv.ua/ru/article/kultura/tanec-dlya-menya-vse> [in Russian].
- Todoriuk, Yu. (2017). Vykonavska tvorchist Tetiany Taiakinoi v ukrainskomu baleti 1970–1980-kh rokiv [The oeuvre of Tetiana Taiakina in the Ukrainian ballet of the 1970s–1980s]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture], 39, 338–345 [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreografichne mystetstvo Ukrainy u personalitakh: Khoreografy, artysty baletu, kompozytory, dyryhenty, libretysty, krytyky, khudozhnyky* [Choreographic art of Ukraine in personalities: Choreographers, ballet dancers, composers, conductors, librettists, critics, artists]. Biografichnyi Instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].



- Verhovenko, O. (2021). Znachennia tvorchosti Roberta Vizyrenka-Kliavina ta Dmytra Kliavina dlia rozvytku baletnoho mystetstva Ukrainy druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [The Importance of Robert Vizyrenko-Kliavin and Dmitro Kliavin's work for the development of the ballet art of Ukraine in the second half of the twentieth and the beginning of the twenty-first century]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Stsenichne mystetstvo* [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art], 4(2), 123-131. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.4.2.2021.243239> [in Ukrainian].
- Vyshotravka, L. (2021). Znachennia stsenichnykh zdotukiv tvorchoi dynastii Baklan dlia rozvytku ukrainskoho baletu druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit [The significance of the stage achievements of the creative Baklan's dynasty for the development of Ukrainian ballet (second half of XX – early XXI century)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [National Academy of Culture and Arts Management Herald], 2, 194-198. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240062> [in Ukrainian].
- Yanchuk, O., Khorolets, L., Yevdokymov, V., Karpachova, N., Stepovyk, D., Zatynaiko, O., Matvieiev, A., Shevchuk, V., Stetsenko, K., Turenko, A., & Bileichuk, Ya. (Eds.). (2017). *Pochesni imena Ukrainy – elita derzhavy* [Honorary names of Ukraine are the elite of the state] (Vol. 4). Lohos Ukraina. <http://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=pi-ued4&id=1873> [in Ukrainian].
- Zakharova, V. (2017). Artystychna individualnist ukrainskykh baleryn yak subiektiv tvorchoi diialnosti [Artistic personality of the Ukrainian dancers as subjects of creative activity]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam: Mystetstvoznavstvo* [Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism], 24, 269-275 [in Ukrainian].



УДК 792.82:7.071.2(477+100)Дворовенко
DOI: 10.31866/2616-7646.5.1.2022.261611

**УКРАЇНСЬКИЙ
ТА СВІТОВИЙ ДОСВІД РОБОТИ
НА БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ
ІРИНИ ДВОРОВЕНКО** **UKRAINIAN
AND WORLD EXPERIENCE
OF IRYNA DVOROVENKO
WORK ON THE BALLET STAGE**

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

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

Анотація

Мета статті – проаналізувати сценічний досвід артистки балету Ірини Дворовенко, набутий нею в Україні та за її межами під час роботи у найвідоміших балетних трупах світу. **Методологія.** У процесі дослідження використано низку методів: діалектичний – для аналізу персональної творчості, типологічний – з метою впорядкування історіографії та джерел, історичний – для пізнання історико-мистецьких процесів у вітчизняному балетному театрі впродовж останніх десятиліть, порівняння змісту та значення культурних подій, що відбувалися у царині українського театру на рубежі ХХ–ХХІ століть. **Наукова новизна.** Вперше досліджено віхи сценічної творчості Ірини Дворовенко – всесвітньо відомої балерини українського походження; залучено в науковий обіг нові джерела, що поглиблюють знання про предмет дослідження. **Висновки.** Балетний досвід, набутий Іриною Дворовенко в Україні та за кордоном (з 1993 р.) відрізняється за характером його змісту та художнім значенням. На Батьківщині артистка отримала високопрофесійну підготовку, яка допомогла їй здобути кілька престижних премій на міжнародних балетних конкурсах в Україні (1987), США (1990), Японії (1991) та ін. У період роботи на сцені Київського державного академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка І. Дворовенко танцювала переважно сольні партії з вистав класичного репертуару. Під

Abstract

The purpose of the article is to study the stage experience of Iryna Dvorovenko, gained in Ukraine and abroad while working with the most famous ballet troupes in the world. **Research methodology.** The methodology contains the following methods: dialectical (for the analysis of personal creativity), systemic (to organize professional literature and scientific sources), general history (for knowledge of historical and artistic processes that have taken place in the domestic ballet theatre in recent decades), comparative historical (to compare the content and significance of cultural events that took place in the field of Ukrainian theatre at the turn of the 20th and 21st centuries), etc. **Scientific novelty.** The milestones of Iryna Dvorovenko's stage work, a world-famous ballerina of Ukrainian origin, were studied for the first time; new sources that deepen knowledge about the subject of research are involved in scientific circulation. **Conclusions.** The ballet experience gained by Iryna Dvorovenko in Ukraine and abroad (since 1993) differs in the nature of its content and artistic significance. In her homeland, the actress received highly professional training, which helped her to win several prestigious awards at international ballet competitions in Ukraine (1987), the USA (1990), Japan (1991) and others. During her work on the stage of the Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater named after T. Shevchenko, I. Dvorovenko danced mostly solo parts from classical rep-



час роботи за кордоном (Гамбурзька опера, трупа Американського балетного театру) балерина виконувала ролі в балетах академічної спадщини, розширювала власний сценічний досвід завдяки постановкам балетмейстерів неокласичного та сучасного танцю (Д. Баланчин, К. Маккензі, Б. Стівенсон, Д. Кранко, Ф. Джофрі, К. Макміллан та ін.). Наприкінці сценічної кар'єри І. Дворовенко розгорнула активну мистецьку діяльність у царині педагогічної практики та кінематографа.

ertoire performances. While working abroad (Hamburg Opera, troupe of the American Ballet Theater), the ballerina performed roles in ballets of academic heritage and expanded her own stage experience through performances by choreographers of neoclassical and modern dance (D. Balanchine, K. Mackenzie, B. Stevenson, D. Cranco, F. Joffrey, K. Macmillan, etc.). At the end of her stage career, I. Dvorovenko developed an active artistic activity in the field of pedagogical practice and cinema.

Ключові слова: **Keywords:**

Ірина Дворовенко; балет; класичний танець; український балетний театр.

Iryna Dvorovenko; ballet; classical dance; Ukrainian Ballet Theater.

Актуальність теми дослідження. Рубіж 1980–1990-х рр. в історії українського балету характеризується приходом в музичний театр нового покоління талановитої молоді, яка активно осягала академічний репертуар і сміливо поринала в нові мистецькі проекти. Варто згадати таких артистів, як-от: Олексій Ратманський, Яна Гладких, Максим Мотков, Віталій Волошин, Костянтин Костюков, Катерина Радіонова, Сергій Кравець, Марина Краснова, Ірина Скрипник, Ірина Дворовенко, Максим Білоцерківський та ін.

На початку 1990-х рр. Україна здобула незалежність, що супроводжувалося трансформаційними процесами в багатьох сферах життя. У мистецькому просторі такі зміни викликали як позитивні зрушення (активізація творчих контактів між українськими та європейськими театрами, збагачення сценічного досвіду вітчизняних артистів завдяки знайомству з постановками західних хореографів, опанування напрямів сучасного танцю та ін.), так і спричинили певні негативні наслідки: чимало талановитих фахівців балетної сцени – танцівників, балетмейстерів, педагогів-репетиторів, викладачів фахових хореографічних дисциплін – виїхали з України, уклавши вигідні для них контракти з театральними осередками на Заході. За кордоном опинилося чимало молодих українських артистів, доля яких за межами батьківщини склалася по-різному. Серед таких артисток – українська балерина Ірина Дворовенко, яка розпочала свій творчий шлях на сцені Київського державного академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка на початку 1990-х рр., а завершила – прямою-балериною однією з найвідоміших хореографічних труп світу American Ballet Theatre на початку 2010-х років.

Аналіз останніх досліджень і публікацій довів, що спеціальної наукової розробки, присвяченої творчості Ірини Дворовенко, досі не було. Окремі відомості про творчий шлях балерини київського періоду можна віднайти у монографіях та статтях вітчизняних мистецтвознавців М. Варзацької (1990), К. Григор'єва (1988), Н. Зубаревої (1995), Ю. Станішевського (2002, 2012). Творча біографія балерини представлена також на сторінках друкованого довідника «Хореографічне мистецтво України в персоналіях» (Туркевич, 1999) та електронного збірника «Ен-



циклопедія сучасної України» (Туркевич, 2007), які надають перелік ролей артистки, повідомляють про конкурсні здобутки, висвітлюють географію виступів та ін. Чимало інформації про виконавську діяльність балерини (з докладним цитуванням уривків публікацій західних експертів балету) містить персональна сторінка балерини на спільному сайті подружжя Ірини Дворовенко та Максима Білоцерківського (<https://web.archive.org/web/20071017022143/http://irinamaxballet.com>).

Мета статті – проаналізувати сценічний досвід артистки балету Ірини Дворовенко, набутий нею в Україні та за її межами під час роботи в найвідоміших балетних трупах світу.

Виклад основного матеріалу. Ірина Володимирівна Дворовенко народилася 1973 р. в Києві у родині артистів балету: мати працювала в Державному заслуженому академічному народному хорі УРСР ім. Г. Верьовки (з 1997 р. – Національний заслужений академічний народний хор України ім. Г. Верьовки), батько – у Державному ансамблі танцю УРСР (тепер – Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського). Отже, з раннього дитинства І. Дворовенко виховувалася у любові та повазі до хореографічного мистецтва. Чудові фізичні дані, успадковані від батьків, дозволили їй успішно скласти іспити і вступити до Київського державного хореографічного училища (далі – ДХУ) (з 2021 р. – Київський державний фаховий хореографічний коледж). «Я гадала, що вслід за батьками, буду танцювати фольклор, – пригадувала балерина. – Проте все вийшло інакше... Спочатку думала, що в підсумку все ж таки перейду на відділення народних танців. Та коли ми почали вивчати хореографічну класику – сумніви мій шезли», – зазначала артистка (Варзацька, 1990, с. 7-8).

1987 р. ще ученицею Київського ДХУ І. Дворовенко взяла участь у Республіканському конкурсі артистів балету в Донецьку. Вона виступала у молодшій групі й була визнана найкращою серед однолітків. К. Григор'єв (1988) писав про її виступ: «Юна чотирнадцятирічна балерина виявила хорошу технічну підготовку, артистичну натуру і з повним правом стала володаркою "Гран-прі надії" – призу Міністерства культури УРСР» (с. 13).

Після успішного виступу на Республіканському конкурсі І. Дворовенко представляла Україну на Всесоюзному конкурсі артистів балету у Москві (1989 р., дипломант) та Міжнародному – в м. Джексені (США, 1990, 2-місце). У програмі останнього серед балетних творів академічного характеру вона виконала хореографічну мініатюру на сучасну тематику «Солдат і Королева», створену для танцівниці балетмейстером Паризької Гран-опера Люком де Лайресом.

На останньому курсі училища, 1990 р., І. Дворовенко дебютувала в сольній партії на сцені Київського державного академічного театру опери та балету (далі – ДАТОБ) ім. Т. Шевченка (з 1991 р. – Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка, інша назва – Національна опера України). Це була Білосніжка з балету Б. Павловського «Білосніжка та семеро гномів». Підготовка партії тривала близько місяця, в роботі початківці допомагали педагог Київського ДХУ Євгенія Сікалова та соліст театру Микола Прядченко. Граціозність та гармонійність рухів, легкість і невимушеність виконання одразу привернули увагу театральних критиків до виступу дебютантки. Зокрема, М. Варзацька (1990) писала: «Дворовенко напрочуд вільно й розкуто почувалася в ролі, створивши привабливий, сповнений сонячного ліризму і непідробно щирих почуттів образ



Білосніжки. Високої оцінки заслуговує її робота і з огляду на технічну підготовку. Це був виступ серйозної і професійно сильної балерини, яка в змозі вирішувати складні творчі завдання» (с. 7).

Після закінчення ДХУ 1991 р. І. Дворовенко увійшла до трупи Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка й одразу взяла участь у Міжнародному конкурсі артистів балету в Осаці (Японія), де посіла 3-є місце. 1992 р. артистка отримала жадану 1-у премію, золоту медаль і спеціальний приз Анни Павлової на Міжнародному конкурсі артистів балету ім. С. Дягілева в Москві. До цього часу І. Дворовенко, як провідна солістка, вже створила на сцені київського оперно-балетного театру низку яскравих сценічних образів, серед яких Гамзатті («Баядерка» Л. Мінкуса), Попелюшка (однойменна вистава С. Прокоф'єва), Флорина, Аврора («Спляча красуня»), Одетта-Оділія («Лебедине озеро»), Клара («Лускунчик» – три останні балети – П. Чайковського), Жізель (однойменна вистава А. Адана), Кітрі, Вулична танцівниця, Повелителька дріад («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), Ширин («Легенда про любов» А. Мелікова), Пахіта (однойменна вистава Л. Мінкуса) та ін. (Туркевич, 1999, с. 70).

Наставницями І. Дворовенко в театрі стали досвідчені артистки: спочатку Алла Лагода, згодом – Людмила Сморгачова. Про роботу з останньою артистка із захопленням пригадувала: «Ми все переробили заново. Це було неймовірно: кожен крок спочатку обміркувати і лише потім зробити... Я стала переосмислювати й переробляти всі вистави. Це був важкий творчий процес. Вона [Сморгачова – авт.] відкрила мені двері в зовсім інший світ, і я їй досі вдячна. Я стала зовсім іншою людиною» (Свиридова, 2013b).

1993 р. І. Дворовенко в парі з майбутнім чоловіком – М. Білоцерківським набула вагомого досвіду роботи в міжнародній балетній трупі, яку очолював Ш. Ягудін і яка виступала на сценах театрів США та Канади. Поряд із І. Дворовенко на сцену виходили відомі балетні зірки Ніна Семізірова, Марк Перетокін, Тетяна Чернобровкіна, Дмитро Забабурін, Тетяна Палій, Ільгіз Галеймулін та ін. І. Дворовенко та М. Білоцерківський стали наймолодшою балетною парою, яка виконала в концерті па-де-де з 3-го акту «Сплячої красуні» П. Чайковського та Гранд-па з балету «Дон Кіхот» Л. Мінкуса («Театральні вісті», 1993, с. 17).

У 1993 р. І. Дворовенко запросили на роботу до Гамбурзької опери, проте артистка не поривала й з Національною оперою України: 1994 р. вона взяла участь у Міжнародному конкурсі артистів балету ім. С. Лифаря у Києві, де отримала найвищу нагороду хореографічного змагання – Гран-прі. Наступного, 1995 р., І. Дворовенко знов приїхала до України, щоб взяти участь у роботі Міжнародного фестивалю танцю, присвяченому 90-річчю від дня народження Сержа Лифаря. Згодом, в одному з інтерв'ю, вона пишалася власною участю у визначній події: «Фестиваль справив на мене значно більше враження, ніж конкурс імені С. Лифаря. Я не припускала, що Київ зможе запросити для участі в фестивалі стільки справжніх зірок... Присутність у залі такої легендарної балерини, як Ольга Лепешинська, створювала особливу атмосферу... Мене це дуже надихало й зобов'язувало. Я боялася, що виступлю погано, адже на ранкову репетицію приїхала безпосередньо з аеропорту. Але мені шалено хотілося танцювати на рідній сцені!» (Зубарева, 1995).

Серпень 1996 р. став поворотним для артистки – вона розпочала свою творчу роботу в танцювальній трупі Американського театру балету: з 1997 р. отримала статус солістки, а в серпні 2000-го – стала провідною солісткою. До її репертуару



увійшли як класичні партії – Нікія, Гамзатті («Баядерка» Л. Мінкуса), Сванільда («Коппелія» Л. Деліба), Жізель, Мірта («Жізель» А. Адана), Медора («Корсар», того ж композитора), Фея Драже («Лускунчик» П. Чайковського в хореографії К. Маккензі), Аврора («Спляча красуня»), Одетта-Оділія (обидва – того ж автора), Раймонда (однойменний балет О. Глазунова), так і ролі у виставах з сучасною хореографією – Терпсихора, Полігімнія («Апполон Мусагет», хореогр. Д. Баланчина), Імператриця, Матильда Кшесинська («Анастасія», хореогр. К. Макміллана), Попелюшка (однойменна вистава С. Прокоф'єва, хореогр. Б. Стивенсона), Тетяна Ларина («Онегін» на муз. П. Чайковського, хореогр. Д. Кранко), Марія Тальйоні, Фанні Черіто («Pasdes Déesses», хореогр. Ф. Джофрі), Маргарита Готье («Дама з камеліями»), Сирена («Блудний син»). Крім того, за участі І. Дворовенко американський глядач побачив постановки «Блискуче алегро», «Концертна симфонія», «Етюд», «Без слів», «Маленька смерть» та ін. 2012 р. І. Дворовенко разом із чоловіком М. Білоцерківським побувала в Україні, де на сцені Національної опери України представила одноактний балет (дует) «Splendid Isolation III» в хореографії Джессики Ланг на музику Адажіо з симфонії № 5 Густава Малера («Ірина Дворовенко і Максим Белоцерковский», 2012).

2013 р. І. Дворовенко завершила танцювальну кар'єру. Прощальною виставою для артистки став «Онегін» на музику П. Чайковського (фрагменти з опери «Черевички», симфонічної фантазії «Франческа да Ріміні», увертюри-фантазії «Ромео і Джульєтта» та ін.) в хореографії Джона Кранко, де балерина виконала роль Тетяни Лариної. Безпосередній спостерігач останнього виходу І. Дворовенко на сцену – О. Свиридова так описувала емоції балерини: «Величезні кошики квітів від організацій і меценатів; сцена потопала в букетах, що летіли із залу. За знаками й стрічками на кошиках можна було відрізнити, який був від губернатора штату Нью-Йорк, а який – від мера міста – Майкла Блумберга. Багато хто плакав. Плакала і сама Ірина...» (Свиридова, 2013а).

Після закінчення кар'єри в «Метрополітен-опера» І. Дворовенко розпочала педагогічну діяльність, взяла участь у постановці мюзиклів («На пуантах», 2013 та «Життя в джунглях», 2017), а також випробувала власні сили в кінематографічній галузі: упродовж 2014–2015 рр. взяла участь у кількох художніх серіалах – «Вічність» (2014–2015, фантастична драма), «Плоть і кістки» (2015, про долю балерини, яка приїхала у Нью-Йорк, щоб вступити у престижну балетну компанію), «Американці» (2013–2018, історична шпигунська драма), «Влада у нічному місті» (2014–2020, драма про зворотний бік нью-йоркської еліти), «Чорний список» (2013–2021, детектив) («Ірина Дворовенко», 2017; «Дворовенко Ірина Володимирівна», 2020).

Наукова новизна. Вперше досліджено віхи сценічної творчості Ірини Дворовенко – всесвітньо відомої балерини українського походження; залучено в науковий обіг нові джерела, що поглиблюють знання про предмет дослідження.

Висновки. Балетний досвід, набутий Іриною Дворовенко в Україні та за кордоном (з 1993 р.) відрізняється за характером його змісту та художнім значенням. На Батьківщині артистка отримала високопрофесійну підготовку, яка допомогла їй здобути кілька престижних премій на міжнародних балетних конкурсах в Україні (1987), США (1990), Японії (1991) та ін. У період роботи на сцені Київського державного академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка І. Дворовенко танцювала переважно сольні партії з вистав класичного репертуару. Під



час роботи за кордоном (Гамбурзька опера, труппа Американського балетного театру) балерина виконувала ролі в балетах академічної спадщини, розширювала власний сценічний досвід завдяки постановкам балетмейстерів неокласичного та сучасного танцю (Д. Баланчин, К. Маккензі, Б. Стівенсон, Д. Кранко, Ф. Джоффі, К. Макміллан та ін.). Наприкінці сценічної кар'єри І. Дворовенко розгорнула активну мистецьку діяльність у царині педагогічної практики та кінематографа.

Представлена публікація є першою спробою дослідження сценічних здобутків Ірини Дворовенко в українському та світовому балетному просторі, проте, представлений в ній матеріал вимагає ширшого історико-культурного аналізу та детальніших мистецтвознавчих доповнень.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Варзацька, М. (1990). Дебют юної балерини. *Театральний концертний Київ*, 18, 7-8.
- Григор'єв, К. (1988). «Східна» і «бронзова» сходинок киян. *Театральний концертний Київ*, 2, 11-13.
- Дворовенко Ірина Володимирівна. (2020, 11 червня). В *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%86%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0
- Зубарева, Н. (1995, 7-14 апреля). Памяти великого мастера. *Зеркало недели*. https://zn.ua/ART/pamyati_velikogo_mastera.html
- Ірина Дворовенко и Максим Белоцерковский. (2012, 3 декабря). *JetSetter.ua*. <https://jetsetter.ua/spesproject/irina-dvoroenko-i-maksim-belotserkovskij/>
- Ірина Дворовенко: балерина, телезвезда, актриса. (2017, 15 июня). *Новые бизнес идеи*. <https://nbiplus.com/idea/irina-dvoroenko-balerina-televvezda-aktrisa>
- Свиридова, А. (2013а, 23 мая). Звонкий голос балета, или Как сказал Петипа сто лет назад. Интервью с балериной Ириной Дворовенко. *RUNYweb.com*. <http://www.runyweb.com/articles/culture/theater/irina-dvoroenko-interview.html>
- Свиридова, А. (2013b, 26 июня). Ирина Дворовенко: грация украинского балета та американской сцене. *Зеркало недели*. <https://zn.ua/ART/irina-dvoroenko-graciya-ukrainskogo-baleta-na-amerikanskoj-scene-.html>
- Станішевський, Ю. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2012). *Національна опера України, 2001–2011*. Музична Україна.
- Театральні вісті. (1993). *Театральний концертний Київ*, 6, 14-17.
- Туркевич, В. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники*. Біографічний інститут НАН України.
- Туркевич, В. (2007). Дворовенко Ірина Володимирівна. В *Енциклопедія сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. https://esu.com.ua/search_articles.php?id=23803

REFERENCES

- Dvoroenko Iryna Volodymyrivna. (2020, June 11). In *Wikipedia*. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%86%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0



- %BE_%D0%86%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%92%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0 [in Ukrainian].
- Hryhoriev, K. (1988). "Skhidna" i "bronzova" skhodynky kyian ["Eastern" and "bronze" steps of Kyivans]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 2, 11-13 [in Ukrainian].
- Irina Dvorovento and Maxim Belotserkovsky. (2012, December 3). *JetSetter.ua*. <https://jetsetter.ua/specproject/irina-dvorovento-i-maksim-belotserkovskij/> [in Russian].
- Irina Dvorovento: balerina, televvezda, aktrisa [Irina Dvorovento: ballerina, TV star, actress]. (2017, June 15). *Novye biznes idei*. <https://nbiplus.com/idea/irina-dvorovento-balerina-televvezda-aktrisa> [in Russian].
- Stanishevskiy, Yu. (2002). *Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istorii i suchasnist* [Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: History and Modernity]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2012). *Natsionalna opera Ukrainy, 2001–2011* [National Opera of Ukraine, 2001–2011]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Sviridova, A. (2013a, May 23). Zvonkii golos baleta, ili Kak skazal Petipa sto let nazad. Interv'yu s balerinoi Irinoi Dvorovento [The sonorous voice of the ballet, or As Petipa said a hundred years ago. Interview with ballerina Irina Dvorovento]. *RUNYweb.com*. <http://www.runyweb.com/articles/culture/theater/irina-dvorovento-interview.html> [in Russian].
- Sviridova, A. (2013b, June 26). Irina Dvorovento: gratsiya ukrainskogo baleta ta amerikanskoi stsene [Irina Dvorovento: the grace of Ukrainian ballet on the American stage]. *Zerkalo nedeli*. <https://zn.ua/ART/irina-dvorovento-graciya-ukrainskogo-baleta-na-amerikanskoy-scene-.html> [in Russian].
- Teatralni visti [Theatrical news]. (1993). *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 6, 14-17 [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreorafichne mystetstvo Ukrainy u personalitakh: Khoreografy, artysty baletu, kompozytory, dyryhenty, libretysty, krytyky, khudozhnyky* [Choreographic art of Ukraine in personalities: Choreographers, ballet dancers, composers, conductors, librettists, critics, artists]. Biografichnyi Instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (2007). Dvorovento Iryna Volodymyrivna. In *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. https://esu.com.ua/search_articles.php?id=23803 [in Ukrainian].
- Varzatska, M. (1990). Debiut yunoi baleriny [The debut of a young ballerina]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 18, 7-8 [in Ukrainian].
- Zubareva, N. (1995, April 7). Pamyati velikogo mastera [In memory of the great master]. *Zerkalo nedeli*. https://zn.ua/ART/pamyati_velikogo_mastera.html [in Russian].

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА
СУЧАСНОСТІ**

**CURRENT PROBLEMS OF CONTEMPORARY
CHOREOGRAPHIC ART**





УДК 7.072.2:793.31.079(477)
DOI: 10.31866/2616-7646.5.1.2022.261613

**ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНИЙ
РУХ У СФЕРІ
НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО
ТАНЦЮ УКРАЇНИ КРІЗЬ
ПРИЗМУ СУЧАСНОЇ
МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ДУМКИ**

**FESTIVAL AND COMPETITION
MOVEMENT IN THE SPHERE
OF FOLK-STAGE DANCE
IN UKRAINE THROUGH THE
PRISM OF CONTEMPORARY
ART STUDIES THOUGHT**

Підлипський Андрій Ігорович,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0001-8086-3532>,
pidlip@ukr.net

Andrii Pidlypskyi,

PhD in Art Studies, Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0001-8086-3532>,
pidlip@ukr.net

Аксьонов Олександр Борисович,

провідний концертмейстер,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-1870-524X>,
shousin@i.ua

Oleksandr Aksonov,

Leading Accompanist,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-1870-524X>,
shousin@i.ua

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати сучасні тенденції мистецтвознавчого осмислення народно-хореографічного фестивально-конкурсного руху в Україні. **Методологія.** Застосовано методи аналізу й синтезу, порівняння, теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Виявлено основні аспекти аналізу фестивально-конкурсного руху у сфері народно-сценічної хореографії України в сучасних мистецтвознавчих дослідженнях. **Висновки.** Серед численних наукових праць вітчизняних теоретиків та практиків щодо проблем розвитку української народно-сценічної хореографії, які порушують питання фестивально-конкурсного руху, вагомий масив становлять мистецтвознавчі праці з регіональних особливостей танцювальної культури. Серед таких досліджень переважають наукові розвідки, що стосуються західного регіону України: О. Бігус,

Abstract

The purpose of the research is to analyze the current trends in the art-historical understanding of the folk-choreographic festival and competition movement in Ukraine. **Research methodology.** Methods of analysis and synthesis, comparison, and theoretical generalization are applied. **Scientific novelty.** The main aspects of consideration of the festival and competition movement in the field of folk-stage choreography of Ukraine in modern Art Studies are revealed. **Conclusions.** Among the numerous scientific works of domestic theoreticians and practitioners on the problems of the Ukrainian folk-stage choreography development, which raise the issue of the festival and competition movement, Art Studies works on the regional features of dance culture constitute a significant array. Such studies are dominated by those devoted to the western region of Ukraine (O. Bihus, N. Marusyk (Prykarpattia), A. Tymchula (Za-



Н. Марусик (Прикарпаття), А. Тимчула (Закарпаття), А. Підлипський, Л. Щур (Поділля), В. Гордєєв (Рівненське Полісся) та ін. Дослідники виокремлюють суто хореографічні (спеціалізовані, присвячені лише народно-сценічній хореографії чи декільком різновидам танцювального мистецтва); універсальні (охоплюють декілька видів мистецтва); монографічні (присвячені певній особистості). Всі сходяться на думці, що сучасні фестивалі та конкурси є не лише суто фаховими регуляторами та специфічними популярними типами культурно-дозвілдової діяльності, а й потужними механізмами в процесах культуротворення та націєтворення, формування національної свідомості. Фестивально-конкурсний рух у сфері народної хореографії в Україні в останні роки значно поживався, що, зокрема, пов'язано із запровадженням Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського. Серед перспективних напрямів подальших наукових розробок – виявлення традиційних та інноваційних форм фестивалів та конкурсів у сфері народно-сценічного танцю, порівняння фестивально-конкурсної активності різних регіонів України, з'ясування ролі фестивалів та конкурсів для аматорських та професійних колективів народно-сценічного танцю та ін.

Ключові слова:

український танець; фестивалі та конкурси; народно-сценічна хореографія; мистецтвознавство.

karpattia), A. Pidlypskyi, L. Shchur (Podillia), V. Hordieiev (Rivne Polissia), etc.). Researchers single out purely choreographic (specialized, devoted only to folk and stage choreography or several types of dance art); universal (cover several types of art); monographic (dedicated to a certain personality). Everyone agrees that modern festivals and competitions are not only purely professional regulators and specific popular types of cultural and leisure activities, but also powerful mechanisms in the processes of culture creation and nation-building, the formation of national consciousness. The festival and competition movement in the field of folk choreography in Ukraine has significantly revived in recent years, which, in particular, is associated with the introduction of the All-Ukrainian festival-competition of folk choreography P. Virsky. Among the promising areas of further research are identifying traditional and innovative forms of festivals and competitions in folk-stage dance, comparing the festival and competitive activity of different regions of Ukraine and figuring out the role of festivals and competitions for amateur and professional folk and stage dance groups.

Keywords:

Ukrainian dance; festivals and competitions; folk-stage choreography; art history.

Актуальність теми дослідження. Фестивально-конкурсний рух у сфері хореографічного мистецтва, зокрема, народно-сценічного, в останні роки надзвичайно активізувався, свідченням чого є численні фестивалі та конкурси регіонального, всеукраїнського та міжнародного рівнів. Розширюється функціональний діапазон таких заходів, і, окрім суто мистецьких та комунікативних функцій, вони сягають культуротворчого та націєтворчого рівня. Вагомість названих феноменів у мистецькому та соціокультурному просторі свідчить про актуальність різнобічного осмислення фестивально-конкурсного руху у сфері народно-сценічної хореографії, виявлення сучасних підходів до його дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Різні аспекти фестивально-конкурсного руху стають предметом осмислення в наукових працях, присвячених загальним проблемам народно-сценічної хореографії, зокрема у працях І. Гут-



ник (2018), Т. Разуменко (2016) та ін., а також у наукових розвідках О. Бігус (2011), В. Гордєєвої (2020), Н. Марусик (2019), І. Мостової (2019), А. Підлипського (2021), Л. Щур (2021) та ін., що стосуються проблематики досліджень із хореографічної регіоналістики сфери народного танцю.

Важливими є збірники матеріалів науково-практичних конференцій, що оперативно віддзеркалюють актуальні проблеми сучасних фестивалів та конкурсів (Цветкова, 2018, 2019). Помітною подією в культурно-мистецькому житті країни стали науково-практичні конференції, які ініційовані Національною хореографічною спілкою України та присвячені мистецьким процесам у сфері народно-сценічної хореографії та результатам Всеукраїнських фестивалів-конкурсів народної хореографії імені Павла Вірського. Першою стала науково-практична конференція «Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку» (2002), на якій було зроблено спроби в загальних рисах підсумувати в історичному розрізі здобутки в галузі народного танцювального мистецтва, проаналізувати проблеми народно-сценічної хореографії в нових історичних умовах, намітити вектори творчого розвитку цього різновиду хореографічного мистецтва, зокрема, активізувати фестивально-конкурсний рух. За підсумками Першого Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського, що був проведений упродовж 2002–2003 років та став своєрідним каталізатором руху з відродження української народної танцювальної культури, проведено науково-практичну конференцію «Українська хореографічна культура у сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи» (2003).

Мета дослідження – проаналізувати сучасні тенденції мистецтвознавчого осмислення народно-хореографічного фестивально-конкурсного руху в Україні.

Виклад основного матеріалу. Сучасні українські хореографічні колективи та окремі виконавці мають можливість демонструвати свої досягнення на місцевих, регіональних, всеукраїнських, міжнародних, всесвітніх фестивалях та конкурсах.

Фестиваль є масовим, святковим заходом, де демонструються мистецькі досягнення, відбувається інформаційний обмін. Фестивальні виступи, зазвичай, відображають сучасний стан хореографічного мистецтва, дозволяють побачити зміни, вектори творчих пошуків, які можуть розвинути у певні напрями, а можуть не мати продовження. Це більш демократичний захід у порівнянні з конкурсом, який передбачає творче змагання задля встановлення рейтингових позицій, виявлення кращих учасників. І фестивалі, і конкурси сприяють розвитку хореографічного мистецтва, виявленню нових талантів серед виконавців та балетмейстерів, взаємозбагаченню, стимулюють творче зростання.

Переважає більшість авторів зазначають, що найпрестижнішим у сфері народно-сценічної хореографії упродовж останніх 20-и років залишається Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського, що проводиться Національною хореографічною спілкою України. Слід зауважити, що комплексного дослідження, присвяченого названому фестивалю-конкурсу проведено не було. Однак різні аспекти його функціонування дослідники висвітлюють у більшості праць, присвячених особливостям народної хореографічної культури як України в цілому, так і окремих її регіонів.

У контексті дослідження ролі дитячих аматорських колективів народного танцю в розвитку хореографічної культури України XX – початку XXI століт-



тя Т. Луговенко (2012) констатує пожвавлення фестивально-конкурсної діяльності після періоду стагнації та знищення багатьох форумів народного танцю у 1990-х рр.; визнає знаковість Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені П. П. Вірського. Перший фестиваль-конкурс (2002–2003 рр.), на думку дослідниці, «... сколихнувши всю хореографічну культуру країни... стимулював збереження, відновлення, активізацію творчої діяльності багатьох дитячих аматорських колективів народно-сценічного танцю, акцентувавши проблеми галузі – фінансові (відсутність державного фінансування на пошиття костюмів, виготовлення сценічного взуття, створення високоякісних фонограм та ін.) та мистецькі (обмеженість тематики творів; зниження загального рівня вимог до танцювальної культури, виконавської майстерності учасників колективів, відсутність оригінальних творів на основі регіонального фольклору та відхід від народних першоджерел; еkleктика у костюмах, музиці; невідповідність тематики та образного строю танців, костюмів, музики віку виконавців тощо)» (Луговенко, 2012, с. 10). На подолання зазначених проблем була спрямована подальша діяльність учасників фестивалю.

На Всеукраїнській конференції «Тенденції розвитку народного та сучасного хореографічного мистецтва України», організованій Національною хореографічною спілкою України, відомий педагог-хореограф Л. Цветкова (2018), здійснюючи ретроспективний огляд фестивально-конкурсного руху та його впливу на розвиток народно-сценічного хореографічного мистецтва, зазначила: «Якщо в середині 90-х рр. XX ст. на тлі активізації інтересу до сучасних напрямів хореографії виявились кризові явища у сфері народної, то на початку XXI століття положення стабілізувалось, і на сьогодні ми бачимо значні зрушення в цій галузі» (с. 5).

Аналізуючи численні фестивалі-конкурси, переважна більшість яких комерційна, Л. Цветкова в іншій публікації розкрила роль такого заходу, як діагностичного – здатного виявити рівень хореографічної навченості учасників та професіоналізму (педагогічного, балетмейстерського, організаційно-управлінського) керівника колективу. Л. Цветкова (2019) констатує, «... що у значній кількості художніх керівників і, як наслідок, у представлених композиціях відсутнє розуміння мети і завдань початкової хореографічної освіти» (с. 9-10).

І. Гутник (2018), відомий педагог, балетмейстер та дослідник, також піддає критиці комерційні фестивалі-конкурси, де відбувається нівелювання особливостей українських народних танців, відверте зниження рівня балетмейстерських робіт у галузі українського народно-сценічного танцю. Вона визнає важливу роль танцювальних фестивалів-конкурсів у збереженні та популяризації українських народних хореографічних традицій, але висуває зауваження щодо їхньої організації, коли комерційні цілі переважають над художніми, зокрема, щодо балетмейстерського рівня постановок та рівня хореографічної підготовки учасників колективів.

Дослідниця Т. Разуменко (2016) висвітлює систему міжнародних фестивалів у світі, зокрема танцювальних; вивчає діяльність Європейської та Світової Асоціацій фольклорних фестивалів танцю; називає низку фолк-фестивалів, що проводяться в Україні, однак не виявляє їхню специфіку.

Більш детально фестивально-конкурсний рух розглянуто у дослідженнях регіональних особливостей розвитку народної хореографічної культури. Приділяючи увагу становленню та тенденціям розвитку народно-сценічної хореографії



Прикарпатського регіону, О. Бігус (2011) звертається до фестивалів, що проводяться на Івано-Франківщині, зокрема, Міжнародного Гуцульського фестивалю, хореографічних фестивалів «Бойківська ватра» і «Родослав», дитячого фестивалю хореографічного мистецтва «Барвінок», конкурсу дитячого хореографічного мистецтва «Травневий дощ» та ін.

Дослідниця Н. Марусик (2019) у дисертації «Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX – XXI століть» розглядає хореографічне мистецтво Гуцульщини в автентичних та реконструктивних формах регіонального конкурсно-фестивального руху. Вона звертається до таких мистецьких проєктів, де присутній народно-сценічний танець, як-от: Галицькі бали, обласне дитяче хореографічне свято «Барвінок» на Івано-Франківщині, Гуцульські фестивалі, Ярмарки-фестивалі бринзи та Міжнародний фестиваль Rock&World музики «Європа-Центр» (м. Рахів), Міжнародний фестиваль дитячого естрадного мистецтва «Зорепад» (м. Коломия), Міжнародний фольклорно-етнографічний фестиваль «Коломийка» (с. Ковалівка Коломийського району), Міжнародний етнографічно-фольклорний фестиваль «Родослав» (м. Івано-Франківськ), Фольклорний музейно-туристичний фестиваль «Галицька брама» (с. Кринос Галицького району), «Лудине-фест» (м. Косів), фольклорно-етнографічний купальський фестиваль «Цвіт папороті» (с. Топорівці Городенківського району), Всеукраїнський фольклорний фестиваль «Писанка» (Коломия), обласний відкритий фестиваль аматорського мистецтва «Покутські джерела» (Тлумач, Коломия, Тисмениця), Фестиваль фольклору та ремесел «Етноплай» (м. Надвірна), фестиваль горянської та туристичної культури «Черемош-фест» (м. Криворівня), обласний відкритий фестиваль «Полонинське літо» (присілок Запідок, с. Верхній Ясенів, Верховинський р-н), Регіональний фестиваль-конкурс Гуцульського танцю ім. Я. Чуперчука – В. Шинкарука (с. Криворівня Верховинського району) (Марусик, 2019, с. 11).

Авторка звертає увагу на різноманітність фестивалів та конкурсів, які можна диференціювати за рівнем, періодичністю проведення, спрямованістю, структурою та ін. Наголошує, що конкурсно-фестивальний рух стрімко розвивається, виконує важливі соціокультурні функції. «Унікальну за значимістю нішу в цьому процесі посідають фольклорні, етнографічні, етнічні фестивалі, свята, фестини, фестивалі регіональної культури. Створюючи обширну різнопланову мобільну систему мистецько-культурних подій, вони перетворились на потужний фактор суспільного життя від найвужчого регіонального до міжнародного масштабу», – зазначає Н. Марусик (2019, с. 11). Прикарпатський регіон багатий на такі акції, адже тут проживають представники різних етнічних субкультур, передусім, на Бойківщині, Лемківщині, Опіллі, Покутті, які всупереч політичним обставинам тривалих періодів іноземного панування та в умовах наступу глобалізаційних процесів сучасності зберегли свою самобутність, характерні відмінності культури та побуту.

У контексті дослідження народного хореографічного мистецтва українців Закарпаття другої половини XX – початку XXI ст. А. Тимчула (2021) проаналізував обласний фестиваль лемківського народного мистецтва «Лемківська ватра», етнічний фестиваль «Всесвітні бойківські фестини», обласний фестиваль коломиїок «Дзвінки перлини Верховини», фестиваль хореографічного мистецтва ім. Й. Волощука (Рахівський район) та ін., які традиційно репрезентують хореографічну культуру етнографічних груп українців регіону (бойки, лемки, гуцули) (с. 138-140).



Досліджуючи народну хореографічну культуру Західного Поділля крізь призму трансформацій та збереження танцювальної традиції, Л. Щур (2021) розглядає традиційний танець у контексті регіонального фестивального руху, зосереджується на таких заходах, як-от: фестиваль автентичного танцю «Полька Тернопільська» (м. Тернопіль); фестиваль народного танцю «Червона калина» (м. Тернопіль), всеукраїнський фестиваль лемківської культури «Дзвони Лемківщини» (урочище Бичова Монастирського району), всеукраїнський фольклорно-мистецький фестиваль «В Борщівському краї цвітуть вишиванки» (м. Борщів) та ін. (с. 10). Авторка відстоює важливість організації та проведення обласних місцевих свят і фольклорно-мистецьких фестивалів як вагомих факторів національного відродження та формування національної ідентичності.

У дисертації «Народно-сценічна хореографічна культура Тернопільщини середини ХХ – початку ХХІ століття» А. Підлипський (2021) також не оминув фестивально-конкурсний рух у сфері народно-сценічного танцю в Тернопільській області, звернувшись до низки фестивалів та конкурсів, зокрема «Тернопільська танцювальна весна» та «Червона калина» в Тернополі, «Надія» в Тербовлі, «Танцювальний калейдоскоп» в Бучачі, «Борщівська танцювальна весна» в Борщеві та ін. У дослідженні наголошено, що такі заходи не лише популяризують національне хореографічне мистецтво, відіграють художньо-виховну та комунікаційну роль в суспільстві, а й сприяють формуванню національного світогляду, регіональній та національній ідентифікації (с. 105).

В. Гордєєв (2020), досліджуючи регіональні особливості лексики українського народного танцю Полісся, приділяє увагу хореографічним фестивалям та конкурсам, розглядає їх як особливий тип культурно-дозвіллевих практик, називає їх мобільними, періодично діючими (динамічними) (с. 151). Автор вважає, що етнофестивалі, фестивалі-конкурси хореографічного мистецтва та народної творчості належать до нових форм сучасного фольклоризму (с. 171). Хоча, на нашу думку, фестивалі навряд чи є формою фольклоризму, адже ті народні танці, які демонструються під час проведення таких заходів, фактично є народно-сценічними (оскільки народні танці, що виконуються для глядачів на будь-яких фестивалях, зазнали обробки різного рівня або є авторськими творами) і являють собою приклади освоєння та використання фольклору у новій соціокультурній реальності.

«Головна прикмета хореографічних фестивалів на Рівненщині – повернення їхнього хореографічного змісту до духовно-етнічної тематики, а також велика кількість прем'єрних показів, відкриття молодих талантів, хореографічних колективів», – зазначає В. Гордєєв (2020, с. 165). Колективи на таких фестивалях демонструють народне хореографічне мистецтво свого регіону. Серед позитивних зрушень дослідник називає структурно-жанрові та образно-тематичні процеси оновлення, зростання мистецької вартості фестивалів, рівня їхньої організації. Водночас констатує низку проблем, зокрема, нечіткість критеріїв відбору творів для виконання, сумнівну якість їхньої композиційної структури, доцільність поєднання традиційних та новітніх балетмейстерських рішень в одній конкурсній програмі, часто навіть в одній номінації та ін.

У дисертації О. Помпи (2013) «Народний танець: генезис та сучасні форми побутування (на матеріалах Житомирщини)» не приділено спеціальної уваги фес-



тивально-конкурсному руху, лише згадуються окремі заходи в контексті розгляду діяльності аматорських колективів народно-сценічного танцю регіону.

Досліджуючи художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону, І. Мостова (2019) визнає значущість «стихийно-емпіричного пізнання» для виявлення традиційних особливостей народних танців названого регіону, яке може здійснюватися під час етнографічних фестивалів, де демонструються хореографічні зразки з мінімальним ступенем обробки у виконанні етнофольклорних гуртів, зокрема, акцентовано на важливій функції фестивалів – етнохореологічній, адже в етнохореології одним із провідних методів є польові дослідження. І. Мостова (2019) польовими дослідженнями вважає, зокрема, «аналіз діяльності фольклорних та етнографічних колективів в умовах етнофестивалів» (с. 62). І таку позицію можна зрозуміти, адже в сучасних умовах цивілізаційної експансії, зникнення з активного вжитку в природному середовищі багатьох танцювальних зразків шлях реконструкції танців за фольклорно-етнографічними записами з подальшою демонстрацією під час фестивалів видається одним зі продуктивних в аспекті дослідження певних ознак автентичної хореографічної культури. На сторінках дисертації І. Мостова згадує конкурси, етнографічні та фольклорні фестивалі «Печенізьке поле», «Вертеп-фест», «Крокове коло», які проходять у регіоні, однак не проводить детальний аналіз цих заходів, навіть крізь призму власного дослідження.

Усвідомлюючи важливість фестивалів та конкурсів народно-сценічного танцю різного рівня, слід наголосити на вагомості міжнародних заходів, адже вони є одним із дієвих шляхів інтеграції України у світовий культурний простір. Цьому аспекту необхідно приділити окрему увагу.

Наукова новизна. Виявлено основні аспекти аналізу фестивально-конкурсного руху сфери народно-сценічної хореографії України в сучасних мистецтвознавчих дослідженнях.

Висновки. Серед численних наукових праць вітчизняних теоретиків та практиків щодо проблем розвитку української народно-сценічної хореографії, які порушують питання фестивально-конкурсного руху, вагомий масив становлять мистецтвознавчі праці з регіональних особливостей танцювальної культури. Серед таких досліджень переважають наукові розвідки, що стосуються західного регіону України: О. Вігус, Н. Марусик (Прикарпаття), А. Тимчула (Закарпаття), А. Підлипський, Л. Щур (Поділля), В. Гордєєв (Рівненське Полісся) та ін. Дослідники виокремлюють суто хореографічні (спеціалізовані, присвячені лише народно-сценічній хореографії чи декільком різновидам танцювального мистецтва); універсальні (охоплюють декілька видів мистецтва); монографічні (присвячені певній особистості). Всі сходяться на думці, що сучасні фестивалі та конкурси є не лише суто фаховими регуляторами та специфічними популярними типами культурно-дозвілєвої діяльності, а й потужними механізмами в процесах культуротворення та націєтворення, формування національної свідомості. Фестивально-конкурсний рух у сфері народної хореографії в Україні в останні роки значно поживавився, що, зокрема, пов'язано із запровадженням Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії ім. П. Вірського. Серед перспективних напрямів подальших наукових розробок – виявлення традиційних та інноваційних форм фестивалів та конкурсів у сфері народно-сценічного танцю, порівняння



фестивально-конкурсної активності різних регіонів України, з'ясування ролі фестивалів та конкурсів для аматорських та професійних колективів народно-сценічного танцю та ін.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Бігус, О. О. (2011). *Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Гордєєв, В. А. (2020). *Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника].
- Гутник, І. (2018). Основні тенденції у творчості молодих балетмейстерів-постановників українського народно-сценічного танцю. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 201-208.
- Кокуленко, Б. Г. (2010). *Фольклорні традиції в народно-сценічному танцювальному мистецтві Кіровоградщини* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Луговенко, Т. Г. (2012). *Дитячі аматорські колективи народного танцю в контексті розвитку хореографічної культури України ХХ – початку ХХІ століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Марусик, Н. І. (2019). *Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ – ХХІ століть* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника].
- Мостова, І. С. (2019). *Художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія культури].
- Підлипський, А. І. (2021). *Народно-сценічна хореографічна культура Тернопільщини середини ХХ – початку ХХІ століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Помпа, О. Д. (2013). *Народний танець: генезис та сучасні форми побутування (на матеріалах Житомирщини)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Разуменко, Т. О. (2016). Роль танцювальних традицій у патріотичному вихованні молоді на прикладі України та КНР. *Педагогіка та психологія*, 54, 107-118. <http://doi.org/10.5281/zenodo.192655>
- Тимчула, А. (2021). *Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Цветкова, Л. (2018). Українська хореографія в сучасному соціокультурному просторі. В *Тенденції розвитку народного та сучасного хореографічного мистецтва України*, Матеріали Всеукраїнської конференції, 25 лютого 2018 р., м. Київ (с. 3-10). Національна хореографічна спілка України.
- Цветкова, Л. (2019). Хореографія у дискурсі трансформації культурних цінностей. В *Взаємодія аматорського та професійного хореографічного мистецтва*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 13 квітня 2019 р., м. Київ (с. 8-10). Видавничий центр КНУКіМ.



Щур, Л. Б. (2021). *Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника].

REFERENCES

- Bihus, O. (2011). *Narodno-stsenichna khoreohrafiia Prykarpatskoho rehionu: stanovlennia ta tendentsii rozvytku* [Folk-stage choreography of the Carpathian region: formation and tendencies of development] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Hordieiev, V. (2020). *Ukrainskyi narodnyi tanets na Polissi: rehionalni osoblyvosti leksyky* [Ukrainian folk dance in Polissya: regional features of vocabulary] [PhD Dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].
- Gutnyk, I. (2018). *Osnovni tendentsii u tvorchosti molodykh baletmeisteriv-postanovnykiv ukrainskoho narodno-stsenichnogo tantsiu* [The main trends in the work of young ballet masters of Ukrainian folk and stage dance]. *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on Art Criticism], 33, 201-208 [in Ukrainian].
- Kokulenko, B. (2010). *Folklorni tradytsii v narodno-stsenichnomu tantsiuvalnomu mystetstvi Kirovohradshchyny* [Folklore traditions in folk-stage dance art of Kirovograd region] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Luhovenko, T. (2012). *Dytiachi amatorski kolektyvy narodnogo tantsiu v konteksti rozvytku khoreohrafichnoi kultury Ukrainy XX – pochatku XXI stolittia* [Children's amateur folk dance groups in the context of the development of choreographic culture of Ukraine in the XX – early XXI century] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Marusyk, N. (2019). *Hutsulska khoreohrafiia yak skladova natsionalnykh mystetsko-kulturnykh protsesiv kintsia XIX – XXI stolit* [Hutsul choreography as a component of national artistic and cultural processes of the end of XIX – XXI centuries] [Abstract of PhD Dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].
- Mostova, I. (2019). *Khudozhno-mystetski aspekty identyfikatsii narodnykh tantsiv Slobozhanshchyny v konteksti sotsiokulturnoho rozvytku rehionu* [Artistic and artistic aspects of the identification of folk dances of Slobozhanshchyna in the context of socio-cultural development of the region] [Abstract of PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Pidlypskyi, A. (2021). *Narodno-stsenichna khoreohrafichna kultura Ternopilshchyny seredyntsiu XX – pochatku XXI stolittia* [Folk and stage choreographic culture of Ternopil region in the middle of the XX – beginning of the XXI century] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Pompa, O. (2013). *Narodnyi tanets: henezys ta suchasni formy pobutuvannia (na materialakh Zhytomyrshchyny)* [Folk dance: genesis and modern forms of life (on the materials of Zhytomyr region)] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Razumenko, T. (2016). *Rol tantsiuvalnykh tradytsii u patriotychnomu vykhovanni molodi na prykladi Ukrainy ta KNR* [The role of dancing traditions in patriotic education of youth on the example of Ukraine and the People's Republic of China]. *Pedahohika ta psykhohohiia* [Pedagogy and Psychology], 54, 107-118. <http://doi.org/10.5281/zenodo.192655> [in Ukrainian].
- Shchur, L. (2021). *Narodna khoreohrafichna kultura Zakhidnogo Podillia: transformatsiia ta zberezhenia tantsiuvalnoi tradytsii* [Folk choreographic culture of Western Podillya: transformation and preservation of dance tradition] [Abstract of PhD Dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].



- Tsvietkova, L. (2018). *Ukrainska khoreohrafiia v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori* [Ukrainian choreography in the modern socio-cultural space]. In *Tendentsii rozvytku narodnoho ta suchasnoho khoreorafichnoho mystetstva Ukrainy* [Trends in the Development of Folk and Contemporary Choreographic Art of Ukraine], Proceedings of the All-Ukrainian Conference, February 25, 2018, Kyiv (pp. 3-10). National Choreographic Union of Ukraine [in Ukrainian].
- Tsvietkova, L. (2019). *Khoreohrafiia u dyskursi transformatsii kulturnykh tsinnosti* [Choreography in the discourse of transformation of cultural values]. In *Vzaiemodiia amatorskoho ta profesiinoho khoreorafichnoho mystetstva* [Interaction of amateur and professional choreographic art], Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, April 13, 2019, Kyiv (pp. 8-10). KNUKiM Publishing [in Ukrainian].
- Tymchula, A. (2021). *Narodne khoreorafichne mystetstvo ukraintsiv Zakarpattia druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Folk choreographic art of Ukrainians of Transcarpathia in the second half of the XX – beginning of the XXI century] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].



УДК 793.33:001.891(477)

DOI: 10.31866/2616-7646.5.1.2022.261614

БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ: НОВІТНІ РЕФЛЕКСІЇ УКРАЇНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ

BALLROOM DANCE: LATEST REFLECTIONS OF UKRAINIAN RESEARCHERS

ШестопаЛ Лідія Віталіївна,

старший викладач,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна,

<https://orcid.org/0000-0003-2541-1781>,

ldshestopal@gmail.com

Lidiia Shestopal,

Senior Lecturer,

Kyiv National University

of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

<https://orcid.org/0000-0003-2541-1781>,

ldshestopal@gmail.com

Анотація

Мета статті – виявити основні напрями розгляду бального танцю в новітніх дослідженнях українських науковців. **Методологія.** Застосовано історіографічний метод – для виявлення сучасних праць із проблем бальної хореографії; порівняння – для з'ясування основних підходів до аналізу предмета дослідження та їхнього зіставлення; теоретичного узагальнення – для підведення підсумків та ін. **Наукова новизна.** Вперше проведено систематизацію новітніх дисертаційних праць та монографій українських дослідників, що спеціально присвячені або стосуються окремих аспектів бального танцю. **Висновки.** На основі аналізу сучасних комплексних наукових досліджень можна виявити окремі виражені підходи до осмислення бального танцю: бальний танець як мистецький та соціокультурний феномен, що є самостійним предметом наукових досліджень в усіх його різновидах, як-от побутовий, конкурсний, сценічний (О. Вакулєнко, Т. Павлюк та ін.); педагогічні аспекти функціонування бального танцю в освітньому середовищі, де доводиться специфічність та оригінальність методів, методик, технологій, що застосовуються для його опанування (Н. Терешенко та ін.); бальний танець як складник системи, де він не є спеціальним предметом, але розглядається як вагомий елемент (наприклад, освіта у сфері бального танцю як складник системи хореографічної освіти в цілому (Т. Благова)); вузькі

Abstract

The purpose of the article is to reveal the main directions of ballroom dancing consideration in the latest research of Ukrainian scientists. **Research methodology.** The historiographic method was applied to identify modern works on the problems of ballroom choreography, the comparison – to clarify the main approaches to the analysis of the research subject and compare them, theoretical generalization – to sum up, etc. Scientific novelty. **Scientific novelty.** For the first time a systematization of the latest theses and monographs of Ukrainian researchers, specifically dedicated to or relating to certain aspects of ballroom dancing, have been conducted. **Conclusions.** Based on the modern complex scientific researches analysis, it is possible to identify distinct approaches to understanding ballroom dance: ballroom dance as an artistic and socio-cultural phenomenon, which is an independent subject of scientific research in all its varieties, such as social, competition, stage (O. Vakulenko, T. Pavliuk and others); pedagogical aspects of ballroom dancing functioning in an educational environment, where the specificity and originality of the methods, techniques, and technologies used to master it are proven (N. Tereshenko and others); ballroom dance as a component of the system, where it is not a special subject, but is considered a significant element (for example, education in the field of ballroom dance as a component of the choreographic education system as a whole (T. Blahova)); narrow aspects of



аспекти бального танцювання як дотична сфера до основної проблеми дослідження, присвяченого хореографії (наприклад, естетико-філософські аспекти бальної хореографії в контексті розгляду загальної філософії танцю (І. Печеранський та Д. Базела); дослідження бальних танців «радянської програми», створених із використанням елементів українського народного танцю як потенційного чинника у формуванні етнічної ідентифікації українців (І. Климчук)). На підставі проведеного дослідження можна стверджувати, що сучасний український науковий дискурс бальної хореографії динамічно розвивається, виявляє тенденції до розширення тематичного поля.

Ключові слова:

бальний танець; українська наука; новітні рефлексії; хореографія; танець.

ballroom dancing as a related area to the main problem of research devoted to choreography (for example, aesthetic and philosophical aspects of ballroom choreography in the context of consideration of the general dance philosophy (I. Pecheranskyi and D. Bazela); research of ballroom dances of the “Soviet program” created using elements of Ukrainian folk dance as a potential factor in the formation of ethnic identification of Ukrainians (I. Klymchuk)). Based on the study, we can argue that the modern Ukrainian scientific discourse of ballroom choreography is developing dynamically, revealing trends toward the expansion of the thematic field.

Keywords:

ballroom dance; Ukrainian science; the latest reflections; choreography; dance.

Актуальність теми дослідження. Сфера бального танцю в останні роки все активніше піддається науковому осмисленню у працях мистецтвознавців, культурологів, філософів, педагогів та ін. Тому актуальним видається виявлення основних тенденцій таких рефлексій задля усвідомлення сучасного рівня дослідженості бальної хореографії, виявлення прогалів та перспективних напрямів подальших наукових розвідок.

Аналіз останніх досліджень. Збільшення кількості наукових публікацій із різних проблем бального танцювання свідчить про постійне зростання інтересу з боку дослідників до названого феномену. Серед авторів, чий праці в останні роки творять науковий дискурс бальної хореографії, слід назвати теоретиків та практиків танцювального мистецтва та дотичних сфер, як-от: Д. Базела, М. Бевз, Т. Благова, О. Вакуленко, Н. Горбатова, П. Горголь, С. Єфанова, О. Касьянова, О. Касьянова, М. Кеба, С. Костецький, А. Крись, О. Куценко, В. Мищенко, Є. Нестеренко, Т. Осадців, А. Підлипська, О. Просьолков, Ю. Сахневич, Н. Терешенко, Д. Шариков, К. Юдова-Романова та ін. Праці цих авторів продовжують традиції дослідження бального танцю, закладені попередниками, зокрема, спираються на доробок О. Касьянкової – одного з провідних науковців у цій сфері, чия кандидатська дисертація «Шляхи розвитку радянської бальної хореографії (історичний аналіз періоду 1917–1941 рр.)» (1987) стала підґрунтям для подальших наукових досліджень бального танцю у соціокультурному контексті.

Представлене дослідження базується на аналізі дисертацій та монографій, створених в останні роки, таких авторів, як-от: Т. Благова (2021), О. Вакуленко (2021), І. Климчук (2021), Т. Павлюк (2021а), І. Печеранський та Д. Базела (2017), Н. Терешенко (2019).

Мета статті – виявити основні напрями розгляду бального танцю в новітніх дослідженнях українських науковців.

Виклад основного матеріалу. Серед найбільш помітних явищ наукового дискурсу бальної хореографії слід виокремити першу в Україні докторську дис-



ертацію Т. Павлюк «Бальна хореографія ХХ – початку ХХІ ст.: генезис, соціокультурний контекст, тенденції розвитку» (2021а). Наукова розвідка стала підсумком багаторічної дослідницької діяльності авторки, а етапними на шляху до створення дисертації є монографії Т. Павлюк «Бальна хореографія» (2017) та «Мистецтво бальної хореографії: історія та тенденції розвитку» (2021).

Серед основних аспектів, розглянутих в дисертації, – генеза, специфіка, класифікація бального танцю як складника танцювального мистецтва; історичні етапи розвитку бальної хореографії, структурно-функціональний аспект названого феномена; географічна оптика побутування бальної хореографії (поступ бального танцювання в хореографічній культурі Західної Європи; функціонування північноамериканської, латиноамериканської та австралійської шкіл бальної хореографії; функціонування бальних танців в азійському та африканському культурному середовищі); бальна хореографія в Україні.

Вагомим внеском у розбудову вітчизняного наукового дискурсу бальної хореографії стало дослідження історії становлення українських регіональних шкіл бального танцю, системи підготовки в Україні фахівців із цього різновиду танцювання, аналіз медійно-сценічного, конкурсного та дозвілєвого аспектів бальної хореографії в нашій країні. Дисертація Т. Павлюк (2021) накреслює численні вектори для подальших самостійних досліджень бального танцю.

Серед монографій останніх років назвемо «Сценічний бальний танець ХХІ століття» О. Вакуленко (2021), де викладено авторський погляд на історію та теорію сценічних форм бального танцювання. Під час аналізу становлення та розвитку сценічного бального танцю авторка звертається до визначення понять «танець», «бальний танець» та «сценічний бальний танець», подає короткий огляд поступу сценічних форм бального танцювання в добу Середньовіччя (у виконанні мандрівних жонглерів, а також постановки вистав труверами), Ренесансу (на маскарадах, балах, у перших публічних театрах та ін.), у подальші історичні етапи в контексті опери, балету, оперети, а також в радянській період в СРСР. Основою сучасного сценічного бального танцю дослідниця вважає європейський бальний танець; саме тому вона подає розлогу характеристику побутових форм танцювання, звертаючись за прикладом М. Івановського, М. Васильєвої-Рождественської та ін. до характеристики буре, бранля, рігодона, фарандоли, алеманди, куранти, павани, вольти, гавота, менуета, різних типів вальсу.

Не залишається поза увагою О. Вакуленко (2021) конкурсний бальний танець, який розглядається в контексті розвитку сценічної бальної хореографії. Авторка вбачає витоки конкурсного танцювання в сценічних формах побутових бальних танців початку ХХ ст. На сторінках монографії подано історію стандартизації перших конкурсних танців європейської програми, розглянуто етапи формування повільного вальсу, фокстроту, квікстепу, танго, віденського вальсу як танців європейської змагальної програми. Увага приділяється стандартизації латиноамериканської програми бальних танців, зокрема, діяльності П'єра Жана Філіпа Цюрхер-Марголе у цьому процесі, історії румби, ча-ча-ча, самби, пасодобля.

Окремий підрозділ монографії присвячено соціальним танцям ХХ – початку ХХІ століття та їхньому впливу на лексику сценічного бального танцю. «Одним із видів танцювальних практик, що є підґрунтям для розвитку сценічного бального танцю, є соціальні латиноамериканські танці, в яких органічно поєднано енергії ритму, координації, сили та спритності з різноманітних напрямів танцювальної культури, поєднані з культурою суспільства, що пропагують ідею



та філософію свободи рухів та спілкування в танці, незалежно від приналежності до соціальної групи. Професійні хореографи в соціальних танцях мислять рухом, володіють багатими танцювальними техніками, відповідно процес запозичення різних танцювальних технік та тісного взаємовпливу з іншими танцювальними напрямками є характерною рисою», – пояснює свою позицію О. Вакуленко (2021, с. 69). Надалі вона подає музичні та виконавські характеристики не лише латиноамериканських, а й інших танців (сальса, бачата, аргентинське танго, вест-кост свінг, кізомба, лінді-хоп, зук, дискофокс, хастл).

У другому та третьому розділах розглянуто сценічний бальний танець як самостійний різновид сценічного танцювання в системі хореографічного мистецтва, що, послугуючись загальними для всього поля хореографічного мистецтва теоретичними та прикладними принципами, має специфічні інструменти створення художнього образу. О. Вакуленко подає типологію сценічного бального танцю за різними параметрами (за танцювальною формою, за сферою використання, за лексикою, за сценічним рішенням), виявляє різницю між хореографічною мініатюрою та виставою у бальному танцюванні, докладно розглядає сюжетно-змістовний аспект хореографічної вистави та специфіку побудови просторової композиції постановок, аналізує окремі хореографічні твори А. Гадеса, В. Єлізарова, Я. Лінкенса та ін.

Підсумовуючи викладене, О. Вакуленко (2021) стверджує: «Сучасні постановки сценічного бального танцю є одним зі шляхів розвитку бальної хореографії, що вирізняє тяжіння до використання ритмічної основи історично-побутового, соціального або конкурсного бального танцю; збагаченням бального танцю завдяки формоутворювальній розробки; зверненням режисерів до хореографічного матеріалу бального танцю під час постановки драматичних вистав та ін.» (с. 147).

Отже, представлена монографія розширює мистецтвознавчий дискурс бальної хореографії, поглиблює окремі теоретичні аспекти її розгляду як самостійного феномену; і якщо перший розділ переважно створено за зразком навчального посібника, то другий та третій розділи безпосередньо присвячені предмету дослідження, є певним внеском у розробку теорії та мистецтвознавчої аналітики сценічного бального танцю.

Н. Терешенко (2019) досліджує потенціал засобів бальної хореографії у провадженні естетичного виховання старшокласників. Крім суто педагогічної проблематики, дослідниця висвітлює й соціокультурні аспекти функціонування бального танцювання в освітній системі дорадянської та радянської доби в СРСР, зокрема в УРСР.

Цінним є те, що авторка дослідила певні віхи історії становлення навчання бальним танцям в Україні у XIX ст., зазначаючи: «Навчання танцям вводиться чи не в усіх відомих навчальних закладах, поступово формується українська школа бального танцю і затверджуються педагогічні принципи навчання бальній хореографії: зв'язок з національними хореографічними традиціями; навчання бальному танцю на загальній хореографічній основі; чіткість, простота і внутрішня чистота виконавської манери; методична обґрунтованість у вивченні матеріалу» (Терешенко, 2019, с. 60). На основі аналізу офіційних документів (постанов, наказів, розпоряджень та ін. державних установ) більш докладно розглянуто процеси інтегрування бального танцю у систему дитячої художньої самодіяльності 50-70-х рр. XX ст. в УРСР.

У цілому, дослідження Н. Терешенко сприяє утвердженню бального танцю як самостійного предмета педагогічних досліджень, визнання особливостей бального танцю та специфіки його опанування.



У дисертації Т. Благової «Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)» (2021) спеціальну увагу приділено еволюції теорії бальної хореографії. Розглядаючи формування теоретичних основ хореографічної освіти, авторка звертається до праць викладачів бального танцю, що заклали фундамент теорії та методики викладання не лише власне бальної хореографії, а й інших різновидів танцю. Т. Благова вважає, що «... побутове світське танцювання в епоху Просвітництва стало підґрунтям для остаточного самовизначення і відокремлення жанру бальної хореографії» (с. 143). Також обстоює позицію, що популяризація в суспільстві масових форм бального танцювання сприяла розширенню «меж хореографічної освіти – від вузькопрофесійної до загальної аматорської» (с. 145).

У дисертації проаналізовано становлення системи бального танцювання в Європі та СРСР, окреслено тенденції на превалювання спортивного бального танцювання від кінця XX ст., розглянуто соціокультурні обставини функціонування бального танцювання в умовах СРСР. Зроблено висновок, що «... розвиток бальної хореографії (побутової, сценічної, конкурсної), зумовлений загальними особливостями культурогенезу хореографічного мистецтва, призвів до стандартизації та уніфікації танцювальної лексики, професійних термінів, канонізації критеріїв конкурсного виконавства, які сформувалися передовсім у спортивно-танцювальній площині й набули статусу інтернаціоналізмів у хореографічній педагогіці. Розвиток радянської бальної танцювальної культури спричинив утвердження окремої моделі бальної хореографії й, відповідно, окремого теоретичного напрямку професійної хореографічної підготовки (Благова, 2021, с. 431).

Отже, генезу та розвиток бально-танцювальної освіти розглянуто як невід’ємний складник загальної системи хореографічної освіти України XX – початку XXI століття, що є важливим теоретичним результатом дисертації.

У монографії «Вступ до філософії танцю» І. Печеранського та Д. Базели (2017) бальний танець залучається задля підтвердження певних положень філософської, культурологічної, мистецтвознавчої думки. Так, розглядаючи техніко-естетичні види спорту та бальний танець крізь філософську призму, автори доходять висновку, що «... в культурному сенсі бальна хореографія виконує важливу і до кінця ще не пізнану роль – “залагоджує” відмінності між художньо-мистецьким буттям та ідеальною технічністю спорту» (с. 100). Бальний танець приходить на допомогу авторам, коли вони звертаються до основних параметрів втілення естетичного в танці, як-от: краса, видовищність, гармонійність, природність, ритмічність, технічність, музичність, хореографічність, віртуозність, динамічність, точність, пластичність, м’якість, елегантність, художність, виразність, артистичність, культура рухів (с. 103-104).

Оригінальний ракурс звернення до бальної хореографії обрано І. Климчук у контексті дослідження «Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності» (2021), де українські композиції радянської програми бальних танців розглянуто в аспекті націєтворення. Авторка висвітлила процеси інтегрування елементів українського народного танцю в бальний у 1950–1980-х рр. на території УРСР крізь призму формування національної ідентичності українців.

Попри вузький аспект дослідження (танці української «радянської програми» бальних танців), І. Климчук (2021) пропонує періодизацію процесів упровадження такої програми в практику: «... середина 1960-х – початок 1970-х – директивне впровадження “радянської програми бальних танців”, штучне поєднання народної та бальної лексики; початок 1970-х – кінець 1980-х – обов’язковість “радян-



ської програми», де не вдалося досягти органічної взаємодії елементів народного та бального танців» (с. 4).

Важливо, що бальні танці «радянської програми», створені на основі або з використанням елементів українських народних танців, показано не лише як прояв адміністративно-командної системи управління культурою в УРСР, а й як варіант творчого пошуку на шляху створення синтезованої лексики народного та бального танців. Дисертація І. Климчук (2021) засвідчує значний потенціал бального танцю як самостійного різновиду хореографічного мистецтва в плані наукової рефлексії.

Наукова новизна. Вперше проведено систематизацію новітніх дисертаційних праць та монографій українських дослідників, що спеціально присвячені або стосуються окремих аспектів бального танцю.

Висновки. На основі аналізу новітніх комплексних наукових досліджень можна виявити окремі увиразнені підходи до осмислення бального танцю: бальний танець як мистецький та соціокультурний феномен, що є самостійним предметом наукових досліджень в усіх його різновидах, як-от побутовий, конкурсний, сценічний (О. Вакулєнко, Т. Павлюк та ін.); педагогічні аспекти функціонування бального танцю в освітньому середовищі, де доводиться специфічність та оригінальність методів, методик, технологій, що застосовуються для його опанування (Н. Терешенко та ін.); бальний танець як складник системи, де він не є спеціальним предметом, але розглядається як вагомий елемент (наприклад, освіта у сфері бального танцю як складник системи хореографічної освіти в цілому (Т. Благова)); вузькі аспекти бального танцювання як дотична сфера до основної проблеми дослідження, присвяченого хореографії (наприклад, естетико-філософські аспекти бальної хореографії в контексті розгляду загальної філософії танцю (І. Печеранський та Д. Базела); дослідження бальних танців «радянської програми», створених із використанням елементів українського народного танцю як потенційного чинника у формуванні етнічної ідентифікації українців (І. Климчук)). На підставі проведеного дослідження можна стверджувати, що сучасний український науковий дискурс бальної хореографії динамічно розвивається, виявляє тенденції до розширення тематичного поля.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Благова, Т. О. (2021). *Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)* [Дисертація доктора педагогічних наук, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка].
- Богданова, М. В. (2013). *Конкурсний бальний танець у контексті хореографічного мистецтва XX – початку XXI ст.* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Вакулєнко, О. (2021). *Сценічний бальний танець XXI століття* [Монографія]. Видавничий центр КНУКіМ.
- Касьянова, Е. В. (1987). *Пути развития советской бальной хореографии: Исторический анализ периода 1917–1941 гг.* [Автореферат дисертації кандидата искусствоведения, Государственный институт театрального искусства].
- Климчук, І. С. (2021). *Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Павлюк, Т. С. (2017). *Бальна хореографія* [Монографія]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.



- Павлюк, Т. С. (2021а). *Бальна хореографія XX – початку XXI ст.: генезис, соціокультурний контекст, тенденції розвитку* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України].
- Павлюк, Т. С. (2021b). *Мистецтво бальної хореографії: історія та тенденції розвитку* [Монографія]. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Печеранський, І. П., & Базела, Д. Д. (2017). *Вступ до філософії танцю* [Монографія]. Видавничий центр КНУКіМ.
- Терешенко, Н. В. (2019). *Естетичне виховання старшокласників засобами бальної хореографії* [Дисертація кандидата педагогічних наук, Херсонський державний університет].

REFERENCES

- Blahova, T. (2021). *Rozvytok khoreorafichnoi osvity v Ukraini (XX – pochatok XXI stolittia)* [Development of choreographic education in Ukraine (XX – beginning of XXI century)] [Doctoral Dissertation, Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University] [in Ukrainian].
- Bohdanova, M. (2013). *Konkursnyi balnyi tanets u konteksti khoreorafichnoho mystetstva XX – pochatku XXI st.* [Competition ballroom dance in the context of choreographic art of the 20th – early 21st centuries] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Kasyanova, E. (1987). *Puti razvitiya sovetskoi bal'noi khoreografii: Istoricheskii analiz perioda 1917–1941 gg.* [Ways of Development of Soviet Ballroom Choreography: Historical Analysis of the Period 1917–1941] [Abstract of PhD Dissertation, State Institute of Theater Arts] [in Russian].
- Klymchuk, I. (2021). *Ukrainske khoreorafichne mystetstvo 1950–1980-kh rokiv yak chynnyk formuvannia natsionalnoi identychnosti* [Ukrainian choreographic art of 1950–1980s as a factor in the formation of national identity] [Abstract of PhD Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Pavlyuk, T. (2017). *Balna khoreografiia* [Ballroom choreography] [Monograph]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Pavlyuk, T. (2021a). *Balna khoreografiia XX – pochatku XXI st.: henezys, sotsiokulturnyi kontekst, tendentsii rozvytku* [Ballroom choreography of the XX – beginning of the XXI century: genesis, sociocultural context, development trends] [Doctoral Dissertation, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine] [in Ukrainian].
- Pavlyuk, T. (2021b). *Mystetstvo balnoi khoreografii: istoriia ta tendentsii rozvytku* [The art of ballroom choreography: history and trends] [Monograph]. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Pecheranskyi, I., & Bazela, D. (2017). *Vstup do filosofii tantsiu* [Introduction to the philosophy of dance] [Monograph]. KNUKIM Publishing [in Ukrainian].
- Tereshenko, N. (2019). *Estetychne vykhovannia starshoklasnykiv zasobamy balnoi khoreografii* [Aesthetic education of high school students by means of ballroom choreography] [PhD Dissertation, Kherson State University] [in Ukrainian].
- Vakulenko, O. (2021). *Stsenichniy balnyi tanets XXI stolittia* [Stage ballroom dance of the 21st century] [Monograph]. KNUKIM Publishing [in Ukrainian].

ТАНЕЦЬ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНІЙ ПЛОЩИНІ

DANCE IN THE INTERDISCIPLINARY PLANE





УДК 782.9:792.82(=161.2)"1944/1963":78.071.2(477)Чистяков
DOI: 10.31866/2616-7646.5.1.2022.261616

**ДИРИГЕНТ
БОРИС ЧИСТЯКОВ
ТА БАЛЕТИ УКРАЇНСЬКОЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ ТЕМАТИКИ
1944–1963 РОКІВ**

**CONDUCTOR
BORYS CHYSTIAKOV
AND BALLETS OF UKRAINIAN
NATIONAL THEME
FROM 1944–1963**

Ільїна Галина Анатоліївна,
провідний концертмейстер,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-8159-8491>
Gala-music@ukr.net

Halyna Ilna,
Leading Concertmaster,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-8159-8491>
Gala-music@ukr.net

Анотація

Мета статті – проаналізувати музичний доробок диригента Бориса Чистякова, пов'язаний зі створенням балетів за літературними творами українських письменників на українську національну тематику на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. **Методологія.** Під час проведення дослідження застосовано аналітичний та порівняльний методи, а також історико-хронологічний – для відтворення панорами діяльності Б. Чистякова в хронологічній послідовності; мистецтвознавчий – для з'ясування художніх особливостей балетів. **Наукова новизна.** Вперше проведено спеціальне дослідження, присвячене виявленню ролі диригентської діяльності Б. Чистякова у втіленні балетних вистав на українську національну тематику у 1944–1963 роках. **Висновки.** Аналіз досліджень і публікацій довів, що заявлена проблематика розглядалася переважно у радянський період (Л. Житниченко, М. Загайкевич, В. Сурминська, Т. Швачко та ін.). Серед сучасної мистецтвознавчої літератури відомості про творчу працю Б. Чистякова у балеті подано в монографіях вітчизняних фахівців з історії музичного театру Ю. Станішевського та В. Туркевича. Основними віхами творчої біографії Б. Чистякова стало навчання в хореографічній студії І. Чистякова,

Abstract

The purpose of the article is to analyze the musical work of conductor Borys Chystiakov, associated with the creation of ballets based on literary works of Ukrainian writers on Ukrainian national themes on the stage of the Kyiv State Academic Opera and Ballet Theatre named after Taras Shevchenko. **Research methodology.** The study uses analytical and comparative methods, as well as historical-chronological methods to present the panorama of Borys Chystiakov's activities in chronological order; art history methods to clarify the artistic specificities of the ballets. **Scientific novelty.** For the first time, a special study was conducted to identify the role of B. Chystiakov's conducting activity in the embodiment of ballet performances on Ukrainian national themes from 1944–1963. **Conclusions.** Analysis of research and publications has shown that the stated issues were considered mainly in the Soviet period (L. Zhytnichenko, M. Zahaikivych, V. Surminska, T. Shvachko, etc.). Among the modern art literature information about the creative work of B. Chystiakov in ballet is given in the monographs of domestic experts in the history of musical theatre Yu. Stanislavskiy and V. Turkevich. The main milestones of B. Chystiakov's creative biography were his studies at I. Chystiakov's Choreographic Studio, the Moscow Choreographic College (1925–1927),



Московському хореографічному технікумі (1925–1927), Київській консерваторії (1931–1935). Важливий етап – перехід на роботу до Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, де він працював понад 40 років і був залучений до постановок понад 30 балетних вистав. Роль диригентської діяльності Б. Чистякова, насамперед, полягала у популяризації української національної тематики у вітчизняних балетах. Створені за його участі вистави «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Маруся Богуславка» А. Свечнікова, «Тіні забутих предків» В. Кірейка вирізнялися сміливим мистецьким новаторством, переконливим втіленням партитури, власною диригентською інтерпретацією та високопрофесійною підготовкою творів до їхнього музичного виконання оркестром.

and the Kyiv Conservatory (1931–1935). An important stage was the transition to work in the Kyiv State Academic Opera and Ballet Theatre named after T. Shevchenko, where he worked for over 40 years and was involved in productions of over 30 ballet performances. The role of B. Chystiakov's conducting activity, first of all, was to popularize Ukrainian national themes in domestic ballets. The performances *Lily* by K. Dankevych, *Forest Song* by M. Skorulsky, *Marusya Boguslavka* by A. Svechnikov, and *Shadows of Forgotten Ancestors* by V. Kireiko were distinguished by his bold artistic innovation, the convincing embodiment of the score, his own conducting and high interpretation preparation of works for their musical performance by the orchestra.

Ключові слова:

Борис Чистяков; український балетний театр; диригент у балеті; хореографія.

Keywords:

Borys Chystiakov; Ukrainian Ballet Theater; conductor in ballet; choreography.

Актуальність теми дослідження. Серед переліку видатних імен українських диригентів, які своєю творчістю стверджували (і продовжують усталювати тепер) значущість вітчизняної диригентської школи не лише в Україні, а й у світовій виконавській практиці, осібно стоїть ім'я відомого музиканта Бориса Ілліча Чистякова (1914–1980). Саме з його професійною діяльністю в стінах Київського державного академічного театру опери та балету (далі – ДАТОБ) ім. Т. Шевченка (тепер – Національна опера України) була пов'язана поява низки оригінальних балетних вистав на національну тематику. Актуальність наукового дослідження зумовлена необхідністю вивчення історичних особливостей розвитку вітчизняного музичного театру в усій сукупності процесів (серед них, зокрема, диригентської діяльності), які слугують підґрунтям для його розвитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій довів, що наукова проблема ролі диригентської творчості Б. Чистякова для розвитку національної тематики в українському балетному мистецтві 1940–1960-х років вітчизняній історіографії розробляли переважно у радянський період у публікаціях та монографіях такі дослідники, як-от: Л. Житниченко (1974а, 1974b), М. Загайкевич (1963), В. Сурминська (1960), Т. Швачко (1981) та ін. Серед сучасної мистецтвознавчої літератури відомості про окремі аспекти творчої праці Б. Чистякова можна простежити в монографіях авторитетного українського театрознавця Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка» (2002), «Балетний театр України» (2003) та довідковому виданні «Хореографічне мистецтво України у персоналіях» В. Туркевича (1999, с. 203–204). Водночас ґрунтовних наукових розвідок, де було б висвітлено диригентську діяльність Б. Чистя-



кова з позиції сучасного мистецтвознавства досі не створено. Отже, відсутність академічних досліджень зумовила зацікавлення цією науковою проблематикою.

Мета статті – проаналізувати музичний доробок диригента Бориса Чистякова, пов'язаний зі створенням балетів за літературними творами українських письменників на українську національну тематику на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка.

Хронологічні межі роботи охоплюють 1944–1963 роки, де перша дата пов'язана з відновленням діяльності Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка після звільнення Києва від фашистських окупантів і показом першої балетної вистави «Лілея»; друга – із прем'єрою балету «Тіні забутих предків», яка стала своєрідним підбиттям певних творчих підсумків Б. Чистякова у сфері театральної роботи.

Виклад основного матеріалу. Борис Чистяков народився 1914 року в Санкт-Петербурзі в театральній родині. За відомостями, зібраними мистецтвознавцем В. Туркевичем (1999, с. 204), батько майбутнього диригента – Ілля Олексійович Чистяков (1871–1944) – закінчив Петербурзький університет, працював режисером драматичних театрів. У 1901 році створив першу в Російській імперії хореографічну школу для дітей-сиріт. Із 1910 року І. Чистяков ставив хореографічні номери на сценах Петербурзького народного дому, в театрах «Буфф» та «Пасаж».

Мати Бориса Чистякова – Олександра Гаврилова (1895–1940) – теж була родом із Санкт-Петербурга. Початкову хореографічну освіту здобула в танцювальній студії чоловіка, згодом працювала в трупі Петербурзького народного дому (Туркевич, 1999, с. 59). Після 1917 року подружжя Чистякових разом із маленьким сином Борисом переїхало до Києва, де творча родина відкрила хореографічну студію для дітей та підлітків. Відомо, що випускниками цієї школи стали прославлені у подальшому артисти – О. Бердовський, В. Шехтман-Павлова, А. Яригіна та інші танцівники (Туркевич, 1999, с. 204).

Отже, прихід Б. Чистякова у мистецтво «... був скоріше закономірним, ніж випадковим» (Житченко, 1974б). До того ж вибір професії на початку мистецької кар'єри став для нього майже одразу визначеним – майбутній зірковий диригент спочатку став танцівником. Перші кроки в хореографічному мистецтві Б. Чистяков здійснив у танцювальній студії батька, згодом продовжив навчання у Московському хореографічному технікумі (1925–1927), після закінчення якого повернувся до Києва й почав працювати на сцені Київського театру опери та балету. Варто наголосити, що під час навчання паралельно із танцювальними вправами Б. Чистяков опановував гру на роялі. У подальшому ґрунтовна музична освіта дозволила Б. Чистякову зробити стрімкий «стрибок» із танцювального мистецтва у музичне: 1931 року він вступив до Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського на факультет оперно-симфонічного диригування.

Примітно, що першим серйозним сценічним дебютом для випускника престижного музичного закладу стала саме балетна вистава – шкільний спектакль Київського хореографічного технікуму «Марна пересторога» на музику П. Гертеля. Згодом до репертуару молодого диригента увійшли такі балети, як-от «Лебедине озеро», «Спляча красуня» П. Чайковського, «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва, «Штраусіана» Й. Штрауса, «Раймонда» О. Глазунова, «Шехеразада» М. Римського-Корсакова та інші танцювальні твори.

Дебют Б. Чистякова як диригента-постановника на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка мав відбутися 22 червня 1941 року. Разом із оркестром театру



він підготував комічну оперу «Корневільські дзвони» французького композитора Р. Планкетта (режисер – М. Смолич, сценограф – В. Харкієвич, балетмейстер – С. Сергеев). На жаль, через війну виставу було доведено лише до генеральної репетиції, але вона була відновлена Б. Чистяковим уже в першому повоєнному сезоні 1944–1945 років із З. Гайдай та М. Платоновим у головних ролях.

Важливим для біографії Бориса Чистякова є також той факт, що під час Другої світової війни (коли Київський театр опери та балету було евакуйовано до Уфи, а потім до Іркутська), він, як піаніст-акордеоніст-концертмейстер у складі групи митців під керівництвом відомої української оперної співачки Зої Гайдай, виступав на передовій, обслуговуючи бойові частини Червоної Армії на Південному фронті. Після звільнення Києва й повернення колективу Київського ДАТОБ до міста, Б. Чистяков одразу став до диригентського пульта і взяв участь у поновленні балетних вистав «Копелія» Л. Деліба та «Лілея» К. Данькевича.

Б. Чистяков вільно володів роялем. Про це свідчить той факт, що диригент власноруч акомпанував у класі танцівників Хореографічної студії при Київському ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Програма концерту-огляду художніх навчальних закладів за 1947 рік, що зберігається в архіві Національної опери України, засвідчує: для музичного оформлення танцювальних номерів Б. Чистяков використовував досить широкий нотний матеріал із різним ступенем складності. Серед таких творів вальс О. Глазунова, «Елегія» М. Лисенка, «Танок маленьких лебедів» з балету «Лебедине озеро», па-де-де з балету «Спляча красуня» П. Чайковського, менует В.-Ф. Моцарта, іспанський танець Альбеніса тощо.

За спогадами артистів балетної трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, працювати із Б. Чистяковим було досить зручно. Набуті в юності знання з хореографії дозволяли диригентові відчувати індивідуальність кожного виконавця й непомітно для слухача прискорювати або вповільнювати темп необхідного уривку музичного твору відповідно до метроритму рухів танцівника. За свідченням мистецтвознавця Л. Житниченко, уважне ставлення до танцівників високо відзначали не лише вітчизняні балерини, але й відомі зарубіжні прими – А. Алонсо, І. Шовіре, Л. Козі (Житниченко, 1974б). Музикознавець В. Сурминська (1960), спостерігаючи за манерою диригентської роботи Б. Чистякова, зазначала: «Цікаво спостерігати його, коли він стоїть за диригентським пультом. Його стримана, але енергійна, вольова манера диригування немов вбирає в себе всі нюанси музики – від ліричних до пристрасних...».

Вивчаючи класичну російську та західноєвропейську балетну музику, Б. Чистяков неодноразово задавався питанням: чому українська музика – мелодійна, яскрава, різнохарактерна – не знайшла свого масштабного втілення на вітчизняній сцені? Саме так народилася мета – створити на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка низку балетів на національну тематику.

Першим кроком у цьому напрямі став балет «Лілея» на музику К. Данькевича (перша постановка була здійснена 1940 року на сцені київського ДАТОБ, диригент Я. Розенштейн, балетмейстер Г. Березова). Роботу над відновленням постановки було розпочато ще 1944 року в евакуації у місті Іркутську саме там відбувся показ першої дії балету (Станішевський, 2003, с. 141). Київська вистава пройшла у постановці диригента Б. Чистякова, балетмейстера Г. Березової та сценографа А. Петрицького. Прем'єру спектаклю танцювали такі майстри вітчизняної сцени, як З. Лур'є, М. Іващенко, Н. Камінська, М. Житліс, Л. Герасимчук, А. Мінчин та інші артисти. За твердженням мистецтвознавця Ю. Станішевського, після прем'єри 1945



року балет «Лілея» аж на десять років залишив репертуарну афішу театру. Завдяки зусиллям Б. Чистякова, який намагався довести естетичну цінність та життєздатність «Лілеї», керівництво Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка повернулося до вистави 1956 року: в декораціях художника П. Злочевського її було поставлено балетмейстером В. Вронським. Головні партії виконували Є. Єршова, Р. Візиренко-Клявін, О. Сегаль, Б. Степаненко, О. Потапова, М. Апухтін та інші танцівники (Станішевський, 2002, с. 397-398).

Особливе місце у творчому житті Б. Чистякова посіла балетна вистава «Лісова пісня» М. Скорульського. Її прем'єра відбулася 2 березня 1946 року й була приурочена до 75-річчя від дня народження славнозвісної української поетеси Лесі Українки. Постановником вистави став балетмейстер С. Сергеев; у спектаклі були задіяні такі відомі українські артисти, як-от: А. Васильєва, Є. Єршова, А. Мінчин, О. Бердовський, А. Белов, В. Шехтман-Павлова, Б. Степаненко, Н. Скорульська, М. Апухтін, А. Аркадьєв та інші танцівники (Станішевський, 2003, с. 151-163). Донька композитора балету Н. Скорульська (2005) згадувала: «Багато ще було недосконалого в постановці й в оформленні спектаклю, колектив ще не набрав належного творчого рівня після війни, але завдяки закоханості виконавців у цей балет прем'єра пройшла блискуче!» (с. 315).

Незважаючи на прем'єрний успіх вистави, сам композитор не залишився цілком задоволеним режисурою «Лісової пісні». На його думку, правдивості зображувальних на сцені балетних картин заважали важкі театральні костюми (наприклад, у «квітів» на головах були величезні пелюстки, які смішно гоїдалися, відвертаючи увагу глядача від загальної дії вистави), а також значні музичні купюри (наприклад, із загального змісту музичної партитури було прибрано сцену весілля Лукаша та Килини, через начебто її відсутність у творі Л. Українки тощо). За спогадами Н. Скорульської (2005), М. Скорульський звертався до доньки: «Налю! Це зовсім не те... Такі великі купюри – просто по-живому... І без весілля – це все чергові “сильфіди” та “русалки” ...А костюми?...Це мусить бути легким, як наспів сопілки, – а от люди, окрім Лукаша, повинні носити побутові костюми...» (с. 315).

Об'єктивна думка композитора щодо необхідності художніх коректив у хореографічній партитурі спектаклю була реалізована десятиліттям пізніше: 26 травня 1958 року відбувся показ оновленої вистави «Лісова пісня» в постановці В. Вронського, сценографії А. Волненка та диригентському прочитанні Б. Чистякова. На думку театрознавця Л. Житниченко (1974b), втілення цього проекту почалося саме з ініціативи Б. Чистякова: «Він з авторського примірника переписував собі партитуру на пожовклому, цупкому папері (іншого тоді не можна було дістати), дбайливо шліфував з оркестрантами кожну музичну фразу, а потім справедливо розділив із композитором успіх прем'єри».

Ю. Станішевський (2002) зазначав, що поява чудової танцювальної поеми знаменувала собою не лише друге й нарешті «справжнє сценічне народження “Лісової пісні”, а й якісно новий етап у розвитку українського балетного театру» (с. 399). Зокрема, на думку науковця, у ній з'явилися ті художні риси, яких бракувало попередній постановці – глибоке проникнення в ідейно-філософський зміст твору Л. Українки, багатозначне розкриття музичної партитури М. Скорульського, художня цілісність образного рішення вистави, оригінальність хореографічної мови тощо. Відомо, що прем'єра «Лісової пісні» відбулася в межах всеукраїнського культурного проекту «Перша українська театральна весна» 1958 року, після закін-



чення якого Б. Чистякова було відзначено дипломом лауреата фестивалю. Майже через десять років, у сезоні 1971–1972 років, «Лісову пісню» було поновлено на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка диригентом Б. Чистяковим, постановником Н. Скорульською (хореографія В. Вронського) та сценографом О. Волненком (початкова сценографія А. Волненка) (Станішевський, 2002, с. 708).

Повертаючись до подій середини ХХ століття, наголосимо, що наступною постановкою на національну тематику у творчості Б. Чистякова стала «Маруся Богуславка» на музику А. Свечникова за мотивами твору українського письменника П. Куліша. Балет у хореографії С. Сергеева та сценографії А. Волненка було підготовлено спеціально для другої Декади української літератури і мистецтва в Москві в 1951 році. Спостерігаючи за прем'єрою, мистецтвознавець В. Сурминська (1960) писала: «Побудована на національних мотивах музика балету зазвучала в його [Чистякова – Г. Г.] трактуванні піднесено, тепло». На жаль, не зважаючи на всі старання Б. Чистякова, «Маруся Богуславка», яка після виступу на Декаді ще кілька разів перероблялася й дошліфовувалася, так і не стала художньо цілісним полотном, адже С. Сергеев, «... сміливо ставши у першій дії на шлях новаторського пошуку, вже в другій пішов второваними стежками, насичуючи спектакль побутовими пантомімічними епізодами й прийомами помпезно виражального “декадного” видовища...» (Станішевський, 2002, с. 382).

У сезоні 1962–1963 років Борис Чистяков залучився до постановки нової балетної вистави на національну тематику: у співпраці з балетмейстером Н. Скорульською, сценографом А. Волненком та композитором В. Кирейком було підготовлено спектакль «Тіні забутих предків» за однойменним твором класика української літератури М. Коцюбинського. У музичному плані партитура балету вабила яскравою симфонізацією тематичного матеріалу, щирою мелодійністю, майстерним втіленням ладово-інтонаційних особливостей гуцульського фольклору у загальну музичну палітру балету. Як зазначали тогочасні рецензенти, виставу, на жаль, не було прийнято однозначно позитивно. Приміром, Ю. Станішевський (2002) писав: «Наталя Скорульська не була до кінця послідовною в утвердженні узагальненої танцювальної образності... У цікавій, художньо своєрідній постановці іноді з'влялася інтонаційно-пластична суперечність – узагальнена лексика сольних партій, побудована на класиці, забарвленій фольклорними елементами, не узгоджувалася з прямолінійними копіями побутових обрядів і народних танців...» (с. 411).

Наукова новизна. Вперше проведено спеціальне дослідження, присвячене виявленню ролі диригентської діяльності Б. Чистякова у втіленні балетних вистав на українську національну тематику у 1944–1963 роках.

Висновки. Аналіз досліджень і публікацій довів, що заявлена проблематика розглядалася переважно у радянський період (Л. Житниченко, М. Загайкевич, В. Сурминська, Т. Швачко та ін.). Серед сучасної мистецтвознавчої літератури відомості про творчу працю Б. Чистякова у балеті можна знайти у монографіях вітчизняних фахівців з історії музичного театру Ю. Станішевського та В. Туркевича.

Основними віхами творчої біографії Б. Чистякова стало навчання в хореографічній студії І. Чистякова, Московському хореографічному технікумі (1925–1927), Київській консерваторії (1931–1935). Важливий етап у творчому житті майстра – перехід на роботу до Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка, де він працював понад 40 років і був залучений до постановок понад 30 балетних вистав.



Роль диригентської діяльності Б. Чистякова, насамперед, полягала в популяризації української національної тематики у вітчизняних балетах. Створені за його участі вистави «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Маруся Богуславка» А. Свечнікова, «Тіні забутих предків» В. Кирейка вирізняло сміливе мистецьке новаторство, переконливе втілення партитури, власна диригентська інтерпретація та високопрофесійна підготовка творів до їхнього музичного виконання оркестром.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Житниченко, Л. (1974а). Диригент. *Театрально-концертний Київ*, 11, 13-14.
- Житниченко, Л. (1974б, 27 червня). Диригент балету. *Вечірній Київ*, 3.
- Загайкевич, М. (1963). «Лісова пісня». *Балет М. Скорульського*. Мистецтво.
- Скорульська, Н. (2005). Уривки спогадів про найдорожче (публікація Р. Андрієнко). *Українська біографістика*, 3, 308-317.
- Станішевський, Ю. (2002). *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність*. Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Музична Україна.
- Сурминська, В. (1960, 19 вересня). Музика душі. *Вечірній Київ*, 3.
- Туркевич, В. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники*. Біографічний інститут НАН України.
- Швачко, Т. (1981). Чистяков Борис Ильич. В Ю. Григорович (Ред.), *Балет: Енциклопедія* (с. 579). Советская энциклопедия.

REFERENCES

- Shvachko, T. (1981). Chistyakov Boris Ilyich. In Yu. Grigorovich (Ed.), *Ballet: Entsiklopediya* [Ballet: Encyclopedia] (p. 579). Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
- Skorulska, N. (2005). Uryvky spohadiv pro naidorozhche (publikatsiia R. Andriienko) [Excerpts from memoirs about the most expensive (published by R. Andriienko)]. *Ukrainska biohrafistika* [Biographistica Ukrainica], 3, 308-317 [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2002). *Natsionalnyi akademichniy teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia i suchasnist* [Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: History and Modernity]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2003). *Baletnyi teatr Ukrainy: 225 rokiv istorii* [Ballet theater of Ukraine: 225 years of history]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Surmynska, V. (1960, September 19). Muzyka dushi [Music of the soul]. *Vechirnyi Kyiv*, 3 [in Ukrainian].
- Turkevych, V. (1999). *Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy u personaliyakh: Khoreohrafy, artysty baletu, kompozytory, dyryhenty, libretysty, krytyky, khudozhnyky* [Choreographic art of Ukraine in personalities: Choreographers, ballet dancers, composers, conductors, librettists, critics, artists]. Biohrafichniy Instytut NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Zahaikevych, M. (1963). «Lisova pisnia». *Balet M. Skorulskoho* ["Forest Song". Ballet by M. Skorulsky]. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Zhytnychenko, L. (1974a). Dyryhent [Conductor]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 11, 13-14 [in Ukrainian].
- Zhytnychenko, L. (1974b, June 27). Dyryhent baletu [Ballet conductor]. *Vechirnyi Kyiv*, 3 [in Ukrainian].

Наукове видання

ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Том 5, № 1
2022

Науковий редактор	А. М. Підлипська
Літературний редактор	Л. В. Таран
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

Scientific publication

DANCE STUDIES

Scientific Journal

Volume 5, No 1
2022

Scientific Editor	A. M. Pidlypska
Literary editor	L. V. Taran
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: 03.06.2022

Формат 70x100 1/16
Ум. др. арк. 7,63 Обл. др. арк. 6,32.
Наклад 100 прим.
Замовлення №4659

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