

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КЛИМЧУК ІРИНА СЕРГІЇВНА

УДК 793.3(477)“195/198”

ДИСЕРТАЦІЯ

**УКРАЇНСЬКЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО
1950 – 1980-Х РОКІВ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне
джерело _____ І. С. Климчук

Науковий керівник: Забрєдовський Степан Григорович, кандидат
педагогічних наук, професор

Київ–2021

АНОТАЦІЯ

Климчук І. С. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

Дослідження присвячене теоретичному осмисленню різновидів українського хореографічного мистецтва 1950–1980-х років як чинника формування національної ідентичності. У дисертації проаналізовано та систематизовано теоретичну та джерельну базу дослідження, визначено його теоретико-методологічні засади, виявлено важелі впливу народно-сценічного танцю 1950–1980-х рр. на формування національної ідентичності українців, розглянуто національні балетні вистави як етномарковані феномени, що впливають на формування національної ідентичності українців у 1950–1980-х рр., з'ясовано особливості інтегрування елементів українського народного танцю в бальний у 1950–1980-х рр. крізь призму формування національної ідентичності українців.

Для розв'язання окреслених завдань застосовано культурологічний підхід та наступні методи: *аналітичний* – для аналізу історіографії та джерельної бази, осмислення подій, фактів, репертуару та ін.; *системний* – для відтворення цілісної системи різновидів сценічного хореографічного мистецтва як чинників формування національної ідентичності; *історико-хронологічний* – для проведення дослідження в хронологічній послідовності з урахуванням історичного контексту; відтворення цілісної картини функціонування різних видів хореографії в

України у заявлений хронологічний період; *мистецтвознавчого аналізу* – для виявлення стилістичних та лексичних особливостей прояву «національного» в хореографії; *теоретичного узагальнення* – для уточнення термінологічного апарату дослідження, формулювання висновків; систематизації основних способів формування національної ідентичності через танець.

Шляхом аналізу наукової літератури та джерел з теми виявлено відсутність комплексного дослідження, присвяченого проблемі формування національної ідентичності в хореографічному мистецтві України 1950–1980-х рр. Історіографію дослідження досить умовно диференційовано за групами: праці з історії та теорії різновидів сценічної хореографії в оптиці формування національної ідентичності (з українського народно-сценічного танцю, національного балету, бального танцю); наукові публікації, присвячені феномену «національного» в мистецтві, зокрема хореографічному; філософські, культурологічні, мистецтвознавчі студії з проблем національної ідентичності.

Доведено, що поступовий відхід від формули «національна форма» культури, що панувала в СРСР від 1930-х рр., та впровадження формулювання «національна своєрідність», починаючи з 1960-х рр., розширило розуміння, що національне проявляється не лише у формі, а й у змісті. Поняття «національне» в сценічному хореографічному мистецтві радянського періоду можна розглядати в оптиці народно-сценічної хореографії, національної балетної вистави та бального танцювання, але ці феномени різною мірою та в різний спосіб засвоїли національні ознаки. Зауважено, що акумулювання етнокультурної інформації в лексиці народного танцю дозволяє говорити про національні ознаки тих чи інших хореографічних творів, що використовують образну систему та рухи українського народного танцю, від народно-сценічної та характерної хореографії до національних

балетних вистав, а також офарблених елементами народного бальних танців.

Наголошено, що хореографічне мистецтво в усіх його різновидах містить значний потенціал щодо транслявання національно орієнтованих ідей. Доведено, що навіть в умовах культивування радянської ідентичності у тоталітарній моноідеологічній державі, яким був СРСР, хореографічне мистецтво виступало дієвим способом формування та консервування національної ідентичності (через національно марковані лексичні, образні елементи українських сценічних танців), сприяло національній самоідентифікації людини, що пов'язано зі здатністю танцювальних творів пробуджувати почуття, викликати емоційний відгук у глядачів.

Констатовано, що за державної підтримки в Радянському Союзі було створено мережу професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю, період розквіту яких припав на 1950–1980-і рр., що були легітимними осередками культивування національної своєрідності хореографічного мистецтва. Показано, що в Україні провідні позиції в народно-сценічній хореографії посів Державний ансамбль народного танцю УРСР під керівництвом П. Вірського, чий твори стали взірцями для наслідування в середовищі професійного мистецтва та організованої художньої самодіяльності, водночас вплив поширювався на інші різновиди танцювального мистецтва (класична та бальна хореографія), що підсилювало потенціал останніх в аспекті впливу на формування української національної ідентичності.

Обґрунтовано, що в умовах повсюдної пропаганди в СРСР інтернаціоналізму, дружби народів з одночасним позиціонуванням росіян як «старшого брата», через сценічні образи козаків відбувалася своєрідна ідейна українізація. Виявлено, що козацька ідея, різноаспектно інтерпретована хореографічними засобами, стала одним з важливих

чинників формування української національної ідентичності («Запорожці», «Повзунець», «Гопак», «Про що верба плаче» П. Вірського, «Запорожці» Л. Калініна та ін.).

Підкреслено, що творчість Державного ансамблю танцю УРСР під керівництвом П. Вірського у 1955–1975 рр. розгорталась в умовах хрущовської відлиги та наступного періоду, позначеного рисами національно-культурного відродження. Обґрунтовано, що гастрольні закордонні поїздки ансамблю носили пропагандистський та популяризаторський характер, водночас сприяли національній ідентифікації українців в світі. Дотримуючись ідеологічних та соцреалістичних державних настанов до репертуару ансамблю входили як танці, пов'язані із фольклорною образністю, що давало змогу транслювати зі сцени українську ідентичність, так і номери та балети, присвячені сучасній радянській дійсності. Репертуарна палітра регіональних професійних та аматорських колективів народного танцю відрізнялась більшим чи меншим орієнтуванням на місцевий матеріал.

Показано, що становлення феномену «української національної балетної вистави» відбувалося у контексті вимог соціалістичного реалізму – моностилю тоталітарної держави СРСР. Встановлено, що естетика соцреалізму як впроваджений владою регулятор мистецьких процесів проявився в одній з найпотужніших тенденцій середини ХХ ст. – створенні національних балетних вистав в союзних республіках. Постулати соцреалізму, зокрема народність, вимоги «соціалістичного змісту» та «національної форми» у балетному театрі вдало можна було реалізувати саме через синтезування елементів народної культури, зокрема народної хореографії, та академічної естетики балетного театру. Наголошено, що попри ідеологічні настанови, створення українських балетів позитивно позначилося на загальному розвитку балетного театру України, розширило його жанровий діапазон, сприяло підвищенню

професійного рівня митців, органічне поєднання класичного та українського танцю призвело до появи унікальної лексичної системи національної балетної вистави як чинника формування національної ідентичності українців в УРСР та за її межами.

Доведено, що бальні танці, стилізовані під народні, ставали зброєю ідеологічної боротьби за вкорінення цієї тенденції у вітчизняній культурі бального танцювання. І якщо в народно-сценічній хореографії та балетному театрі явища синтезування класичного танцю з народним мали позитивні наслідки, то в бальній хореографії викликали різкий супротив. Констатовано, що формування української школи бального танцю згодом пішло не шляхом впровадження конкретних національно впізнаваних маркерів, а через опосередкований символізм (специфічна чуттєва виконавська манера, взаємодія в парі, тематика образів в сценічному танцюванні та ін.).

Зазначено, що серед перспективних напрямів подальших досліджень – відтворення регіональних національних особливостей української хореографії в системі танцювального мистецтва як один із способів трансляції етнокультурної ідентичності, порівняння ролі народно-сценічної хореографії в соціокультурному просторі України в радянський та пострадянський періоди, взаємодія народно-сценічного та сучасних напрямів танцю як метод створення національно маркованого сучасного хореографічного мистецтва та ін.

Ключові слова: хореографічне мистецтво України, національна ідентичність, український народно-сценічний танець, український балет, український бальний танець.

SUMMARY

Klymchuk I. Ukrainian choreographic art of the 1950s-1980s as a factor in the formation of national identity. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of candidate of art history, speciality 26.00.01 – Theory and History of Culture, National Academy of Cultural and Arts Leaders, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

The study is devoted to the theoretical understanding of the varieties of Ukrainian choreographic art of the 1950s and 1980s as a factor in the formation of national identity. In the dissertation the theoretical and source base of research is analyzed and systematized, its theoretical and methodological bases are defined, the levers of influence of national-stage dance of 1950-1980 on formation of national identity of Ukrainians are revealed, national ballet performances as ethnomarked phenomena influencing formation are considered national identity of Ukrainians in the 1950s and 1980s, the peculiarities of integrating elements of Ukrainian folk dance into the ballroom in the 1950s and 1980s through the prism of the formation of the national identity of Ukrainians were clarified.

The culturological approach and the following methods are used to solve the outlined tasks: analytical – for the analysis of historiography and source base, comprehension of events, facts, repertoire, etc .; system – to reproduce a holistic system of varieties of stage choreographic art as factors in the formation of national identity; historical and chronological – to conduct research in chronological order, taking into account the historical context; reproduction of a holistic picture of the functioning of different types of choreography in Ukraine in the stated chronological period; art analysis – to identify stylistic and lexical features of the manifestation of "national" in choreography; theoretical generalization – to clarify the terminological

apparatus of the study, the formulation of conclusions; systematization of the main ways of forming national identity through dance.

By analyzing the scientific literature and sources on the topic revealed the lack of a comprehensive study on the formation of national identity in the choreographic art of Ukraine 1950–1980's. (from Ukrainian folk-stage dance, national ballet, ballroom dance); scientific publications on the phenomenon of "national" in art, including choreography; philosophical, culturological, art studies on the problems of national identity.

It is proved that the gradual departure from the formula "national form" of culture, which prevailed in the USSR since the 1930s, and the introduction of the formulation "national identity" since the 1960s, broadened the understanding that the national is manifested not only in form, but also in the content. The concept of "national" in the stage choreographic art of the Soviet period can be considered in the optics of folk stage choreography, national ballet performance and ballroom dancing, but these phenomena to different degrees and in different ways have acquired national characteristics. It is noted that the accumulation of ethnocultural information in the vocabulary of folk dance allows us to talk about the national characteristics of certain choreographic works that use the image system and movements of Ukrainian folk dance, from folk-stage and characteristic choreography to national ballet performances, as well as elements of folk ballroom dancing. .

It is emphasized that choreographic art in all its varieties has a significant potential for broadcasting nationally oriented ideas. It is proved that even in the conditions of cultivating Soviet identity in the totalitarian mono-ideological state, which was the USSR, choreographic art was an effective way of forming and preserving national identity (through nationally marked lexical, figurative elements of Ukrainian stage dances), contributed to national self-identification. with the ability of dance works to arouse feelings, to evoke an emotional response in the audience.

It is stated that with the state support in the Soviet Union a network of professional and amateur folk dance groups was created, the heyday of which fell on the 1950s-1980s, which were legitimate centers for cultivating the national identity of choreographic art. It is shown that in Ukraine the leading positions in folk-stage choreography were taken by the State Folk Dance Ensemble of the USSR under the direction of P. Virsky, whose works became role models in professional art and organized amateur art, while the influence extended to other types of dance art. ballroom choreography), which strengthened the potential of the latter in terms of influencing the formation of Ukrainian national identity.

It is substantiated that in the conditions of widespread propaganda in the USSR of internationalism, friendship of peoples with simultaneous positioning of Russians as "older brother", through stage images of Cossacks there was a peculiar ideological Ukrainization. It was found that the Cossack idea, variously interpreted by choreographic means, became one of the important factors in the formation of Ukrainian national identity ("Zaporozhye", "Povzunets", "Hopak", "What the willow cries" by P. Virsky, "Zaporozhye" by L. Kalinin and others).

It is emphasized that the work of the State Dance Ensemble of the USSR under the leadership of P. Virsky in 1955–1975 unfolded in the Khrushchev thaw and the next period, marked by features of national and cultural revival. It is substantiated that the ensemble's touring trips abroad were of a propagandistic and popularizing nature, at the same time contributing to the national identification of Ukrainians in the world. Following the ideological and socialist-realist state guidelines, the ensemble's repertoire included both dances related to folklore imagery, which made it possible to broadcast Ukrainian identity from the stage, and numbers and ballets dedicated to modern Soviet reality. The repertoire palette of regional professional and amateur folk dance groups differed more or less in the focus on local material.

It is shown that the formation of the phenomenon of "Ukrainian national ballet performance" took place in the context of the requirements of socialist realism – the monostyle of the totalitarian state of the USSR. It is established that the aesthetics of social realism as a regulator of artistic processes introduced by the authorities manifested itself in one of the most powerful tendencies of the middle of the twentieth century – creation of national ballet performances in the union republics. The postulates of socialist realism, in particular nationality, the requirements of "socialist content" and "national form" in ballet theater could be successfully realized through the synthesis of elements of folk culture, including folk choreography, and academic aesthetics of ballet theater. It is emphasized that despite ideological guidelines, the creation of Ukrainian ballets had a positive effect on the overall development of the Ukrainian ballet theater, expanded its genre range, promoted the professional level of artists, organic combination of classical and Ukrainian dance led to a unique lexical system of national ballet performance. Ukrainians in the USSR and abroad.

It is proved that ballroom dancing, stylized as folk, became a weapon of ideological struggle for the introduction of this trend in the domestic culture of ballroom dancing. And if in folk-stage choreography and ballet theater the phenomena of synthesizing classical dance with folk dance had positive consequences, in ballroom choreography they caused sharp resistance. It was stated that the formation of the Ukrainian school of ballroom dancing later followed not through the introduction of specific nationally recognizable markers, but through indirect symbolism (specific sensual performance style, interaction in pairs, themes of images in stage dancing, etc.).

It is noted that among the promising areas of further research - the reproduction of regional national features of Ukrainian choreography in the system of dance art as one of the ways to translate ethnocultural identity, comparing the role of folk stage choreography in the sociocultural space of

Ukraine in Soviet and post-Soviet periods, dance as a method of creating nationally marked contemporary choreographic art, etc.

Key words: choreographic art of Ukraine, national identity, Ukrainian folk-stage dance, Ukrainian ballet, Ukrainian ballroom dance.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані

основні результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Климчук І. Становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР: художні та соціокультурні чинники. *Вісник КНУКіМ*. 2020. Вип. 43. С. 168–174.
2. Климчук І. Козацька тема в народно-сценічній хореографії 1950–80-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 36. С. 41–45.

Статті у наукових періодичних виданнях України, що індексуються у міжнародних наукометричних базах даних

3. Климчук І. Феномен національного в радянській культурі (на прикладі хореографічного мистецтва). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 35. С. 266–270.
4. Климчук І. Формування мистецької школи та традиції Павла Вірського в державному ансамблі танцю УРСР. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3, № 2. С. 124–131.
5. Климчук І. Українська національна балетна вистава в УРСР в оптиці соцреалізму. *Молодий вчений*. 2020. № 12. С. 84–87.

Стаття у науковому періодичному виданні іншої держави

6. Климчук І. Державний ансамбль танцю УРСР у середині 50-х – середині 70-х років ХХ століття: соціокультурний контекст. *Sciences of Europe (Praha, Czech Republic)*. 2020. Vol. 1, № 61. С. 3–6.

**Наукові праці, які засвідчують
апробацію матеріалів дисертації**

7. Миколайчук І. (Климчук І.) Вплив ідеології радянської влади на формування хореографічної культури України другої половини ХХ століття. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-творчої конф., Київ, 19 травня 2015 р. Київ : НАКККіМ, 2015. С. 71–73.

8. Климчук І. Основні підходи до створення українського народно-сценічного танцю. *Філософія тексту в сучасній культурі* : матеріали круг. столу в межах Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 29 березня 2019 р. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 11–14.

9. Климчук І. Етапи становлення Павла Вірського як реформатора української сценічної хореографії. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали ІV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 149–150.

ЗМІСТ

Вступ	15
Розділ 1. Теоретико-методологічні основи дослідження	23
1.1. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років та проблема формування національної ідентичності: науковий дискурс та джерельна база.....	23
1.2. Національна своєрідність хореографічного мистецтва: загальнотеоретичні та термінологічні підходи.....	33
Висновки до першого розділу.....	52
Розділ 2. Націєтворчий потенціал української народно-сценічної хореографії	55
2.1. Народно-сценічний танець як національно-культурний маркер.....	55
2.2. Творчість П. Вірського в оптиці національної своєрідності.....	69
2.3. Козацька тема в народно-сценічній хореографії як чинник формування української ідентичності.....	82
Висновки до другого розділу.....	91
Розділ 3. Балетні вистави та бальні танці у процесах формування національної ідентичності	94
3.1. Ознаки національного в українських балетах.....	94
3.2. Елементи української народної хореографії в бальних танцях.....	145
Висновки до третього розділу.....	159
Висновки	162
Список використаних джерел	166
Додатки	185

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Актуалізація процесів, пов'язаних з формуванням та збереженням національної ідентичності, підвищеної уваги до особливостей духовного життя нації носить перманентний характер, залежить від соціально-політичної ситуації в країні. В умовах Радянського Союзу – тоталітарної багатонаціональної держави національне питання було одним з ключових в ідеологічних настановах, його прояви в культурі чітко регламентувалися. В такій ситуації мистецтво латентно відіграло вагомий етнокультуротворчий та націєтворчий роль.

Хореографічне мистецтво у 1950–1980-х рр. в Українській Радянській Соціалістичній республіці (далі – УРСР), у період географічної та морфологічної стабілізації його розвитку в інститутованих формах (професійне мистецтво та художня самодіяльність; народний, класичний, бальний танець) за потужного державного фінансування, попри ідеологічний диктат, стало одним з дієвих чинників формування національної ідентичності сучасної української нації. Самостійний науковий інтерес становить донині комплексно не досліджений у вітчизняному мистецтвознавстві механізм формування феномену національно маркованого хореографічного мистецтва як фактора етногенезу сучасної нації, творення культурно-мистецькими засобами національної ідентичності. Важливо з'ясувати значимість різних жанрових форм хореографії (народно-сценічний танець, національні балетні вистави, українські композиції радянської програми бальних танців) задля відтворення панорами розвитку хореографічного мистецтва Радянської України в аспекті націєтворення.

У працях радянського періоду К. Василенка, А. Гуменюка, М. Загайкевич, Ю. Станішевського та ін., присвячених хореографічному мистецтву УРСР, акцентовано на його національній своєрідності, але не розглянуто в оптиці формування української ідентичності, адже автори послуговувались методологічним концептом «радянська ідентичність», що не дозволяв поглиблене вивчення мистецьких механізмів формування національної ідентичності. За часів незалежності України активізувалися процеси об'єктивного перегляду радянської культури, значна увага науковців приділяється специфіці прояву національних ознак в різновидах хореографічного мистецтва (в народному танці – В. Гордєєв, К. Кіндер, С. Легка, А. Підлипська, В. Шкориненко та ін., у класичному – Л. Козинко, А. Король, Л. Маркевич, Н. Семенова та ін., у бальному – Т. Павлюк, Л. Шестопап та ін.). Однак досі не створено комплексного дослідження впливу хореографії обраного для нашого дослідження періоду на формування національної ідентичності українців.

З погляду сучасного мистецтвознавства в контексті теорії та історії культури актуальним постає дослідження хореографічного мистецтва 1950–1980-х рр. як вагомого чинника формування національної ідентичності українського народу в радянський період, що зумовило вибір теми дисертації: **«Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тема дисертації відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (державний реєстраційний № 115U001572) перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Науковим завданням дисертації є виявлення та здійснення

наукової реконструкції основних важелів українського хореографічного мистецтва 1950–1980-х рр. як чинника формування національної ідентичності.

Мета дослідження – розкрити художні особливості сценічного хореографічного мистецтва як чинника формування національної ідентичності українського народу в 1950–1980-х роках.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання**:

– проаналізувати та систематизувати теоретичну та джерельну базу дослідження;

– визначити теоретико-методологічні засади дослідження;

– виявити важелі впливу народно-сценічного танцю 1950–1980-х рр. на формування національної ідентичності українців;

– розглянути національні балетні вистави як етномарковані феномени, що впливають на формування національної ідентичності українців у 1950–1980-х рр;

– з’ясувати особливості інтегрування елементів українського народного танцю в бальний у 1950–1980-х рр. крізь призму формування національної ідентичності українців.

Об’єкт дослідження – сценічне хореографічне мистецтво в художній культурі України ХХ століття.

Предмет дослідження – українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років.

Методи дослідження. Для розв’язання окреслених завдань застосовано культурологічний підхід та наступні методи: *аналітичний* – для аналізу історіографії та джерельної бази, осмислення подій, фактів, репертуару та ін.; *системний* – для відтворення цілісної системи різновидів сценічного хореографічного мистецтва як чинників формування національної ідентичності; *історико-хронологічний* – для проведення дослідження в хронологічній послідовності з урахуванням

історичного контексту; відтворення цілісної картини функціонування різних видів хореографії в Україні у заявлений хронологічний період; *мистецтвознавчого аналізу* – для виявлення стилістичних та лексичних особливостей прояву «національного» в хореографії; *теоретичного узагальнення* – для уточнення термінологічного апарату дослідження, формулювання висновків; систематизації основних способів формування національної ідентичності через танець.

Хронологічні межі дослідження. 1950–1980-ті рр. можна розглядати як цілісний етап розвитку хореографічного мистецтва в УРСР (у межах державного утворення СРСР з адміністративно-командною системою управління). Нижня межа зумовлена стабілізацією культурно-мистецького розвитку після періоду повоєнного відновлення, в хореографічному мистецтві – оформленням системи професійних ансамблів народно-сценічного танцю, активізацією створення національних балетних вистав. Верхня межа пояснюється початком нового історико-політичного, соціально-економічного, та, відповідно, культурно-мистецького етапу розвитку України.

Теоретичну базу дисертації складають:

– праці з історії та теорії різновидів сценічної хореографії в оптиці національної ідентичності: з українського народно-сценічного танцю (О. Бігус, Т. Благова, Г. Боримська, О. Бойко, К. Василенко, О. Голдрич, А. Гуменюк, С. Забрєдовський, С. Зубатов, Б. Кокуленко, А. Кривохижа, С. Легка, Т. Луговенко, В. Литвиненко, А. Морозов, А. Підлипська, О. Помпа, Б. Стасько, В. Шкориненко та ін.), з українського національного балету (Л. Долохова, М. Загайкевич, Є. Коваленко, А. Король, Л. Косаківська, Л. Маркевич, Н. Семенова, Ю. Станішевський, О. Чепалов та ін.); з українського бального танцю (В. Єрмакова, О. Касьянова, Т. Павлюк, Н. Терешенко, Л. Шестопап та ін.);

– дослідження, присвячені феномену «національного» в мистецтві, зокрема хореографічному (М. Каган, В. Путрова, Н. Шахназарова, Н. Шереметьєвська, Е. Шумілова, В. Уральська, Ю. Чурко, М. Ельяш та ін.);

– філософські, культурологічні, мистецтвознавчі праці з проблем національної ідентичності (Д. Антонович, С. Безклубенко, Ю. Бромлей, Л. Нагорна, М. Попович, Е. Сміт та ін.).

Джерельну базу дослідження склали публіцистичні статі 1950–1980-х рр. в періодичній пресі, відеозаписи сценічних виступів, архівні матеріали, зокрема Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України («Довідка про творчу діяльність народного артиста СРСР В. Вронського до 60-річчя», ф. №573, оп. 1, спр. №517 та ін.).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше*:

– розкрито художні особливості українського хореографічного мистецтва 1950–1980-х рр. як чинника формування національної ідентичності;

– обґрунтовано вагомість народно-сценічних хореографічних композицій на теми українського козацтва як чинника формування української національної ідентичності в історико-культурному контексті 1950–1980-х рр.;

– доведено, що попри функціонування українського балетного театру у 1950–1980-х рр. в рамках соцреалістичних художньо-естетичних принципів у ньому вдало були реалізовані національні балети іншими, порівняно з народно-сценічним танцем, мистецькими засобами, відповідно, розширився діапазон хореографічних чинників, що вплинули на формування національної ідентичності українців;

– українські бальні танці «радянської програми» показано не лише як адміністративно-командний акт впровадження вітчизняних

хореографічних зразків до бального танцювання, а й як художню спробу створення синтезованої лексики українського народного та бального танців, потенційно – один з чинників формування української національної ідентичності;

уточнено:

– періодизацію розвитку сценічного хореографічного мистецтва в УРСР крізь призму взаємодії елементів народно-сценічного танцю з різними видами хореографії, а саме: у *сфері балету*: 1950 – середина 1960-х – активізація створення національних балетних вистав-хореодрам за літературними творами; середина 1960-х – 1980-ті – зменшення кількості національних балетів, що пов'язано із втратою актуальності принципів хореодрами, балетмейстерськими пошуками з танцювальної симфонізації літературних творів, яка передбачала більш високий рівень поетизації синтезованої лексики народного та класичного танців, ніж у хореодрамах попереднього періоду; у *сфері бального танцювання*: 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 «радянської програми», де не вдалося досягти органічної взаємодії елементів народного та бального танців;

– поняття «національна своєрідність хореографічного мистецтва» (сукупність різних аспектів прояву національного у формі та змісті танцювальних творів), «національна ідентичність» в контексті розвитку хореографічного мистецтва (усвідомлення своєї приналежності до певної національної спільності, результат когнітивно-емоційного процесу усвідомлення себе представником певної національності, певний ступінь ототожнення себе з ним і відокремлення від інших національностей у процесі виконання чи споглядання національно маркованих хореографічних творів).

набули подальшого розвитку:

- уявлення про систему українського хореографічного мистецтва як вагомого складника національної ідентичності в 1950–1980-х рр.;
- дослідження творчо-змістовної еволюції української хореографії 1950–1980-х рр.;
- вивчення особливостей інтегрування елементів українського народного танцю в бальний.

Теоретичне значення дослідження полягає у виявленні й науковому обґрунтуванні потенціалу різних видів сценічного хореографічного мистецтва України 1950–1980-х рр. як чинника формування національної ідентичності. Положення та висновки дисертації можуть бути використані для подальших досліджень зі сценічного хореографічного мистецтва України, при підготовці теоретичних праць з етнокulturології.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані при розробці стратегій етнокulturного виховання; для доповнення навчальних курсів з «Історії хореографічного мистецтва», «Історії української хореографії», «Історії української культури», у підготовці навчальних спецкурсів, для розробки методичних посібників і підручників для студентів закладів вищої освіти культурно-мистецького профілю.

Особистий внесок здобувача. Дисертація виконана авторкою самостійно, усі наукові результати належать дисертантці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробація матеріалів дисертації. Основні положення та результати дослідження проголошувались та обговорювались на всеукраїнських та міжнародних наукових форумах, серед яких: III Всеукраїнська науково-творча конференція «Особливості роботи

хореографа в сучасному соціокультурному просторі» (Київ, 19 травня 2015, НАКККиМ); Круглий стіл у межах Всеукраїнської науково-практичної конференції «Філософія тексту в сучасній культурі» (Київ, 29 березня 2019, КНУКиМ), IV міжнародна наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 3–4 листопада 2020, НАКККиМ).

Публікації. Основні положення та результати дослідження висвітлені в 9 одноосібних публікаціях, 2 із яких опубліковано у наукових фахових виданнях України за напрямом «мистецтвознавство», 1 стаття у науковому періодичному виданні іншої держави, 3 статті у наукових періодичних виданнях України, що індексуються у міжнародних наукометричних базах даних, 3 публікації в збірниках матеріалів конференцій, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (175 найменувань), додатків. Загальний обсяг дисертації – 198 сторінок, із яких 164 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років та проблема формування національної ідентичності: науковий дискурс та джерельна база

Для проведення дослідження важливо проаналізувати праці з історії та теорії різновидів сценічної хореографії в оптиці формування етнокультурної ідентичності засобами танцювального мистецтва, а також загальнотеоретичні праці, присвячені прояву національного в хореографії, способам трансляції національної ідентичності засобами мистецтва та ін.

Серед фундаментальних праць з українського народно-сценічного танцю слід відмітити дослідження А. Гуменюка [37; 149] та К. Василенка [18–22], що аналізують витoki та становлення української народної та народно-сценічної хореографії. Важливо розглянути праці цих дослідників в тогочасному мистецтвознавчому, культурологічному, історичному дискурсі, адже більшість публікацій відомого музикознавця та етнохореолога А. Гуменюка були створені саме в період, обраний для нашого дослідження. У відомій науковій праці «Народне хореографічне мистецтво України» (Київ, 1963) [37] від розкриття загальних питань походження і розвитку хореографічного мистецтва автор доходить детального аналізу народної та народно-сценічної хореографії українців, піднімає проблеми взаємозв'язку фольклорних танців та їхніх похідних сценічних форм, а також приділяє увагу особливостям мистецького феномену народно-сценічної хореографії в її найкращих зразках.

Безумовно, дослідження не позбавлене ідеологічних кліше, в ньому постійно наголошується на «радянських» ознаках сучасного хореографічного мистецтва, але це не применшує значущості праці в аспекті розкриття та популяризації національної сутності власне української хореографії.

Енциклопедією українських народних та народно-сценічних танців став збірник танців, упорядкований А. Гуменюком за розробленою ним типологією (хороводи, побутові танці, сюжетні танці). У першій частині праці подано теоретичні відомості щодо класифікації та характеристики українських народних танців, опис їх основних рухів. Праці А. Гуменюка від середини 1970-х рр. (перше видання побачило світ 1962 року) сприяють поширенню українського танцю, відповідно, формуванню стійких національних ідентифікаторів, якими виступають танці та танцювальні елементи, і в цілому – національної ідентичності.

К. Василенко послуговуючись основними методологічними положеннями праць А. Гуменюка поглиблює та розширює їх, вдається до детального аналізу не лише генези та розвитку українського танцю, а й його семантичних основ, детально розглядаючи лексику народних та народно-сценічних танців [19]. Зважаючи на специфіку знакової системи хореографічного мистецтва в українській народно-сценічній хореографії (що запозичує композиційні елементи з народних танців), де основним виразним засобом виступають рухи людського тіла (танцювальна лексика), дослідження саме цього аспекту сприяє усвідомленню специфіки танцювальної культури українців на морфологічному рівні

Від першого видання 1971 року «Лексика українського народно-сценічного танцю» до однойменної праці 1996 року автор постійно удосконалював та доповнював матеріали. Останнє видання вміщує теорію українського танцю (морфологія руху, лексика танцю та шляхи її збагачення, зв'язок хореографічної лексики та музики) та лексикон

українського народно-сценічного танцю (назви, уніфікація та класифікація рухів). К. Василенко запропонував класифікувати рухи за двадцять однією групою від найпростіших (танцювальні кроки з носка, з каблука та ін.) до віртуозних (різноманітні присядки, оберти, кабріолі, стрибки-оберти з просуванням та ін.). Рухи українського танцю, набуваючи ознак символу хореографічного мистецтва, відіграють роль своєрідного національного маркера. Впізнавання глядачами рухів українського танцю, продемонстрованих зі сцени, сприяє національній самоідентифікації, і в цілому – формуванню національної ідентичності.

У праці «Український танець» К. Василенко докладно зупиняється на національному колориті танців, що сприяє формуванню національної ідентичності. Національний колорит базується на спільних для українців образно-змістовних та композиційних характеристиках танців. Попри те, що в хореографічній культурі багатьох народів можна знайти подібні лексичні конструкції, представниками різних етносів вони виконуються по-різному, і в цьому, за ствердженням К. Василенка, «полягає своєрідність та національна самобутність хореографії того чи іншого народу» [22, с. 110]. А виокремлення себе з-поміж інших, усвідомлення своєї приналежності до тієї чи іншої групи, у даному випадку, через споглядання чи виконання української хореографії, сприяє формуванню національної ідентичності.

Важливо зберегти національний колорит при постановці авторських народно-сценічних танців. Нові рухи стають органічними для народно-сценічного хореографічного мистецтва у випадку досконалого знання балетмейстерами національної танцювальної лексики, наявності високого хореографічного смаку, що дозволяє «скористатися тими чи іншими структурними частками руху для відтворення потрібного стилю, жанру. Копітка творча робота дає позитивні наслідки – рух міцно входить до скарбниці хореографічного лексичного фонду» [22, с. 167].

Класичним прикладом такої високопрофесійної балетмейстерської творчості став «Повзунець» П. Вірського. Постановник використав основний принцип виконання лише одного руху, різноманітно інтерпретувавши його за законами образної системи українського танцю, збагативши іншими елементами, що органічно поєднані з багатоваріативним основним рухом. У пересічних глядачів навіть не виникає сумніву, що це не народний український танець, настільки яскраво передано національний колорит.

В останні роки поживилася дослідницька діяльність у сфері української народної та народно-сценічної хореографії, з'явилися різноаспектні праці з регіональних особливостей народної хореографічної культури: О. Бігус «Народно-сценічна хореографічна культура Прикарпатського регіону» [11], В. Гордєєв «Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики» [33], О. Помпа «Народний танець: генезис та сучасні форми побутування (на матеріалах Житомирщини)» [114], Б. Стасько «Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини» [142], І. Степанюк «Вокально-хореографічна культура Волині другої половини ХХ – початку ХХІ століття: джерела та сучасні тенденції функціонування» [143], А. Тимчула «Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [147] та ін. У рамках таких розвідок розглядаються регіональні професійні та аматорські колективи народно-сценічного танцю, що творили хореографічну культуру України у 1950–1980-х рр., у специфічний спосіб транслювали національну культуру у дозволених формах, сприяли формуванню національної ідентичності.

Вагомий внесок у формування національної ідентичності зробив Державний ансамбль танцю УРСР під керівництвом П. Вірського, тому для розкриття теми дослідження важливо звернутися до праць, присвячених різним аспектам творчості балетмейстера та діяльності

очолованого ним колективу. Серед таких наукових розробок важливо проаналізувати наступні праці: Г. Боримська «Самоцвіти українського танцю» [16], В. Литвиненко «Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в Театрі танцю Павла Вірського» [86], Ю. Станішевський «Павло Павлович Вірський» [137], В. Шумілова «Творчість Павла Вірського у сучасному науковому дискурсі» [169] та «Театр танцю П. Вірського як інтегративна система» [170] та ін.

Автори звертають увагу на специфіку колективу, що переважно виконував композиції, створені на основі українських народних танців, але не розглядають його діяльність в аспекті формування національної ідентичності. До того ж фундаментальні праці Ю. Станішевського та Г. Боримської створені у період активного культивування ідеї радянської ідентичності, яка не передбачала уваги до національної ідентифікації. Навпаки, у 195–1980-і рр. активно підтримувалося нівелювання національних ознак, проявлених в мистецьких творах, держава застосовувала каральні заходи, звинувачувала в націоналізмі активних пропагандистів та прибічників української мови та культури в цілому.

Специфіці діяльності професійних та аматорських колективів із висвітленням окремих аспектів українського танцю як чинника формування національної ідентичності присвячені дослідження наступних авторів: С. Забрєдовський [48], С. Легка [85], Т. Луговенко [88], В. Шкоріненко [165] та ін.

Розкриваючи специфіку національних балетних вистав необхідно звернутися до фундаментальних досліджень з проблем розвитку українського балетного театру, створених корифеями балетознавчої думки Ю. Станішевським та М. Загайкевич. Монографія Ю. Станішевського «Балетний театр України: 225 років історії» (2003) [135] стала своєрідним узагальненням і розвитком його багатолітніх наукових досліджень у галузі теорії та історії національної

професійної хореографічної культури у світовому мистецькому контексті. Також балетному мистецтву у стінах Національної опери України приділено чималу увагу у значущій роботі Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність» (2002) [134]. У численних працях Ю. Станішевського, що виходили протягом останніх більш ніж сорока років та були присвячені розвитку українського балетного театру, знаходимо не тільки наукове викладення історії розвитку балетного мистецтва України загалом, а й докладний мистецтвознавчий аналіз вистав національної тематики.

У працях цього дослідника, таких як «Розквіт українського балету» (1961) [138], «Український радянський балет» (1963) [139], «Танцювальне мистецтво Радянської України» (1967) [136], «Хореографічне мистецтво» (1969) [141], «Український радянський балетний театр: Нариси історії: 1925 – 1975» (1975) [140], «Балетний театр Радянської України: 1925 – 1985: Шляхи і проблеми розвитку» (1986) [133] основна увага приділяється своєрідності українського балетного театру, яка великою мірою знайшла прояв у балетах на національну тематику.

Дослідження Ю. Станішевського відіграли основоположну роль у розкритті основних тенденцій розвитку балетного театру України та місця та ролі балетів на національну тематику в історії вітчизняного театру. Дослідник акцентував увагу на унікальності шляху розвитку українського балету, але не звертався до проблеми формування національної ідентичності засобами балетного театру.

Праця М. Загайкевич «Драматургія балету» (1978) [49] присвячена виключно балетам, створеним українськими композиторами, серед яких переважну частину складають саме балети національної тематики. Авторка проводить докладний музикознавчий аналіз партитур балетів та

балетознавчий аналіз хореографічних інтерпретацій. Переважна частина цих балетів є хореодрамами, де важливу роль відіграє літературне першоджерело, створене українськими письменниками та поетами. Звертаючи увагу на своєрідність музичних партитур та балетмейстерських рішень національних балетів, М. Загайкевич подає матеріал крізь призму соцреалістичного методу, що не дозволяє авторці відкрито говорити про формування національної ідентичності, зокрема, засобами українських балетних вистав.

У радянському балетознавстві проблема національної своєрідності балету знаходилась у постійній розробці Е. Шумілової. Її праця «Национальное своеобразие балета» («Національна своєрідність балету», 1976) [168] відтворює у загальних рисах панораму розвитку балетного мистецтва у національних республіках СРСР. Дослідження хоча і не позбавлено ідеологічного нашарування, але містить цінні мистецтвознавчі умовиводи з приводу еволюції підходів до втілення національної теми у балеті, дозволяє відтворити панораму підходів до трактування місця та ролі балетів національної тематики в культурі СРСР

Балетні вистави української тематики в УРСР не залишались поза увагою радянських балетознавців. Аналітичні матеріали з проблем розвитку українського національного репертуару подано у працях М. Ельяша «Балет народів СРСР» [171] та «Образи танцю» [172] та ін., що дозволяє стверджувати, що українські національні балетні вистави були помітним явищем балетного театру Радянського Союзу. Але ці дослідження не розглядають вистави крізь призму формування національної ідентичності. Автор дотримується позиції про цілісність балетного театру СРСР, де національні балетні вистави покликані урізноманітнити репертуар.

В останні роки створено ряд праць, присвячених національним

балетним виставам (Л. Козинко [68; 69], А. Король [74; 75], Л. Маркевич [89], Н. Семенова [123] та ін.), але в них балети переважно розглядаються як мистецькі феномени, а не в аспекті впливу на формування національної ідентичності.

Бальні танці з елементами лексики української народно-сценічної хореографії як частина танців «радянської програми» розглянута О. Касьяною [57–59], Т. Павлюк [105], Н. Терешенко [145–146], Л. Шестопап [163–164] та ін., але вони не торкаються етнонаціональної специфіки таких танців.

Для популяризації бальних танців «радянської програми» випускалися їх словесно-графічні записи у репертуарних збірниках. Наприклад у бібліотечці «На допомогу художній самодіяльності» у виданні «Новые бальные танцы» («Нові бальні танці») (Москва, 1973) [99] поряд з описами національно обарвлених бальних танців «Туяна», «Моя любезна», «Калінка», «Дагестаночка», «Альонушка», «Вдоль по Питерской», «Дозвольте запросити» («Разрешите пригласить»), «Пінгвін», «Рада», «Бариня», «Парасолька» знаходимо й «Український бальний».

У тій же бібліотечці у виданні «Новые бальные танцы» («Нові бальні танці») (Москва, 1974) [100] описано танці «Орайда», «Рилё», швидкий фокстрот, «Калінка», «Горяночка», танго, повільний вальс, «Корякский бальный» та «Ятраночка».

Також існувала серія «Репертуар художньої самодіяльності». У репертуарному збірнику «Разрешите пригласить!» («Дозвольте запросити») (Москва, 1973) [117] поряд з «Дозвольте запросити», «Рилё», «Вару-вару», «Йоксу-полька», «Туяна» була описана «Ятраночка».

У збірнику «Советские бальные танцы» («Радянські бальні танці») (Рига, 1976) [127] вміщено описи танців «Вару-вару», «Було-було»,

«Рупумс», «Саданциє», «Петергайліс», «Коли нам весело», «Рилё», «Російський ліричний», «Сударушка» та «Ятраночка».

До рекомендованих бальних танців «радянської програми», що популяризували та рекомендували до вивчення задля впровадження до репертуару в колективах збірники словесно-графічних записів, належали бальні танці з елементами української народної хореографії «Український бальний» та особливо популярна «Ятраночка».

З'ясуванню поняття «національна ідентичність» та визначенню концептуальних основ дослідження сприяли праці з культурології, філософії, політології та ін., серед яких: колективна монографія (керівник авторського колективу О. Рафальський) «Антропологічний код української культури і цивілізації» [3], Т. Воропаєва «Формування ідентифікаційної матриці та культуротворча діяльність українців» [30], Р. Демчук «Українська ідентичність у модусі міфологем» [40], О. Русул «Поняття “етнічна”, “культурна ідентичність”, “національний менталітет” у соціально-філософському дискурсі» [119], Т. Саніна «Дослідження національної та етнічної ідентичності: теоретичний огляд» [120], М. Степико «Українська ідентичність: феномен і засади формування» [144] та ін.

Загальнотеоретичні підходи до розуміння націєтворчих, етнонаціокультурних процесів сформовано на основі таких праць: С. Безклубенко «Національна ідея як феномен культури» [10], Ю. Бромлей «Этносоциальные процессы: теория, история, современность» («Етносоціальні процеси: теорія, історія, сучасність») [17], Е. Сміт «Національна ідентичність» [126] та ін.

Окрему групу склали дослідження, присвячені феномену «національного» в мистецтві, зокрема хореографічному: Н. Шахназарова «Национальная традиция и национальная школа» («Національна традиція та національна школа») [158] та «Проблема национального и

интернационального» («Проблема національного та інтернаціонального») [159], Е. Шумілова «Национальное своеобразие балета» («Національна своєрідність балету») [168], Ю. Чурко «Белорусский хореографический фольклор» («Білоруський хореографічний фольклор») [155] та ін.

Архівні матеріали, зокрема Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України [41] (Дод. А), дозволили уточнити окремі факти творчої біографії митців, що прислужились розбудові українського хореографічного мистецтва у 1950–1980-х рр.

Отже, проаналізувавши широке коло літератури та джерел доходимо висновку про відсутність комплексного дослідження, присвяченого трансляції етнокультурної ідентичності в хореографічному мистецтві України 1950–80-х рр.

1.2. Національна своєрідність хореографічного мистецтва: загальнотеоретичні та термінологічні підходи

Проблематика дослідження передбачає застосування комплексу загальнонаукових та конкретно наукових методів, що в сукупності складають методологію дослідження. Завдяки культурологічному підходу забезпечено панорамний погляд на предмет дослідження в контексті багатовимірності культури. Його можна вважати своєрідним метапідходом, що дозволяє комплексно осягнути мистецькі процеси. Серед загальнонаукових методів аналітичний метод забезпечив проведення достовірного аналізу історіографії та джерельної бази, осмислення подій, фактів, репертуару ансамблів народно-сценічного танцю, балетного театру, української радянської програми бальних танців та ін. Розгляд українського хореографічного мистецтва як певної системи різновидів сценічного танцю із застосуванням системного метода дозволив усвідомити різноманітні взаємозв'язки між компонентами системи, що спрямовані на формування національної ідентичності. Термінологічний метод, який передбачає уточнення змісту та обсягу понять, використано для уточнення термінологічного апарату дослідження. Для об'єктивного осягнення розвитку української хореографії в її історичній вертикалі із врахуванням історичного контексту та відтворення цілісної картини функціонування різних видів хореографії в Україні у заявлений хронологічний період застосовано історико-хронологічний метод. Проведення мистецтвознавчого аналізу дозволило виявити стилістичні та лексичні особливості прояву «національного» в хореографії, виявити зміст художньої образності окремих компонентів хореографічних композицій, балетів. Метод теоретичного узагальнення застосовано при формулюванні висновків.

Одночасно під методологією дослідження мають на увазі сукупність

теоретичних положень, концепцій, що стали вихідними для проведення дослідження. Розглянемо філософські та культурологічні підходи до тлумачення концептів «національна ідентичність», «етнокультурна ідентичність», «національна своєрідність хореографічного мистецтва», що важливо не лише в аспекті термінологічної стрункості, а й виявленні дискурсивного поля теорій, думок, ідей, що важливі для виявлення формотворчої націєтворчої функції українського хореографічного мистецтва.

Застосовуючи етнокультурний підхід, запропонований авторами монографії «Антропологічний код української культури і цивілізації», за якими «нація визначається через об'єктивні характеристики, що виражають етнокультурну ідентичність – історичну територію, спільність мови, загальні міфи й історичну пам'ять, масову, публічну культуру» [3, с. 25], можна стверджувати важливість розгляду як національної, так і етнокультурної ідентичності.

Народне танцювальне мистецтво, елементи якого використовує народно-сценічне хореографічне мистецтво та балетний театр, творчо переосмислюючи здобутки першого, становить одну з якісних ознак етносу, адже належить до комплексу народного мистецтва. Безумовно, воно не є детермінантною етноознакою, серед яких мова, звичаї, обряди, традиції, норми поведінки, звички та ін. [144, с. 19]. Попри те, що лише їх сукупність формує етнос, кожен елемент окремо має вагомий потенціал впливу на всю систему.

Етнолог Ю. Бромлей визначає етнос як суспільну одиницю, «тип суспільної групи, особлива форма колективного існування людей» [17, с. 12]. Попри визнання пріоритетного значення мови як умови формування етносу або підсумку етногенезу, Ю. Бромлей надає важливого значення для функціонування етносу певним елементам матеріальної та духовної культури, як-от: звичаї, обряди, народне

мистецтво, норми поведінки тощо. Ю. Бромлей розуміє, що зазначені компоненти різною мірою беруть участь у формуванні етносу, системоутворювальну роль можуть відігравати різні компоненти. Одним з найвагоміших системоутворювальних чинників Ю. Бромлей визнавав етнічну самосвідомість [17, с. 23], яка тісно пов'язана з етнічною ідентичністю.

З історичної точки зору почати слід з поняття «етнокультурна самобутність етносу», під яким, зазвичай, розуміють комплекс особливих рис матеріальної та духовної культури, що притаманні конкретній етнічній спільноті, склалися у ході її історичного розвитку та відрізняють її від відповідних рис іншої етнічної спільноти. Етнокультурна самобутність будь-якого етносу неможлива без реального механізму збереження та передачі знань та уявлень про власну етнічну групу, позитивного ставлення до її представників та реальних дій із захисту інтересів своєї етнічної групи, тобто без етнічної ідентичності [156, с. 203]. І таким реальним механізмом збереження та передачі знань про українців, формування позитивного ставлення до них в умовах ідеологічного диктату в СРСР та загроз бути звинуваченим у націоналізм, виступало національно марковане хореографічне мистецтво (народно-сценічний танець, національні балетні вистави).

І. Данилюк визначає етнічну ідентичність як наслідок когнітивно-емоційного процесу сприйняття себе як представника свого етносу, певний рівень уподібнення себе з ним та відокремлення від інших етносів [39, с. 155]. Українська хореографія спонукає етнічного самовизнання через усвідомлення та емоційну співучасть у процесі виконання чи споглядання (емпатія, емоційний відгук на те, що відбувається на сцені).

Етнічна ідентичність не обмежується усвідомленням своєї належності до певної етнічної групи, вона включає також її оцінку,

значущість членства в ній та етнічні почуття, що поділяються усіма представниками цього етносу, а також організацію структури відносин та дій у різноманітних етноконтактних обставинах [39, с. 159]. Участь у створенні, виконанні, а також споглядання хореографічних творів, що однозначно можна кваліфікувати як українські, сприяють усвідомленню себе частиною української спільноти, пробуджують етнічні почуття, що поділяються усіма представниками етносу.

У структурі етнічної ідентичності виділяються три головних компоненти: когнітивний, афективний та поведінковий. Когнітивний компонент етнічної ідентичності включає в себе знання та уявлення про властивості представників своєї етнічної групи, розуміння своєї належності до неї на підставі визначених якостей. Афективний компонент охоплює оцінку особливостей своєї групи, ставлення до членства у ній та важливість цього членства. Поведінковий компонент розуміють як існуючий механізм проявлення себе як члена власної етнічної групи [39, с. 157]. Національно обарвлене хореографічне мистецтво стає каталізатором формування такої ідентичності в усіх трьох різновидах: транслює певні знання про звичаї, обряди, моральні принципи; дозволяє емоційно відчувати єдність з представниками свого етносу, усвідомити важливість приналежності до цього етносу; демонструє моделі поведінки, що корелюють із українськими традиціями (правила ставлення одне до одного представників протилежних статей, ставлення в соціумі до дітей, людей похилого віку та ін.).

Розвиток етнокультурної самобутності має вертикальний та горизонтальний виміри. Вертикальний включає взаємодію суб'єктів культури з культурно-історичним минулим власного народу, його культурною спадщиною (тобто саме він є основою формування етнокультурної ідентичності), горизонтальний охоплює діяльність суб'єктів культури у сьогоденні та їх взаємодію з іншими культурами,

тобто діалог культур (підґрунтя цієї діяльності формується у процесі етнічної ідентифікації, а саме при засвоєнні способів реагування та дій у різноманітних етноконтактних ситуаціях у процесі міжетнічної комунікації) [4, с. 132]. А збереження етнокультурної самобутності українців відбувається завдяки «актуалізації творчого потенціалу усіх суб'єктів культури (на колективному та індивідуальному рівнях) в актуальному часі» [4, с. 132].

Саме етнокультурна ідентичність є важливим чинником збереження та розвитку етнокультурної самобутності спільноти. Позитивна та стабільна етнічна ідентичність безпосередньо впливає на збереження етнокультурної самобутності етносу, забезпечує збереження етнічної культури та передачу її прийдешнім поколінням. Для людини етнічна ідентичність стає вагомою підтримкою та опорою, бо символізує безперервний зв'язок з традиціями і цінностями минулого, стадіями стабільності етносу. Лише збагнувши свою належність до певного етносу, засвоївши культурні норми та традиції, людина може ефективно занурюватися у соціальні процеси й почувати себе повноцінним членом суспільства [156, с. 209].

За радянських часів етнічна ідентичність як чинник, який на підсвідомому рівні впливає на людину, вважався несуттєвим та відкидався. Головна увага була зосереджена на процесах консолідації, а саме об'єднання невеличких етнічних груп у великі етноси, головним чином – у соціалістичну націю. Етнооб'єднувчі процеси мали призвести до створення нової історичної спільності – радянського народу. Її формування визначив як програму XXII з'їзд КПРС (17–31 жовтня 1961 р., Москва). Твердження про те, що радянський народ є новою історичною спільністю, можна зустріти і в інших партійних документах, а саме в тезах ЦК КПРС до 100-річчя від дня народження В. Леніна (1970), доповіді Л. Брежнєва на XXIV з'їзді КПРС (1971) [156, с. 205]. Основою

концепції «радянського народу як нової історичної спільності» відносно України була ідеологія «возз'єднання». Найбільшого вираження ця концепція отримала під час святкування 325-річчя «возз'єднання України з Росією» в 1979 р. Зокрема, витоки «нової історичної спільноти», на думку партійних ідеологів, сягали ще часів Київської Русі, де начебто утворилася «єдина давньоруська народність», і з цієї єдиної колиски беруть свій початок російська, українська та білоруська народності [148, с. 87–90]. Саме в цих умовах латентною формою трансляції етнокультурної ідентичності стали українська народно-сценічна хореографія та національні балетні вистави.

Говорячи про етнічну ідентичність, основний акцент роблять на усвідомленій належності до культурної спільноти. Тобто етнічна ідентичність – це стан процесу ідентифікації особи (на певний момент часу), яка крім власної індивідуальної неповторності усвідомлює свою належність до певної культурної спільноти і пов'язана з нею почуттям солідарності через спільні цінності та погляди. Національна ідентичність – це та сама етнічна ідентичність, якщо, звісно, нація етнічна, або, як її називав Майнеке, «культурна», до якої додається усвідомлення спільності політичній, інтересів [120, с. 25].

Але є й підходи, що стверджують ієрархічність між етнічною та національною ідентичностями, розтлумачуючи цей механізм. Автори монографії «Антропологічний код української культури і цивілізації» зазначають, що усвідомлення власної ідентичності «надає особистості певної цілісності, визначеності, відчуття спадкоємності, забезпечує, допомагає встановити схожість з одними людьми та відмінність від інших» [3, с. 254]. У процесі цього порівняння і формуються різні види ідентичностей, серед яких вагому роль відіграє етнічна ідентичність, а також ідентичність більш високого рівня – національна.

Дослідники вживають термін «етнонаціональна ідентичність»,

розрізняючи його складники: етнічну (культурну, релігійну, мовну) і національну ідентичність (ідентичність з політичним відтінком). «Остання ґрунтується на усвідомленні себе представником відповідної національної спільноти, частиною нації, на розумінні відмінностей від інших спільнот, на відокремленні “ми” від “не ми”... національна ідентичність – це усвідомлення державно-політичної, громадсько-територіальної спільності, духовної єдності, етнічної та історичної спорідненості, психолого-етнічної самобутності та неповторності нації» [3, с. 256]. В УРСР, як частини СРСР, де проводилася свідомо політика русифікації, національно марковане українське хореографічне мистецтво у латентних формах сприяло збереженню та формуванню національної ідентичності, що дало свої плоди на початку 1990 років. Адже стимулювання усвідомлення духовної, історичної, етнічної спорідненості шляхом впливу багатьма факторами, у тому числі й хореографічним мистецтвом, призвело до усвідомлення важливості державно-політичної та громадсько-територіальної окремішності – створення самостійної держави Україна. Але таке трактування впливу хореографічного мистецтва є занадто сміливим, може розглядатися лише у взаємодії з іншими культурно-мистецькими та суспільно-політичними факторами, що уводить від предмету дослідження.

Отже, в умовах союзної республіки, якою була в 1950–80-і рр. УРСР в межах держави – Радянського Союзу, коректно говорити про етнокультурну, а не національну ідентичність. Але практично в усіх працях радянського періоду, а також на продовження цієї традиції і сьогодні, стосовно хореографічного мистецтва вживають термін «національний» (національні балетні вистави – в значенні українські не в політичному, а культурному та ін.)

На нетотожності національної та етнокультурної ідентичності наполягає дослідниця Т. Грушевицька, зазначаючи, що «в масовій

свідомості поняття “етнос” і “нація”, а, отже, “етнічна” та “національна” культури нерідко розглядаються як синоніми. На жаль, така точка зору була загальноприйнятою в радянській науці» [36, с. 137]. Наприклад, в словнику «Естетика» (Москва, 1989) навіть немає окремої статті про етнос, а етнічні особливості розглядаються як частина національних характеристик. Але слід зауважити, що етнокультурна та національна ідентичності корелюють між собою [173].

Застосовуючи поняття «національне» щодо явищ мистецтва радянського періоду у переважній більшості випадків мали на увазі «етнічне».

З естетичної точки зору, «національне (від лат. *patio* – народ) – відображення у конкретному творі мистецтва, творчості якого-небудь художника... специфічно-неповторного, притаманного національній художній культурі... Основне джерело національної своєрідності мистецтва – соціально-історичне буття у всій його конкретності, особливості духовного життя суспільства, національний характер культури, її традицій» [173, с. 226–227]. За думкою естетиків, що приймається мистецтвознавцями та культурологами, національне проявляється у змісті та формі художнього твору. Національний зміст народно-сценічних танців, національних балетних вистав закріплюється використанням національних особливостей форми: у народно-сценічному танці – це традиційні композиційні рішення, перенесені з народної творчості, оброблені задля виконання за законами сцени; у національних балетних виставах – це шлях взаємодії, синтезування композиційних елементів народного танцю (лексика, комбінування рухів, малюнки та ін.) з усталеними формами, прийомами класичних балетних вистав.

У різних видах мистецтва національне відтворюється у специфічних, притаманних йому варіантах, і якщо у музичному мистецтві це ладово-інтонаційна система, у поезії – традиції складання рим, у

живопису – співвіднесення кольорів, створення характерної кольорової гами, то у танцювальному мистецтві це лексичний та образний ряд.

Зважаючи на тривале зберігання традиційного укладу життя націй (до масштабних глобалізаційних зрушень кінця ХХ – початку ХХІ ст.), то національне в мистецтві набуло ознак усталених архетипів. Але не можна заперечувати природних процесів збагачення національних мистецьких особливостей у процесі історичного розвитку. І тут постає питання взаємодії національних мистецтв різних народів, відсутності в природному середовищі герметичного «чистого», без «нашарувань» та «домішок» національного мистецтва, що не може бути сприйняте іншим народом. З підвищенням культурного рівня національного буття розширюються міжнародні культурні зв'язки, в ці контакти включається мистецтво, відбувається збагачення традиціями інших національних мистецьких шкіл. «У той самий час – стійкі національні традиції, смаки стають факторами, що регулюють уподобання у процесі відбору та опанування художніх цінностей, створених іншими народами. Процес взаємовпливу та взаємозбагачення національних художніх культур соціально обумовлений та історично мінливий» [173, с. 226–227].

Національне має прояв у тематиці та проблематиці творчості, у впливі на мистецтво клімату та географічного середовища (особливо відчутно – в архітектурі), характеру та поведінки людей того чи іншого народу, а також у художній мові, тобто проявляється як у змісті, так і у формі художніх творів.

Безумовно, національне найбільш повно виражено у народній художній творчості. Але воно існує в будь-яких жанрах та формах мистецтва, хоча нерідко виражається непрямыми, опосередкованими способами. Зв'язки з народною творчістю є одним з джерел посилення національного у професійному мистецтві [173, с. 226–227].

Отже, національна своєрідність мистецтва формується у процесі

розвитку культури того чи іншого народу. Національна своєрідність культури великої групи людей пов'язана зі стійкою історичною спільністю їхньої мови, території, економічного життя, психічного складу.

Проте існують і інші, ширші, погляди на прояви національного у мистецтві. Б.-І. Антонич у праці «Труїзми про національне мистецтво» висуває власні міркування: «Слід пригадати відому, не один раз висловлювану, проте ще не признану й не поширену правду, а саме, що національний характер не творить у мистецтві народна або історична тематика чи наслідування народних або наших давніх способів оформлення мистецького твору. Аж соромно повторювати такі труїзми, але годі. Мистецтво само про себе є суспільною вартістю, а нація – це, очевидно, суспільство; отже, мистецтво саме про себе є також і національною вартістю. Мистець є тоді національним, коли признає свою приналежність до даної нації та відчуває співзвучність своєї психіки зі збірною психікою свого народу. Якщо це відчуття справді щире, воно, напевно, знайде вислів – навіть мимохіть – у творах митця» [2]. Погоджуючись з цим висловом, все ж слід зауважити, що саме народна чи історична тема, традиційна форма презентації мистецького твору, що містить явні та приховані зв'язки з минущиною, знаходить більш короткий шлях до розуміння та співпереживання у глядачів. Визнання митцем своєї приналежності до нації досить складно втілити в конкретних хореографічних творах, якщо вони лексично, тематично, образно не пов'язані з національно ідентифікуючими елементами. Тому вважаємо цілком виправданим виокремлення мистецьких творів, зокрема, хореографічних, що тематично, лексично, стилістично належать до творів на національну тему.

Розвиток національного мистецтва пов'язаний із глибинним збагненням національного характеру. Національний характер формується

під впливом особливостей історичного розвитку нації, її економічного ладу, культури побуту, звичаїв та традицій, географічного середовища. Найбільш стійка його частина полягає в емоційному відношенні людини до світу, побуту, що прийнято називати світосприйняттям народу. Особливості характеру світосприйняття відображаються на виборі теми, предмету відображення та способу узагальнення та, безумовно, манері, стилі художника, навіть на його жанрових уподобаннях.

Головним критерієм національної своєрідності мистецтва є вираження митцем загальних рис і властивостей національного характеру, яскравого національного колориту, незалежно від тематичної та структурної специфіки художнього твору. Національний характер – це сукупність найбільш стійких психологічних якостей, сформованих у представників нації в конкретних природних, історичних, економічних, соціально-культурних умовах її розвитку. Виражаючись в емоціях, почуттях, настроях, національний характер проявляється в національному темпераменті і формує особливості емоційно-чуттєвого сприйняття оточуючого світу і форм реакції на нього [97]. Національний характер розглядається як певний колективний розум, виражений в продуктах людської культури – літературі, філософії мистецтві і т.д. І тому в художніх творах виражається інтуїтивно, шляхом творчого натхнення, незвичних асоціацій та проривами в трансцендентне.

Якщо розглядати національний характер як особливий вимір буття, через який здійснюється самовизначення та належність особи до людського роду загалом [116], то досліджуючи художньо-образну характеристику національного мистецтва, поруч з етнопсихологічними рисами, потрібно брати до уваги твори, в яких яскраво віддзеркалюються традиції, звичаї, обряди, міфологія, фольклор та релігійні уявлення [161].

Особливо часто звернення до феноменів, що дозволяють ідентифікувати національну приналежність, відбувається в періоди

активізації національно-патріотичних настроїв, пов'язаних з утисками (зовнішніми чи внутрішніми). В умовах тоталітарної багатонаціональної держави, якою був СРСР, поняття «національне» набуло важливого значення в ідеологічних настановах.

Теза про соціалістичний зміст та національну форму культури, що з часом перетворилась на методологічний орієнтир в культурно-мистецькій сфері СРСР, проявилась в 1930–1950-х рр. у національній характерності образів на театральній сцені, національних мелодіях в музиці та ін. Яскравим прикладом втілення цієї соцреалістичної вимоги стало створення національних балетних вистав, де у всіх складових (музика, хореографічна лексика, сценографічне оформлення, зокрема костюми та ін.) проявились ознаки національного при збереженні фундаментальних основ класичного балетного театру.

Попри, здавалося б, конкретноісторичний характер зазначеної формули, і до сьогодні ведуться дискусії щодо віднесення тих чи інших мистецьких творів до національної культури, оскільки десятиліттями прийнято було вважати такими лише ті художні твори, що містили «конкретно-чуттєві прикмети національного» [159, с. 13]. У багатьох видах мистецтва національне, на думку Н. Шахназарової, «все частіше відтворюється в опосередкованих іноді і символічних, і асоціативних формах, де зв'язок з національною традицією відчутний, але його важко довести словами» [159, с. 16].

З часом в радянській історіографії поряд з формулюванням «національна форма» починає фігурувати поняття «національна своєрідність», що більш адекватно вживати на означення різних аспектів прояву національного у культурі та мистецтві. Воно дає можливість зрозуміти, що національне проявляється не лише у формі, а й у змісті.

Нація, на думку М. Кагана, «формується як культурна... спільність; національна приналежність знаходиться індивідом в ході його входження

в культуру, починаючи з оволодіння національними мовами – словесною, музичною і всіма іншими, кристалізації обумовленої ними ментальної структури (так званого “національного характеру”) і виробляється прижиттєво типом поведінки. Етнічна спільність виявляється вихідним ґрунтом складання націй» [56]. Не виключенням з цієї системи є хореографічна мова, адже для семіотичного підходу цілком природно розглядати національну культуру як сукупність мов, до яких відносимо і хореографічну.

Найбільш стійкі риси національного характеру впливають на розвиток художнього мислення, образного сприйняття дійсності та визначають колективні художні нахили нації в цілому. «Привертає увагу спільна для українських митців у музиці, живопису, літературі схильність до піднесеної романтики та лірики», – зазначає дослідниця національного балету в СРСР Е. Шумілова [168, с. 13].

У перші роки існування балетних театрів у національних республіках після створення СРСР переважав вплив свого народного танцю. Частіше за все у виставах, створених на основі національного епосу, народних казок чи легенд, майже без обробок цитувалися фольклорні танцювальні джерела. У процесі оволодіння академічною школою з’явилась потреба поєднання її з національною пластикою у танці. На шляху до синтезу цих виразних засобів виникали проміжні етапи, коли у хореографії вистав механічно поєднувалися основи балетного академізму та аплікація національних рухів. У таких випадках частіше за все у виконанні переважав «класичний» танець, а у положеннях рук та голови було щось від національної пластики (руки схрещені на грудях чи поставлені на стегна, як в українських танцях).

Іншим варіантом такого, нетворчого, за сутністю, методу роботи, був розподіл виразних засобів між героями та масою. Партії перших будувались на «чистій класиці», другі виконували народні танці.

Е. Шумілова стверджує, що для кращих зразків балетів національної тематики характерним є «новий тип зв'язків з фольклором. Це не імітація та просте запозичення готових фольклорних форм. Звертаючись до народної творчості, хореографи прагнуть проникнути у глибинні шари психіки народу, відбирають у фольклорі найцінніше та на основі образних асоціацій шукають пластичні інтонації для найточнішого відтворення особливостей національного характеру» [168, с. 20]. Нові принципи образності у балетній виставі не дозволяють роздільне існування танцю академічного та характерного.

Напрямок руху балетного театру в опануванні національних тем можна досить умовно кваліфікувати як еволюційний – від захоплення зовнішньою екзотикою національних традицій (достовірність побутових прикмет національного у звичаях, ритуалах, костюмах, начинні тощо) до збагнення глибини національного характеру світосприйняття, прагнення передати його особливості в тематиці та образах.

Процес освоєння національного у балетному театрі Е. Шумілова пропонує уявити у вигляді сходинок, де на першій сходинці буде пряме цитування народного танцю «зі всіма атрибутами етнографії; трошки вище з'явиться танець, що увібрав основи народного, але аранжованого, обробленого. Тут можуть виникнути елементи театралізації, ускладнена композиція, збагачена лексика, але така, що зберегла стиль першоджерела, а також сценічно облагороджені, стилізовані костюми. Тут хореографія поєднає (іноді механічно) основи академізму з аплікацією національних рухів: ноги виконують па класичного танцю, у руках проявляється національна пластика (руки у третій позиції над головою, але одна чи обидві долоні повернуті догори, як у татарському чи узбецькому танці; руки перехрещені на грудях чи поставлені на стегна, як у російському чи українському танцях і т. ін.)» [167, с. 63]. Але це проміжна сходинка на шляху до синтезу академічного та національного

танцю. Наступний етап – синтез цих двох початків – пластики традиційного академічного танцю з пластикою танцю конкретно національного. На верхівці уявних сходів, за висловом Е. Шумілової, «хореографія, що містить мінімум зовнішніх прикмет національного, але прагне передати його внутрішні якості» [167, с. 63]. Авторка визнає спрощеність запропонованої схеми, але ця модель дозволяє виділити головне, основні етапи розвитку національного балету

Вони різнилися також мірою проникнення в глибинні сфери народного життя, характером опрацювання фольклорних мотивів. Але сам факт появи за незначний проміжок часу низки балетів, позначених яскравою національною своєрідністю, не може не сприйматися як результат певної, чітко визначеної тенденції розвитку хореографічного мистецтва в СРСР.

Танець, як феномен культури, відбиває всі зміни, що стаються у суспільстві. О. Чепалов наполягає, що при науковому розгляді танцю слід його розуміти як культурний паттерн (культурний зразок). Такий підхід, на думку науковця, «розсуває естетичні й історичні межі дослідження хореографічного мистецтва... танець не тільки відображає життя, а й сприймається як його невід'ємний елемент, результат знакової діяльності, тобто культурний текст. Цими обставинами пояснюється необхідність долучення танцю до культурологічного контексту епохи, хоча в більшості наукових праць він розглядається винятково як мистецький витвір» [153, с. 63]. Для розгляду різних видів хореографічного мистецтва в аспекті формування національної ідентичності нами було застосовано культурологічний підхід задля підвищення рівня об'єктивності дослідження. Це проявилось, зокрема, в аналізі соціокультурного контексту при поясненні захоплення козацькими танцями в народно-сценічній хореографії в обраний для дослідження період, культивування національної тематики в балетах у період хрущовської відлиги та

українофільської політики П. Шелеста, штучного нав'язування «радянської програми» бальних танців та ін.

Попри усталеність формулювання «хореографічна лексика» (за аналогією з мовою), що мала б нести всі сенси конкретного танцю, зміст танцювальних творів не може бути переданий лише через розуміння, пізнання лексики, важливим є її образність, емоційність, афористичність. Адже лексика (танцювальні рухи, пози, жести, з яких складається танець) підпорядкована основному завданню – створити художній образ. Філософсько-художній сенс твору закладений в хореографічній драматургії, яка практично виступає синтезом сценарної, музичної, сценографічної та власне танцювальної драматургії.

«З точки зору культурології будь-який твір хореографічного мистецтва може розглядатися як артефакт, у якому головним аспектом вивчення є герменевтична спрямованість, а саме проблема розуміння та інтерпретації. При цьому має значення також культурно-антропологічний аспект, тобто походження конкретних виражальних засобів хореографічного твору і його комунікативна домінанта (виявлення структурних особливостей та семантичних функцій)», – стверджує О. Чепалов [154, с. 20–21]. За рахунок різновекторного комунікативного потенціалу українського хореографічного мистецтва й реалізовується формотворча та націєтворча функція останнього.

Думка хореолога підтверджує, що сьогодні набув розвитку семантичний підхід до розгляду смислів, прихованих у танцювальних рухах. Але О. Лугова наполягає, що танець, як і слово, лише в дуже широкому смислі можна назвати знаком, «танець можна розуміти як знак життя, всього нашого існування» [87, с. 71]. Дослідниця підкреслює природу танцю, якій притаманна неконкретність, відсутність однозначності. Саме ці особливості хореографічного мистецтва дозволили національно маркованим творам упродовж десятиліть впливати на

формування національної ідентичності, а їхнім авторам – уникати звинувачень у націоналізмі.

Через форми рухів, комбінацій, фрагментів, танців, сцен тощо, куди інтегровані елементи українських народних танців в різний спосіб (від поєднання з іншими хореографічними рухами до інтерпретації, синтезування, створення нової лексичної системи та ін.) виражена етнокультурна приналежність. «Твір хореографічного мистецтва в цілому є образом, що виникає із поєднання різних рухів і фігур. Кожна фігура вносить відмінність в ціле, хоча вона й не має певного значення, але робить свій внесок у виразні можливості та значення цього цілого», – зазначає О. Лугова [87, с. 71].

Американський дослідник М. Шітс-Джонс також обстоює думку про оригінальність образності хореографічного мистецтва: «Важливість, смисл танцю не можна виразити у словах чи вказати на певний рух, він є в усьому танці. Смисл танцю – чистий феномен радості, страху чи ще чогось, що поєднаний з будь-яким справжнім ситуаційним контекстом... Смисл існує лише за допомогою символічної форми. Не існує справжнього чи початкового смислу, від якого абстрагується символічний смисл» [175, с. 64]. Саме символічність форми, відсутність прямих аналогій, специфічна природа танцювального мистецтва, де засобом створення художнього образу є рухи і положення людського тіла у просторі, ритмічно організовані, дозволили упродовж 1950–1980-х рр. стати одним з чинників, хоча і непрямих, але постійних, формування національної ідентичності українців.

О. Лугова стверджує, що «танець може мати естетичну цінність навіть коли він виконується для себе, але мистецтвом можна вважати лише танець, звернений до інших людей. Світ танцю у цьому випадку набуває соціального виміру, він припиняє бути моїм і стає нашим: поле інтерсуб'єктивності пов'язує тіло і свідомість того, хто танцює, з

глядачем» [87, с. 87]. В аспекті формування національної ідентичності через хореографічне мистецтво це положення набуває особливого значення. Демонстрація глядачеві танцю, що містить ознаки національного, звернення до нього через цілісну систему хореографічного твору, що містить певні національно марковані образні елементи, сприяє самоідентифікації людини, усвідомленню її приналежності до певної національної спільності.

Танець є одним з дієвих мистецьких засобів опосередкованої трансляції певних ідей, зокрема й національно орієнтованих. Адже танцюристи через хореографічний твір свідомо чи несвідомо виражають певні думки. «Виразити означає існувати для інших, представляти себе іншим і в той же час втягувати інших в орбіту своєї презентації, – зазначає О. Лугова. – На цій всезагальній людській здібності виразити, розширити свої межі через вираження, виходити з себе і бути зрозумілим іншим базується і танець. Сам рух є засобом передавання соціального та емоційного досвіду із свідомості однієї людини до свідомості іншої» [87, с. 88]. Це один з механізмів, що пояснює дієвість хореографічного мистецтва в справі прилучення до національно-культурних цінностей та участі у процесі формування національної ідентичності.

Парадоксальність ситуації полягає у тому, що танець одночасно є і виразним, і абстрактним феноменом. Хореографічне мистецтво передбачає високий рівень тематичного узагальнення, деперсоніфікацію виконавців, символічність образів. Наприклад, в ансамблі народно-сценічного танцю під час демонстрації творів артисти презентують не себе, а свій танець, що не є персоніфікованим, а універсальним вираженням. Тому візуальні та змістовні образи, що несе глядачу хореографічний твір, не настільки співвідносяться з конкретними персонажами, як, наприклад, в літературі, драматичному театрі,

кінематографі та ін., є ширші можливості опосередкованого донесення ідей через пробудження почуттів співпричетності до сценічного дійства. Танець пов'язує виконавця з аудиторією не через слово, а через кінетичні та емоційні відгуки у глядачів. «Споглядаючи танець, глядачі не сумніваються, що фізично вони у ньому не присутні, але, пропускаючи танець через простір власного тіла, знаходячи у власній душі відгук на видимий хореографічний образ, вони усвідомлюють його частиною самих себе, а себе – частиною цього танцювального дійства... Танець впливає на аудиторію психологічно, стимулюючи ті ж почуття та емоції, що відчуває артист. Бути глядачем само по собі означає сильну емоційну причетність до дійства» [87, с. 90–91].

Отже, хореографічне мистецтво в усіх його різновидах містить значний потенціал щодо впливу на формування національної ідентичності. Навіть в умовах тоталітарної моноідеологічної держави, яким був СРСР, хореографічне мистецтво може виступати дієвим способом консервування та транслявання етнокультурної ідентичності, чинником формування національної ідентичності, адже сприймається глядачами на чуттєвому рівні (висока здатність пробуджувати почуття, викликати емоційний відгук).

Висновки до першого розділу

У розділі зазначено, що концептуально-теоретичні та прикладні дослідження з історії, теорії, практики різновидів сценічної хореографії в Україні (народно-сценічний, класичний, бальний танці) часто хибують на фахову обмеженість, їм бракує культурологічного підходу, що дозволяє поглянути на явища танцювального мистецтва в оптиці культурних процесів на локальному, регіональному та глобальному рівнях.

Результати наукових розробок концепту «національне в мистецтві», екстрапольовані у площину хореографії, дозволяють усвідомити не лише мистецькі ракурси етномаркованого українського танцювального мистецтва, а й його етнокультуротворчий та етноконструктивістський потенціал. Дослідження з різних галузей гуманітарного знання (філософські, культурологічні, мистецтвознавчі), що розглядають проблеми національної ідентичності, сприяли поглибленню положення про вагомість українського хореографічного мистецтва у справі її формування.

Вказано, що в радянській історіографії поряд з формулюванням «національна форма» в середині ХХ ст. починає фігурувати поняття «національна своєрідність», що більш адекватно вживати на означення різних аспектів прояву національного у культурі та мистецтві, оскільки воно акцентує на національних проявах не лише у формі, а й у змісті.

Стверджується, що в умовах союзної республіки, якою була в 1950–1980-і рр. УРСР в межах федеративної держави Радянського Союзу, коректно говорити про етнокультурну, а не національну ідентичність. Але практично в усіх працях радянського періоду, а також на продовження цієї традиції і сьогодні, стосовно хореографічного мистецтва вживають термін «національний» (національне хореографічне мистецтво, національні балетні вистави – в значенні «українські» з

огляду культури, а не політичного сенсу терміну).

Зазначено, що національна своєрідність мистецтва формується у процесі розвитку культури того чи іншого народу, пов'язана зі стійкою історичною спільністю мови, території, економічного життя, психічного складу людей. Головним критерієм національної своєрідності мистецтва є вираження митцем загальних рис і властивостей національного характеру, яскравого національного колориту, незалежно від тематичної та структурної специфіки художнього твору (Е. Шумілова). Національне має прояв у тематиці та проблематиці творчості, у впливі на мистецтво клімату та географічного середовища, характеру та поведінки людей того чи іншого народу, а також у художній мові, тобто проявляється як у змісті, так і у формі художніх творів.

Для розгляду різних видів хореографічного мистецтва в аспекті формування національної ідентичності нами було застосовано культурологічний підхід задля підвищення рівня об'єктивності дослідження. Це проявилось, зокрема, в аналізі соціокультурного контексту при поясненні захоплення козацькими танцями в народно-сценічній хореографії в обраній для дослідження відтинок часу, культивування національної тематики в балетах у період хрущовської відлиги та українофільської політики П. Шелеста, штучного нав'язування «радянської програми» бальних танців та ін.

Зважаючи на виражально-зображальну природу танцю, можна стверджувати, що через форми рухів, комбінацій, фрагментів, танців, сцен тощо, куди інтегровані елементи українських народних танців в різний спосіб (від поєднання з іншими хореографічними рухами до інтерпретації, синтезування, створення нової лексичної системи та ін.) виражена етнокультурна приналежність. Хореографічне мистецтво в усіх його різновидах містить значний потенціал щодо трансляції ідей, зокрема, національно-патріотичних. Навіть в умовах тоталітарної

моноідеологічної держави, яким був СРСР, хореографічне мистецтво виступає дієвим способом формування національної ідентичності, адже сприймається глядачами на чуттєвому рівні, що пов'язано з високою здатність танців пробуджувати почуття, викликати емоційний відгук. Під «національною ідентичністю» розуміємо усвідомлення своєї приналежності до певної національної спільності, результат когнітивно-емоційного процесу усвідомлення себе представником певної національності, певний ступінь ототожнення себе з нею і відокремлення від інших національностей.

РОЗДІЛ 2

НАЦІЄТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

2.1. Народно-сценічний танець як національно-культурний маркер

Народно-сценічний танець тісно пов'язаний із системою фольклорної образності, фактично є найприроднішим сценічно-хореографічним транслятором української етнокультурної ідентичності, чинником формування національної ідентичності. Адже національне найбільш повно виражено у народній художній творчості (фольклор), зв'язки з народною творчістю є одним з джерел посилення національного у мистецтві.

Відомий педагог-хореограф, дослідник українського танцю Кім Василенко вважав, що «зоряним часом українського хореографічного мистецтва, яке дало поштовх і до пульсуючої в ритмі часу теорії, методики, освіти, були 50–80-ті роки ХХ ст. Саме тоді на найвищій щабель піднялось професійне і самодіяльне мистецтво. Конкурувати з українськими хореографічними ансамблями, особливо в галузі сюжетного танцю, неспроможними були колективи жодної з республік колишнього Союзу РСР» [22, с. 7]. В зазначені роки в СРСР існувала розгалужена мережа професійних та самодіяльних колективів народно-сценічного танцю, створювалися нові колективи. Провідні позиції посідав Державний ансамбль танцю УРСР.

У середовищі народно-сценічного танцю до початку 1950-х рр. вже були напрацьовані певні методики сценічного аранжування хореографічного фольклору, створення авторських творів в стилістиці

народного танцю. Розглядаючи витoki та перші етапи становлення українського народно-сценічного хореографічного мистецтва наприкінці XIX – на початку XX ст. слід зауважити, що фактично кожен з постановників був почасти фольклористом, адже виключно традиційні балетмейстерські методи, апробовані в оперно-балетних театрах, не працювали при зверненні до народних танців з метою їхньої сценізації. Не існувало випробуваних механізмів обробки та розробки фольклору. Саме тому цілком природною видається критика В. Верховинця, що стояв біля витоків теорії українського танцю [23], не сприймав ані захоплення лише демонстрацією складнотехнічних (віртуозних) рухів, ані театралізацією, наполягав на збереженні всіх ознак фольклору при перенесенні на сцену.

З приводу балетмейстерів та виконавців, які робили ставку на зовнішні ознаки українського танцю Ю. Станішевський писав, що вони «перетворювали народний танець на демонстрацію присядок, повзунків, обертань і стрибків, роблячи його суто розважальним дивертисментом, який відомий фольклорист і хореограф В. Верховинець назвав “еквілібристикою в українській одежі під неможливо швидкий темп українського козачка”» [133, с. 21].

Композитор К. Стеценко так описує видовище, що представляла одна з мандрівних театральних труп в Україні у перші десятиліття XX ст.: «Хіба несамовите гасання по сцені, підскакування під стелю, якісь клоунські фокуси з шапкою, сідання на землю зо всього розмаху – хіба це можна назвати українськими танцями? Хіба ці всі рухи без пластичності, без якої-небудь художньої норми і краси достойні української сцени? Ні, цілком, ні!» [Цит. за 133, с. 21–22].

Ю. Станішевський виокремлює дві тенденції ставлення до українського фольклорного танцю у творчості балетмейстерів наприкінці XIX – на початку XX ст. За думкою балетознавця, «перша з них була пов’язана з прагненням до яскравої театралізації українського народного

танцю, технічного ускладнення і вільної сценічної інтерпретації фольклорних зразків. Друга, навпаки, передбачала дбайливе перенесення на театральну сцену незмінених зразків української народної хореографії з старанним збереженням малюнка і манери виконання кожного танцю» [133, с. 19].

Фахівці фольклорного танцю робили перші кроки в сценічній хореографії, серед них і Василь Верховинець. Попри завзяте відстоювання перенесення у незмінному вигляді фольклорних зразків на сцену, танці, що ним були записані в різних місцинах України, під час виконання неносіями фольклорної традиції поза природнім середовищем їхнього побутування, ба більше, для глядачів, фактично ставали сценічними.

Поглиблюючи концепцію Ю. Станішевського, вважаємо, що різноманітних підходів до інтерпретації фольклорних танців, було значно більше. Одні «експлуатували» віртуозність у малих формах, розробляючи видовищний бік складнотехнічних рухів; інші запозичували танцювальні елементи для постановок сценічних танців у музично-драматичних виставах з метою відтворення атмосфери дійства; треті шукали шляхи створення народно-сценічної хореографії як самостійного жанру та ансамблевих форм виконання (М. Соболев, П. Вірський, М. Болотов); четверті намагалися створити систему синтезованої із українським танцем балетної лексики задля втілення української тематики (В. Литвиненко, Г. Березова). Задавалося б, останнє можна заперечити, адже вже існував характерний танець на балетній сцені. Але його природа була далекою від фольклору. За сутністю це було використання окремих елементів фольклорного танцю, трансформованих в естетиці балетного театру задля надання певного народного обарвлення тим чи іншим танцям (наприклад, дивертисмент в «Лускунчику») чи цілим виставам («Раймонда») [63, с. 13–14].

Отже, сьогодні ситуацію, що склалася наприкінці XIX – на початку XX ст. в Україні можна трактувати як пошук теоретико-методологічних підходів до сценізації фольклору в умовах відсутності апробованих шляхів творення народно-сценічної хореографії.

В обраний для дослідження період (1950–80-і рр.) в УРСР, як і по всьому СРСР, була сформована мережа професійних ансамблів народно-сценічного танцю, але для розуміння тенденцій розвитку ансамблів в цей проміжок часу слід звернутися до періоду становлення професійних колективів народного танцю в СРСР.

Одна з формул, що впроваджувалась у мистецтво на початку 30-х рр. XX ст. в СРСР стало поняття про «радянське мистецтво» як «соціалістичне за змістом, національне за формою», де національне постає як естетична категорія, що має вписуватися в систему класичних категорій естетики (трагічне, комічне, прекрасне, потворне та ін.). Але це поняття, як і поняття «народність» було тісно пов'язане з ідеологією, залежало від змін політичного курсу держави, фактично набувало ознак ідеологічної категорії. Практика боротьби з так званим «буржуазним націоналізмом» та іншими націоналістичними відхиленнями в СРСР мала масу трагічних наслідків (засудження та страта цілої плеяди українських митців, зокрема драматурга та журналіста Миколи Куліша, театрального режисера Леся Курбаса, фольклориста, фундатора теорії українського народного танцю Василя Верховинця та багатьох інших).

Проблема «національного», на думку Н. Шахназарової, «ніколи не була суто мистецтвознавчою. Тракткування її невідривно від конкретної історико-соціальної ситуації. Так, в залежності від ситуації може змінюватися сенс охоронної тенденції. В одних умовах – це збереження національної самобутності від насильницького її придушення. В інших – навпаки, це її консервація, штучне огороження від контактів з іншими культурами. І нарешті, всі компоненти національної культури – розуміння

традиції, рівень її освоєння, форми функціонування, характер втілення фольклорних пластів в професійних жанрах – схильні до безперервної еволюції» [159, с. 17].

Всі зазначені процеси можна простежити на прикладі народного танцю, адже він був збережений в умовах утисків всього українського за часів входження українських земель до складу Російської імперії, Речі Посполитої, Австро-Угорщини та ін. Певні ознаки консервації елементів українського танцю на рівні фольклорного побутування спостерігалися в добу активного насадження нових радянських традицій, обрядів, свят після входження до складу СРСР. Паралельно, починаючи з кінця XIX ст. відбувалося використання українського танцю в сценічних театральних (Театр корифеїв), балетних («Жнива в Малоросії», «Малоросійське весілля» у постановці С. Ленчевського, Київ, 1908), естрадних постановках, а з початком впровадження організованих форм художньої самодіяльності у радянські часи елементи фольклорного танцю масово використовувались для створення народно-сценічних варіантів. З організацією перших професійних ансамблів народного танцю, запозичувалися кліше створення сценічних танців, апробовані в аматорському середовищі, та формувалися власні принципи створення народно-сценічних танців [64, с. 169].

Процес теоретичного осмислення шляхів постановки народно-сценічного танцю (про це йдеться нижче) став можливим лише після напрацювання основних підходів до його створення. Спочатку ж балетмейстери ансамблів танцю, навіть за наявності професійної хореографічної освіти (П. Вірський, М. Болотов, І. Моїсеєв та ін.), експериментували, адже створювався новий різновид хореографічного мистецтва, що до того не мав аналогів в професійному виконанні. Організації професійних ансамблів народного танцю передували ряд подій

як у танцювальній сфері, так і в соціокультурному житті СРСР [64, с. 170].

1936 року у Москві був проведений Всесоюзний фестиваль народного танцю (14–18 листопада), в якому взяли участь сотні танцюристів-аматорів різного віку, що демонстрували народні танці. Саме цей фестиваль дозволив І. Моїсеєву проаналізувати ситуацію з втратою фольклорних танцювальних першоджерел і аргументовано довести партійному та радянському керівництву важливість створення професійних ансамблів народного танцю (фактично народно-сценічного, адже танець поза межами природного середовища при виконанні для глядачів втрачає ознаки фольклору, перетворюючись на сценічне мистецтво) [64, с. 170].

Підбиваючи підсумки фестивалю, розуміючи необхідність розвивати масову хореографічну культуру народів СРСР І. Моїсеєв акцентував увагу на проблемі сценічної інтерпретації танцювального фольклору. Наполягав на необхідності його вивчення, оскільки він активно зникав в умовах будівництва нового соціально-політичного устрою. Вважав, що роль балетмейстера часто повинна обмежуватися лише роллю редактора, щоб представити танець глядачеві в найвигіднішому світі. Наголошував на необхідності обережно ставитись до індивідуальних стильових особливостей танців, адже у кожного народу своя лексика, координація, свої ритми, акценти, темперамент [162, с. 189].

Однією з проблем, що не втрачала актуальності упродовж багатьох десятиліть, стало питання, чи потрібно опанувати народній хореографії у процесі сценізації досвід академічної балетної школи, яку після жовтня 1917 року звинувачували у невідповідності революційним орієнтирам, застарілості, незатребуваності у новому пролетарському суспільстві. Незважаючи на загальне стримане, а часто й негативне ставлення до балету з боку керівництва держави та теоретиків радянського мистецтва,

на початку 30-х рр. класичний танець та балетне мистецтво в цілому продовжувало існувати в різних формах – від багатоактних вистав академічної спадщини («Лебедине озеро», «Дон Кіхот», «Есмеральда» та ін.) до «нових радянських балетів», як «Червоний мак» Р. Глієра у постановці В. Тихомирова та Л. Лащилина та різностильових експериментувань Ф. Лопухова, К. Голейзовського, В. Вайнонена та ін. [64, с. 170].

Парадокс полягав у тому, що І. Моїсеєв був балетмейстером і солістом Большого театру, але саме він очолив хореографічну частину Театру народної творчості, що 1936 року (до фестивалю) було відкрито у Москві. Саме йому було доручено організувати професійний ансамбль народного танцю 1937 року, за зразком якого почали створювати колективи по всій території СРСР. 1937 року було організовано й Ансамбль народного танцю УРСР, який очолили артисти балету та балетмейстери Павло Вірський та Микола Болотов. Цей творчий тандем до того вже зарекомендував себе як успішний у постановці балетів. У таких кадрових рішеннях чітко прослідковується тенденція впровадження академічних підходів до реалізації народних танців на сцені. Діяльність ансамблів, перш за все, підпорядковувалась ідеологічним настановам демонстрації святковості, парадності життя радянської людини. Але навіть в таких умовах П. Вірському та М. Болотову вдалося створити унікальний колективі, чий репертуар переважно будувався на українських танцях [16, с. 29].

Можемо припустити, що створення ансамблю танцю в УРСР одним з перших було зумовлено ще й надзвичайним успіхом групи артистів балету київського оперно-балетного театру, що 1935 року з «Триколіним гопаком» на Міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні. «Успіх нашої групи перевершив усі сподівання... під час виступу українців публіка буквально шаленіла. Ще до закінчення триколіного

гопака зал гримів від аплодисментів, коли ж на сцені починались трюки – “вертушки”, “розніжки”, “вовчки”, “піруети” і стрибки, в “Альберт-холлі” творилося щось неймовірне. Англійська публіка поводила себе далеко не традиційно: люди кричали, тупали ногами, стукотіли парасольками, бурхливо реагуючи на кожен трюк», – згадує учасниця колективу М. Сівкович [24, с. 21). Такий прийом довів, що ансамблі мають значний пропагандистський потенціал, можуть формувати в країні та за її межами позитивний імідж радянського устрою.

До того часу вже відбувся ряд подій в художньому та соціокультурному житті, що дає підстави стверджувати, про багатоаспектність передумов створення професійних ансамблів народного танцю. На той час широко відомою стала стаття «Балетна фальш», що вийшла 6 лютого 1936 року, де висувались звинувачення на адресу балету Д. Шостаковича «Світлий струмок» у постановці Ф. Лопухова у «фальшиво-народних плясках», в нехлюйському ставленні до народних першоджерел, у зображенні «радості» в танцях, що нічого спільного не мають з народними танцями та ін. Автор статті апелює до фестивалю, що відбувався на сцені Большого театру, де «справжні колгоспники з Північного Кавказу ще недавно показували дивовижне мистецтво народного танцю. У ньому була характерна саме для народів Північного Кавказу індивідуальність» [6].

Окрім звинувачень у формалізмі та невідповідності канонам соцреалізму у статті чітко прослідковується ідея неорганічності демонстрації народного танцю на балетній сцені, потреби у створенні самостійних форм сценічної презентації цього різновиду хореографічного мистецтва. Тим більше, що на численних оглядах та фестивалях організованої художньої самодіяльності та неорганізованих аматорів, що активно проводились на початку 1930-х рр. на всіх рівнях,

демонструвалися всі ознаки впроваджуваних соцреалістичних принципів, де народності та масовості відводилась значна роль [64, с. 171].

Серед ідеологічних орієнтирів початку 1930-х рр. в СРСР нав'язувалася вже згадувана формула радянського мистецтва «національне за формою, соціалістичне за змістом», що передбачало активне впровадження елементів національного мистецтва в ідеологічно вивірені форми художньої культури, серед яких узаконеними стали ансамблі народного танцю.

Отже, становлення організованих форм презентації народно-сценічної хореографії – ансамблів народного танцю було зумовлено як художніми, так і соціокультурними, ідеологічними чинниками.

До 1950-х рр. в середовищі народно-сценічного танцю було сформовано декілька постановочних стратегій. Досить умовно їх було сформульовано А. Гуменюком: перша передбачає збереження етнографічної суті танцю в цілому, поглиблення окремих його боків, шліфування і ускладнення танцювальних рухів, жестів, фігур без зміни композиції танцю; друга – внесення в загальну композицію народного танцю скомпоновані балетмейстером танцювальні фігури, мета яких – поглибити зміст твору засобами професійного хореографічного мистецтва, внесення елементів віртуозності, розроблення складного хореографічного малюнка; третя – створення оригінальної композиції танцю, в якому використовуються засоби виразності народної хореографії [37, с. 220].

Згодом цю теорію розробили білоруська дослідниця Ю. Чурко, український практик та теоретик К. Василенко. Ю. Чурко називає принципи ретушування, обробки, розробки та стилізації фольклору. За першим принципом фольклорні твори майже не піддаються обробці, а лише трохи ретушуються, пристосовуючись до нових умов інтерпретації для глядачів (знімаються повторення, враховується простір сцени). Часто

зберігаються ознаки функціонування фольклору в природному середовищі: синкретичний зв'язок танцю з піснею, ігровими діями, атрибутикою побуту [155, с. 387].

К. Василенко називає перший принцип «збереження першооснови фольклорного танцю», під ним розуміє «дотримання граничної достовірності (звичайно, без повторів у лексиці та композиції фольклорно-етнографічного першоджерела і перенесення його у незайманому вигляді із збереженням музики, поетичного тексту, атрибуції, елементів акторської гри, манери виконання, костюма та народної режисури на сцену» [22, с. 104].

Обробка, за Ю. Чурко, передбачає більшою чи меншою мірою збереження першооснови конкретного твору фольклору, його впізнаваність, але перебудова у відповідності до законів сцени. Тут використовують не лише прийому первинної сценічної ретуші, а й більш глибокі видозміни фольклорного зразка. Відбувається посилення засобів виразності (ускладнення малюнка, технізація лексики, збільшення динаміки, посилення експресії виконавської манери), розробка нової драматургії (часто сюжетного типу), введення прийомів режисури, збагачення матеріалами з непрямих джерел, інших видів мистецтва та ін. Відповідну художню обробку отримує і музика танцю: народна мелодія більшою чи меншою мірою гармонізується, аранжується, транспонується, доповнюється новими інтонаціями та ін. [22, с. 388]

Під розробкою білоруська дослідниця розуміє більш високий ступінь трансформації народної творчості, порівняно з обробкою. З фольклорного зразка ніби виокремлюється основне образне ядро, провідна ідея (в лексиці, малюнку, виконавстві, образності та ін.), які розробляються, розвиваються аж до переходу його в нову якість. За сутністю відбувається розбір фольклорного твору на окремі елементи, їх переосмислення, трансформація і нове збирання вже сценічного твору у

відповідності до задуму автора. Відбувається своєрідне «перекодування» фольклорного матеріалу у відповідності до нових ідейно-художніх завдань [22, с. 389].

У К. Василенка другий принцип «аранжування та створення нового варіанта на основі традиційного танцю» передбачає «підкреслено виразну, сповнену динаміки театралізацію, технічне збагачення лексики (аж до віртуозних трюків) та композиції українського народного танцю, навіть більш-менш довільної інтерпретації фольклорних зразків, переінтонування окремих елементів класичного танцю, розширення образно-тематичних меж» [22, с. 112]. Отже, у другому принципі, що виділяє К. Василенко, вже не настільки, як у Ю. Чурко, важливе збереження відчутного зв'язку з фольклорною першоосновою, використання пластичного мотиву народного оригіналу, адже наявність довільної інтерпретації, збагачення технічно складними елементами, використання лексики класичного танцю, обрання нових тем та образних рішень дозволяє досить далеко відійти від фольклору.

Стилізований фольклор (чи авторський твір за мотивами народної творчості) передбачає знання балетмейстером багатств фольклору, проникнення в його сутність, вміння розчленовувати його на найдрібніші елементи – носії національного. Такі танці, самостійно створені хореографом без спирання на будь-який зразок, часто сприймається як достеменно народний. Часто в такі танцях використовується синтезування народних елементів з іншими різновидами лексики, використовуються прийоми поетичної умовності (метафори, символи, алегорії), прагнення до симфонізації танцю, поліфонічності, контрастності та ін. [155, с. 389]

Досить умовно, але, на нашу думку, не дуже точно, К. Василенко називає цей принцип «авторський варіант фольклорного першоджерела», адже конкретного фольклорного першоджерела не існує при створенні

авторської хореографічної композиції [22, с. 121]. За третім принципом, вказаним К. Василенком, «балетмейстер створює свій, авторський варіант танцю», «використовуючи певні теми, що виникли на ґрунті народного звичаю, обряду, традиції, перейнявши колорит, характер, образні деталі лексики, розробки певних позиційних лейтмотивів і стиль фольклорного танцю» [22, с. 121]. Не називаючи такий твір «стилізацією» (наближення до народного, гранична схожість образною системою фольклорного танцю, а насправді результат балетмейстерської фантазії), все ж можемо констатувати ідентичність підходу до формулювання третього принципу у Ю. Чурко та К. Василенка.

Одночасно диференціацію Ю. Чурко застосовує і в історичній вертикалі, називаючи свою класифікацію послідовними стадіями у процесі трансформації, театралізації народного танцю. І це підтверджується практикою професійних колективів народного танцю. Якщо розглядати репертуар Державному ансамблю танцю УРСР та значної частини колективів в досліджуваній період, то в ньому переважали авторські (чи стилізовані) твори. Серед типових прикладів танців, що створені за третім принципом, можемо назвати «Повзунець» П. Вірського, що побудований на основі руху у глибокому присіданні («повзунець»). Танець повністю придуманий П. Вірським, хоча справляє враження запозиченого з козацького побуту під час розваг, настільки природною й типовою для українського чоловічого танцю виглядає композиція.

Постановка українських народно-сценічних танців більшою чи меншою мірою пов'язаних з фольклорним першоджерелом чи авторських (стилізованих) творів сприяла утвердженню національних особливостей в хореографічному мистецтві УРСР. Культурна політика країни передбачала наявність професійних колективів народного танцю (умовна назва, що фактично означає осередки народно-сценічної хореографії) в

кожній області. Це були ансамблі танцю, танцювальні групи при професійних хорових колективах, при філармоніях та ін.

Упродовж 1950–1980-х рр. значного розгалуження набула система професійних та самодіяльних колективів, були створені, зокрема, Український фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина» (1981, Київ), Державний вокально-хореографічний ансамбль «Таврія» (1971, Сімферополь), Поліський ансамбль пісні і танцю «Льонок» (1957, Житомир) та інші. За державної підтримки провадили творчу діяльність професійні колективи народно-сценічного танцю, створені до Другої світової війни та після її завершення (зокрема, на територіях, приєднаних до УРСР).

Постійно збільшувалась кількість самодіяльних колективів народного танцю, серед яких «Радість» (1954, Луцьк), «Подільчак» (1964, Хмельницький, керівник Юрій Гуреїв), «Щасливе дитинство» (1969, Київ, Микола Коломієць), «Барвінок» (1973, Ковель, Любов Ризванюк), «Веселка» (1983, Васильків, Євгенія Монарх) та ін. Серед сотень колективів художньої самодіяльності існували осередки народно-сценічного танцю, як от ансамблі «Юність» (1964, Львів), «Ятрань» (1949, Кіровоград) та ін., з високим рівнем виконавської майстерності, що фактично наближало їх до професійних ансамблів танцю.

За свідченням А. Гуменюка, однією з основних рис постановок самодіяльних танцювальних колективів 1950-х рр. було «створення нових художніх форм танців, які відображають радянську дійсність» [37, с. 125–126]. Самодіяльні колективи повинні були демонструвати, за В. Уральської, «нову людину соціалістичної епохи», «гармонійно розвинуту особистість» [150, с. 335]. Але така політика не витіснила народно-сценічні танці з репертуару колективів народного танцю, які домінували в професійному та самодіяльному хореографічному мистецтві.

Дослідниці самодіяльного мистецтва в СРСР В. Уральська та Т. Путрова звертають увагу на поширення стереотипних малюнків, спрощених фізкультурних побудов (лінії, колонки та ін.), стандартизовані багаторазові завершення номерів («бісовки»), вказують на «втрату справжнього колориту національного танцю, що створювалися без урахування обласних, регіональних особливостей хореографії, музики, костюму» [150, с. 341]. З приводу ствердження балетмейстерських та виконавських штампів Ю. Чурко зазначає: «Стереотипне відношення до фольклору призводило до того, що місце народної творчості нерідко стали посідати сурогати, паліативи. Орієнтація на професійне мистецтво зводило нанівець декларації про творчість мас. Творчий елемент поступово уходив з діяльності аматорських колективів, залишалось просте розучування готових танців та натаскування на техніцизм виконання. Пишно розквітли сусальна розкіш костюмів, ефектне трюкацтво, незмінний та казенний оптимізм – оформився стиль так званої “академічної народності”. Можна лише дивуватися, як в умовах естетичного диктату хореографам все ж вдавалося створювати високохудожні твори» [155, с. 13].

Але й у таких умовах національний колорит не був вихолощеним з українських народно-сценічних танців, вони торкалися глибинних національних почуттів, сприяли культивуванню архетипічних уявлень українців. Попри те, що репертуар професійних та самодіяльних колективів, які виконували українські народно-сценічні танці, чітко регламентувався, був спрямований на відтворення хореографічної культури багатонаціональної країни та сучасних радянських тем, колективам вдалося зберігати та поповнювати регіональний та національний репертуар українських танців. Таким чином, можна говорити про значний внесок колективів українського народно-сценічного танцю у справу формування національної ідентичності.

2.2. Творчість П. Вірського в оптиці національної своєрідності

Провідні позиції у сфері народно-сценічної хореографії в УРСР посів Державний ансамбль народного танцю УРСР під керівництвом П. Вірського, чиї твори стали взірцями для наслідування в середовищі професійного мистецтва та організованої художньої самодіяльності. Цей ансамбль став потужним легітимним осередком культивування національної своєрідності українського хореографічного мистецтва, адже перевага у репертуарі надавалась саме українським танцям, що дозволяє говорити про вагомість його діяльності у справі формування національної ідентичності

Період активної творчості П. Вірського (1905–1975) в Державному ансамблі танцю УРСР від грудня 1955 року по червень 1975 року припав на період хрущовської відлиги (1955–1964) та так званої «доби Петра Шелеста» (1963–1972), що затримав після зняття з посади першого секретаря ЦК КПРС М. Хрущова наступ реакції в Україні, сприяв подовженню на деякий час ліберальних тенденцій в культурно-мистецькому житті республіки.

Ввести мову про національно-культурне відродження після періоду сталінського тоталітаризму можна лише досить умовно, адже всі зміни відбувалися в межах ідеологічно витриманих соціалістичних догм єдиної союзної держави. Певні демократичні зрушення, мінімальна децентралізація влади стали поштовхом для відродження національно-патріотичних настроїв, але в чітко регламентованих межах. Національне питання, що найбільш гостро відчувалося в західних областях України, надалі залишалося для партійних та державних органів одним з найскладніших. Хоча слід зауважити, що відбувалося уповільнення процесів русифікації, певна лібералізація мовного питання, багатотомні академічні видання почали виходити українською, потужного розвитку

зазнали україномовні література, зокрема поезія, кіномистецтво, театральне мистецтво та ін. [60, с. 4]

Доктор історичних наук В. Іваненко вважає, що у «період шелестівського правління новий імпульс отримав рух шістдесятників, стимульований хрущовською “відлигою”» [54, с. 183]. Цілком природно, що найяскравіше цей рух проявився у літературній творчості, адже слово найоперативніше відгукується на будь-які зміни, воно напряму, найбільш дієво впливає на свідомість людей. Також молоді художники, композитори, режисери, балетмейстери та ін. сприяли відродженню української культури, що за сталінських часів була в напівзнищеному стані, внесли нові ідеї, форми, засоби виразності. І у такій ситуації загального художнього збудження створював хореографічні полотна П. Вірський [60, с. 4].

В. Іваненко творчість Державного ансамблю танцю УРСР під керівництвом П. Вірського відносить до народного мистецтва: «П. Шелест енергійно підтримував народне мистецтво (наприклад, академічний ансамбль танцю України під керуванням П. Вірського)» [54, с. 185–186]. Така хибна позиція була характерною для радянського періоду, адже діяльність колективів народно-сценічного танцю, тим паче професійних, не можна кваліфікувати як народне мистецтво. Танці у таких колективах, навіть при збереженні зв'язку з фольклорними першоджерелами, є сценічними творами, адаптованими для виконання на глядача. Поза межами природного середовища, без зв'язку з обрядовим комплексом чи позаобрядовим традиційним побутуванням, танці не можуть вважатися фольклорними. А якщо проаналізувати хореографічні композиції, створені П. Вірським, то більшість з них при збереженні відчутного зв'язку із загальною образно-лексичною системою українського народного танцю, є плодом балетмейстерської фантазії, авторськими творами [60, с. 4].

Петро Шелест прихильно ставився до ансамблю танцю під керівництвом П. Вірського, про що пише у передмові до книги «Петро Шелест: “Справжній суд історії ще попереду”: Спогади. Щоденники. Документи. Матеріали» (Київ, 2004) доктор історичних наук П. Шаповал: «Він (Петро Шелест. – І. К.) енергійно підтримував ансамбль Вірського, взагалі народне мистецтво» [157, с. 13]. Саме це формулювання щодо «народного мистецтва» використала згадувана раніше В. Іваненко. Дещо принизливо висловився 2000 року на рахунок цієї підтримки В. Коротич: «Він (Петро Шелест. – І. Климчук) просував Вірського з ансамблем народного танцю, організовував йому премії» [76, с. 719–720]. Попри таке формулювання, яке зайвий раз підтверджує, що у П. Вірського була підтримка влади, адже існування багаточисленного колективу, провідного професійного ансамблю танцю в Україні, одного з найкращих в СРСР, неможливе без потужної матеріально-технічної бази та фінансування. Саме в умовах державного утримання були створені умови для масштабної реалізації таланту балетмейстера.

У другій половині 50-х рр. ХХ ст. в умовах поступового відходу від жорстких тоталітарних обмежень щодо виїзду за кордон, певного потепління міжнародних відносин СРСР з іншими країнами світу, зокрема, капіталістичної формації. Але для виїзду за кордон повинні були бути дуже вагомі підстави. Дослідник радянського періоду танцювальної самодіяльності І. Нарський зауважує, що «місія пропаганди досягнень радянської культури, миролюбних намірів та щасливої радянської долі були такою підставою [96, с. 231]. Найвідомішим негласним «послом миру» в зарубіжних країнах став еталонний Ансамбль танцю СРСР під керівництвом Ігоря Моїсеєва. Наприклад, у 1958 році ансамбль першим з радянських колективів побував на гастролях в США, що поклало початок культурних зв'язкі між СРСР та США [96, с. 231].

Гастрольні поїздки за кордон Державного ансамблю танцю УРСР, як і багатьох інших колективів народно-сценічного танцю, перетворювались на своєрідний пропагандистський акт, метою якого було не лише демонструвати мистецькі здобутки, популяризувати радянську культуру, а й створювати позитивний образ радянської людини, задоволеної життям, радісної та багатогранної, а також доводити через пафос мистецтва всю грандіозність радянського способу життя. Типовим прикладом тогочасної риторики радянського мистецтвознавства є висловлювання Г. Боримської щодо гастрольних поїздок ансамблю: «Виступи колективу за кордоном не тільки мали великий художній успіх, але й справили величезний політичний резонанс. Актори українського ансамблю стали достойними повпредами радянського мистецтва і з честю пронесли його прапор на багатьох широтах земної кулі... Знайомлячись з радянським мистецтвом, переконуючись в його високому гуманістичному змісті і народному характері, закордонні глядачі приходили до дуже важливого для себе висновку: успіхи радянського мистецтва невіддільні від досягнень Радянського Союзу в інших галузях, вони закономірні, як результат розвитку соціалістичного суспільства... Виступи української трупи довели, що саме соціалістичний лад забезпечує кожній національності у Союзі РСР широкі можливості для розвитку національного мистецтва... Концерти ансамблю – найпереконливіший доказ небувалого розквіту самобутньої хореографічної культури української соціалістичної нації» [16, с. 122]. Попри ідеологізацію гастрольних виступів та позиціонування їх як рупора радянського мистецтва, можна стверджувати, що відбувалося поширення слави українського народно-сценічного мистецтва, і ширше – української культури.

У місячнику літератури, мистецтва, громадського життя українців в еміграції «Сучасність», заснованому 1961 року в Мюнхені, у червневому

номері за 1962 рік вийшли статті, присвячені гастролям П. Вірського в Сполучених Штатах Америки. І якщо публікація Д. Мартіна «Український танцювальний ансамбль у “Метрополітен-Опері”» не торкався політичних та національних питань, проводячи емоційний мистецтвознавчий огляд репертуару колективу [90], то стаття Б. Бойчука, висвітливши окремі аспекти виступів ансамблю, акцентувала увагу на українській ідентифікації, що тісно пов'язана з ідентичністю. «Павло Вірський одверто постановив дати не тільки збуджуючу танцювальну виставу, але також, і можливо, в першу чергу, дати проєкцію переважаючого духа українського народу, який можна окреслити висловом ліричний оптимізм», – акцентує увагу дописувач на «українському дусі» творчості балетмейстера [15, с. 121].

Автор різко висловлюється на рахунок мішанини понять «український» і «російський в американській пресі, вважає це виявом непоінформованості. Журналіст звертає увагу на «неприємний інцидент політичного характеру», що, на думку автора, знецінює до певної міри мистецькі досягнення українського балету і також порушує мистецьку гідність Вірського. Б. Бойчук аналізує статтю Р. Паркера у тижневику літературних, музичних, наукових та політичних оглядів Saturday Review, яку вважає дуже прихильною (в мистецькій оцінці й до історичного процесу самовизначення українського народу). Р. Паркер розглядає танки та їхню інтерпретацію Павлом Вірським «як вияв душі та прагнень української людини в перспективі історичного буття» [15, с. 121]. Стаття ця на висоті, базована на джерельному знанні історії, і поява її позитивно говорить про редакцію тижневика. Але такі вияви в пресі та великий успіх балету (всюди наявно підкреслено українського) затривожили негуманно настроєні проросійські кола. Цитуючи редактора Колодіна: «Тепер уже ясно, чому Україна зветься Малоросією. Бо, судячи з постановки ансамблю Українських танцюристів в будинку Метрополітен-Опера...

вона (постановка – Б. Б.) включає в мікрокосмі все, що матушка Росія має показати» [15, с. 122]. Крім того, говорить Колодін, український ансамбль «має одну властивість, що наближує його до казкової танцювальної групи Мойсеєва більше, як котрунебудь іншу групу, яку ми тут бачили» [15, с. 122]. «Поминемо факт, що ці твердження історично неправдиві, п. Колодін підпорядковує якійсь дивній концепції “матушки Росії”, самобутність і творчі досягнення українського балету, а хореографа масштабу Вірського ставить на обов’язково підрядне місце», – відстоює право бути та називатися українським мистецтвом [15, с. 122]. Ця стаття є показовою для української діаспори, що прагнула до чіткої ідентифікації українців на світовій арені, зайвий раз підтверджує вагомість виступів українських мистецьких колективів за межами СРСР як пропагандистів та популяризаторів української культури.

Іноді гастролі колективів народного танцю мали значно вагомішу, ніж культурна дипломатія, з політичної точки зору місію. Торкнемося одного епізоду, пов’язаного з П. Шелестом та ансамблем танцю під керівництвом П. Вірського. З метою поширення впливу ССРСР на Чехословацьку Соціалістичну республіку в кризовий 1968 рік, коли до Чехословаччини було введено війська СРСР, Державний ансамбль танцю УРСР під керівництвом П. Вірського здійснив виступи у містах Прага, Братислава, Жиліна, Простейов, Нітра, Хомутов [16, с. 133]. Мета такої поїздки була цілком зрозумілою – після введення танків, придушення повстання необхідно було через мистецтво запевнити народ Чехословаччини в гуманістичних намірах СРСР, переконати, що єдино правильним шляхом прогресивного розвитку держави може бути лише соціалістичний.

Після гастролей П. Вірський зустрічався з П. Шелестом, про що останній писав у своєму щоденнику: «Прийняв і була ґрунтовна розмова з художнім керівником українського ансамблю П. Вірським, який щойно

повернувся з гастролей зі своїм колективом з Чехословаччини. Він говорив: “Як мистецтво приймали наш ансамбль добре. І той же час не обійшлося без політичних провокацій. Була якась настороженість, навіть відчуженість”» [109, с. 260].

Попри ідеологічне навантаження гастрольні виступи Державного ансамблю танцю УРСР під керівництвом П. Вірського ставали справжнім святом української народно-сценічної хореографії, демонстрацією високої виконавської та балетмейстерської майстерності. Однак, відповідно до інтернаціональних та соцреалістичних орієнтирів культурної політики СРСР до репертуару входили не лише танці, пов'язані із фольклорною образністю. Портрет сучасника, пропаганда радянських цінностей, дружба народів у багатонаціональній державі були одними з ключових тем, обов'язкових для реалізації в професійних та аматорських ансамблях народно-сценічного танцю по всьому Радянському Союзу. Не оминули ці тенденції й ансамбль під керівництвом П. Вірського, до репертуару якого увійшли «Колгоспне весілля» (за мотивами картини Т. Яблонської), «Сестри» (сестри-республіки СРСР), «Червона калина» (присвячений «возз'єднанню західноукраїнських земель з Радянською Україною в єдиній Українській Радянській соціалістичній державі» [16, с. 73], «Свято братерства», одноактний балет «Жовтнева легенда», у програмці до якого було написано: «Великому Леніну присвячується. Дідам та батькам нашим, що віддали життя своє за перемогу в світі соціалістичної революції, їх, хто запалив вічний вогонь боротьби проти рабства, насилля та несправедливості» [16, с. 96] та ін. Попри гіперболізацію пафосу радянської дійсності П. Вірському вдавалося досягати високих мистецьких результатів навіть в ідеологічно офарблених постановках.

Для розуміння місця та ролі Павла Вірського у вітчизняній та світовій художній культурі важливо проаналізувати феномен творчості митця крізь призму понять художня традиція та мистецька школа.

Існує велика кількість визначень поняття «традиція» в етнографічній, історичній, літературознавчій, естетичній літературі. Зокрема, відомий український філософ та мистецтвознавець С. Безклубенко розуміє під традицією «сукупність усталених, успадкованих від попередніх поколінь уявлень про навколишній світ і про місце та роль у ньому людей, їхні права та обов'язки щодо один одного та щодо природи тощо; уявлень, що мають оціночний (аксіологічний) та нормативний (регулятивний) характер» [9, с. 185]. Йдеться, як і в більшості визначень, про передавання, спадщину, наслідування духовних надбань. Саме ці процесу важливо проаналізувати у творчості П. Вірського, але тут стикаємося із специфікою власне «художньої традиції».

На думку мистецтвознавиці Н. Шахназарової, у більшості визначень художня традиція в її цілісності не врахована. Вчена наполягає, що художню традицію можна визначити як особливий феномен. В широкому розумінні традиція може бути трактована як осмислення і систематизація сформованих рис національної свідомості... що володіє власним механізмом культурної спадкоємності. У мистецтві цей механізм реалізується через категорію професіоналізму, народження професійних форм творчості» [158, с. 43–44].

«Художня традиція – специфічний механізм спадкоємності позитивного досвіду в області естетичного освоєння дійсності. Досвіду, що концентрує особливості національного менталітету, тип емоційних реакцій на явища дійсності, а також естетичні ідеали і естетичні пріоритети. Цей механізм включає в себе і систему засобів, здатних адекватно висловити накопичений досвід», – подає визначення Н. Шахназарова у праці «Художня традиція в музичній культурі ХХ століття» [160, с. 31]. Але, формулювання цілком прийнятне й для хореографічного мистецтва, зокрема сфери народно-сценічного танцю.

Вважаємо, що таке об'ємне визначення може бути застосовано як для національної культури в цілому, так і для окремих її феноменів, до яких відносимо балетмейстерську творчість П. Вірського.

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

Через академізацію традиції, формування авторського стилю П. Вірський фактично створив школу народно-сценічного танцю в розумінні неформального об'єднання однодумці, що наслідують та розвивають творчі принципи та методи лідера школи, яким упродовж багатьох десятиліть в сфері українського народно-сценічного танцю є Павло Вірський [67, с. 127].

А. Підлипська, надає визначення «мистецькій» школі в крізь призму ключових ознак наукових шкіл, зазначаючи, що це «неформальне і/або формальне творче об'єднання декількох поколінь митців, характерними ознаками якого є наявність митця-лідера – засновника творчого напрямку (програми), його учнів-послідовників, прибічників сталих традицій, сформованих у творчому колективі, згуртованість навколо успішного розв'язання соціально і професійно значущої творчої проблеми, ефективність функціонування школи, свідченням чому є якість та кількість мистецьких проєктів та навчально-тренувальної діяльності, підготовлених митців, прилюдних виступів тощо» [111, с. 345–346].

Цілісне поняття «школа Павла Вірського» можна умовно розділити на декілька складових. Так, зокрема, вагомою часткою є акторська школа, на якій наголошувала Г. Боримська, виявляючи її основні риси:

«органічне поєднання граничної віртуозності... з неповторною виконавською манерою українського народного танцю і розкриття при цьому людського характеру» [16, с. 100]. Технічна досконалість, збереження глибинного зв'язку зі стилістикою українського народного танцю, природність зовнішніх проявів, достовірність характеру були притаманні виконавцям ансамблю за часів Вірського, ці традиції зберігають в ансамблі і сьогодні.

Але школа Вірського формувалась не лише неформальними, а й формальними осередками. Так 1962 року при Ансамблі було відкрито хореографічну студію, основна мета якої – забезпечити професійний колектив виконавськими кадрами, обізнаними у манері та техніці виконання, що вимагав П. Вірській. Школа покликана забезпечити спадкоємність традицій в ансамблі. 1992 року на базі ансамблю створено дитячу хореографічну школу [13, с. 27], що є ще одним доказом поглиблення впливу «школи Вірського» на хореографічну культуру України.

Одночасно сьогодні можна говорити не лише про існування школи П. Вірського, а й про створення ним індивідуальної традиції академічного українського народно-сценічного танцю.

Екстраполюємо складові традиції, виокремлені С. Безклубенком, у площину творчості П. Вірського з метою доведення сформованості традиції майстра хореографії. С. Безклубенко під першою складовою традиції має на увазі більш-менш цілісну систему світоглядних уявлень, які формують певну картину світобачення [9, с. 185]. Вірським за понад двадцять років роботи в ансамблі танцю УРСР (1937–1940 – перший етап-апробація балетмейстерських підходів до створення композицій народно-сценічної хореографії, закладання фундаменту для подальших мистецьких експериментувань; 1955–1975 – найплідніший період балетмейстерської творчості П. Вірського – зрілого майстра) було створено систему

балетмейстерських принципів, що сформували у цілого покоління артистів професійних та аматорських ансамблів танцю, глядачів хореографічний світогляд в системі координат академізованого народно-сценічного танцю, що впроваджував П. Вірський [67, с. 128].

Під другою складовою традиції С. Безклубенко розуміє сферу «стереотипів сприймання навколишнього, його оцінки за шкалою “сприйняття – несприйняття” (добре – зле, гарне – погане, корисне – шкідливе та ін.)» [9, с. 185]. Творчість Вірського стала тим орієнтиром, якого прагнули досягнути професійні та аматорські колективи, крізь призму виконавських та композиційно-архітектонічних канонів Ансамблю танцю УРСР сприймалась чи не сприймалась творчість інших колективів у сфері народно-сценічної хореографії, саме ці канони стали основними в оцінних судженнях артистів та хореографів-практиків, критиків, глядачів, мистецтвознавців та ін. [67, с. 128].

До третьої складової традиції С. Безклубенко відносить стереотипні моделі фізичних рухів, практичних дій (церемонії, ритуали), які відповідають світоглядним уявленням [9, с. 185]. Розроблена система підготовки артистів (поєднання майстерності в класичному танці, народно-сценічному танцюванні, складно-технічних рухах з володінням пантомімою та акторською майстерністю), чіткий режим навантажень та відпочинку, комплекс етичних та естетичних принципів в ансамблі під керівництвом П. Вірського став тією моделлю організації роботи, яку зберігають та розвивають у Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України імені Павла Вірського і сьогодні, шануючи традиції [67, с. 128].

Погляд на фольклорні першоджерела та систему традиційної культури українців, до якої належать різні види народної творчості, обрядові та позаобрядові дії та ін., як основу для створення сценічних танцювальних композицій, сюїт та вистав; прояв інтернаціоналізму в

універсальності тематики хореографічних творів, доступності та зрозумілості тем війни та миру, добра та зла, прекрасного та потворного та ін.; створення академічного стилю українського народно-сценічного танцю, що базується на поєднанні технічних принципів класичної хореографії в органічному поєднанні із образно-стильовими елементами українського народного танцю; застосування отанцьованої виразної пантоміми; сценографічні та режисерські прийоми, характерні для театральної естетики; широке застосування симфонізації як одного з основних композиційних принципів при постановці народно-сценічних хореографічних творів ін. – всі ці риси були підхоплені та розвинуті балетмейстерами-сучасниками П. Вірського та майбутніми поколіннями постановників. П. Вірський став фундатором авторської системи підготовки артистів ансамблів народно-сценічного танцю, що поєднувала заняття класичним танцем, акторською майстерністю, трюковою технікою [67, с. 129].

На думку Н. Шахназарової співвіднесення понять «школа» і «традиція» є складним, оскільки виникає безліч варіантів тенденцій «і в розвитку школи, і розвитку традицій, і в значущості для культури творчих шкіл і окремих індивідуальностей» [158, с. 47]. Фактично, П. Вірський став фундатором і школи, і традиції. Творчість Павла Вірського сягнула символу, що асоціювалася та асоціюється з українською хореографією та ширше – Україною.

Павло Вірський у формальний, як керівник Державного ансамблю танцю УРСР, та неформальний спосіб (широке коло прибічників його балетмейстерських та педагогічних принципів, що існує упродовж декількох десятиліть) став лідером культурно-мистецької сфери України. Яскравість індивідуальності, потужність творчого дару, його новаторський потенціал дозволили створити новий стильовий напрям хореографічного мистецтва, що визначив «обличчя» професійного

українського народно-сценічного танцю на багато років. Творчі принципи митця наслідують та розвивають сучасники – послідовники закладених ним традицій.

Серед основних ознак школи П. Вірського – академізація народно-сценічного танцю, органічне поєднання високотехнічного виконання з акторською майстерністю та пантомімою, застосування симфонізму як композиційного принципу балетмейстерської діяльності, використання сценографічних та режисерських засобів театральної естетики та ін. Традиції та принципи школи П. Вірського розвиваються, забезпечуючи сталий поступ українського народно-сценічного танцю, живлячі українське хореографічне мистецтво в цілому [67, с. 129].

Попри академічну виконавську манеру, запроваджену П. Вірським, та значну частину авторських творів в репертуарі колектив у кожному з них яскраво втілений «національний пластичний код» – феномен, в якому «виражені структурні та символічні особливості як форма існування усталених художніх образів» (В. Гордєєв) [33, с. 37]. Державний ансамбль танцю УРСР став символом українського національного мистецтва, його роль у справі формування національної ідентичності важко переоцінити, адже як всередині УРСР, так і за її межами ансамбль асоціювався з українською культурою.

2.3. Козацька тема в народно-сценічній хореографії як чинник формування української ідентичності

Одним з потужних складників народно-сценічного хореографічного мистецтва 1950–1980-х рр., що сприяли формуванню національної ідентичності, можна вважати танці козацької тематики, адже образ козака-запорожця, що уособлював найкращі риси українців, став емблематичним для української культури.

Козацька тема в народно-сценічному хореографічному мистецтві активно розроблялася, починаючи з 1950-х рр., що пов'язано з переглядом радянських істориків підходів до трактування ролі козаччини. Класовий підхід, характерний для 1920-30-х рр., змінився, також змінилося ставлення до Богдана Хмельницького, якого в СРСР до кінця 1930-х рр. вважали зрадником та представником феодально-козацької старшини, а незабаром – видатним державотворцем та полководцем [81, с. 366].

Наприкінці 1930-х – у 1950-х рр. були створені п'єса О. Корнійчука «Богдан Хмельницький» (1939), кінофільм «Богдан Хмельницький» (автор сценарію О. Корнійчук, режисер І. Савченко) (1941), роман Н. Рибача «Переяславська Рада» (1949), п'єса Л. Дмитренка «Навіки разом» (1949), опера К. Данькевича «Богдан Хмельницький» (1951) та ін. У творах домінуючими стали формулювання про возз'єднання України з Росією, а козаки позиціонувалися як борці за таке возз'єднання. Вкоріненню цих ідей сприяло масштабне святкування 1954 року в Україні та Москві 300-річчя Переяславської ради. «Незважаючи на такі відверто ідеологізовані образи козаків, козацька міфологія, сформована радянськими ідеологами в період “переяславських святкувань”, мала несподіваний для них ефект. Різноманітні козацькофільські твори сприяли пробудженню в українців патріотичних почуттів, формували в них гордість за своє “славне минуле”», – стверджує Петро Кралюк [81, с. 371].

Український історик С. Єсельчик також наполягає на важливому ефекті національної самоідентифікації, що спричинила опера К. Данькевича: «Але хай якою була практична мета, у п'ятдесяті роки “Богдан Хмельницький” таки став українською національною історичною оперою. Незалежно від закладеної пропагандистської ідеї, синтез драматичної репрезентації минулого нації з помпезною видовищністю й театральністю заповнив важливу нішу в культурних підвалинах національної пам'яті. Хоча опера прославляла “старшого брата”, вона також возвеличувала героїчне козацьке минуле і звільнення батьківщини від іноземного поневолення. Так “Богдан Хмельницький” давав українському слухачеві досвід самоототожнення зі славними предками» [45, с. 252].

Отже, пропагандистське насадження образу козаків як борців за дружбу з російським народом мало одночасний ефект актуалізації козацької героїки у мистецтві, що було підхоплено народно-сценічною хореографією. Козацькі теми стають важливим чинником трансляції ідей української етнокультурної ідентичності.

З середині 1950-х рр. відбулася активізація постановочної діяльності щодо втілення козацької тематики, але слід зазначити, що ця тематика розроблялася хореографами в народно-сценічному танці й до того. У першій програмі Державного українського ансамблю народного танцю (згодом – Державний ансамбль танцю УРСР, надалі – Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР) під керівництвом Павла Вірського та Миколи Болотова, створеному 1937 року, були поставлені «Козачок» та «Гопак» як складники «Української сюїти» [16, с. 29]. Після відновлення роботи ансамблю 1951 року до репертуару увійшли «Гопак» у постановці Вахтанга Вронського, хореографічна картина «Запорожці», поставлена Олександром Опанасенком за мотивами картини І. Рєпіна, «Козачок» та «Вільний козак, створені Леонідом Калініним [16, с. 44]

(Дод. Б). В основі останнього номеру – сцени з життя запорізьких козаків, які, повертаючись з походів, декілька днів гуляли, жартували, розповідаючи про похід, змагалися в спритності й силі, співали й слухали кобзарів [130, с. 5].

Окремі композиційні структури та сценографічне оформлення, зокрема, костюми композиції Л. Калініна відсилають до відомої картини І. Репіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». За думкою А. Гуменюка, «танець справляє на глядача глибоке художнє враження, проте не дає відповіді на ряд питань. Звідки, наприклад, взялося уміння козаків досконало володіти зброєю, їх сталева дисципліна, організованість, мужність, взагалі все те, що зробило Військо Запорізьке грізною силою, здатною відбивати напади ворогів як зі Сходу, так і з Заходу?» [37, с. 218].

Тема козаччини зазнала осмислення у творчості П. Вірського у 1950-і рр. на більш високому художньому щаблі, порівняно з попередніми його постановками. За свідченням Г. Боримської, «різноманітні грані українського національного характеру П. Вірський вклав у життєрадісний, іскрометний “Гопак”. Тут і лірична тема в уповільненому темпі, і героїчна – у швидкому, полум’яному... Усе природно, високохудожньо і дає естетичну насолоду глядачам» [16, с. 48].

1957 року балетмейстер створив масштабне хореографічне полотно «Запорожці». На відміну від Л. Калініна, П. Вірський акцентує увагу на високому патріотичного обов’язку, який козаки добре розуміли, і всебічній військовій підготовці. В основу музичної партитури «Запорожців» покладено мотиви українських пісень «Засвіт встали козаченьки», «Король по городу ходить», приспівки запорожців «Козакові без ратища, як дівчині без намиста» та ін., майстерно інтерпретовані композитором Я. Лапінським [16, с. 48–49]

Зважаючи на тогочасний мистецький контекст в аспекті розробки козацької теми, трактування подій 1648 – 1654 років як визвольної боротьби, популяризацію постаті Б. Хмельницького та ін., можна стверджувати, що П. Вірський свідомо, відповідно до пануючих ідеологем, але й з метою популяризації найкращих рис українського козацтва, звернувся до цього періоду в історії запорізького козацтва.

Показовим є використання в анотації до танцю П. Вірського впровадженого кліше про національно-визвольну війну: «Танок розповідає про життя українських козаків-запорожців, відважних захисників батьківщини, яким належить видатна роль у національно-визвольній боротьбі українського народу 1647–1654 років» [Цит. за 37, с. 218].

За ствердженням Г. Боримської, «народженню цієї хореографічної картини передувало копітке вивчення матеріалів. Постановник вбачав у цьому запоруку творчого натхнення, яке дає змогу піднятися до височин художньої майстерності. Балетмейстер переглянув велику кількість матеріалів з історії українського народу, уважно вивчав життя запорожців, їхній побут, характери, костюми. Причому П. Вірський представляв цю картину не просто жанровою сценою з життя козаків, а насамперед широким епічним полотном про високу гідність, гордість і непереможну силу духу народу» [16, с. 68].

Розповідаючи про народження цього твору, П. Вірський зазначав, що вивчав твори М. Гоголя, Т. Шевченка, праці етнографа Д. Яворницького. Розкриваючи секрет постановки, стверджував: «Не можна працю у мистецтві перетворити на механічне “нарощування” суми знань. Перші редакції “Запорожців” були ретельні до скрупульозності, але яскраво виявленого художницького ставлення до теми їм не вистачало. На сцені був відсутній емоційний вибух, його гасило старанне відтворення побуту. З того часу я засвоїв правило (багато хто, мабуть, буде його

заперечувати, але для мене воно незмінне) – пізнання матеріалу добре до певної межі. Зайвини в деталях відволікають від головного, заважають розкрити своє бачення життя, своє світовідчуження. А без авторської неповторності, без пристрасного вираження нема справжнього впливу мистецтва. Бездоганний за технікою танець неприйнятний, коли він зведений до акуратного, розміреного змінювання епізодів. Потрібен темперамент, вихор почуттів» [16, с. 68].

І саме ця емоційність передається глядачам, залучає до співпереживань, глядачі несвідомо «втягуються» у коло національно-патріотичних ідей, що транслює балетмейстер та танцівники, відчуває себе причетним до української нації, нащадком козаків [62].

Композиція «Запорожців» тричастинна: демонстрація військової майстерності у володінні списами загоном козаків на чолі з осавулом; жанрова жартівлива замальовка (танець двох старих осавулів на підпитку, демонстрація спритності молодих козаків); масовий танець козаків, «рубка» на шаблях [27]. К. Василенко вважає, що твір складається з двох частин: «перша – військові вправи зі списами, друга – танці вояків-запорожців, дотепні жарти з бубнами, вправи-танці з шаблями» [22, с. 96].

За підрахунками К. Василенка, у першій частині козаки виконують дванадцять вправ зі списами. «Друга частина розпочинається з танцю переплясу-імпровізації двох підпилих старих осавулів з бубном. Молодий козак, непомітно підхопивши на кінець списа бубон, підіймає його високо вгору, а потім кидає у глибину кону. Лишившись бубна, старі осавули знаходять іншу причину для своїх забав. Не ростуть у одного козака великі вуса, та й годі! Вхопили старі бідолагу за вусика й ну глузувати над ним, показуючи усім свої довжелезні вусища. По жартах починається танок, у якому виконуються досить складні повітряні рухи-стрибки, кабріолі, присядки-закладки, стрибки через шаблі, імітування скачки верхи і кунчуком у правиці. Далі цілий ряд карколомних трюків, які

виконують козаки у формі переплясу, демонструючи у такий спосіб свою молодечу силу та хист. Перепляс переростає у демонстрацію володіння козаками основною зброєю – шаблею. Показавши цілу серію “рубки”, “уколів на одному диханні, нібито наздоганяючи відступаючого ворога, козаки закінчують танець», – описує динамічну хореографічну постановку К. Василенко [22, с. 97], акцентуючи увагу на ключових рисах козаків: сила, спритність, відвага, мужність, майстерність володіння зброєю, кмітливість, гумор та ін.

Найоригінальнішим щодо хореографічної лексики вирішення козацької теми вважають «Повзунець», поставлений за принципом аранжування одного танцювального руху українського танцю («повзунець»). «Тут балетмейстером... розширено амплітуду його дії, збагачено окремі структурні елементи, і на їхній основі побудовано цілий ряд видозмін повзунця та підпорядковано їх образній дії. Кожний танцюрист виконує свій, тільки йому притаманний варіант руху. Різноманітні ходи на повзунці (згадаймо оригінальний вихід та фінал танцю), просування сценою допомогли виразними засобами танцю створити чудові образи козаків-запорожців, не тільки мужніх, хоробрих воїнів, але й веселих, завзятих танцюристів-імпровізаторів. Цей номер – яскравий приклад переінтонування художніх рухів у так звану “вільну пластику”, а в ній яскраво відбито національний колорит народу», – зазначає К. Василенко [22, с. 169], зосереджуючись на відтворенні у лексиці та загальній образності танцю національних рис, що викликають захоплення, дають змогу глядачам відчувати співпричетність до цієї спільноти веселих, віртуозних, сильних українців.

П. Вірський створив хореографічну мініатюру «Ой під вишнею», де діє один з яскравих героїв українського вертепу Козак-запорожець. В образі молодого запорожця втілено риси, що асоціюються з образом

козака: сила, мужність, чесність, оптимізм, енергійність, винахідливість [22, с. 169].

Теми козацької героїки покладено в основу танцювальної мініатюри «Про що верба плаче», створену П. Вірським 1964 року за мотивами творів Т. Шевченка [16, с. 71]. Тут майстерно продемонстровано відданість козака батьківщині, усвідомлення ним військового обов'язку.

1958 року в Державному українському народному хорі (нині – Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки) створено вокально-хореографічну композицію «Запорожці» (хореограф-постановник Л. Калінін). За формою балетмейстер вирішив зробити жанрову картинку, а не монументальне полотно, як традиційно вирішували цю тематику.

Епіграфом до постановки було взято фрагмент з книги О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», що вийшов 1958 року: «Над кручуватим урвищем, над берегом Славути, над скелями порога Ненаситця, завмер у думній думі вершник... Все там ревло, внизу, стогнало, ринуло поміж громадям, а той нерушний козарлюга здавався чи не витесаним з каменю порогів» [55, с. 3]. Попри українську спрямованість роман цілком вписувався у радянські тогочасні ідеологеми, адже в ньому возвеличувалась історична дружба між Україною та Росією.

Центральний образ полковника у композиції Л. Калініна виникає у відповідності до епіграфу. О. Колосок описує події на сцені: «Пісня “Горлиця” чудово відтворила веселий настрій козаків, що їх наче вихром виносило на сцену, все кипіло від козацької вільної поведінки: співали, танцювали, котили діжки з порохом, змагалися на шаблях, а в середині – той самий “козарлюга”, витесаний з каменю порогів. Командою “Стій, хлопці, сідай!” зупиняє, наче кип'ячу смолу, гультбище, і все завмирає. Утворюється мізансцена справжнього козацького куреню. Сам полковник

підходить до кобзаря і просить заграти пісню. Кобзар ударяє по струнах, і полилася незабутня “Гей, літа орел”, що розповідає про мужність козаків. Уважно вслухаючись в кожне слово, козаки реагують на кожний крок полковника і в самий напружений момент, коли всі козаки вхопили шаблі, він каже: “А ну, хлопці, вшкварте такої, щоб аж земля загула!” І починаються веселі витівки жартівників, змагання між полковником і сотником, куди втручається сила козацького війська і, розігнавши жартівників, починає танець» [130, с. 6].

«Запорожці», «Гопак», «Повзунець», «Козацькі забави», «Козачата» та ін. танці козацької тематики з’явилися в репертуарі переважної більшості професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю в Україні в 1950–80-ті рр. Також помітною стала тенденція перенесення номерів П. Вірського в інші професійні та аматорські колективи, що не завжди художньо вмотивовано. Невідповідність рівня хореографічної підготовки, віку, кількості учасників та ін. призводить до спотворення танцювальних шедеврів П. Вірського.

Попри наступ на прояви українського наприкінці 1960-х – на початку 1970-х рр. (заборона роману О. Гончара «Собор», що прославляв козацьку минувщину; зняття з посади першого секретаря ЦК КПУ П. Шелеста через українофільську позицію та ін.) козацькі образи як предмет національної гордості продовжили існування в народно-сценічній хореографії.

Одночасно слід торкнутися й проблеми стереотипізації образу українця в Радянському Союзі, який дослідник О. Різник називає «шароварно-вишиванковим» [118, с. 648]. Але поширення такого стереотипу не вплинуло на якість та кількість народно-сценічних танців, що використовували образи та теми козацтва задля реалізації хореографічних постановок.

Парадоксально, що в умовах повсюдної пропаганди інтернаціоналізму в СРСР, дружби народів з одночасним позиціонуванням росіян як «старшого брата», через сценічні образи козаків відбувалася своєрідна ідейна українізація. Козацька ідея, інтерпретована хореографічними засобами, стала одним з важливих чинників формування української національної ідентичності.

Висновки до другого розділу

У розділі зазначено, що оволодіння національними мовами (словесною, музичною, хореографічною тощо) є однією з умов усвідомлення національної приналежності, вироблення моделей поведінки, притаманних певній культурі. Для української народної хореографії характерна лексична система, що утворилась із сукупності рухів, комбінацій, положень людського тіла в просторі, зумовлена не лише фантазією, географічними та кліматичними факторами, а й певними морально-етичними традиціями, що виступають у ролі регуляторів, психологічними маркерами нації.

У 1950–1980-і рр. у результаті наступу цивілізаційних процесів та державної політики, спрямованої на винищення націоналістичних проявів (до яких відносили підтримку народних традицій), танцювальний фольклор втратив свої функції в повсякденному житті в Україні, практично зник з активного ужитку, припинив слугувати джерелом народно-сценічної хореографії. Збільшилась кількість творів, що не базуються на фольклорних першоджерелах, а демонструють зв'язок із загальною лексичною та образно-тематичною системою українського народного танцю. І навіть в цій ситуації танці продовжували відігравати роль етномаркерів, хоча часто трафаретних. Консервація фольклорних танців в обрядах відбулася лише на деяких, переважно, західноукраїнських територіях.

Серед сотень колективів художньої самодіяльності існували осередки народно-сценічного танцю, як от ансамблі «Юність» (Львів), «Ятрань» (Кіровоград), «Дніпро» (Дніпропетровськ) та інші, з високим рівнем виконавської майстерності, що фактично наближало їх до професійних ансамблів танцю, мережа яких до кінця 1980-х рр. налічувала понад двадцять колективів народно-сценічної хореографії (в

кожній області УРСР не менше одного ансамблю танцю, танцювальної групи при професійному хоровому колективі, при філармонії та ін.). Через сценічні танцювальні твори, що використовували елементи народного танцю (лексичні, архітектонічні, образні та ін.) відбувалося своєрідне «повернення» етнічних ознак українцям зі сцени, у такий легітимний спосіб українське хореографічне мистецтво стало вагомим чинником формування національної ідентичності та підтримки сталого функціонування етносу.

Зазначено, що період активної творчої діяльності П. Вірського (1905–1975) в Державному ансамблі танцю УРСР від грудня 1955 року по червень 1975 року припав на період хрущовської відлиги (1955–1964) та так званої «доби Петра Шелеста» (1963–1972), що затримав після зняття з посади першого секретаря ЦК КПРС М. Хрущова наступ реакції в Україні, сприяв подовженню на деякий час ліберальних тенденцій в культурно-мистецькому житті республіки.

Попри академічну виконавську манеру, запроваджену П. Вірським, та значну частину авторських творів в репертуарі колективу Державний ансамбль танцю УРСР став символом національного мистецтва, оскільки у кожному виконуваному творі яскраво втілений «національний пластичний код» – феномен, в якому «виражені структурні та символічні особливості як форма існування усталених художніх образів» (В. Гордєєв).

Гастрольні поїздки за кордон Державного ансамблю танцю УРСР, як і багатьох інших колективів народно-сценічного танцю, перетворювались на своєрідний пропагандистський акт, метою якого було не лише демонструвати мистецькі здобутки, популяризувати радянську культуру, а й створювати позитивний образ радянської людини, задоволеної життям, радісної та багатогранної, а також доводити через пафос мистецтва всю грандіозність радянського способу життя.

Незважаючи на ідеологічне навантаження гастрольні виступи Державного ансамблю танцю УРСР під керівництвом П. Вірського ставали справжнім святом української народно-сценічної хореографії, демонстрацією високої виконавської та балетмейстерської майстерності, ідентифікували українців як носіїв своєрідної хореографічної культури. Гіперболізація пафосу радянської дійсності не завадила П. Вірському досягати високих мистецьких результатів навіть в ідеологічно офарблених постановках («Колгоспне весілля», «Сестри», «Червона калина», «Свято братерства» та ін.).

Наголошено на активізації розробки теми козацтва, починаючи з 1950-х рр., що пов'язано з переглядом радянськими істориками підходів до трактування ролі козаччини. Пропагандистське насадження образу українських козаків як борців за дружбу з російським народом мало одночасний ефект актуалізації козацької героїки у мистецтві, що було підхоплено народно-сценічною хореографією. Козацькі теми стали важливим чинником трансляції ідей української національної ідентичності. «Запорожці», «Гопак», «Повзунець», «Козацькі забави», «Козачата» та ін. танці козацької тематики з'явилися в репертуарі переважної більшості професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю в Україні в 1950–80-ті рр. Попри наступ на прояви українського наприкінці 1960-х – на початку 1970-х рр. козацькі образи як предмет національної гордості продовжили існування в народно-сценічній хореографії (постановки П. Вірського, Л. Калініна та ін.).

РОЗДІЛ 3

БАЛЕТНІ ВИСТАВИ ТА БАЛЬНІ ТАНЦІ У ПРОЦЕСАХ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

3.1. Ознаки національного в українських балетах

Національні українські балетні вистави (або балети національної тематики, або українські балети тощо) стали своєрідним етномаркерами вітчизняного балетного театру. Становлення цього жанру відбулося в системі соціалістичного реалізму, що був впроваджений як особливий метод радянської культури в 1930-х рр. Мистецтвознавчий аналіз процесу формування самостійного жанру національної балетної вистави в оптиці соцреалізму є актуальним для розуміння процесу розвитку українського балетного театру радянського періоду.

Розглядаючи українські національні балетні вистави 1920–80-х рр. Л. Маркевич констатує, що «вплив радянської ідеології та абсолютизація принципів соцреалізму обмежували творчу палітру балетмейстерів і артистів балету, однак залучення народної хореографії на тлі активного розвитку її національних сценічних форм... мали помітний вплив на формування самобутньої стилістики українського балету та його синтетичної художньої мови» [89, с. 5], але не розкриває сутність соцреалістичного впливу на творчий процес. До подібної констатації вдається і Н. Семенова («Загальна художня мета українського балету щодо втілення національного менталітету нерідко нівелювалась ідеями соцреалізму за часів існування радянської влади» [123, с. 1]), не надаючи підтвердження.

У цілому ж, феномен «національної балетної вистави» в СРСР став породження соціалістичного реалізму. Національна політика СРСР була спрямована на формування радянської ідентичності, що передбачала нівелювання національної різниці між народами республік, що входили до складу Радянського Союзу. Попри явну спрямованість державної політики на деактуалізацію справжнього етнічного, культивувалися національні ознаки у мистецтві у дозволених варіантах. Формула мистецтва, проголошена в СРСР наприкінці 1920-х рр. «соціалістичний зміст, національна форма», що стала одним з постулатів «соціалістичного реалізму» (основними компонентами якого називали класовість, партійність, народність), знайшла втілення в балетному театрі. Під час кристалізації принципів соціалістичного реалізму на початку 1930-х рр. в СРСР почав формуватися жанр «національної балетної вистави». В УРСР створення специфічної образної системи національної балетної вистави було одним з найвдаліших в країні, попри ідеологічні впливи стало справжнім мистецьким досягненням.

Одним з найбільш прийнятних визначень національної балетної вистави вважаємо сформульоване А. Король, – «це балетна вистава, насичена елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу; хореографія побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю й українського танцювального фольклору» [75, с. 152].

У другій половині 1930-х рр. у більшості республік СРСР виникли перші національні балети, тісно пов'язані з народною художньою образністю, з народною культурою в цілому. У них застосовувались образно-виражальні прийоми, запозичені в чистому, обробленому чи трансформованому вигляді з фольклорних джерел. Ця тенденція була детермінована чіткими соцреалістичними настановами, зокрема, щодо

«національної мови» мистецтва, до якої можемо віднести образно-лексичні складові народної хореографії.

Балет «Пан Каньовський» В. Вериківського (б-ри В. Литвиненко та В. Верховинець, прем'єра 1931 р. у Києві), народна героїчна драма, створена у річищі естетичних тенденцій часу, зокрема, втілення національної теми у театрах республік СРСР. Цей балет вважають першим балетом української тематики на українській радянській сцені, де панували побутові хореографічні та сценографічні форми. Сценічно-пластичне вирішення «Пана Каньовського» не відзначалося стильовою і драматургічною цілісністю. Впровадження народних танцювальних мотивів нагадувало більше аплікацію, ніж органічне втілення у хореографічну тканину. Поряд з яскравими поетичними танцювальними сценами зустрічалися розгорнуті пантомімні епізоди, не позбавлені й елементів натуралізму [65, с. 85].

Основними виражальними засобами балетної вистави були класичний танець та український фольклорний танець, що стали основою образно-танцювальної мови українського балету. Однак ці виражальні засоби ще не стали синтезованою мовою українського балету, адже у процесі роботи над виставою між постановниками виникали творчі суперечки: В. Литвиненко був прибічником театралізації фольклору, а В. Верховинець – копіювання і перенесення фольклору у незмінному вигляді, що суперечило природі балетного театру. У стилі тогочасного балетного дискурсу Ю. Станішевський зазначає, що «Пан Каньовський» «продовжив кращі реалістичні досягнення героїчних балетів» [135, с. 81].

26 серпня 1940 р. в Києві вперше показана національна хореодрама – балет «Лілея» за мотивами поезій Т. Шевченка (сценарій В. Чаговець, композитор К. Данькевич, балетмейстер Г. Березова). Весь пафос соцреалістичних орієнтирів балетного театру відбиває Ю. Станішевський, характеризує історико-культурний контекст створення вистави:

«Героїко-романтична “Лілея” створювалася на київській сцені в той історично важливий для всього багатонаціонального радянського балету час, коли ідейно-художні принципи мистецтва соціалістичного реалізму широко утверджувалися в балетмейстерській і акторській творчості» [133, с. 95].

Але не можна применшувати сутність мистецьких досягнень творців балету, в якому спостерігалось органічне злиття класичного і народного танців – важливий крок на шляху створення своєї лексички української балетної вистави. У балеті відбулося взаємопроникнення двох лексичних систем, а не лише суто технічне офарблення мови класичного балету елементами українського танцю з метою надання національного колориту. М. Загайкевич вважає, що процес переосмислення фольклорних джерел, що визрів у балетному театрі середини ХХ століття, «позначився на стиранні граней між класичним і характерним танцем, призвів до використання виражальних засобів фольклору як компонента образного вислову. Можна говорити про створення оригінальної хореографічної мови, що за сутністю є органічним поєднанням класичного та народного танцю, що зазнав переосмислення. І цей процес слід розглядати окремо від так званого процесу збагачення лексички класичного танцю, що відбувався за рахунок пантоміми, акробатичних елементів і, у тому числі, елементів народного танцю» [49, с. 54].

Прагнення до відтворення на сцені реалістичності життя, широке втілення соціально загостреної тематики, опора на художні багатства фольклору визначили магістральний напрям творчих пошуків діячів українського хореографічного мистецтва, стали основою різноманітних образно-драматургічних форм балетних творів.

Вагома роль у розвитку специфічних рис української балетної драматургії випала на долю «Лілеї». Притаманні цьому спектаклю особливості образної системи відбиваються в численних хореографічних

п'есах українських авторів, що з'являлися на сцені в пізніші роки. Не в усіх цих творах ступінь спорідненості з «Лілеєю» однаковий: у деяких він обмежується тематично-фольклорним спрямуванням, в інших – зачіпає глибші драматургічні напластування.

Є серед українських балетів і такі, що майже копіюють зміст і форму «Лілеї», звичайно, з деякими нюансами, викликаними різним характером творчих індивідуальностей їх авторів, а також естетичними тенденціями, домінуючими в театральній практиці того чи іншого періоду. Як і всякі мистецькі зразки, що повторюють уже пройдене, вони не внесли істотних змін у загальну картину здобутків українського балету, хоча збагатили її окремими художньо-драматургічними знахідками.

До 150-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка був написаний балет В. Гомоляки «Оксана», сценарій створений О. Лукацьким за мотивами поеми Т. Шевченка «Слепая», поставлений балетмейстером Р. Клявіним у березні 1964 р. в Донецьку [5, с. 154]. У центрі сюжету – образ жінки, яка стала жертви суспільних відносин (кріпосний устрій). Відмінність від «Лілеї» полягає в тому, що у «Сліпій» образ головної героїні своєрідно «подвоєний»: конфлікт з паном стає визначальним для гіркої долі і Марії, і її доньки Оксани. Уже звернення до тієї самої образно-тематичної сфери поезій Шевченка спрямовувало на повторення ряду драматургічних особливостей балету К. Данькевича, зокрема, підкреслення народно-героїчної драматичної лінії: балет завершується зображенням могутнього спалаху народного гніву, що сприймається як смислова кульмінація всієї образної системи.

Автори наслідували метод, розроблений в «Лілеї», на шляху визначення стильових особливостей твору. Йдеться про органічне поєднання народного й професійного, про введення в музичну партитуру народнопісенних мотивів і формування хореографії у поєднанні з

лексикою українських фольклорних танців. Національний колорит особливо яскраво проступає в жанрово-танцювальних епізодах і сольних партіях позитивних героїв.

Хореографічна драма «Оксана» заснована на реалістичному зображенні подій і характерів. Значну роль у визначенні її драматургічних засад відіграло прагнення до драматизації образної розповіді, насичення твору гострими конфліктними ситуаціями.

Сценічна дія балету розгортається напружено і стрімко. Починаючи з першої картини – виразної конфліктної зав'язки (зародження в серці Марії любові до розбещеного магната), музично-хореографічний розвиток охоплює ряд драматичних кульмінацій: епізод, коли вбита горем і нелюдською поведінкою коханого Марія втрачає зір (в хореографії його зміст розкривався виключно акторською грою солістки), несподівана зустріч пана після довгої відсутності зі своєю донькою, зрештою, фінальні сцени, в яких Оксана гнівно мстить за матір і свою зганьблену дівочу честь.

У музичній концепції твору композитор робив основний акцент на рельєфній зображальності вислову, драматичній картинності розповіді. Різке розмежування контрастних образних сфер, чергування «світла» і «тіні» посилювало динаміку розгортання дії.

Серед недоліків балету мистецтвознавці виділяли надання хореографом переваги зовнішнім зображальним елементам, хоча музика диктувала драматичні рішення. Пластичне вирішення багатьох сцен переобтяжено натуралістичною пантомімою. Танцювальні форми не відігравали провідну роль, відходили на другий план. Як другорядні сприймалися і дивертисментні сцени. Балетмейстер майстерно вирішив драматично-пантомімні сцени, але менше уваги звернув на танці. Зображальність стала провідним методом балетмейстера, що яскраво проявилось у постановці фіналу (пожежа в палаці, озброєні

сілськогосподарським приладдям селяни). Балетні образи вийшли драматично насиченими, енергійними, але їм не вистачало романтичного початку, що є характерною ознакою балетного мистецтва, легкості, піднесеності. Попри наявність в українському театрі досвіду втілення поетичних жіночих образів, балет «Оксана» не сягнув рівня «Лілеї», був позбавлений піднесеності, такої необхідно при інтерпретації шевченківських жіночих образів [49, с. 152–153].

За аналогією (тематично-сюжетною, драматургічною) створений балет, який теж належить до «шевченкіани» – «Відьма» В. Кирейка, поставлений А. Шекерою, Прем'єра відбулася у Львові весною 1967 р.

Хоча «Відьма» й одноактний балет, але за композиційною побудовою може бути віднесений до хореографічної п'єси.

На думку М. Загайкевич, є у «Відьмі» «натуралістичні епізоди, які знижують драматичний пафос сценічної розповіді. В цілому твір В. Кирейка – А. Шекери представляє до певної міри модифіковану драматургічну форму “шевченківських” балетів у бік драматизації і симфонізації властивої їм образності, наповнення їх експресивною наснагою. В цьому, безперечно, відіграв роль час, який минув від написання “Лілеї”, і зміни, що відбулися в естетико-драматургічних засадах радянського балетного театру» [49, с. 154].

У «Лілеї» та близьких до неї інших балетах за творами Т. Шевченка виразно проявилось спрямування на героїзацію жанру, на зображення особистих переживань у зв'язку з ідеями визвольної боротьби. Ці риси стали визначальними для ряду хореографічних п'єс українських авторів, створених на історичну тематику, які репрезентують епічний тип балетної драматургії. Більшість з них була поставлена у 1950-х рр.

Одним з балетів-п'єс є «Маруся Богуславка» А. Свечникова. Він виник на хвилі загального піднесення театральної творчості України, викликаного підготовкою до другої Декади української літератури і

мистецтва, що проходила 1951 р. в Москві, де і був показаний. 9 червня 1951 р. прем'єра балету відбулася в Києві. Через три роки постановка спектаклю була відновлена з нагоди урочистого відзначення 300-річчя возз'єднання України з Росією (про вплив цієї події на український народно-сценічний танець йшлося в попередньому розділі, Тут ми знов стикаємося з актуалізацією козацької тематики). Вистави цього балету мали особливий святковий характер, що певною мірою відбилося на його стильовому спрямуванні.

Сценарій балету написав «Маруся Богуславка» В. Чаговець – відомий літератор, безпосередньо причетний до виникнення і успіху «Лілеї». Йому допомагала солістка кївської балетної трупи Н. Скорульська, яка також мала значний досвід у сфері сценарної діяльності: брала участь у постановці «Лісової пісні». Композитор А. Свечников вперше звернувся до балетного жанру, але вже здобув визнання своєю манерою симфонічного письма. Постановник «Марусі Богуславки» С. Сергєєв, у той час головний балетмейстер Київського оперного театру, мав на своєму творчому рахунку ряд спектаклів класичного і радянського репертуару («Лісова пісня», «Серце гір», «Юність», «Бісова ніч»).

Значення «Марусі Богуславки» полягало у тому, що вона утверджувала героїко-епічний жанр творчості, заснований на широкому використанні народних джерел.

Сюжет твору базується на відомій народній думі про красуню-полонянку, яка допомогла втекти з неволі своїм землякам, запорізьким козакам. Це – один з найдраматичніших зразків українського епосу, що розкриває широкі можливості театральньо-сценічного тлумачення.

Традиційний для радянського балетного театру позитивний фінал був введений і до цієї вистави, що її відрізняло від усіх поставлених до того: Маруся разом з визволеними козаками, серед яких є і її наречений

Софрон, повертається на Батьківщину. Змалювання радісної зустрічі з земляками, втілене рядом блискучих дивертисментних танців, становить зміст фінальної картини балету.

На таку інтерпретацію вплинула поширена в 1940-х рр. «теорія безконфліктності», що орієнтувала митців на створення «святкового», «парадного» спектаклю, абсолютно позитивного, не затьмареного ані смутком, ані трагедійністю. Це, певною мірою, знижувало драматизм та емоційний вплив, давало поштовх перебільшеній увазі декоративним дивертисментним танцям. В іншому плані позначилася така характерна риса лібрето, як посилення героїчної лінії сюжетної розповіді через введення додаткового персонажа – козацького отамана Андрія Голоти, епізоду битви з турками та активізацію образу Марусі (в деяких постановках вона не тільки здобувала ключі від темниці, де сиділи в неволі козаки, а й убивала Мурзу). Звідси випливало героїчне забарвлення музично-танцювальних номерів, ряд цінних знахідок у галузі артистичного перетворення народної хореографічної лексики.

Хоча в спектаклі було чимало дійових напружених епізодів, але основний художній акцент падав на дивертисменти, насамперед пов'язані з українською фольклорною сферою. Широка і барвиста панорама народного свята розгортається в першій картині – сцені гуляння молоді з приводу заручин Марусі та козака Софрона. За своєю структурою вона становить розгорнену танцювальну сюїту, складену з українських народних масових танців і забарвлених фольклорними інтонаціями класичних сольних і дуетних балетних форм – адажіо та варіацій.

«Балетмейстер блискуче поставив цю цілісну українську сюїту, оригінально поєднавши класичний і народний танці в єдиний узор. При цьому його композиції були далекі від копіювання і цитування етнографічних та естрадно-ансамблевих танців. Постановника не захоплювали популярні в ансамблях запаморочливі акробатичні трюки,

він, насамперед, прагнув до виразності й образності масових танцювальних сцен», – відзначає Ю. Станішевський [139, с. 142].

Емоційний характер і виражальна специфіка народних пісенно-танцювальних жанрів допомогли композитору та хореографу відтінити постаті персонажів, надати їм відмінних образних рис. У сольних чоловічих та жіночих танцях активно проявляються козачки та гопаки. Партія Марусі насичена підкреслено кантиленною пластикою, обарвленою рухами з українських ліричних дівочих танців. Інший відтінок має характеристика жвавої, життєрадісної подруги Марусі Лесі: вона спирається на грайливі веснянкові мотиви. В експозиційних варіаціях Софрона елементи народного чоловічого бравурного танцю, властиві гопаку високі стрибки, обертання тощо органічно «виростають» з мотивів героїчних козацьких похідних пісень, на яких базується їх музична основа. Слідом за «Лілеєю» «Маруся Богуславка» утвердила в балетній творчості своєрідний тип «українського» адажіо. Йдеться про традиційний за структурою класичний любовний дует, музика якого, завдяки орієнтації на характерні зразки української народнопісенної лірики, вирізняється особливою вокальною кантиленністю. Показове щодо цього м'якою чуттєвістю і схвильоване адажіо Марусі та Софрона з першої дії, де композитор широко використовує мотиви народних лірично-романсових наспівів.

Образи народного гуляння в цьому балеті, пов'язані з відтворенням привільного козацького життя, різнилися від аналогічних сцен у «Панові Каньовському» чи «Лілеї», дещо «приглушених» необхідністю рахуватися з дійовою ситуацією: зображенням побуту підневільних селян-кріпаків. У «Марусі Богуславці» стихія народного танцю з її піднесено-святковим, героїчним забарвленням розгорталася на повну силу. Завдяки відповідному зіставленню різнохарактерних сольних і масових танців дивертисментно-сюїтна структура першої картини набувала більш

складних драматургічних обрисів: у ній виразно накреслювалась образна градація – висхідна лінія наростання веселощів, що різко обривалась кульмінаційним драматичним епізодом – сценою нападу турків.

У всіх інших аспектах розв'язання драматичного конфлікту автори балету пішли спрощеним шляхом ілюстрації дії. Епізод нападу турків, пожежі села супроводжується музикою, заснованою переважно на звукозображальних моторно-динамічних ефектах, і відтворений пантомімно-ілюстративними мізансценами. У такому ж плані витримана також перша картина третьої дії – визволення козаків з темниці, їх битва з переслідувачами.

Другий «турецький акт», що зображував життя Марусі в турецькому гаремі, ніби відновлював балетні традиції салонного орієнталізму. Він ряснів декоративними танцювальними номерами типу «Турецький марш», «Танець воїнів», «Танець з квітами», «Танець одалісок». Сценічні ситуації нагадували дещо «Бахчисарайський фонтан», але позбавлений його психологічної заглибленості, Мурза, який прагнув спокусити Марусю подарунками і розкішшю життя в турецьких хоромах, – бліду тінь Гірея.

Мистецтвознавці-сучасники виступали з критикою діяльності С. Сергєєва, зазначаючи, що «Маруся Богуславка», попри численні переробки, не стала художньо-цілісним героїчним танцювальним полотном. Досвідчений хореограф вирішив виставу як пантомімний помпезний балет. Хоча в першому акті можна побачити ознаки новаторського пошуку, свіжого погляду на проблему.

Незважаючи на всі хиби драматургічної концепції, і насамперед підкорення засадам «теорії безконфліктності» та вимогам зовнішньої парадності, цей твір, поставлений у ряді театрів (М. Трегубов поставив у Львові, І. Карпович – у Донецьку та ін.) був помітним явищем, і не лише в ВРСР, а й на теренах Радянського Союзу.

Тип народно-героїчної драми з яскравим національним забарвленням, репрезентований «Марусею Богуславкою», характерний для ряду інших українських балетів, написаних пізніше. Не всі вони однаково художньо рівноцінні. У ряді випадків уже вироблені драматургічні засади і прийоми перетворювалися в певні стереотипи, позбавлені елемента творчого пошуку і художньої самобутності, а образна система – в наслідок накреслену схему. Прикладом може бути балет «По синьому морю» Ю. Русінова, поставлений 1955 р. в Одесі балетмейстерами С. Павловим та З. Васильєвою. За задумом ідейний зміст твору був дуже широкий: адже він готувався до знаменної дати – на відзначення 300-річчя возз'єднання України з Росією.

Автори поставили своїм завданням не тільки прославити визвольну боротьбу українських козаків проти турецьких загарбників, а й розкрити дружбу братніх народів (в образах двох запорожців-побратимів – українця Кузьми Стожара і росіянина Яреми Московіти) та провести ідею класового антагонізму (конфлікти героїв з польським графом Пшибельським, багачем Карпом тощо).

Вже сценарний план балету демонстрував поверховість розкриття теми, збіднення емоційно-впливової сутності образів та ін. Автор сценарію «По синьому морю» Г. Ковтунов, за професією кінодраматург, звернув основну увагу на розгортання стрімкого сюжету, насичення його напруженими дійовими ситуаціями. Керуючись драматургічними засадами пригодницької кінострічки, він ввів у балет багато персонажів, численні і складні фабульні перипетії. Все це не давало простору для поезії музично-хореографічного вислову, заважало розкриттю душевних переживань героїв.

Знаний музикант і довголітній диригент Одеської опери Ю. Русінов широко використав у створенні образної системи балету принцип характеристики через народнопісенні жанри, утверджений

К. Данькевичем, А. Свєчниковим та іншими українськими композиторами. Мотиви історичних пісень влітаються тут у тематичний матеріал героїчних сцен, романсова лірика – в любовні адажіо, танцювальні мелодії звучать у масових жанрових епізодах тощо. У сценічно-хореографічному вирішенні твору балетмейстерам було важко «перебороти» як роздрібнено-сюжетний характер сценарного плану, так і прикладну роль музики. В результаті вони пішли шляхом «найменшого опору» – ілюстрації дії та декоративного «вкраплювання» танцювальних номерів. Так виник зразок драмбалету на історичну тематику, що сприймався як механічне перенесення на театральну сцену надуманої пригодницької повісті [49, с. 161].

Усе ж у цілому утвердження в українському хореографічному театрі історико-героїчної тематики збагатило балетну драматургію рядом цінних здобутків. До них слід віднести передусім широке залучення фольклорних образно-виражальних засобів. Є серед українських балетів даної групи твори, значення яких для розвитку вітчизняного хореографічного мистецтва засноване головним чином на відкритті нових фольклорних пластів, де свіжий струмінь народної танцювальності виступає найістотнішим фактором образно-драматургічної концепції. Це, зокрема, балет «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського (Львів, 1951 р., сценарій П. Ковиньова, балетмейстер М. Трегубов, художник Ф. Нірод). Всім своїм змістом і формою глибоко вкорінений у сферу народного життя і поетичного епосу Карпат, він ознаменував перше широке й багатогранне використання в балетній практиці своєрідного гуцульського фольклору. Водночас балет утверджував тип героїчної народної драми, в якій виразно схрестилися різні, часто суперечливі естетичні віяння, властиві радянському театру 1940–50-х рр., зокрема, про прагнення до справжньої народності та демократизації балетного мистецтва і разом з тим надто спрощене розуміння художньої правди, вимогу неопосередкованої,

гранично прямолінійної передачі глядачеві ідеї твору. У «Хустці Довбуша» це виявилось у підкоренні драматургічних компонентів засадам плакатності, висуненні на перший план категорії дохідливості, навіть за рахунок творчого пошуку.

В основу музично-хореографічної побудови балету покладена номерна система з чітким розподілом на масові й сольні танці. У створенні масових сцен і зображенні позитивних героїв як композитор, так і хореограф спиралися на гуцульський фольклор (коломийки).

У «Хустці Довбуша» зустрічаються також елементи наскрізної побудови – лейттеми узагальнено-сміслового значення, забарвлені гуцульським колоритом: піднесена, патетична «тема нескорених», героїчний марш опришків тощо. Важливим досягненням авторів було розкриття образу народного героя засобами дійового чоловічого танцю, поданого у тісному зв'язку з масовими танцювальними мізансценами.

У третій дії, в картині, яка зображує табір опришків напередодні повстання, розгортається складна дивертисментна сцена, покликана розкрити різнонаціональний склад друзів і сподвижників Довбуша. В ній чергуються молдавський, циганський танці, вплетений сольний гопак козака-запорожця тощо. Тут же чільне місце відводиться одному із центральних номерів партії Довбуша – його варіації, побудованій композитором на перетворених інтонаціях коломийки, що набувають підкреслено вольового, мужнього звучання. Відповідно до характеру музики танцювальні рухи варіації насичені стрімкими стрибковими елементами, випромінюють енергію, незламну, рішучу силу. Епізод сприймається як закличний монолог, а його безпосереднє переростання в масовий навальний «аркан» (гуцульський чоловічий танець) образно передає спалах народного гніву, характеризує Довбуша як натхненника і вождя повсталих верховинців. Ця сцена, що належить до найкращих у балеті, внесла помітний вклад у розширення драматургічно-виражальних

засобів, спрямованих на розкриття образів народної героїки. Вдалі знахідки свіжо обарвлених національним колоритом, зокрема романсовою лірикою, виражальних елементів мали місце також у любовних дуетах Дзвінки і Довбуша [49, с. 163–164].

У цілому драматургія «Хустки Довбуша» була дуже суперечливою, тут сусідили і новаторські відкриття, і шаблонні. Популярність творів типу народно-героїчної драми з яскравим національним забарвленням призвела до певної стандартизації таких спектаклів.

У новій якості творча лінія народно-героїчних балетів з прикметними рисами епічної драматургії та національним обарвленням проявилась у балеті «Таврія» В. Нахабіна (1959). Історична тематика набула тут підкреслено загостреного соціального звучання, а збірний образ трудового народу і його революційної боротьби – особливо переконливого втілення. Саме такому спрямуванню змісту балету багато заважило літературне джерело, покладене в його основу. «Таврія» була створена на сюжет однойменного роману О. Гончара про важке життя заробітчан у південних степах України, про їх боротьбу з поміщиками.

Роман О. Гончара надзвичайно багатоплановий, у ньому сплітається цілий ряд сюжетних ліній, діє велика кількість персонажів. Тому перед сценаристом балету В. Нікітіним стояло важке завдання: гранично обмежити фабульні мотиви, зосередити увагу на розвитку тих, що найкраще відповідають природі балетного спектаклю і задуманому жанровому різновиду твору.

Тенденція піднесення і висунення на перший план образу народних мас виразно проступає в музичній драматургії балету: композитор відчув і зумів використати передумови, намічені для цього в змісті роману О. Гончара та структурі сценарного плану. Музика «Таврії» продовжує лінію українських «фольклорних» балетів з їх орієнтацією на побудову

музичних образів за допомогою характерних народнопісенних інтонацій та жанрово-танцювальних форм.

Аналогічні з музичними принципи поєднання народного і професійного визначили стильові особливості хореографічної лексики масових танцювальних сцен і окремих сольних та ансамблевих епізодів твору (наприклад, варіацій Матроса, дуету Матроса і Вусті тощо). Балетмейстер І. Ковтунов виявив прагнення до епічності сценічного малюнка, а симфонізовані музичні епізоди, побудовані на лейттемах народу, підказали йому цікаве розв'язання ряду масових мізансцен. З властивою балетному мистецтву метафоричністю вислову поданий пролог балету, що змальовує жахливу чорну бурю в таврійських степах і громаду знедолених батраків, які ідуть курними шляхами в пошуках роботи. «Безкінечний людський потік, що згинається до землі під сильними поривами піщаної бурі і знову випрямляється, ніби символізує море народного горя. Рух батраків, які прямують у Каховку, – це своєрідний дійовий танок, що нагадує сплески величезної хвилі. Він поставлений сильно і вражаюче», – писав у рецензії на спектакль Ю. Станішевський [131].

Драматургічно цільно, «на єдиному диханні» за допомогою дійових танцювальних образів побудований динамічний, піднесений фінал балету – картина підготовки батраків до страйку і повстання. Драматичні епізоди і танцювальні сюїти зливаються тут в єдину образно-сміслову лінію, виразно відтворюють загальний настрій патетичної героїки. Імпульсивні, ритмізовані мотиви оркестру і піднесене звучання героїчної теми пронизують масову сцену зборів схвильованого трудового люду. Драматургічній і смисловій логіці відповідає вплетення в розвиток дії жанрових танців – українського, російського, молдавського. Засновані на різному національно-фольклорному матеріалі та, відповідно до структурних властивостей балетної сюїти, наділені жанровими і

темповими контрастами, ці танці поєднані спільним емоційним змістом, сповнені внутрішньої динаміки, розмаху, що підкреслює завзяття повстанців. У «Таврії», як і в «Хустці Довбуша» та ряді інших радянських балетів народно-героїчного типу («Серце гір», «Соловей», «Спартак»), виразно проведена лінія єдності героя з народними масами за допомогою модифікацій структурно-драматургічних форм: у заключній картині балету енергійні, сповнені закличного пафосу сольні варіації Матроса органічно вписувалися в навальний плин народно-танцювальних образів, передавали настрій революційного пориву, що охопив знедолених трудівників.

Проте для ряду сцен характерна зайва подрібненість, введення побутових ілюстративних епізодів, приземлений пантомімічний малюнок хореографічних партій. Мали місце і невиправдані відступи в бік зовнішньої декоративності (окремі епізоди в сцені ярмарку й панського театру).

Засвоєння українським радянським балетом народно-історичної тематики та фольклорних джерел ішло передусім у рамках епічної «розповідної» драматургії. Твори даної групи репрезентують «балети дії», де рушійною силою драматичного розвитку виступає різке розмежування позитивних і негативних сил. (У народно-героїчних драмах це, як правило, народ та його гнобителі.) Відповідно цій основоположній і вихідній засаді драматургії образне розв'язання конфлікту музично-хореографічними засобами ґрунтується тут найчастіше на протиставленні двох сфер (вкоріненої в український фольклор та пов'язаної з орієнтальною або ж польською культурою), які мало контактують між собою. Це протиставлення доповнюють й інші прийоми, покликані підкреслити світле забарвлення образів «дії» та тіньове, похмуре – «контрдії».

Генетично балети народно-історичної групи базуються на літературних джерелах або ж зразках народного епосу, причому насамперед на їх сюжетно-фабульній основі. Розкриття характерів, психологічні нюанси займають звичайно другорядне місце. Такі принципи побудови драматичної дії, що випливають із засад епіки (в розумінні розповідності), дають простір для становлення специфічних типів балетної драматургії, позначених масштабністю образів, яскравими барвами, відсутністю емоційних «півтонів».

У 1955 р. в Донецьку був поставлений балет «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки, дуже подібний сюжетним задумом і жанровим визначенням до «Бісової ночі». Він також спирався на гоголівську тематику – однойменну повість письменника – і належав до комедійних творів, щедро позначених національним колоритом. Причина невдачі коренилася насамперед у слідуванні засадам драмбалету з його спрощеним розумінням народності, зведенням цього поняття до форми побутової етнографічної правдоподібності.

Сценаристи балету Б. Таїров та Б. Каменкович побачили в повісті М. Гоголя цікавий інтригуючий сюжет з дотепними комедійними ситуаціями, придатними для пантомімного зображення. Вони і виступають в сценарії на першому плані, залишаючи для танцювальної характеристики персонажів надто мало місця. Звичайно, характер образів і, насамперед, яскравий національний колорит повісті М. Гоголя, навіть при найбільш поверховому її тлумаченні, не міг не позначитися на стильовому спрямуванні балету, активному зверненні композитора і хореографа до фольклорних джерел.

Пишучи партитуру «Сорочинського ярмарку», композитор В. Гомоляка, який у той час тільки робив свої перші кроки в балетному мистецтві, широко спирався на вкорінені у традиціях українського театру принцип характеристики через жанр. Постановник М. Трегубов

обрав етнографічно-описовий шлях розкриття сюжету. У спектаклі були іскрометні масові танці, забарвлені народними інтонаціями ліричні дуети і сольні варіації, які, проте, не виходили за межі декоративних замальовок, покликаних відобразити колоритні деталі українського побуту. Як і в балеті «Бісова ніч», основним фактором, що рухав дію, залишались ілюстративні пантомімні епізоди, нерідко витримані в манері грубого шаржу. Це надто суперечило естетичній природі гоголівського гумору й поетиці балетного жанру, що не могло не вплинути негативно на художню вимову твору та його драматургічну спаяність.

Вагоме місце в українській балетній творчості посів жанр психологічної драми. Його виникнення і утвердження було закономірним результатом розвитку естетики радянського балету, тенденції до психологічної заглибленості образів, прагнення вивести на театральну сцену не схематичні, умовні персонажі, а живі людські характери, показати розмаїту гаму душевних почуттів і переживань. До цього напряму творів у радянському балетному театрі можна віднести балети «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва – Л. Лавровського, «Кам'яна квітка» С. Прокоф'єва – Ю. Григоровича, «Отелло» О. Мачаваріані – В. Чабукіані, «Легенда про любов» А. Мелікова – Ю. Григоровича та ін.

В українському мистецтві цей жанр творчості репрезентує один з найпопулярніших зразків – балет «Лісова пісня» М. Скорульського. (прем'єра 25 лютого 1946 р.). Перша постановка реалізована С. Сергєєвим. У 1958 р. В. Вронський зробив нову сценічну редакцію (в постановці С. Сергєєва мали місце невиправдані купюри). Це дає підстави вважати останній варіант основоположним для тлумачення і сприйняття балету.

Яскравий приклад плідного впливу на хореографічне мистецтво літератури – вистава «Лісова пісня». В основу балету покладено один з найвидатніших зразків української драматургії – однойменну драму-

феєрію Лесі Українки. Так у музичний театр вперше літерувійшла творчість прославленої поетеси. Драма Лесі Українки напрочуд близька природі балетного мистецтва. Є в ній хвилююча піднесеність вислову, внутрішня музичність і краса зображень, поєднання фантастики з фольклорним колоритом, що так прикрашають поетику балетного спектаклю. Водночас весь цей барвистий лад образів підкорений глибоким філософським узагальненням, розкриттю правди людських почуттів. «Лісова пісня» Лесі Українки вражає точністю психологічного малюнка, високим етичним пафосом, вона пройнята палкою вірою в поезію життя і невмирущі поривання людини до щастя. Гнівню прозвучало тут засудження егоїзму міщанського світу, приземленої буденщини, що вбиває в людині творче горіння, талант.

«Лісова пісня» Лесі Українки, написана 1911 року, високо піднімала значення мистецького хисту народу не тільки постановкою теми, але і її вирішенням. Весь образний лад твору нерозривно пов'язаний з українським фольклором, з чарівним світом народної поезії і музики. У драмі-феєрії ожили образи казок і легенд, постаті одухотвореної природи, якими людська фантазія заселяла дрімучі волинські ліси і розлогі поля; її сюжетні колізії та філософські висновки ніби пропущені через призму народного світосприймання, усталені традицією етичні й естетичні засади. Усі ці характерні риси твору Лесі Українки полегшували його музично-хореографічне втілення.

Автори балету, зокрема сценарист Н. Скорульська, поставили своїм завданням найправдивіше відтворити зміст і емоційний колорит п'єси, зберегти її основні образи і сюжетні ситуації, внутрішню логіку і послідовність драматичного розвитку, зрештою, багатоплановість розповіді, в якій химерно переплітається реальне і казкове. Навіть розподіл на дії залишився той самий, що в Лесі Українки.

М. Загайкевич вважає «Лісову пісню» психологічною драмою: «Саме відповідність драматургічної і образної системи балету творів Лесі Українки є основним чинником, що визначає його приналежність до жанру лірико-психологічної драми: адже, незважаючи на введення поетесою в заголовок «Лісової пісні» слова «феєрія», весь зміст п'єси спрямований на розкриття складних психологічних процесів. Тим-то зовсім невиправданим є намагання деяких рецензентів, як, наприклад, В. Гаєвського в статті «Лесная песня» («Театр», 1961, № 2), розглядати балет М. Скорульського з точки зору законів балетної феєрії. Це призводить тільки до викривлення смислової суті твору» [49, с. 176].

В даному випадку вдалий вибір літературного джерела, орієнтація на його драматургічні й стилістичні особливості стали вирішальною передумовою успіху балетного спектаклю, запорукою його емоційно-впливової сили. Закони перекладу твору з одного мистецького жанру на інший вимагали внесення певних змін у його драматургічно-образну структуру. Портретно-психологічним начеркам і філософським узагальненням Лесі Українки необхідно було надати конкретної зримой форми, гранично стиснути й лаконічніше відтворити розвиток дії. Цим пояснюються необхідні скорочення, вилучення ряду сюжетних деталей, і навпаки, розширення окремих епізодів та навіть поява нових сцен. Відштовхуючись від окремих фраз чи ледь накреслених Лесею Українкою образних штрихів, у балет були введені епізоди, що змальовують життя мешканців прадавнього лісу (танець русалок, колоритна вакханалія лісової нечисті тощо). Показано також додаткову сцену весілля Лукаша і Килини з традиційними обрядами і звичаями. Заключні слова Мавки: «Стане початком тоді мій кінець», її роздуми про вічне оновлення природи і непереможне прагнення людей до прекрасного дали привід до створення окремої фінальної картини з символічним персонажем – молодим хлопцем, який приходить на лісову галявину і грає на сопілці ту

саму ніжну й пристрасну мелодію кохання, що нею колись Лукаш причарував Мавку.

Балет «Лісова пісня» – це той випадок, коли поетика літературного першоджерела наклала відбиток на всі драматургічні компоненти твору. Задушевна емоційна атмосфера розповіді Лесі Українки, глибоке вкорінення її образного вислову в український фольклор стали, зокрема, дороговказом для творчих пошуків композитора.

Музична драматургія «Лісової пісні» не ламає усталених традицією форм балетного письма, вона в основному спирається на засади, вироблені російською класичною школою. Прониклива мелодійність, ліризм, романтична окриленість – домінуючі риси партитури М. Скорульського. В манері образного вислову, структурній побудові номерів, оркестровій колористиці помітні впливи балетної музики П. Чайковського, а особливо – О. Глазунова.

Водночас «Лісова пісня» внесла в балетну музику багато своєрідного. Її новаторська сутність полягає в тонкій, майстерній модифікації класичних балетних структур і прийомів відповідно до змісту та емоційного характеру твору, зрештою, у перенесенні їх на український національний ґрунт, з яким нерозривно пов'язана художня концепція драми-феєрії Лесі Українки. Музика балету щедро насичена українськими фольклорними мотивами, а жанровий різновид твору визначив їх далеко ширше і гнучкіше застосування, ніж у народно-героїчних драмах. Найбільш рельєфно народнопісенний принцип формування музичного образу проявляється в партії Лукаша, де центральне місце займає сопілковий лейтмотив кохання, побудований на інтонаціях старовинної веснянки, вміщеної Лесею Українкою в нотному додатку до драми-феєрії. Він тонко відтіняє мрійливий характер юнака, його вразливість на красу природи, поезію життя.

Поєднання лексичних засобів професійного і народного мистецтва, а точніше – класичного танцю з фольклорним, на базі романтично-піднесеного образного вислову властиве хореографії «Лісової пісні». Цей стиль було накреслено уже в постановці С. Сергєєва, а особливо виразно проявився у новій редакції балету, здійсненій В. Вронським. У зображенні поетичного світу Мавки домінує словник романтично-класичного балету, подекуди злегка забарвлені народнотанцювальними інтонаціями.

Першій постановці балету С. Сергєєва бракувало драматургічної цілісності, органічного синтезу звукових і пластичних образів. «Балетмейстер-постановник, народний артист УРСР С. Сергєєв, а слідом за ним і художник О. Хвостенко-Хвостов не зуміли повністю розкрити задум композитора. У постановці було чимало мальовничих епізодів, яскравих сольних і масових танців, виразних пантомімних сцен, проте балет являв собою серію роздрібнених ілюстрацій до драматичної поеми Лесі Українки», – зазначає Ю. Станішевський [135, с. 154].

Першими виконавцями головних партій були: Мавка – А. Васильєва, Лукаш – О. Бердовський, Килина – В. Шехтман, Перелесник – А. Белов, Водяна Русалка – Н. Скорульська, Польова Русалка – Є. Єршова, «Той, що греблі рве» – М. Апухтін [107].

Час, який минув від прем'єри «Лісової пісні» у 1946 р. до її нової постановки В. Вронським (1958), приніс відчутні зміни в естетику радянського балету, посилене утвердження специфіки балетної виразності, єдності музичного і хореографічного компонентів. Єдність музичних і хореографічних структур та принципів образного розвитку стали рисами «Лісової пісні» в редакції В. Вронського. І композитор, і балетмейстер вбачали своє основне завдання у створенні рельєфних портретів-характеристик, що, поєднані в цілісну драматургічну систему, здатні розкрити провідну ідею твору та його сюжет.

Центральне місце серед них займає образ Мавки. Змалюванню душевних переживань і почуттів чарівної лісової дівчини присвячено ряд вузлових танцювальних номерів балету («Пробудження Мавки», «Pas d'action», «Adagio», варіації з першої та другої дій, «Сумний танок» тощо), відмінних настроєвою гамою, але споріднених загальним просвітленим ліричним забарвленням. Важливу драматургічну функцію виконує проведена через весь твір лейттема Мавки, яка відповідно сценічній ситуації гнучко міняє свої емоційні обриси, є важливою цементуючою ланкою партії головної героїні.

Експозиція образу – «Пробудження Мавки» – це повільне адажіо, сповнене хвилюючого піднесення, сп'яніння красою життя, передчуттям кохання. У варіаціях Мавки, вплетених у сцену її першої зустрічі з Лукашем, – легкому граціозному танці, виконуваному під веселе награвання сопілки юнака, відчутна безтурботність, щирий потяг до людей.

«Pas d'action» і друге адажіо з першої дії, де найбільш широко викладається лейтмотив Мавки, належать до найяскравіших епізодів балету. Класична чистота і плавність пластичних ліній дуету, високі підтримки зливаються з романтично-схвильованою, чуттєвою музикою в піднесений гімн поезії життя і кохання.

Вагоме драматургічне навантаження у змалюванні внутрішнього світу Мавки покладено на її «Сумний танок». Він заснований на зміненому лейтмотиві, що звучить тут задумливо і скорботно та вирішений як хореографічний монолог, де рухи і пози класичного танцю набувають своєрідних, ніби у пораненого птаха, надломаних обрисів, «спадних» інтонацій. Мотиви «Сумного танку» зазвучать і пізніше, в той момент, коли сповнена відчаю Мавка кидається у смертельні обійми «Того, що в скалі сидить», володаря царства непорушного спокою, в якому нема місця живим почуттям і сподіванням.

Ще один аспект образу Мавки накреслюється у фіналі балету: її постать виринає в мареннях Лукаша, втілених у просвітленому, сумовитому адажіо. Загальним настроєм, легкістю пластичного малюнка, польотними підтримками і окремими рухами він близько нагадує адажіо з другої картини балету «Жізель» – зразок типово романтичної хореографії.

Образ Лукаша також поданий у розвитку, в різних психологічних аспектах. Щоправда, він явно поступається виразністю хореографічної характеристики перед Мавкою: справжнього «танцюючого» героя в «Лісовій пісні» немає. У партії Лукаша, по суті, відсутні самостійні «портретні» танцювальні номери. Його єдині розгорнені варіації у фіналі балету, написані в бадьорому мазурковому ритмі і сповнені віртуозних пластичних елементів, не відповідають душевному стану цього персонажа, випадають із загальної характеристики юнака.

І все ж таки образ Лукаша не позбавлений виразності та драматичної наснаги. Відсутність розгорнених сольних хореографічних монологів компенсується іншим. Складна і суперечлива вдача юнака розкривається у його стосунках з Мавкою і Килиною, отже, закономірним є акцентування ролі героя в дуетних сценах і танцях: відповідно тому, в чію «сферу притягання» попадає Лукаш, міняється характер його хореографічної партії, що набуває то лірично-романтичного, то народно-побутового забарвлення.

За задумом композитора, центральною ланкою партії Лукаша є сопілкові награвання. Мотив гри Лукаша на сопілці з'являється в різних дійових ситуаціях. Сопілкова пісня юнака пробуджує від зимового сну Мавку, на сопілці він підіграє їй до танцю в першій і другій діях. І хоча в сценічній партії Лукаша ці епізоди розв'язані пантомімно, в них виразно накреслюється своєрідний дуетний ансамбль – наполовину музичний, а наполовину (в партії Мавки) танцювальний.

Особливістю драматургії «Лісової пісні» є рельєфне окреслення постатей дійових осіб – не тільки головних, а й другорядних. Виразні портретні характеристики становлять основу образної структури балету. І в цьому його автори знову ж таки слідували драматургічним засадам п'єси Лесі Українки, де кожний з персонажів – реальних і фантастичних – це хоч і стислий, але завжди психологічно точно накреслений образ, з певними різко домінуючими рисами характеру, що водночас часто уособлюють ті чи інші сили природи. Так органічно сплітається в творчості поетеси фантастика з правдою людських почуттів, визначаючи глибокий психологічний зміст «Лісової пісні».

У балеті М. Скорульського – В. Вронського образи другорядних персонажів розкриваються в одному-двох завершених танцювальних номерах, а подекуди – лише окремими музично-сценічними штрихами. Особливо широко використовується з цією метою форма варіацій, що набула тут різнобічного застосування. Так, духа вогню і невгамовної пристрасті Перелесника виразно характеризують динамічні запальні варіації, побудовані на фанфарному лейтмотиві, викладеному в яскравому звучанні мідних інструментів та його хореографічному втіленні – енергійних, поривчастих стрибкових злетах.

Рельєфний музичний і пластичний малюнок, заснований на осмисленні емоційно-психологічних властивостей фантастичних лісових жителів, мають сповнені мерехтливих барв варіації принадної Русалки Водяної в Пролозі, грайливі задерикуваті – веселого чортика Куця, бурхливі і навальні – «Того, що греблі рве».

У танцювальному номері типу варіацій виразно розкривається характер представника «контрдії» – Килини. Пластичний малюнок її сольного епізоду «Килина жне», побудованого на козачковій мелодії, ґрунтується на переосмислених хореографічних мотивах українських народних танців та побутово-трудова рухів.

М. Загайкевич виокремлює ще одну важлива «дійову особу» – природу: «Сюжетна лінія твору щільно пов'язана зі зміною пір року, що емоційно відтінюють різні етапи розвитку стосунків Мавки і Лукаша. Їх кохання зароджується в період весняного оновлення землі; загибель Лукаша, який зрадив і Мавку, і свій талант, відбувається зимою, коли в природі все мертвіє, засинає. Зрештою, головна героїня балету Мавка – персонаж надто багатогранний; крім усіх інших смислових аспектів, він уособлює красу природи і життя. Тим-то цей балет може сприйматися як своєрідне зображення пір року, тільки пропущене крізь призму складних етично-психологічних проблем» [49, с. 183].

Образи природи проходять наскрізно через весь балет, визначають важливі особливості його драматургії. Форми втілення цієї смислової лінії різні. Романтизоване відтворення явищ природи, поетичності її краси здійснюється великою мірою через змалювання фантастичних постатей жителів лісу, їх танки, ігри і забави. І це логічно випливає з задуму Лесі Українки, адже введені нею у п'єсу фантастичні істоти – одухотворені народною міфологією сили землі, води, повітря. Саме в такому плані побудований Пролог балету, покликаний змалювати весняне пробудження лісу. Бурхливі танці і залицяння «Того, що греблі рве», мрійливі хороводи русалок, химерні варіації Русалки Водяної, лаконічні зображення старого Водяника, Потерчат, водяних духів складають мерехтливу гаму барв, звуків, що безпосередньо асоціюється з картиною ранньої провесни, коли починають танути сніги, оживають лісові струмки і озера. Сцена пробудження Мавки, наповнена експресивною схвильованістю та романтичним піднесенням, передає водночас весняне буяння природи, розквітлої після довгого зимового сну.

Є в балеті й епізоди, спеціально присвячені зображенню живописних картин тієї чи іншої пори року. Це, зокрема, розгорнений дивертисментний номер «Танок квітів» з другої дії, побудований у формі

тричастинного вальсу. Соковиті, теплі музичні барви, колоритні багатопланові хореографічні композиції допомагають уявити картини щедрого й багатого літа, золотих колосистих ланів.

У фіналі дивертисментні танці створюють поетичні замальовки зимового пейзажу. Зриму картину завірюхи передає «Танок снігу» – поєднання дзвінкх мотивів, викладених у «холодному» оркестровому звучанні (флейта-пікколо, далі флейта іі челеста), та відповідних їм графічно окреслених, вражаючих чистотою ліній хореографічних формул класичних балетних структур па-де-де, па-де-катр та інших.

У балеті наскрізно пройшла «лейттема» природи, що органічно поєднана з образами і сюжетом п'єси. Таке рішення сприяло збагаченню драматургії українського балету.

Якщо порівняти інтерпретацію В. Вронського з однойменною виставою С. Сергєєва, неважко помітити якісно новий підхід до використання і трактування літературно-музичної драматургії балету «Лісова пісня». В. Вронський розкрив у танцювальних образах ідейно-філософський зміст твору, а С. Сергєєв досить винахідливо проілюстрував засобами танцю й пантоміми його сюжет. Зважаючи на постановочні принципи, виставу С. Сергєєва можна назвати пантомімічним балетом-драмою з танцювальними епізодами, а у В. Вронського, попри збереження жанрової основи (балетна драма) – симфонічно-танцювальна драма, що поглиблює музичну драматургію. «Спираючись на прийняту широким симфонічним подихом і національними фольклорними інтонаціями партитуру балету, В. Вронський створив оригінальну хореографічну лексику вистави, гармонійно об'єднавши різноманітні форми класичного й українського народного танцю. На відміну від постановки С. Сергєєва, де фантастичні персонажі зображались засобами класичної хореографії, а люди – мовою побутової пантоміми і народно-сценічного танцю, забарвленого

елементами класики, що вело до певного протиставлення двох емоційно-образних сфер балету, в спектаклі Веронського панувала внутрішня єдність виражальних прийомів і художня цілісність», – проводить порівняння Ю. Станішевський [135, с. 186].

Прагнучи наблизити балетну виставу до драми-феєрії Лесі Українки, ніде не відійти від її тексту і зробити танець своєрідним аналогом слова, С. Сергєєв зробив у партитурі досить значні купюри, відмовившись від розгорнутої лісової вакханалії першої дії і від цілої картини весілля Лукаша й Килини, яких не було в літературному першоджерелі балету. Ці дві важливі сцени, дописані лібретисткою Н. Скорульською, свідчили про глибоке розуміння нею і композитором природи хореографічної образності. С. Сергєєв намагався виявити насамперед вірність літературному першоджерелу і відтворити його в балеті, не завжди зважаючи на музичне трактування. Дотримання «букви» обернулося ілюстрацією сюжету твору, досить далекою від глибокого філософського змісту «Лісової пісні». В. Вронський, спираючись насамперед на музичну драматургію, розвиваючи всі знахідки авторів, співзвучні узагальнено-поетичній природі танцювальних образів, прагнув розкрити філософсько-емоційний зміст драми-феєрії, поглибивши внутрішній драматизм подій, який не завжди переконливо був відтворений композитором.

Майстерність втілення «Лісової пісні» на балетній сцені В. Вронським підтверджує Л. Долохова: «Поставою балету «Лісова пісня» В. Вронський довів, що передати цю драматичну поему засобами музики, танцю не тільки можливо, але не менш виразно, ніж у драматичному театрі, можна розкрити і головну ідею твору. І хоч балетна вистава позбавлена чудового тексту Лесі Українки, вона набула у цій постановці дуже змістовного музичного, художнього і пластичного звучання» [42, с. 29].

У масових хореографічних картинах В. Вронський досить широко використовував різні форми балетного симфонізму, зокрема принципи танцювальної поліфонії, багатоголосся, розгорнутого ансамблевого акомпанементу і контрапункту солістів і кордебалету. «Балетний симфонізм – не лише організація багатопланової хореографічної дії в структурних формах симфонічної музики, – відзначала В. Красовська. – Це, крім того і перш за все, широке осягнення життя в узагальнених, багатозначних, мінливих образах, що борються, взаємодіють, розчиняються один в одному і виростають один з другого – знов-таки подібно до симфонічної музики. Зрозуміло, що симфонічний танець може бути класичним та характерним, у ньому змагаються і виражальні і зображальні початки» [82, с. 123].

Визнання у редакції В. Вронського та Н. Скорульської здобула і поривчаста Мавка у виконанні О. Потапової, і лірична – у Є. Єршової, і тендітна й ніжна – у молодій балерини А. Гавриленко. Позитивно був оцінений глядачем образ Лукаша – поетичний, але слабкодухий в інтерпретації М. Апухтіна, стриманий і зосереджений – у Р. Клявіна, ліричний і задумливий – у Ф. Баклана і романтично піднесений у Г. Баукіна [135, с. 193–194].

Під час Третьої декади української літератури та мистецтва на сцені Большого театру СРСР у Москві у листопаді 1960 року показаний балет М. Скорульського «Лісова пісня» у редакції В. Вронського та оформленні А. Волненка. У грудні 1962 року на сцені Кремлівського Палацу з'їздів у дні тріумфальних гастролей київського оперно-балетного колективу також з успіхом приймали «Лісову пісню».

Психологічно складна й багатогранна хореографічна партія Мавки дала можливість українським балеринам різних поколінь і виконавських стилів яскраво розкрити свої акторські індивідуальності і створити несхожі, але співзвучні ідейному змістові драми-феєрії Лесі Українки

сценічні образи. У схвильовано-задушевному танці Євгенії Єршової вияскравлювалися ніжність, теплота і мрійливість лісової Мавки. У витончено-граціозних, графічно точних лініях танцю Олени Потапової виявлялися внутрішня сила, прихована пристрасність і висока жертвовність героїні. Надаючи хореографічному малюнкові партії підкресленої виразності, чистоти і деякої загостреності, балерина крізь всю виставу проносила тему великого, самовідданого і трагічного кохання. Саме сцена загибелі Мавки набувала в трактуванні балерини оптимістичного звучання, розкриваючи сутність фінальних епізодів твору Лесі Українки. Партія Мавки відкрила рідкісне ліричне обдаровання молодій балерини Алли Гавриленко, яка неначе злилася з натхненним образом героїні Лесі Українки, підняла його до високого емоційно-філософського узагальнення, розкрила найзаповітніші порухи душі та глибокі почуття лісової Русалки. Наче ніжний промінь весняного сонця, з'являлася на лісовій галявині тендітна Мавка – А. Гавриленко. В її пластиці ніби звучала схвильована й зворушлива музика, її легкі й напрочуд граціозні рухи передавали внутрішню гармонію й цілісність душевного світу героїні. Піднесено-ліричний, «наспівний» танець А. Гавриленко розкривав складну психологічну еволюцію героїні, напружену боротьбу, щирі почуття і глибокі страждання, що сповнювали вразливе й ніжне серце Мавки. Багатство емоційно-психологічних відтінків обарвлювало її різні за настроєм дуети з Лукашем. Саме така ніжна й натхненна лісова Мавка могла збудити в Лукашеві поета, творця. Молода балерина проникливо відчула і тонко підкреслила в класичній партії Мавки національні пластичні інтонації, вияскравила елементи поліського хореографічного фольклору.

Усі наступні виконавиці цієї партії орієнтувалися на поетичний образ, створений А. Гавриленко, хоча й шукали свої емоційно-психологічні відтінки. Романтично-окриленою поставала героїня Лесі

Українки в трактуванні Варвари Потапової, грайливо-безпосередньою – у виконанні Іраїди Лукашової, поетично-піднесеною – в інтерпретації Л. Шатилової.

Три покоління артистів київського балету зростало на виставі «Лісова пісня» протягом її сценічного життя. Кожне покоління вносило свої акторські барви в класичні танцювальні образи. По-різному трактували партію Лукаша М. Апухтін і Р. Візиренко-Клявін, правдиві ліричні нюанси знайшов для цього складного суперечливого образу Ф. Баклан. Поетичність і слабодухість підкреслювали в характері свого героя В. Парсєгов і В. Ковтун. Та, мабуть, найяскравіше розкрив у танці бентежну душу, творчі поривання і по-юнацькому щирі почуття Лукаша зовсім молодий соліст столичного колективу С. Лукін: для нього головним став внутрішній світ довірливого сільського парубка, в душі якого світле кохання до Мавки збудило митця. С. Лукін й інші молоді артисти: Л. Сморгачова і Т. Таякіна (Мавка), М. Смолич (Русалка водяна), М. Прядченко (Перелесник) увійшли у спектакль на початку 70-х років ХХ ст., маючи перед собою прекрасні зразки і виконавські традиції. Адже лише в партії Русалки водяної на київській сцені засяяли танцювальні індивідуальності таких балерин, як А. Мінчин, як поривчата, сповнена нестримної енергії В. Калиновська й напрочуд музикальна А. Кальченко. А стрімкий іскрометний танець навального, вогняного Перелесника виконували експресивний А. Белов, темпераментний М. Новиков, легкий А. Новичонок, полум'яний В. Парсєгов [135, с. 196].

Великий і тривалий успіх постановки В. Вронського привернув увагу й інших балетних колективів до «Лісової пісні». У травні 1961 року балетмейстер Н. Скорульська вдало перенесла київську інтерпретацію балету М. Скорульського на донецьку сцену, тактовно зробивши певні зміни в масових композиціях та сольних партіях, виходячи з можливостей невеликої трупі й індивідуальностей виконавців. Найвищим художнім

досягненням донецького спектаклю став глибоколіричний образ Мавки, створений О. Горчаковою. В січні 1963 року постановка В. Вронського ожила на ризькій сцені; головні партії в ній проникливо виконали видатні майстри латвійського балету В. Вілцинь (Мавка) і Х. Рітенберг (Лукаш). У 1962 році балетмейстер М. Трегубов, спираючись на образне рішення свого київського колеги, втілював партитуру М. Скорульського на одеській сцені. В розгорнутих танцювальних картинах поетично-казкової вистави особливо приваблювали натхненні дуетні епізоди ніжної Мавки (І. Михайличенко) та поривчастого Лукаша (А. Серєда). У 1971 році молодий харківський балетмейстер А. Пантєкін, вихованець Московського державного інституту театрального мистецтва імені А. Луначарського, спробував знайти власне пластичне рішення «Лісової пісні», надаючи хореографічній лексиці партій головних героїв підкресленої експресивності й акцентуючи драматизм, трагедійність подій, що часто-густо суперечило глибоколіричній, проїнятій світлим настроєм партитурі М. Скорульського.

Близькі своєю узагальнено-символічною багатозначністю до умовної природи хореографії образи драми-феєрії Лесі Українки зацікавили і молодих обдарованих балетмейстерів московського Великого театру О. Тарасову й О. Лапаурі, які в тісній співдружбі з українським композитором Г. Жуковським і одним з видатних майстрів російського балету М. Габовичем (він виступив у ролі лібретиста) створили свою балетну версію «Лісової пісні», зосередивши головну увагу на казково-фантастичних сценах драми. Вистава, здійснена в травні 1961 року разом з диригентом Б. Хайкіним і художником Б. Васильєвим, досить спрощено передавала у інколи дуже винахідливих танцювальних формах глибокий філософський зміст літературного першоджерела, була надто далекою від його поетичних образів. І хоча технічно складну й віртуозну партію Лукаша у московській постановці виконував танцівник могутнього

поетичного таланту В. Васильєв, а ніжний образ лісової Мавки цікаво відтворювали в класичному танці К. Максимова й Р. Стручкова, вистава досить швидко зійшла зі сцени.

Цей балет можна віднести до різновиду лірико-психологічної хореографічної п'єси, хоча драматургія була занадто спрощеною. Серед негативних впливів – довільне тлумачення «Лісової пісні» Г. Жуковського, справді створена лише «за мотивами» Лесі Українки. Суперечність між змістом літературного першоджерела та його звуженим музично-хореографічним тлумаченням призвела.

Постановка В. Вронського продовжувала, зміцнювала і розвивала в новій якості одну з найважливіших традицій українського балету – найтісніших, плідних і органічних зв'язків з класичною літературою. Як відомо, література і драматичний театр завжди були для балету могутнім джерелом оновлення тематики, сюжетів, ідейно-образного змісту вистав. Герої, теми й ідеї класичної літератури тільки тоді оживали на умовній балетній сцені в правдивих пластично-музичних образах, коли поема, повість, драма надихали авторів і постановників балету на узагальнену театральну інтерпретацію специфічними хореографічними засобами. Яскравий приклад такого суто балетного, своєрідного й узагальнено-поетичного трактування літературного першоджерела – «Лісова пісня» Скорульського-Вронського, що спрямувала балетмейстерів, композиторів і лібретистів України на дальше поглиблення і розширення зв'язків з класичною літературою, на пошуки оригінальних і справді сучасних музично-сценічних форм її інтерпретації, більш послідовне утвердження принципів танцювальної образності й органічного синтезу класичного та народного танців і створення на цій основі якісно нової хореографічної лексики.

Подальше утвердження в українській хореографічній творчості жанру психологічної драми визначив балет «Тіні забутих предків»

В. Кирейка. Репрезентуючи те саме драматургічно-стильове річище, що й «Лісова пісня» М. Скорульського, він накреслив водночас деякі нові аспекти його мистецького виявлення.

Наявність спільних рис у драматургії обох творів зумовлювалась уже спорідненістю їх генези, опорою на близькі за ідейним змістом та характером поетичного вислову літературні першоджерела. «Тіні забутих предків» (автори сценарію Н. Скорульська та Ф. Коцюбинський) написані за мотивами однойменної повісті М. Коцюбинського, створеної у 1911 р., в той же час, коли з'явилася і «Лісова пісня» Лесі Українки. Як і велика поетеса, М. Коцюбинський поклав в основу свого твору ідею боротьби в душі людини світлого, поетичного з буденним, проголосив хвалу художньому хистові народу, який, незважаючи на важкі умови життя, зумів створити неперевершені мистецькі цінності, зберегти поривання до прекрасного. Аналогічно «Лісовій пісні» повість М. Коцюбинського глибоко вкорінена у фольклор. Колоритне втілення народних, у даному випадку гуцульських, звичаїв та обрядів, тісне сплетіння народної міфології і реального світу людських пристрастей, романтична наснага розповіді – відкривали широкі можливості для перенесення цього твору на балетну сцену.

Композитор В. Кирейко спрямував свої творчі зусилля на розкриття емоційної атмосфери та яскравого національного колориту повісті В основу музичного тлумачення образів М. Коцюбинського він поклав широке й активне перетворення гуцульського пісенно-танцювального фольклору. Отже, на перший погляд, могло здатися, що композитор вибрав шлях, вторований балетом А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша». Насправді, за висловом М. Загайкевич, «підхід В. Кирейка до гуцульського інтонаційно-тематичного матеріалу мав якісно відмінний характер, спирався на метод романтизації фольклорних наспівів, їх

гнучкої модифікації відповідно до емоційних нюансів образного ладу» [49, с. 188].

Центральною ланкою музичної драматургії балету є лейттема Івана, побудована на оригінальній народній мелодії «Ой співаночки мої». У ході розгортання сюжетної дії ця лейттема активно модифікується, набуває різноманітних емоційних відтінків, відповідних душевним переживанням героя. Розгорнена музична характеристика Івана створила передумови для висунення на перший план і його хореографічної партії, визначила провідне місце в образній системі постаті героя, а значить – сольного чоловічого танцю, що не так часто зустрічається в балетних постановках. Свої лейтмотиви має і Марічка (граціозний коломийковий наспів).

Перша постановка «Тіней забутих предків» була здійснена 1960 р. у Львові. Балетмейстер-постановник Т. Рамонова не відобразила ні психологічно-філософський зміст та своєрідну поетику повісті М. Коцюбинського, ні образну сутність партитури. Вихідними позиціями, на які вона спиралася у створенні пластичної дії, стали засади спрощеної побутово-соціальної драми. Звідси виникли численні зміни конфліктних ситуацій, перенесення їх у площину суспільно-економічних стосунків, інакше освітлення характерів.

Розгорнуті дуети мрійливої Марічки (Н. Слободян) та закоханого Івана (О. Поспелов) були позбавлені гуцульських пластичних інтонацій [135, с. 201]. Відповідно до канонів драмбалету сюжетні лінії розвивалися головним чином за рахунок прозаїчних пантомімних мізансцен, насажених бутафорськими «натуральними» реквізитами, танцювальним масовим номерам відводилася скромна роль декоративного етнографічного фону.

1963 р. на сцені Київського театру опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка поставлено виставу «Тіні забутих предків» у новій сценічній редакції лібретистки твору Н. Скорульської. У цьому варіанті

постановники орієнтувалися на відтворення ідейного задуму і поетичної атмосфери літературного першоджерела, чуйне ставлення до музичного тексту сприяли появі в спектаклі рис філософсько-психологічної драми, злиття його розмаїтих образних сфер – колоритних замальовок гуцульського побуту, фантастики, лірико-трагедійних епізодів – в єдину драматургічну цілість.

Виразно проведена в творі основна драматична лінія – зображення піднесеного, окрилюючого кохання Марічки та Івана, що виявилось сильнішим за ненависть і навіть смерть. До рівня високого узагальнення були підняті дуетні сцени, епізод закликання Юрою-мольфаром бурі, трагічний монолог-плач Палати над тілом Івана. Щоправда, авторам так і не вдалося знайти ключ до розкриття глибокої філософської концепції М. Коцюбинського про всеперемагаючу життєствердну силу народного духу: переростання гуцульського похоронного обряду в масові народні ігрища (так тонко умотивоване в повісті) тут показано без необхідної психологічної підготовки до логічного розвитку образів. Контрастне зіставлення похмурої атмосфери в притемненій хаті Івана із залитою сонцем панорамою Карпатських гір, на тлі якої розгортаються барвисті хороводи народних танців, справляючи суто зовнішнє враження, не переконувало у філософській закономірності перемоги життя над смертю.

«Тіні забутих предків» у постановці Н. Скорульської сприяли розвитку народно-сценічної танцювальної лексики. Пройнятий духом гуцульського фольклору образний лад повісті М. Коцюбинського та музики В. Кирейка вимагав відповідного хореографічного «гуцульського» осмислення. Пластичний малюнок постановки щедро насичений запозиченими з арсеналу верховинського народного мистецтва танцювальними рухами та структурно-композиційними формами. На думку М. Загайкевич, «балетмейстер пішла подекуди, особливо в масових танцювальних епізодах, шляхом надто прямолінійного перенесення на

балетну сцену фольклорних мотивів, перевантаження образів етнографічними деталями» [49, с. 191]. Це наблизило трактовку ряду епізодів до ансамблевого виконання (консультантом вистави була К. БАлог, головний балетмейстер Закарпатського народного хору).

Досвід художнього синтезу класичної хореографії і специфічних форм гуцульського танцю з його своєрідною «заверненістю» позицій ніг і поз, гострими й підкреслено дрібними рухами та той час був зовсім невеликим – першими вдалим спробами в цій галузі стали кращі танцювальні сцени «Хустки Довбуша» та «Сойчиного крила» А. Кос-Анатольського-М. Трегубова. Спираючись на цей досвід, Н. Скорульська ширше й різноманітніше поєднала в примхливих пластичних візерунках елементи гуцульського і класичного танцю, створила в дуетах і сольних варіаціях оригінальну хореографічну лексику, що дозволило їй глибше розкрити почуття героїв.

Сміливе перетворення національного фольклору, оригінальне поєднання народної фантастики і реальності, орієнтація на кращі сцени «Лісової пісні» В. Вронського та новаторські пошуки Ю. Григоровича, допомогли Н. Скорульській, на думку Ю. Станішевського, в узагальнених танцювальних образах правдиво розкрити не лише чисті почуття Марічки (Є. Єршова) й Івана (В. Парсегов), еволюцію їх характерів, змалювати постать гордовитого й владного Мольфара (М. Апухтін) та чарівної пристрасної красуні Палагни (цю партію по-різному виконували експресивна, сповнена внутрішнього вогню В. Калиновська і велично-красива А. Гавриленко), а й втілити ідейно-образний зміст музично-літературної драматургії балету, показати перемогу протиборства поетичного, світлого, життєствердного начала над буденним, міщанським, низьким⁴ нездоланну силу кохання і духовну красу простої людини, що проймали партитуру В. Кирейка і повість Ф. Коцюбинського [135, с. 202].

В українському хореографічному мистецтві тип лірико-драматичних, психологічних творів репрезентує також ряд балетів, заснованих на зразках класичної літератури реалістично-побутового характеру і покликаних розкрити красу високих почуттів, шляхетність людських характерів. Втілення музично-хореографічними засобами такого типу сюжетів вимагало особливо глибокої психологізації образів, що не завжди виявлялося посильним для їх авторів. Внаслідок виникали балетні інсценізації, лише формально причетні до даного жанрового різновиду, а насправді побудовані за принципами дивертисментно-розважальних спектаклів.

Прикладом може бути балет А. Кос-Анатольського «Сойчине крило», написаний за сценарієм О. Гериновича і поставлений М. Трегубовим 1956 р. у Львові за мотивами новели Івана Франка про силу першого кохання. Однак автори балету тільки побіжно торкнулися психологічного змісту розповіді, зосередивши увагу на зображенні зовнішніх колізій сюжету, що давали простір для постановки блискучих дивертисментних танців на зразок естрадних ревію.

Дивертисментно-жанрові номери спектаклю поділяються на три групи. Найяскравіша серед них щодо музично-хореографічного осмислення та оригінальної авторської трактовки включає українські народні танці, переважно коломийки. До цієї групи близько примикають засновані на міських побутових жанрах вставні танцювальні епізоди (наприклад, дотепна жартівлива полька) останньої картини, сюжет якої розгортається па площах і вулицях давнього Львова. Інший стильовий пласт представляє дивертисмент другої дії, що передає атмосферу розкішного варшавського кабаре початку ХХ ст. Тут демонструються танці салонного і естрадного плану (канкан, танго апаша, танці герлс тощо). У третій дії, що переносить глядачів у далеку Маньчжурію, розгортається танцювальна сюїта, заснована на трафаретних образних

елементах східної екзотики, які часто можна зустріти в опереткових чи то естрадних програмах.

Відповідно до змісту новели І. Франка в партії героїв, і насамперед Манусі – доньки лісника з Карпат, введені національні мотиви: коломийкові поспівки та деякі характеристичні гуцульські хореографічні інтонації. Взагалі, композитор і балетмейстер пробували ввести в драматургію балету прийоми «характеристики через жанр». Але і тут, як і в дивертисментних сценах, мало місце скоріше утриманське ставлення до популярних жанрів, надто спрощене і плакатне використання їх виражальних можливостей, ніж творче переосмислення в дусі драматургічних законів балетного мистецтва.

«Сойчине крило» приваблювало ефектною театральністю картин, барвистим калейдоскопом дивертисментних танців, але жоден з драматургічних компонентів твору не піднявся до рівня високих узагальнень, образного психологізму. І в сценарному плані, і в музиці, і в хореографії орієнтація на зовнішньодекоративні виражальні елементи явно переважала над прагненням до розкриття внутрішньої смислової сутності сюжету. Це й привело до помітного розходження між жанровим типом літературного першоджерела та його хореографічного втілення.

Осмислення явищ недалекого минулого та сучасності є однією з найважчих проблем балетного театру. Умовна природа балетного мистецтва контрастує з конкретністю дійсності. Перевага драматично-пантомімного розвитку образів і сценічної дійсності над танцювальним вирішенням, приземлена конкретність художніх форм стали хибними ознаками балетів на сучасну тему у радянський період. Більшість цих творів, що відтворювали радянську дійсність, не були наділені національними ознаками: «Урок життя» Ю. Знатокова (постановка М. Трегубова, Одеса, 1960) про непорозуміння у подружній парі Оксани та Тараса, «Пісня про дружбу» Ю. Щуровського (постановка

І. Ковтунова, Харків, 1961) про перешкоди, що стали на шляху кохання колгоспного бригадира Андрія та Ориси, «Чорне золото» В. Гомоляки (постановка О. Бердовського, Донецьк, 1957; П. Вірського, Київ, 1960) про будні донецьких шахтарів. Хоча різнонаціональні танці, як символ дружби та єдності народів, що мешкають на території СРСР, на реалізацію методологічної установки культурної політики держави, впліталися у канву балетів.

Твори героїчної сучасної тематики (відтворення революційних та воєнних подій першої половини ХХ ст.) були обов'язковими для репертуару балетних колективів у радянські часи. Риси народної героїчної драми, щоправда, значно переінтоновані, виразно проступають у драматургії поставленого М. Заславським 1964 р. у Львові балету А. Кос-Анатольського «Орися» (за сценарієм О. Геріновича). Тема твору – розповідь про боротьбу українського народу за возз'єднання українських земель. Тема розв'язана в специфічному аспекті: життєва доля і особисті переживання молодої дівчини мовби уособлюють мрії і прагнення мешканців західної України возз'єднатися з іншими українськими територіями, передають зміни, що їх принесла в Прикарпаття Радянська влада.

Як у створенні наскрізних музичних образів, так і в ряді жанрових танців композитор часто спирається на мотиви гуцульського фольклору й народного побутового романсу. Найвиразнішими в балеті є образні побудови, де два плани – особистий і суспільний – зливаються в єдину художню цілість, а реальні життєві ситуації піднімаються до вагомих символічних узагальнень. Такою постала в «Ориси» картина концентраційного табору, куди за сприяння комуністам потрапляє герой балету Лесь.

В «Ориси» не вдалося створити цілісну, узагальнену систему образів. Спрощеність хореографічних форм, пунктирність лінії

драматичного розвитку, заземленість, натуралістичність там, де вимагалася піднесеність та узагальнене образне розкриття.

Помітним серед українських балетів на сучасну тему стала «Поєма про Марину» Б. Яровинського, для якої характерна гостра конфліктність образів. Сценарій написаний Б. Таїровим на основі достовірної історії з партизанського руху України про подвиг богуславської комсомолки Марини Гризун.

Драматургічній цілісності твору сприяє наскрізний розвиток образу головної героїні. Балет великою мірою сприймається як спектакль для однієї артистки; постать Марини домінує в усіх сценічних ситуаціях. Решта дійових осіб – Петро, Сергій, фашистський офіцер – відіграють роль допоміжних персонажів, покликаних виразніше освітлити риси характеру дівчини, її героїчний подвиг.

В розгортанні музично-хореографічної дії «Поєми про Марину» раз у раз зустрічаються епізоди, де помітні традиції драмбалету: у сцені Марини й німецького офіцера на квартирі в дівчини, в зображенні сутички Марини з жінками, які вважають її зрадницею, та розправи фашистів з героїчною партизанкою у тюрмі переважає метод натуралістично-приземленого відтворення подій. Наслідуючи усталені традиції, автори ввели в балет барвисту дивертисментну композицію – сцену в німецькому кабаре. Вона майже позбавлена дієвості, дає дуже мало для розкриття основного драматичного конфлікту й настільки неоригінальна та шаблонна вирішенням (такого ж типу танці герлс, «змії» тощо можна зустріти в багатьох інших балетних постановках), що сприймається як фальш, заниження емоційного тону вистави.

В українському мистецтві яскравими зразками творів філософського, узагальнено-символічного змісту стали балети «Досвітні вогні» Л. Дичко – А. Шекери та «Каменярі» М. Скорика – М. Заславського. Вони виникли як частини хореографічної трилогії

«Досвітні вогні», поставлена у Львівському театрі опери та балету ім. І. Франка у 1967 р. Крім згаданих творів, сюди входила ще «Відьма» В. Кирейка. Три одноактні балети поєднувалися в одне ціле на засаді спільного ідейно-тематичного стрижня: розкриття теми соціальної несправедливості і пробудження революційної свідомості українського народу через призму поетичних образів класиків української літератури – Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка.

В основу «Досвітніх вогнів» Л. Дичко (лібрето Н. Нероденка) покладено поширений у поезії Лесі Українки мотив про роль Співця, Поета у пробудженні духовних і революційних сил народу. Крім спільної ідеї – прославлення визвольної боротьби трудівників проти експлуатації, безпосереднього пов'язання з поетично-образним змістом відомого вірша поетеси, що дав назву трилогії, в балеті немає. Сюжетними мотивами він скоріше примикає до інших поетичних творів Лесі Українки («Давня казка», «Поет під час облоги», «Місячна легенда», «Бранець» та ін.), присвячених ролі митця в суспільстві, проте з виразним ухилом у бік узагальненої символіки. В центрі балету – піднесений образ Пісні, вірної супутниці Поета-Кобзаря, яка пробуджує сили народу, піднімає його на боротьбу за правду й волю, допомагає протистояти темним силам гнобителів [49, с. 235–236].

Симфонічний підхід до осмислення фольклорного матеріалу, зокрема жанрово-танцювальних форм, чітко проступає у «Веснянках» – епізоді, що змальовує образ народу, його єднання з Співцем. Введення в образну систему балету веснянок – улюбленого народнопісенного жанру Лесі Українки, пов'язаного з давнім обрядом зустрічі весняного сонця, оновленого життя, має істотне смислове значення, посилює символічну наповненість художнього вислову.

Постановник балету А. Шекера прагнув побудувати свою драматургічну концепцію відповідно до узагальнено-алегоричного

спрямування сценарного задуму і симфонічної сутності музики. Звідси випливає введення пластичних лейтмотивів (особливо виразні загострені експресивні лейтрухи в партії Пана та його прислужників), обарвлення класичної лексики народними хореографічними інтонаціями, ніби пропущеними крізь призму метафоричного сприймання (хороводи в епізоді «Веснянки»). Пройнята поетичною піднесеністю скульптурно накреслена фінальна мізансцена, що рельєфно «підсумовує» символічний смисл хореографічної розповіді. Однак, на думку М. Загайкевич, А. Шекері не вдалося створити цілісну образну систему. Однією з причин стала складність партитури Л. Дичко. Також балетмейстер не дуже вдало обрав хореографічну лексику, позначену ілюстративністю. Фактично відбувся конфлікт двох митців – композитора та балетмейстера.

Специфіка драматургії балету узагальнено-символічного змісту на історико-революційну тему, що певною мірою наближається до традицій агіттеатру, але докорінно оновлених новим розумінням завдань і виражальних засобів хореографічного мистецтва, виразно проступає в «Каменях» М. Скорика – М. Заславського – заключній частині трилогії «Досвітні вогні». На таке спрямування твору значно вплинув характер літературного першоджерела – відомої поеми І. Франка «Каменярі».

Прагнення до глибоких філософських узагальнень, до граничної цілісності і спаяності образної системи яскраво проявилось у музичній драматургії балету – як у структурі, так і в стильово-лексичних особливостях партитури. Очевидно, тому, що розгортання сценічної дії було накреслене автором лібрето В. Нероденком досить розпливчасто, без детальної конкретизації змісту окремих епізодів, композитор зміг звернутися до форми організації тематичного матеріалу, властивої суто музичним, несценічним творам. Музика «Каменярів» укладається в структуру симфонічної поеми, написаної за принципом сонатного алегро. В ній відсутні елементи програмного звукопису чи то танцювально-

жанрової визначеності, композитор не спирається в побудові образів на конкретно-асоціативні зв'язки. Помітно, що в створенні образної системи М. Скорик керувався насамперед музичними закономірностями, трактуючи балет передусім як явище музичне, а вже потім – сценічно-драматичне. По суті, «Каменярі» можна цілком прирівняти до балетів-симфоній – хореографічних спектаклів, створених на небалетну музику.

1974 року на сцені Одеського театру опери та балету балетмейстером І. Чернишовим був поставлений балет «Свіччине весілля» Ю. Знатокова за однойменною драмою І. Кочерги. Балетмейстера приваблював філософський зміст, символічна узагальненість образів літературного першоджерела, пройнятого ідеєю боротьби трудового народу, ремісників Києва на початку XVI ст. проти мороку, темряви, феодального гніту і насильства. Балетмейстер і композитор зосередились на розкритті основного конфлікту твору, на виявленні в розгорнутих танцювальних образах складного світу переживань і думок, внутрішньої боротьби мужнього й незламного народного месника, київського зброяра Івана Свічки, зворушливої у своїй відданості коханому його нареченої красуні Меланки, яка крізь шалену негоду весільної ночі проносить незгасний вогник запаленої свічки, щоб врятувати приреченого на смерть Івана.

У пов'язаних з українським пісенно-танцювальними фольклорними мотивами сценах Меланки й Івана, у мальовничо-поетичній картині їхнього весілля надзвичайно складна хореографічна мова героїв та композицій народних масових ансамблів, теж побудованих на класичній основі, проймалася мужньо-героїчними національними пластичними інтонаціями. «Співзвучні природі українського хореографічного фольклору, ці колоритні танцювальні барви допомогли молодій одеській балерині Г. Сердюк розкрити в прозоро-чистих і по-дівочому тремтливих лініях сольних варіацій та віртуозних дуетах багатий внутрішній світ

самовідданої Меланки, здатної на подвиг в ім'я великого кохання. Ці виразні пластичні елементи часом набуваючи лейтмотивного значення, сприяли відтворенню образу романтичного мужнього зброяра Івана, в перенасиченій віртуозними комбінаціями партії якого продемонстрував технічну й акторську майстерність молодий соліст М. Підлозний», – зазначає Ю. Станішевський [135, с. 218].

1975 року на київській сцені було створено балет-трилогію українських авторів «В ім'я життя», присвячений 30-річчю перемоги над гітлерівським фашизмом. Перша частина «Балада про матір» поставлена А. Шекерою на музику концертної сюїти для фортепіано і симфонічного оркестру «Партизанські картини» А. Штогаренка. Друга частина «Повернення» поставлена Г. Майоровим на музику симфонічної поеми «Возз'єднання» Б. Лятошинського. Третя частина «В ім'я життя», створена А. Шекерою, ґрунтується на фіналі П'ятої симфонії Д. Шостаковича. Саме героїко-патріотичний балет «Повернення» містить ознаки національності у сюжеті.

Балет «Балада про матір» на музику А. Штогаренка відзначався гармонією музичних і хореографічних образів, психологічною й емоційною достовірністю танцювальних партій Матері, через спогади якої на сцені йшла хвилююча розповідь про події війни та її чотирьох мужніх синів-солдатів; багатоплановими кордебалетними епізодами, що нагадували своєрідний пластичний хор, котрий то «підспівував», то «акомпанував» танцю героїні, то контрапунктично «множив» її сповнену драматизму тему.

Спираючись на партитуру і переборюючи ілюстративність лібрето, А. Шекера зумів передати народнопісенні, фольклорно-танцювальні інтонації музики в героїко-романтичних хореографічних композиціях, забарвлених елементами народного танцю, пройнятих емоційною наснагою. Внутрішня єдність національно-своєрідної музичної мови і

насиченої фольклорними інтонаціями оригінальної хореографічної лексики допомогла балетмейстерові переконливо відтворити у кращих епізодах вистави ратний подвиг і джерело незламної стійкості воїнів.

Сучасне режисерське мислення, тонке розуміння принципів симфонізму, уміння передати в танці складний емоційний світ героїв з особливою повнотою розкрилися в монументальній, здійсненій з великим епічним розмахом постановці А. Шекери балету Є. Станковича «Ольга» (лібрето Ю. Ілленка). Цей багатоплановий героїко-історичний спектакль столичний балетний колектив присвятив 1500-річчю заснування міста Києва.

Балет народжувався безпосередньо в театрі, у тісній співдружбі хореографа, головного диригента С. Турчака і художника Ф. Нірода з композитором та лібретистом, які вперше звернулися до балетного жанру. В процесі тривалих пошуків поступово викристалізовувався художньо-цілісний музично-сценічний твір, задуманий як схвильована епічна оповідь-легенда про героїчну і сувору епоху, коли будувалася, зростала й міцніла велика давньоруська держава, про, її трудовий народ, що споруджував Київ і захищав його від іноземних загарбників, про ніжну й мудру дівчину з народу – Ольгу, яка стала першою руською княгинею.

Розкриваючи в широкому симфонічному полотні драматичні події далекого минулого, композитор спирався на ряд лейттем, що стали своєрідними емоційно-змістовими символами певних сценічних ситуацій, настроїв та почуттів. «У пошуках інтонаційної мови, відповідної втіленню змісту балету, Є. Станкович звернувся до старовинних пластів фольклору, пов'язаних із побутом та звичаями східнослов'янських племен: обрядово-календарних наспівів, плачів, знаменного розспіву, билинних мотивів, – слушно відзначає М. Загайкевич. – Щедро зачепнув композитор також з джерел карпатської народної музики, що, як відомо, зберегла багато древньослов'янських форм. Однак митець ніде не вдається до цитування

фольклорного матеріалу. Його метод ґрунтується на визначенні “інтонаційної квінтесенції” тих чи інших жанрових зразків і використанні її як елемента власної музичної мови. В результаті виникає особлива стилістична цілісність музичного вислову, що завжди позитивно позначається на художній якості... Партитура “Ольги” демонструє зразок оркестрового композиторського мислення, де тембровий колорит відіграє основну роль у драматургічній концепції твору, у визначенні його настроєвої тональності» [Цит за 133, с. 166–167].

Балетмейстер-постановник, майстерно відтворюючи у симфонічно-розвинених танцювальних образах емоційний зміст, внутрішній драматизм музики, її ритмічну імпульсивність, зумовлену рухливістю тематичного матеріалу та динамічним застосуванням змінних метрів, теж ніде не цитував зразків хореографічного фольклору.

Так, зокрема узагальнено передані в музиці першої дії поспівки східнослов'янських веснянок та купальських хороводів знайшли цікаве втілення в хореографічних композиціях та численних метафоричних постановочних знахідках, які з великою емоційною наснагою розкрили поетичну красу древнього язичеського свята Купали, його піднесеної атмосфери, пройнятої відчуттям могутньої стихійної сили щедро розквітлої природи і сплеску людських почуттів.

Прагнучи до справді масштабного, «симфонічного» образно-філософського хореографічного рішення, А. Шекера не тільки правдиво втілив у поліфонічній танцювальній дії сторінки історії Київської Русі, епізоди правління князя Ігоря та його відданої дружини Ольги, котра стала після смерті чоловіка першою великою княгинею, а й натхненно розкрив у розгорнутих масових композиціях патріотизм народу, його вірність Вітчизні, готовність віддати життя в ім'я її свободи і незалежності. Саме народні картини посіли особливо важливе місце в музичній драматургії і багатоплановому постановочному втіленні балету.

Головний герой київської вистави – не мужній князь Ігор, не мудра княгиня Ольга, а простий народ Київської Русі, захисник рідної землі. Його багатогранний збірний образ був у центрі драматично напруженого, динамічного розвитку подій. Різноманітні народні сцени передавали атмосферу й сам дух суворої епохи. Масштабне образне рішення спектаклю, пронизане складними музично-пластичними асоціаціями, було пов'язане з билинним епосом, купальськими обрядами, народними звичаями й іграми, мистецтвом скоморохів, зі славетними фресками київського Софійського собору.

Монументальний образ народу-воїна був майстерно втілений у динамічних картинах битви з печенігами. З особливою силою він розкривався у фінальних сценах спектаклю, в основу музично-образної концепції яких покладено емоційно-напружені лаконічні мелодико-ритмічні й пластичні контури танцю карпатських горців – аркана. Хореографічні лейттеми народу балетмейстер зумів органічно поєднати з розгорнутими танцювальними лейтмотивами героїв і насамперед з партією княгині.

Психологічно переконливий хореографічний образ Ольги поданий Є. Станковичем і А. Шекерою в розвитку. Героїня вперше з'являлася під час мальовничих купальських ігор у дівочому хороводі. Ольга поставала такою ж простою дівчиною, як і її подруги, приваблюючи безпосередністю, граціозністю, цнотливістю. Балетмейстер і всі чотири виконавиці партії героїні по-різному, але правдиво передавали її дівочу чарівливість, ніжність, поетичність, тонко розкривали її багатий духовний світ, тремтливе чекання першого кохання і спалах щирого глибокого почуття до сміливого юнака Руса.

У наспівно-прозорих лініях витонченого класичного танцю, пройнятого слов'янськими пластичними інтонаціями, балерина Р. Хілько тонко втілювала і народження першого кохання в серці дівчини, і високі

почуття жінки-матері, і мудрість київської княгині, яка самовіддано бореться за єднання слов'янських племен, за дальше зміцнення Руської держави.

Інша виконавиця заголовної ролі – Г. Кушнірова – зіграла особливою душевною теплотою кантиленний малюнок віртуозної танцювальної партії, що будувалася на оригінальному варіюванні широких арабесків. У першій дії пластичну лейттему героїні розвивав і підкреслював поліфонічний ліричний хоровод дівчат-подруг, вияскравлюючи світлі настрої, радість першого кохання. Та ось жерці Перуна призначали юну Ольгу в жертву язичеському божеству, і героїня ставала рішучою, мужньою, не бажаючи скоритися давньому звичаю. Хоробрий князь Ігор, який прийшов вклонитися Перуну перед військовим походом, був вражений духовною силою Ольги і всім серцем покохав цю просту дівчину. Обдарована балерина і хореограф прагнули розкрити у романтично-піднесеному танці Ольги внутрішню боротьбу між коханням і почуттям обов'язку. Адже щиросердна, глибоко вдячна своєму рятівникові та чоловікові жінка не може забути своє перше пристрасне кохання до відважного Руса. Г. Кушнірова переконливо показала Ольгу також дбайливою, ніжною матір'ю, яка з любов'ю виховує сина – майбутнього князя Святослава.

Переконливе рішення шукали хореограф, танцівник В. Федотов і молодий соліст В. Відінеєв для втілення образу Руса, але іноді йому все ж таки бракувало виразних індивідуальних рис. Дещо одноманітним, суто ліричним був танцювальний образ юної Милуші (Т. Боровик), простої дівчини з народу, яку полюбив молодий князь Святослав (В. Федотов). Самобутній акторський талант В. Литвинова цікавого розкрився в драматичній ролі князя Ігоря.

На основі проведеного дослідження досить умовно можна провести періодизацію розвитку балетного мистецтва в УРСР крізь призму

взаємодії елементів народно-сценічного танцю з різними видами хореографії, а саме: 1950 – середина 1960-х – активізація створення національних балетних вистав-хореодрам за літературними творами; середина 1960-х – 1980-ті – зменшення кількості національних балетів, що пов'язано із втратою актуальності принципів хореодрами, балетмейстерськими пошуками з танцювальної симфонізації літературних творів, яка передбачала більш високий рівень поетизації синтезованої лексики народного та класичного танців, ніж у хореодрамах попереднього періоду;

Проаналізовані балети стали своєрідними трансляторами етнокультурної ідентичності, адже містили ознаки національної своєрідності. Національна своєрідність мистецтва формується у процесі розвитку культури того чи іншого народу, пов'язана зі стійкою історичною спільністю мови, території, економічного життя, психічного складу людей. Головним критерієм національної своєрідності мистецтва є вираження митцем загальних рис і властивостей національного характеру, яскравого національного колориту, незалежно від тематичної та структурної специфіки художнього твору [168, с. 11–12].

Національне має прояв у тематиці та проблематиці творчості, у впливі на мистецтво клімату та географічного середовища, характеру та поведінки людей того чи іншого народу, а також у художній мові, тобто проявляється як у змісті, так і у формі художніх творів.

Національне найбільше проявляється у виставах, створених на основі національного епосу, народних казок чи легенд. Часто у перших виставах без обробок цитувалися фольклорні танцювальні джерела. Напрямок руху балетного театру в опануванні національних тем можна досить умовно кваліфікувати як еволюційне – від захоплення зовнішніми колоритними ознаками національних традицій (достовірність побутових прикмет у звичаях, ритуалах, костюмах, предметах побуту та ін.) до

осягнення специфіки національного характеру світосприйняття, прагнення передати його особливості в тематиці та образах (Е. Шумілова).

Балети національної тематики, поставлені у 1950–80-і рр. демонструють широку жанрову палітру, орієнтацію на синтезовану танцювальну лексику (народний та класичний танець) як основний виразний засіб балетів, прагнення до створення психологічно переконливих образів. Вони відіграли вагомую роль у збереженні та примноженні національних ознак хореографічного мистецтва, у створенні національноорієнтованого балетного театру, що в латентний спосіб вплинуло на формування української національної ідентичності в умовах СРСР.

3.2. Елементи української народної хореографії в бальних танцях

Природа бального танцю пов'язана із народною хореографією, адже парне танцювання – одна з основних ознак бального танцю – була притаманна парно-масовим народним танцям ще задовго до появи бальних залів та інших танцювальних майданчиків. Витоки бального танцю більшість фахівців (М. Івановський, М. Васильєва-Рождественська, А. Шульгіна та ін.) вбачають в народному танці. Однак, починаючи з перших конкурсів бального танцю на початку ХХ ст. та тенденції стандартизації цей зв'язок у більшості зразків міжнародної програми бальних танців, що сьогодні складається з п'яти європейських (повільний вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстрот, швидкий фокстрот або квікстеп; були стандартизовані у 1930-х рр.) та п'яти латиноамериканських (самба, ча-ча-ча, румба, пасодобль, джайв; були

стандартизовані у 1950-х рр.), було втрачено. Але заходи, що проводились в СРСР по створенню власних, як альтернативу західним, бальних танців не змогли переконати в справжності цих танців як бальних, вони так і залишились штучними для більшості танцюристів бальних танців.

Проблемі розвитку бальної хореографії в СРСР приділялося до недавнього часу небагато уваги з ряду причин: невіддаленість у часі, адже фактична легалізація бального танцювання в СРСР відбулася лише після 1957 року; процес його розвитку супроводжувався постійними намаганнями перетворити бальні танці на «радянські», що мали відповідати естетиці радянського суспільства; відсутність традицій наукового аналізу творів бальної хореографії та ін.

Політико-ідеологічна ситуація в СРСР від моменту його створення не сприяла розвитку бального танцю. Більше того, вони фактично були під забороною до останньої третини 1950-х рр. Хоча окремі відомості про західну танцювальну культуру проникали до Радянського Союзу, переважно, забороненими шляхами. Але тотальної ізоляції від західного танцювання досягти не вдалося.

1957 року вперше в Радянському Союзі під час міжнародного форуму у Москві – Всесвітнього фестивалю молоді та студентів, у Колонному залі Будинку Рад проведено міжнародний конкурс зі спортивної програми бальних танців. В умовах «хрущовської відлиги» став ковтком свіжого повітря, революційною подією не лише на мистецькому, а на ідеологічному фронті. Фактично відбулася легалізація буржуазної розваги.

На теренах Радянського Союзу почали створюватися студії бального танцю. В УРСР спочатку в крупних містах, згодом - по всій республіці, було відкрито такі студії, зокрема у Києві – Анатолієм Чайковським, у Харкові – Ізабелою Назаровою, у Донецьку – Олексієм Ждановським та ін. Поступово набирав обертів фестивальсько-конкурсний

рух у сфері бальної хореографії. Влаштувалися різноманітні (міські, республіканські, всесоюзні) конкурси на виконання бальних танців. Так, 1968 року в Радянській Україні у столиці республіки місті Києві проведено конкурс на краще виконання бальних танців (у приміщенні Палацу спорту). За свідченням А. Тараканової та А. Короткова у конкурсі брали участь колективи й пари трьох вікових категорій, від кожної області – колективи в кількості 8 пар [77]. Перший республіканський конкурс виконавців бальних танців серед дорослих проведений у Києві 1972 року, організований Міністерством культури та Українською Радою профспілок [7].

З перших років легалізації бальних танців йшла робота по пошуку альтернативних західній програмі вітчизняних танцювальних зразків. Поступово було впроваджено «радянську програму бальних танців», що стала обов'язковою для виконання. Основним методом створення таких танців стала стилізація: поєднання елементів бальної хореографії та народних танців в естетичній системі бального танцювання. Серед таких танців українські «Гуцулочка» та «Ятраночка», російські «Російський ліричний» та «Сударушка», литовський «Ріліо», латиський «Вару-Вару» та інші. До кінця 1960-х років таких танців було створено близько ста п'ятидесяти.

Ця програма впроваджувалася з ідеологічних міркувань («Якщо вони хочуть, щоб ми танцювали їхні танці, нехай вони танцюють наші танці», – позиція відділу агітації й пропаганди ЦК КПРС), вона по-різному оцінювалася самими танцюристами, що її виконували. Панувала широка палітра думок щодо радянської програми бальних танців, починаючи від визначення цих танців як мертвонароджених, що нічого не дають ні розуму, ні серцю, до визнання їхньої ролі в розширенні кругозору танцюристів і набутті необхідних знань у хореографії, які стали

в нагоді в пізніші часи. Радянська програма бальних танців регулярно виконувалась на конкурсах до кінця 1980-х рр. [150, с. 348].

Дослідниця бального танцю Н. Терешенко свідчить, що однією з цілей запровадження вивчення бальних і масових танців у школах УРСР мало на меті «навчити учнів правильно і красиво танцювати як традиційні бальні танці, так і нові, радянські бальні танці, з тим, щоб протидіяти впливові на дітей низькопробних західних танців» [145, с. 95]. Ідеологічний фактор був однією з основних мотивацій впровадження радянської програми бальних танців.

Відомий теоретик бальної хореографії О. Касьянова, проводячи класифікацію бальних танців, виокремлює в самостійну групу з-поміж чотирьох бальні танці, «створені на основі стилізації та сучасної інтерпретації народних хореографічних зразків до умов побутового застосування». В межах групи виокремлює три підгрупи, і до першої відносить «вітчизняні бальні танці на фолькоснові: гуцулка, ятраночка, закарпатський бальний, український ліричний, бальний гопак та інші, за основу лексики яких взяті рухи народних хореографічних зразків того чи іншого регіону України, стилізовані до умов бального танцювання» [59]. На підтвердження того, що політика по створенню таких танців не обмежувалася народами СРСР, а й залучалися народні танці тогочасних країнах соціалістичного табору та капіталістичних країн, авторка наводить наступні підгрупи в межах другої групи: «бальні танці на фолькоснові країн близького зарубіжжя, а саме: в минулому – радянських республік та країн соціалістичної співдружності: російські – сударушка, російський ліричний, молдавські – молдавеняска, молдавська полька, білоруські – полька-янка, білоруська полька, прибалтійські – йоксуполька, полька-літте, латиська полька; чеська полька, німецька полька, угорський бальний, болгарська «буяна» та інші», а до третьої підгрупи увійшли «бальні танці на фолькоснові країн далекого зарубіжжя: фінські

лєтка-єнка, карело-фінська полька, грецький сертакі, латиноамериканські мамба, ламбада, сальса та інші» [59]. На переконання О. Касьянової такі танці необхідно зберігати у репертуарі та створювати за їхнім принципом нові, адже вони «являються своєрідною візитівкою танцювальної культури кожної країни, яка характеризує особливості її формування, ментальності суспільства», а також, що важливо в контексті нашого дослідження, «вивчення даних танців сприяє розширенню світосприйняття людини, її світогляду, формуванню національної самосвідомості особистості» [59].

Репертуар кожного конкурсу включав біля тридцяти назв, а конкурси за участі десятків тисяч людей проходили за суворою «географічною» схемою: район – місто – область – зона – республіка. Передбачалося, що така система зможе укорінити у свідомості людей танці, що відповідали радянській естетиці. Однак на практиці досить часто виходило зовсім по-іншому. За результатами конкурсів виходили постанови колегії з планами загальнодержавних заходів, проводилися творчі конференції із залученням фахівців та «широкої громадськості» (зазвичай, з комсомольських та профспілкових працівників). На одній з них, що проходила 14 грудня 1970 р. у Москві та випустила «Резолюцію творчої конференції по проблемах бальних танців» за підсумками III Всеросійського конкурсу виконавців бальних танців, стверджувалося: «Серед певної частини аматорів танців, педагогів та керівників оркестрів має місце нігілістичне відношення до нашого вітчизняного, радянського танцювального репертуару, і, навпаки, виявляється не виправдане прагнення активно підтримувати та виконувати лише те, що приходить з-за кордону» [122, с. 31].

У Резолюції також засуджувався «англійський стандарт», або «міжнародний стандарт», «спортивне танцювання», «танці на паркеті», зазначалося: «Не дивлячись на те, що більшість танців, включених до

програми міжнародних конкурсних турнірів (такі, як вальс, фокстрот, танго тощо), входять до рекомендованих у нас в країні програм, ми не можемо прийняти пропонований англійською школою виконавський стиль “стандарту”. Цей стиль вихолощує самотнію, національну основу танців, нівелює їх. Нерідко образи, створені “стандартом” суперечать нашим морально-естетичним нормам. Витончена стилізація танцю, що є сутністю “стандарту”, позбавляє танець людських емоцій, національного аромату» [122, с. 32].

Всіляко пропагував радянську програму бальних танців відомий балетмейстер та теоретик хореографії Ростислав Захаров. У праці «Слово про танець» (1977, російською – «Слово о танце») він говорить у позитивному ключі про проведення всесоюзних конкурсів на створення та виконання нових радянських бальних танців, яким передують крайові, обласні та республіканські конкурси. Захаров підтверджує популярність низки танців та намагається популяризувати найновіші: «Поряд з вже відомими в нас радянськими танцями, такими, як “Російський ліричний”, “Сударушка”, “Весела хвилинка”, “Молдавський” та “Український бальний”, “Дагестанока”, ми познайомились з багатьма іншими. Це “Пінгвіни”, створений у Кабардино-Балкарії, танець “Моя люб’язна”, продемонстрований лєнінградцями, “Вздвж по Пітерській”, створений у Калініні, “Корякський танець”, що привезли з Хабаровського краю, ярославський “Сніжок”» [51, с. 110]. Автор захоплено стверджує, що перелічені ним танці «прийняті молоддю та з інтересом виконуються», підтримує традиції масового виконання бальних танців, акцентує на національному змісті бальних танців багатонаціональної країни, зневажливо ставлячись до спортивного напрямку та стандартизованої міжнародної програми бальних танців, що відображає загальні ідеологічні настанови радянського періоду. «На міжнародних конкурсах зі “стандарту” відбуваються змагання у танцювальній техніці заради самої

техніки... Мистецтво, у тому числі масове, виражає характер, душу, народу, якому воно належить, розкриває внутрішній світ людини. Передові діячі мистецтва виступають за бальні танці, створені на справді народні основі, національній музиці та хореографії», – зазначає Захаров [51, с. 112].

Окрім стійкої впевненості у непотрібності спортивних змагань з бального танцю для радянської людини, сприйняття стандартизованих танців як механічних, автоматичних, маріонеткових, автор наголошує на тому, що «наша» школа бального танцю розрахована на мільйони людей, а не на підготовку окремих пар, одинаків, віртуозів.

Заради справедливості слід зазначити, що у подальших розробках з мистецтва балетмейстера, наприклад, у праці «Створення танцю» («Сочинение танца», 1983) така категоричність відсутня, хоча як і раніше танці стандартизованої програми до уваги не беруться [51].

Упродовж 1960–70-х рр. в СРСР було видано низку державних документів (наказів, постанов Міністерства культури СРСР та ін.), що мали на меті пропаганду та розповсюдження сучасних бальних танців у регламентованих формах. Наприклад у Наказі міністра культури СРСР К. Фурцевої №171 від 6 квітня 1970 р. міністерствам культури союзних республік наказано «вжити заходів до активнішого впровадження радянської танцювальної культури до побуту молоді, широкої пропаганди найкращих зразків нових радянських та зарубіжних бальних танців, до покращення організації та проведення танцювальних вечорів, балів тощо, посиленню контролю за їхніми програмами та репертуаром музичного супроводу;

проявляти постійну турботу про створення популярних радянських танців, що відповідають високим ідейно-художнім вимогам та естетичним нормам, ширше залучати до створення сучасних бальних танців

провідних хореографів, викладачів бальних танців, актив художньої самодіяльності та народні хореографічні колективи...;

розширити мережу студій, гуртків (колективів) та платних шкіл з навчання молоді сучасним бальним танцям у культурно-просвітницьких закладах, школах, навчальних закладах» [122, с. 3].

Окрім директиви організувати 1971 р. Всесоюзну творчу конференцію «Про шляхи розвитку сучасних бальних танців», було наказано 1972 р. провести Всесоюзний конкурс на створення сучасних бальних танців та музики до них.

Також вийшла постанова про проведення упродовж 1971–1972 рр. Всесоюзного конкурс виконавців бальних танців [122, с. 6]. У рамках цього конкурсу було проведено IV Всеросійський конкурс виконавців бальних танців та огляд ансамблів бальних танців будинків народної творчості [122, с. 10]. На жаль, подібна підтримка розвитку бальних танців була ізольованою від процесів розвитку бальної хореографії у світі, де активно ширився конкурсний рух з десяти стандартизованих танців європейської та латиноамериканської програм.

Розвиток спортивного напрямку гальмували усталені погляди професіоналів з класичної та народно-сценічної хореографії, залучені до впровадження заходів з поширення популярності бальних танців. Консервативне сприйняття танцю лише як мистецького феномену позбавляло можливості розвивати спортивні бальні танці. Р. Захаров говорить про неспроможність намагань пропагандистів «стандарту» віднести бальний танець до спорту, мотивуючи це тим, що «танець – це від мистецтва, в якому явища дійсності знаходять відображення у специфічній образно-художній, а не фізичній формі. Краса танцювальних образів пов'язана зі здатністю мистецтва танцю передавати в узагальненій формі найкращі риси характеру народу, його художню культуру, розкривати духовне життя людини. Спорт, будучи складовою частиною

фізичної культури та засобом фізичного виховання, висуває дещо інші цілі» [122, с. 36].

У Постанові колегії Міністерства культури РСФСР від 21 серпня 1972 р. «Про підсумки IV Всеросійського конкурсу виконавців бальних танців та міри по підвищенню культури масового танцю» зазначено: «У програмі конкурсу широко представлені танці, створені у радянських та автономних республіках (“Український бальний”, “Казахський бальний”, білоруська “Полька-Янка”, молдавський танець “Улюблена хора”, грузинський “Картулі”, бурятський “Туяна”, “Дагестаночка” та ін.)» [122, с. 13]. Також акцентовано на створенні у ході конкурсу понад двадцяти нових танців, серед яких багато на основі національного танцювального фольклору («Калинка», «Повільний російський», «Орайда», «Вздовж по Пітерській», «Корякський бальний», «Моя люб’язна» та ін.). Деякі з вказаних танців, а також багато з положень підсумкових документів конкурсу згадував у праці «Слово про танець» Р. Захаров [51], оскільки він входив до складу оргкомітету по проведенню цього конкурсу, був автором Резолюції спільного засідання кафедр хореографії Державного інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського та Московського державного інституту культури (травень 1971 р.).

Зазвичай, пари, що брали участь у конкурсі, повинні були підготувати п’ять бальних танців – по одному із запропонованих декількох у кожній групі. У репертуарі IV Всеросійського конкурсу виконавців бальних танців було запропоновано наступний розподіл: до першої групи входили «Російський ліричний», «Бариня», «Ланце», «Сибірська полечка», «Сударушка»; до другої – «Ятраночка» (автори А. Кривохижа та Б. Стрельбицька), «Полька-янка», «Казахський бальний», «Картулі», «Улюблена хора», «Туяна», «Рада», «Дагестаночка»; до третьої – «Буяна», «Каза-нова», «Рід-ріто», «Дозвольте запросити»,

«Сурські ритми»; до четвертої – «Вальс», «Вальс-гавот», «Вальс-мазурка», «Угорський бальний», «Мазурка», «Фігурний вальс», «Краковяк»; до п'ятої – «Полька», «Танго», «Швидкий фокстрот», «Повільний фокстрот», «Ча-ча-ча» [122, с. 68–72]. У виконавців була можливість обрати танець європейської програми (з четвертої групи) та латиноамериканської програми (з п'ятої групи), але у будь-якому випадку виконувати три танці радянської програми.

Для того, щоб активізувати створення радянського репертуару бальних танців, з 1963 по 1974 рік було проведено три Всеросійських та всесоюзних конкурси на створення музики та хореографії нових бальних танців радянської програми. Переможців нагороджували грошовими призами (до тисячі карбованців за найкращий танець). Складність полягала у тому, що ті, хто займалися конкурсним танцем не мали змоги отримати спеціальну хореографічну освіту, а балетмейстери професійної сцени були дуже далекими від тієї сфери, і вона їм була не цікавою. Тому завдання оновлення репертуару лягали соціальним замовленням або на студентів інститутів культури (А. Івашковський, С. Кевевтегин, Б. Ляпаєв), або на плечі ентузіастів-викладачів бального танцю старшого покоління. (С. Жуков, І. Диментман, Л. Школьников, І. Кусов, С. Чуднов). При цьому танці, що створювалися, повинні були вписатися у канони «сучасних ритмів», «народів СРСР», «народів соціалістичних країн», що також регламентувало фантазію постановників [163, с. 352].

У Льодовому Палаці спорту ЦСКА (Москва) 1972 року проведено I Всесоюзний конкурс бальних танців із включенням танців міжнародної програми, де у фіналі брала участь дев'яносто одна пара. Програма конкурсу складалася з декількох частин: міжнародної (десять танців, але замість джайва включалася полька), історичної (чотири танці) і радянської (тридцять шість танців). Форум свідчив про визнання бальних танців на союзному рівні. Від України виступали наступні пари: В. Корзін –

В. Меняйленко (Київ), О. Касьянов – О. Касьянова (Донецьк), С. Шкляр – І. Чубарець (Донецьк), В. Назаретян – Т. Даниленко (Київ), Б. Калініченко – О. Костюк (Київ), А. Одуд – Б. Рябошапка (Київ), А. Кулак – Л. Мусіна (Київ), А. Часов – Л. Зелена (Запоріжжя), Ю. Федорченко – Н. Бондурко (Запоріжжя), Б. Гончаренко – Н. Старостіна (Запоріжжя) [77].

На конкурсі було представлено двадцять сім нових танців радянської програми, серед них визнані найкращими: український танець «Ятраночка» (балетмейстер А. Кривохижа, композитор А. Кваша), литовський «Рільо», танці РРФСР «Дозвольте запросити», «Туяна», естонський танець «Йоксу-полька» та латвійська «Вару-вару» [84].

Контроль над конкурсним репертуаром бальних танців був постійним, державні органи насаджували радянські танці, і вони навіть з часом не перетворились на природні та бажані для конкурсного репертуару. Показовим в цьому відношенні є активізація, за свідченням Н. Терешенко, роботи «по створенню радянських бальних танців на національній основі та їх впровадження в репертуар ансамблів та окремих виконавців» після IV Міжнародного конкурсу виконавців бальних танців соціалістичних країн, який відбувся у грудні 1979 року в Москві [145, с. 95]

3–4 жовтня 1988 р. пройшов перший Всесоюзний конкурс бального танцю (організатор Станіслав Попов), де була виключена радянська програма. Танцюристи змагалися у виконанні тільки європейських і латиноамериканських танців [164, с. 85].

Але попри виключення радянської програми з програми виконавців бального танцю, вимоги щодо їхньої присутності у репертуарі ансамблів залишались. 9–12 грудня 1988 року у Вільнюсі відбувся II Всесоюзний фестиваль ансамблів бального танцю, в якому взяли участь 16 колективів з дев'яти республік, зокрема й Української РСР («Вікторія» Культурного комплексу «Корабел», м. Севастополь, керівники Н. та В. Єлізарови). До

складу журі конкурсу від України входив П. Горголь. По завершенні конкурсу, попри початкові зрушення у бік демократизації суспільства, відходу від командно-адміністративної системи, було зазначено, що фахівцям у сфері бальної хореографії складно відійти від загальноприйнятих штампів, виробленої роками звички вважати за еталон західні зразки.

Офіційно змагання ансамблів проводились за трьома програмами: європейська, латиноамериканська, радянська. До останньої висувались серйозні претензії. Стверджувалося, що «саме у цій сфері розвитку бальної хореографії, де немає і не може бути аналогів за кордоном, зараз викристалізовується позиція радянських балетмейстерів, відбуваються пошуки цікавого рішення національного хореографічного матеріалу засобами бального танцю» [151, с. 20].

Досить неоднозначною виглядає оцінка виступу «Вікторії»: «Найбільш яскравим прикладом вдалого запозичення досягнень західних ансамблів є колектив “Вікторія” (кер. Н. та В. Єлізарови). Цей ансамбль вдало бере на озброєння найбільш плідні тенденції розвитку найкращих ансамблів за кордоном. Однак особистість балетмейстера як самостійна творча одиниця досить слабо проглядається крізь добротню відрепетитовану композицію» [151, с. 19]. Також було висловлено претензії до програми радянських бальних танців колективу, де журі не побачило українського танцю, констатувало перебільшену увагу до циганських мотивів та угорських мелодій, що, на їхню думку, не є візитівкою республіки [151, с. 21].

Зважаючи на час проведення змагань (1988 р.), можна говорити про певну консервативність організаторів, що не відчували віяння часу, знаходячись в ідеологічних тенетах, хибно констатуючи розвиток та перспективність балетмейстерських пошуків у радянській програмі бальних танців. Ба більше, конкурс проходив у європеїзованій Литві.

Однак сьогодні, відкинувши категоричність, можна спокійно розмірковувати про позитивні боки цієї програми, що сприяла розширенню образно-лексичного діапазону бального танцювання. Багато своєрідних композицій радянської програми, створені під впізнавану музику, легкі у виконанні, якщо розглядати їх поза ідеологічними настановами та намаганнями насадити у конкурсних програмах, у пострадянський час із задоволенням танцювали б як соціальні танці.

На окрему увагу заслуговує проблема функціонування елементів українських танців на естраді. Танець на естраді зазвичай визначають як короткий танцювальний номер, сольний чи масовий, що репрезентований у збірних естрадних концертах, у вар'єте, мюзик-холах, театрах мініатюр; супроводжує та доповнює програму вокалістів, номери оригінальних і навіть мовних жанрів.

В умовах жорсткої критики, а фактично заборони сучасних напрямів хореографії, що активно розвивалися в західних країнах, не можна говорити про сформовану тенденцію синтезування народного та сучасного танцю (наприклад, появу фольк-модерну, фольк-джазу та ін.). Хоча окремі прояви цих тенденцій спостерігались на так званій «радянській естраді». В СРСР підтримувався розвиток в регламентованих межах національної естради, переважно, вокально-інструментальної. Освоєння танцю вокалістами та введення підтанцювок активізувалося у 1970-х рр., адже до того вокалісти нерухомо стояли біля мікрофонної стійки. Стилізовані рухи української народно-сценічної хореографії використовували танцювальні колективи для постановки композицій під естрадну музику, а також для створення «підтанцювок» для поглиблення образності пісень україномовних вокалістів (В. Зінкевича, С. Ротару, Н. Яремчука та ін.).

Отже, в бальному танцюванні інтегрування елементів народної хореографії, до того ж, фактично, насильницьке, не призвело до створення

синтезованої мови «українського бального танцю», спроможного вирішувати мистецькі завдання, зокрема, з популяризації національної культури. Більше того, такі танці в середовищі тих, хто займався цим різновидом хореографії, часто викликали відразу. Тому у нетривалій період розвитку «радянської програми бальних танців», до якої входили і бальні танці, створені із залученням елементів українських танців, говорити про потужну участь таких бальних танців у формуванні національної ідентичності можна лише з великою долею скепсису.

Висновки до третього розділу

Зазначено, що національна політика СРСР, спрямована на формування радянської ідентичності, передбачала нівелювання національної різниці між народами республік, що входили до складу Радянського Союзу. Попри явну спрямованість державної політики на деактуалізацію справжнього етнічного, культивувалися національні ознаки у мистецтві у дозволених варіантах. В УРСР створення специфічної образної системи національної балетної вистави було одним з найвдалиших в країні, попри ідеологічні впливи стало справжнім мистецьким досягненням.

Органічне поєднання класичного та українського народного танцю призвело до створення оригінальної хореографічної мови українського національного балету, що не тотожне процесу збагачення лексики класичного танцю (М. Загайкевич). Від перших балетів національної тематики («Пан Каньовський» В. Вериківського, б-ри В. Литвиненко та В. Верховинець, 1931) через тематичне та лексичне поглиблення національних ознак («Лілея» К. Данькевича, б-р Г. Березова, 1940) український балетний театр дійшов сформованості образно-лексичної системи національної балетної вистави у 1950–1980-х рр. У цей період з'явився ряд балетів, що більшою чи меншою мірою наслідували та розвивали закладені принципи щодо цілісності системи української національної балетної вистави: «Маруся Богуславка» А. Свєтчикова (б-р С. Сергєєв, 1951), «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського (б-р М. Трегубов, 1951), «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського (б-р М. Трегубов, 1956), «Тіні забутих предків» В. Кирейка (б-р Н. Скорульська, 1963), «Оксана» В. Гомоляки (б-р Р. Клявін, 1964), «Відьма» В. Кирейка (б-р А. Шекеро, 1967), «Ольга» Є. Станковича (б-р А. Шекеро, 1982) та ін. На жаль, більшість з цих балетів не зазнала

тривалого сценічного життя.

Серед вистав цього періоду найяскравішою виявилась психологічна драма «Лісова пісня» М. Скорульського за драмою-феєрією Л. Українки в редакції В. Вронського (1958), що відповідала тенденціям поетизації та симфонізації (принципи танцювальної поліфонії, багатоголосся, розгорнутого ансамблевого акомпанементу і контрапункту солістів і кордебалету) хореографічної мови, орієнтувалась на музичну драматургію, реалізації синтезованою лексикою класичного й українського народного танцю. Демонстрація національних балетних вистав не лише всередині країни, а за її межами стала своєрідною трансляцією етнокультурної ідентичності засобами балетного мистецтва.

Доведено, що в бальному танці, інтернаціональному за своєю природою, в 1960–1970-і рр. в СРСР активно впроваджувалася «програма радянських бальних танців». Реабілітація бальних танців після фестивалю молоді та студентів у Москві 1957 року пов'язана не лише з офіційними послабленнями щодо розвитку бальних танці, але й з рядом приписів, метою яких було адаптувати «буржуазне танцювання» до умов радянської дійсності. Несхвальне ставлення з боку державних органів до стандартизованих танців міжнародної програми (європейських та латиноамериканських) породило вимогу створення та популяризації радянських бальних танців на національній основі, введення їх до конкурсної програми.

На республіканських та всесоюзних конкурсах демонстрували бальні танці, часто створені балетмейстерами народної чи класичної хореографії, де намагалися синтезувати лексику бального та народного танців, зокрема «Ятраночку» (хореографія А. Кривохижі та Б. Стрельбицької), «Славутиянку» (хореографія Л. Онищенко), українську польку «Веселку» (хореографія С. Шкляра), «Український бальний» (хореографія І. Диментмана) та ін.

Зазначено, що в умовах жорсткої критики, а фактично заборони сучасних напрямів хореографії, що активно розвивалися в західних країнах, не можна говорити про сформовану тенденцію синтезування народного та сучасного танцю (наприклад, появу фольк-модерну, фольк-джазу та ін.). Хоча окремі прояви цих тенденцій спостерігались на так званій «радянській естраді». В СРСР підтримувався розвиток у регламентованих межах національної естради, переважно, вокально-інструментальної. Стилізовані рухи української народно-сценічної хореографії використовували танцювальні колективи для постановки композицій під естрадну музику, а також для створення «підтанцьовок» для поглиблення образності пісень україномовних вокалістів (В. Зінкевича, С. Ротару, Н. Яремчука та ін.).

ВИСНОВКИ

1. Шляхом аналізу наукової літератури та джерел з теми виявлено відсутність комплексного дослідження, присвяченого проблемі формування національної ідентичності в хореографічному мистецтві України 1950–1980-х рр. Історіографію дослідження досить умовно диференційовано за групами: праці з історії та теорії різновидів сценічної хореографії в оптиці формування національної ідентичності (з українського народно-сценічного танцю, національного балету, бального танцю); наукові публікації, присвячені феномену «національного» в мистецтві, зокрема хореографічному; філософські, культурологічні, мистецтвознавчі студії з проблем національної ідентичності.

2. Доведено, що поступовий відхід від формули «національна форма» культури, що панувала в СРСР від 1930-х рр., та впровадження формулювання «національна своєрідність», починаючи з 1960-х рр., розширило розуміння, що національне проявляється не лише у формі, а й у змісті. Поняття «національне» в сценічному хореографічному мистецтві радянського періоду можна розглядати в оптиці народно-сценічної хореографії, національної балетної вистави та бального танцювання, але ці феномени різною мірою та в різний спосіб засвоїли національні ознаки. Зауважено, що акумулювання етнокультурної інформації в лексиці народного танцю дозволяє говорити про національні ознаки тих чи інших хореографічних творів, що використовують образну систему та рухи українського народного танцю, від народно-сценічної та характерної хореографії до національних балетних вистав, а також офарблених елементами народного бальних танців.

3. Наголошено, що хореографічне мистецтво в усіх його різновидах містить значний потенціал щодо транслявання національно орієнтованих ідей. Доведено, що навіть в умовах культивування радянської ідентичності у тоталітарній моноідеологічній державі, яким був СРСР, хореографічне мистецтво виступало дієвим способом формування та консервування національної ідентичності (через національно марковані лексичні, образні елементи українських сценічних танців), сприяло національній самоідентифікації людини, що пов'язано зі здатністю танцювальних творів пробуджувати почуття, викликати емоційний відгук у глядачів.

4. Констатовано, що за державної підтримки в Радянському Союзі було створено мережу професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю, період розквіту яких припав на 1950–1980-і рр., що були легітимними осередками культивування національної своєрідності хореографічного мистецтва. Показано, що в Україні провідні позиції в народно-сценічній хореографії посів Державний ансамбль народного танцю УРСР під керівництвом П. Вірського, чії твори стали взірцями для наслідування в середовищі професійного мистецтва та організованої художньої самодіяльності, водночас вплив поширювався на інші різновиди танцювального мистецтва (класична та бальна хореографія), що підсилювало потенціал останніх в аспекті впливу на формування української національної ідентичності.

5. Обґрунтовано, що в умовах повсюдної пропаганди в СРСР інтернаціоналізму, дружби народів з одночасним позиціонуванням росіян як «старшого брата», через сценічні образи козаків відбувалася своєрідна ідейна українізація. Виявлено, що козацька ідея, різноаспектно інтерпретована хореографічними засобами, стала одним з важливих чинників формування української національної ідентичності («Запорожці», «Повзунець», «Гопак», «Про що верба плаче»

П. Вірського, «Запорожці» Л. Калініна та ін.).

6. Підкреслено, що творчість Державного ансамблю танцю УРСР під керівництвом П. Вірського у 1955–1975 рр. розгорталась в умовах хрущовської відлиги та наступного періоду, позначеного рисами національно-культурного відродження. Обґрунтовано, що гастрольні закордонні поїздки ансамблю носили пропагандистський та популяризаторський характер, водночас сприяли національній ідентифікації українців в світі. Дотримуючись ідеологічних та соцреалістичних державних настанов до репертуару ансамблю входили як танці, пов'язані із фольклорною образністю, що давало змогу транслювати зі сцени українську ідентичність, так і номери та балети, присвячені сучасній радянській дійсності. Репертуарна палітра регіональних професійних та аматорських колективів народного танцю відрізнялась більшим чи меншим орієнтуванням на місцевий матеріал.

7. Показано, що становлення феномену «української національної балетної вистави» відбувалося у контексті вимог соціалістичного реалізму – моностилю тоталітарної держави СРСР. Встановлено, що естетика соцреалізму як впроваджений владою регулятор мистецьких процесів проявився в одній з найпотужніших тенденцій середини ХХ ст. – створенні національних балетних вистав в союзних республіках. Постулати соцреалізму, зокрема народність, вимоги «соціалістичного змісту» та «національної форми» у балетному театрі вдало можна було реалізувати саме через синтезування елементів народної культури, зокрема народної хореографії, та академічної естетики балетного театру. Наголошено, що попри ідеологічні настанови, створення українських балетів позитивно позначилося на загальному розвитку балетного театру України, розширило його жанровий діапазон, сприяло підвищенню професійного рівня митців, органічне поєднання класичного та українського танцю призвело до появи унікальної

лексичної системи національної балетної вистави як чинника формування національної ідентичності українців в УРСР та за її межами.

8. Доведено, що бальні танці, стилізовані під народні, ставали зброєю ідеологічної боротьби за вкорінення цієї тенденції у вітчизняній культурі бального танцювання. І якщо в народно-сценічній хореографії та балетному театрі явища синтезування класичного танцю з народним мали позитивні наслідки, то в бальній хореографії викликали різкий супротив. Констатовано, що формування української школи бального танцю згодом пішло не шляхом впровадження конкретних національно впізнаваних маркерів, а через опосередкований символізм (специфічна чуттєва виконавська манера, взаємодія в парі, тематика образів в сценічному танцюванні та ін.).

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів заявленої проблеми формування національної ідентичності через сценічне хореографічне мистецтво України. Серед перспективних напрямів подальших досліджень – відтворення регіональних національних особливостей української хореографії в системі танцювального мистецтва як один із способів трансляції етнокультурної ідентичності, порівняння ролі народно-сценічної хореографії в соціокультурному просторі України в радянський та пострадянський періоди, взаємодія народно-сценічного та сучасних напрямів танцю як метод створення національно маркованого сучасного хореографічного мистецтва та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авер'янова Н. Українське образотворче мистецтво як невід'ємний чинник етнозбереження та націєтворення. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2009. № 13. С. 18–21.
2. Антонич Б.-І. Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва. URL : <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/A/AntonychBI/Other/NacionalneMystectvo.html>
3. Антропологічний код української культури і цивілізації : у 2-х кн. О. О. Рафальський (керівник авторського колективу), Я. С. Калакура, В. П. Коцур, М. Ф. Юрій (науковий редактор). Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2020. Книга 2. 536 с.
4. Бакальчук В. О. Культурна самобутність як стратегічний пріоритет культурної політики України. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2006. Вип. 26. С. 123–134.
5. Балет : енциклопедия. Гл. ред. Ю. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
6. Балетная фальш. *Правда*. 1936. 6 февраля. № 38(6642). С. 3.
7. Бальный танец : информационно-методический материал по современной бальной хореографии) : сборник. Москва : ВМЦНТИКПР 1982. 60 с.
8. Безклубенко С. Мистецтво : терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. Т. 2 (М – Я). Київ : Інститут культурології НАМ України, 2010. 256 с.

9. Безклубенко С. Мистецтво : терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. Т. 1 (А – Л). Київ : Інститут культурології НАМ України, 2008. 240 с.
10. Безклубенко С. Національна ідея як феномен культури. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2004. Вип. 5. С. 188–201.
11. Бігус О. Народно-сценічна хореографічна культура Прикарпатського регіону : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2015. 182 с.
12. Бігус О. О. Традиції і новаторство в Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. Павла Вірського. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2013. Вип. 14. С. 142–147.
13. Благова Т. О. Динаміка формування концептів професії балетмейстера в Україні (на матеріалі творчості П. П. Вірського). *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2016. Вип. 4(86). С. 24–29.
14. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2008. 19 с.
15. Бойчук Б. Балет Вірського в Нью-Йорку. *Сучасність*. 1962. № 6. С. 121–124.
16. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
17. Бромлей Ю. В. Этносоциальные процессы: теория, история, современность. Москва : Наука, 1987. 333 с.
18. Василенко К. Золоті зерна. Київ : Молодь, 1963. 324 с.
19. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю : навч. посіб. Київ : Мистецтво, 1996. 496 с.
20. Василенко К. Украинские танцы на клубной сцене. Москва : Профиздат, 1960. 316 с.

21. Василенко К. Украинский народный танец. Москва : Искусство, 1981. 160 с.
22. Василенко К. Український танець : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 281 с.
23. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. [5-те вид., доповн.]. Київ : Музична Україна, 1990. 151 с.
24. Верховинець Я., Сівкович М. Як виник і був заборонений «Лондонський гопак». Народна творчість та етнографія. 1993. № 4. С. 17–22.
25. Вільхова О. Г. Розвиток дитячої народної хореографії в радянській Україні у структурі діяльності обласних будинків народної творчості (друга половина ХХ ст). *Людинознавчі студії : зб. наукових праць Дрогобицького держ пед ун-ту імені Івана Франка*. 2015. Вип. 31. С. 79–88.
26. Вільхова О. Огляди, конкурси, фестивалі як форми виховання молодших школярів засобами народної хореографії в Україні (1945–1991 рр.). *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2017. № 1. С. 206–217.
27. Вірський П. Військові ігри й танці війська Запорізького. *Вірській П. У вихорі танцю : репертуарний збірник*. Вип. 2. Київ : Мистецтво, 1977. С. 55–2016.
28. Волков С. М. Мистецька освіта в реаліях соціокультурних процесів 60-х рр. *Культура України*. 2011. Вип. 35. С. 20–38.
29. Володько В. Ф. Роль класичного танцю у створенні українського національного балету (до сторіччя з дня народження заслуженої артистки України Г.О. Березової). *Мистецтвознавчі записки*. 2009. Вип. 16. С. 286–292.
30. Воропаєва Т. Формування ідентифікаційної матриці та культуротворча діяльність українців. *Вісник Київського*

- національного університету імені Тараса Шевченка. *Українознавство*. 2009. № 13. С. 15–18.
31. Голдрич О. С. Барви Карпат : Танці з репертуару народного ансамблю пісні і танцю «Черемош» та народного ансамблю танцю «Полонина». Львів : Сполом, 1999. 130 с.
 32. Горбатова Н. О. Бальні танці в контексті хореографічної освіти в Україні (1970–1980-ті рр.). *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 114–125.
 33. Гордєєв В. А. Український народний танець на Поліссі: регіональні особливості лексики : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01. «Теорія та історія культури». Рівне, 2020. 230 с.
 34. Гоцалюк А. А. Традиції в розвитку хореографічного мистецтва як віддзеркалення соціокультурної ідентичності. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія*. 2015. Вип. 45(1). С. 16–27.
 35. Грищук Е. Ю. територіальна та етнічна ідентичність: особливості взаємозв'язку. *Український психологічний журнал*. 2017. № 1(3). С. 26–38.
 36. Грушевицкая Т. Г. Национальная и этнокультурная идентичность в современном обществе. *Международный научно-исследовательский журнал*. 2016. № 12(54). Часть 2. С. 137–139.
 37. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : Видавництво АН УРСР, 1963. 236 с.
 38. Гурєїв Ю. І. Виховання національної свідомості засобами хореографії в дитячому самодіяльному колективі. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку : матеріали науково-практичної конференції (28 лютого 2002 р., м. Київ)*. Київ : Стилос, 2002. С. 91–96.

39. Данилюк І. В. Етнічна ідентичність як соціокультурний і соціально-психологічний феномен. *Вісник Одеського національного університету. Серія Психологія*. 2009. Т. 14. Вип. 17. С. 155–162.
40. Демчук Р. Українська ідентичність у модусі міфологем. Київ : «Стародавній Світ», 2014. 236 с.
41. Довідка про творчу діяльність народного артиста СРСР В. Вронського до 60-річчя. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. №573. Оп. 1. Спр. №517. С. 144–148.
42. Долохова Л. В. Балетмейстер Вахтанг Іванович Вронський. Київ : Мистецтво, 1966. 50 с.
43. Дорошенко В. Ф. Народно-сценічний танець як національне надбання хореографічної культури України. *Культура України*. 2013. Вип. 43. С. 150–158.
44. Ермакова В. Творець, или живая история бального танца. Книга первая. Харьков : Контур, 2007. 216 с.
45. Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Переклад з англ. Київ : Часопис «Критика», 2008. 303 с.
46. Жиров О. Історико-педагогічні основи становлення і розвитку народної хореографії в Україні другої половини ХХ століття. *Проблеми розвитку сучасної хореографії та шляхи їх вирішення : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф. (Луганськ, 23–24 листопада 2006 р.)*. Луганськ : «Луганськ-Арт», 2006. С. 28–32.
47. Жиров О. А. Розвиток української народної хореографії у мистецько-педагогічній спадщині та діяльності К. Василенка (50-90 роки ХХ ст.) : автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук : спец. 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Житомир, 2007. 25 с.

48. Забрєдовський С. Г. Стан та перспективи розвитку народно-сценічної хореографії в Україні. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів : матеріали. Всеукр. наук.-практ. конф, Київ, 22–23 квіт. 2004 р.* Київ, 2004. С. 64–66.
49. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.
50. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта Москва : Искусство, 1983. 237 с.
51. Захаров Р. Слово о танце. Москва : Молодая гвардия, 1977. 160 с.
52. Зубатов С. Методика викладання українського народного танцю. Перший рік навчання : підручник. Київ : Ліра-К, 2017. 376 с.
53. Иноземцева Г. Пути советского балета. *Советские балеты. Краткое содержание. Сост. А. Гольцман.* Москва : Советский композитор, 1984. С. 4–15.
54. Іваненко В. В. «Мала відлига» П. Ю. Шелеста: міф чи реальність? *Грані.* 2016. № 8. С. 180–189.
55. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український химерний роман з народних уст. Харків : Фоліо, 2009. 700 с. (Історія України в романах).
56. Каган М. Философия культуры : учебное пособие. Санкт-Петербург, 1996. URL : https://www.vir.nw.ru/wp-content/uploads/2018/09/Kagan-M.S.-Filosofiya-kultury_filosofiya.pdf
57. Касьянова Е. В. Пути развития советской бальной хореографии (исторический анализ периода 1917 – 1941 гг.) : автореф. дис... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство». Москва, 1987. 19 с.
58. Касьянова О. В. Генезис вітчизняної бальної хореографії в контексті загальносвітових процесів. *Театральне і хореографічне мистецтво*

України в контексті світових соціокультурних процесів : матеріали всеукраїнської наукової конференції, Київ, 22 – 23 квітня 2004 року. Київ, 2004. С. 4–9.

59. Касьянова О. В. Класифікація сучасної бальної хореографії. URL: http://www.rusnauka.com/NTSB_2006/MusicaAndLife/2_kas_janov%20o.je..doc.htm
60. Климчук І. Державний ансамбль танцю УРСР у середині 50-х – середині 70-х років ХХ століття: соціокультурний контекст. *Sciences of Europe (Praha, Czech Republic)*. 2020. Vol. 1, № 61. С. 3–6.
61. Климчук І. Етапи становлення Павла Вірського як реформатора української сценічної хореографії. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів*, 3–4 лист. 2020 р. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 149–150.
62. Климчук І. Козацька тема в народно-сценічній хореографії 1950–80-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 36. С. 41–45.
63. Климчук І. Основні підходи до створення українського народно-сценічного танцю. *Філософія тексту в сучасній культурі : матеріали круг. столу в межах Всеукр. наук.-практ. конф.*, Київ, 29 березня 2019 р. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 11–14.
64. Климчук І. Становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР: художні та соціокультурні чинники. *Вісник КНУКіМ*. 2020. Вип. 43. С. 168–174.
65. Климчук І. Українська національна балетна вистава в УРСР в оптиці соцреалізму. *Молодий вчений*. 2020. № 12. С. 84–87.
66. Климчук І. Феномен національного в радянській культурі (на прикладі хореографічного мистецтва). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 35. С. 263–267.

67. Климчук І. Формування мистецької школи та традиції Павла Вірського в державного ансамблі танцю УРСР. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3, № 2. С. 124–131.
68. Козинко Л. Л. Збереження фольклорних танцювальних традицій у практиці професійних хореографічних колективів Західного регіону України. *Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р.* Київ : КНУКіМ, 2016. 304 с.
69. Козинко Л. Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Театрознавство» Київ, 2012. 18 с.
70. Коваленко Є. Хореографічна інтерпретація Шевченкової «Лілеї» в балеті Костянтина Данькевича (постановки В. Вронського, В. Ковтуна, В. Троценка). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2013. Вип.13. С. 104–110.
71. Кокуленко Б. Г. Фольклорні традиції в народно-сценічному танцювальному мистецтві Кіровоградщини : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури». Київ, 2010. 20 с.
72. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград : Степ, 1999. 214 с.
73. Колесниченко Ю. В. Инструменты хореографа. Терминология хореографии. Київ : Освіта України, 2012. 660 с.
74. Король А. Жіночі образи в українських балетах : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2019. 16 с.
75. Король А. Українські балети як етномаркери. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2., № 2. С. 149–157.

76. Коротич В. «Шелест имел амплуа провинциального Хрущева». *Петро Шелест: «Справжній суд історії ще попереду»: Спогади. Щоденники. Документи. Матеріали.* Упор. В. Баран та ін.; За ред. Ю. Шаповала. Київ : Генеза, 2004. С. 714–721.
77. Коротков А. Є., Тараканова А. П. Бальні танці в Україні. Все про танець : довідник школяра. URL : http://svit-tanok.com.ua/kotrotkov_tarakanova/
78. Косаківська Л. П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст. : автореф. дис... канд мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : ДАККіМ, 2009. 19 с.
79. Косаківська Л. П., Чепалов О. І. Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва. *Культура України. Мистецтвознавство.* 2001. Вип. 8. С. 47–57.
80. Кошавець І. Мистецтво народної хореографії в контексті культури України. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка].* Сер. : Педагогічні науки. 2015. Вип. 139. С. 162–165.
81. Крالیук П. Козацька міфологія України: творці та епігони. Харків : Фоліо, 2016. 394 с.
82. Красовская В. Статті о балете. Ленинград : Искусство, 1967. 340 с.
83. Кривохижа А. Роздуми про мистецтво танцю. Записки балетмейстера. Кіровоград : Центрально-українське видавництво, 2012. 172 с.
84. Куценко О. П. Первый Всесоюзный конкурс исполнителей бального танца, 1972 г. Москва. URL : http://aleksandr-p.io.ua/s105316/pervyy_vsesoyuznyy_konkurs_ispolniteley_balnogo_tanca_1972_g.moskva

85. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття : дис... канд. історичних наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 173 с.
86. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в Театрі танцю Павла Вірського : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККиМ, 2017. 22 с.
87. Луговая Е. Философия танца. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2008. 131 с.
88. Луговенко Т. Дитячі аматорські колективи народного танцю в контексті розвитку хореографічної культури України ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2012. 16 с.
89. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20-80 роках ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2019. 23 с.
90. Мартін Дж. Український танцювальний ансамбль у «Метрополітен-Опері». *Сучасність*. 1962. № 6. С. 124–125.
91. Миколайчук І. Вплив ідеології радянської влади на формування хореографічної культури України другої половини ХХ століття. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-творчої конф., Київ, 19 травня 2015 р. Київ : НАКККиМ, 2015. С. 71–73.
92. Михайловська С. Народне хореографічне мистецтво України радянського періоду. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 288–293.
93. Морозов А. Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2, №2. С. 137–148.

94. Морозов А. І. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 25. С. 94–99.
95. Мурована І. Науковий аналіз історіографічних та фундаментальних досліджень з хореографії. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Сер. : Педагогічні науки. 2016. Вип. 147. С. 202–207.
96. Нарский И. В. Как партия народ танцевать учила, как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: Культурная история советской танцевальной самодеятельности.. Москва : Новое литературное обозрение, 2018. 752 с.
97. Национальный характер. *Всемирная энциклопедия : Философия*. Главн. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. Москва : АСТ, Минск : Харвест, Современный литератор, 2001. С. 677–678.
98. Нечитайло В. Народне хореографічне мистецтво як чинник трансляції національно-культурних цінностей у сучасній Україні : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2014. 19 с.
99. Новые бальные танцы. Москва : Сов. Россия, 1973. 125 с. (Библиотечка «Впомощь художественной самодеятельности», № 3).
100. Новые бальные танцы. Москва : Сов. Россия, 1974. 95 с. (Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности», № 10).
101. Обушний М. І. Етнос і нація: проблеми ідентичності. Київ : Український центр духовної культури, 2006. 204 с.
102. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу : репринтне відтворення видання 1918 р. Київ : Абрис, 1991. 272 с.

103. Островська К. Народна хореографія України II половини ХХ століття та її професійний розвиток. Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Сер. Мистецтвознавство. 2010. № 1. С. 226–228.
104. Павло Вірський : життєвий та творчий шлях. Упоряд. Ю. Вернигор, Є. Досенко. Вінниця : Нова Книга, 2012. 320 с.
105. Павлюк Т. С. Бальна хореографія ХХ – початку ХХІ ст.: генеза, соціокультурний контекст, тенденції розвитку : дис... доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 560 с.
106. Павлюк Т. С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2005. 20 с.
107. Пасютинская В. М. «Лесная песня». *Балет : енциклопедія*. Гл. ред. Ю. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. С. 313.
108. Перова Г. Наукове осмислення українського народного танцю: від витоків до сьогодення. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 190–198.
109. Петро Шелест: «Справжній суд історії ще попереду»: Спогади. Щоденники. Документи. Матеріали. Упор. В. Баран та ін.; за ред. Ю. Шаповала. Київ : Генеза, 2004. 808 с.
110. Підлипська А. М. Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість та самосвідомість. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2015. № 17. С. 156–160.
111. Підлипська А. М. Регіональні школи бального танцю в Україні. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2013. Вип. 30. С. 344–350.

112. Підлипська А. Тенденції розвитку наукових досліджень у галузі хореографічної культури в Україні. *Культура і сучасність*. 2011. № 2. С. 207–2011.
113. Помаряньський М., Мураховський Я., Сулятицький Т., Пупченко М. Буковинський танець. Чернівці : Видавничий дім «Букрек», 2007. 239 с.
114. Помпа О. Народний танець: генезис та сучасні форми побутування (на матеріалах Житомирщини) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2013. 16 с.
115. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : «АртЕк», 1998. 728 с. (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).
116. Пролєєв С., Шамрай В. Національний характер і українське буття. *Феномен української культури : методологічні засади осмислення. За ред. В. Шинкарука, Є. Бистрицького*. Київ : Фенікс, 1996. С. 130–142.
117. Разрешите пригласить! Репертуарный сборник. Сост. В. Уральская. Москва : Искусство, 1973. 70 с. (Репертуар художественной самодеятельности. Серия «Методическая литература»).
118. Різник О. Танець. *Нариси української популярної культури. За ред. О. Гриценка*. Київ : УЦКД, 1998. С. 645–654.
119. Русул О. В. Поняття «етнічна», «культурна ідентичність», «національний менталітет» у соціально-філософському дискурсі. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія : Філософія. Соціологія. Політологія*. 2013. Т. 21, вип. 23(4). С. 244–250.
120. Саніна Т. О. Дослідження національної та етнічної ідентичності: теоретичний огляд. *Наукові записки НаУКМА. Сер. Соціологічні науки*. 2005. Т. 46. С. 22–26.

121. Сахневич Ю. Ю. Становлення та розвиток фестивально-конкурсного руху в бальному танці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 195–201.
122. Сборник документов и материалов по бальным танцам. Подготовлен Центральным домом народного творчества им. Н. К. Крупской Министерства культуры РСФСР; отв. за вып. Л. Виноградская, ред. А. Богачев. Москва: Советская Россия, 1973. 72 с.
123. Семенова Н. М. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.04 «Українська культура». Харків, 2019. 16 с.
124. Семенова Н. М. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру. *Культура України*. 2014. Вип. 45. С. 156–165.
125. Слонимский Ю. В честь танца. Москва : Искусство, 1968. 371.
126. Сміт Е. Д. Національна ідентичність. Пер. з англ. П. Таращука. Київ : Основи, 1994. 224 с.
127. Советские бальные танцы. Сост. А. Веверис. Рига : Звайгзне, 1976. 95 с.
128. Советский балетный театр. 1917 – 1967. Ред. В. М. Красовская. Москва : Искусство, 1976. 376 с.
129. Современный бальный танец : пос. для студентов институтов культуры, учащихся культ.-просвет. училищ и руководителей коллективов бального танца. Под ред. В. М. Стриганова и В. И. Уральской. Москва : Просвещение, 1977. 431 с.
130. Специфіка роботи балетмейстера у народному хорі : методичні рекомендації з предмету «Мистецтво балетмейстера». Укл. О. П. Колосок. Київ, 1999. 24 с.

131. Станишевский Ю. В поисках нового. *Советская музыка*. 1960. № 3. С. 98–99.
132. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.
133. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України : 1925–1985 : Шляхи і проблеми розвитку. Київ : Музична Україна, 1986. 235 с.
134. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка : Історія і сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
135. Станішевський Ю. О. Балетний театр України : 225 років. Київ : Музична Україна, 2003. 438 с.
136. Станішевський Ю. О. Танцювальне мистецтво Радянської України. Київ, 1967. 48 с.
137. Станішевський Ю. Павло Павлович Вірський. Народний артист СРСР. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 46 с.
138. Станішевський Ю. Розквіт українського балету. Київ, 1961. 48 с.
139. Станішевський Ю. Український радянський балет. Київ : Мистецтво, 1963. 176 с.
140. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр : нариси історії. 1925–1975. Київ : Муз. Україна, 1975. 210 с.
141. Станішевський Ю. Хореографічне мистецтво. Київ : Радянська школа, 1969. 100 с.
142. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2004. 312 с.
143. Степанюк І. Вокально-хореографічна культура Волині другої половини ХХ – початку ХХІ століття: джерела та сучасні тенденції функціонування : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2017. 24 с.

144. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія. Київ : НІСД, 2011. 336 с.
145. Терешенко Н. В. Бальний танець в системі освіти та естетичного виховання. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2013. Вип. 5. С. 93–97.
146. Терешенко Н. В. Естетичне виховання школярів засобами бальної хореографії у навчальних закладах Радянської України / Н. В. Терещенко. *Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету (Педагогічні науки)*. 2010. № 4. С. 268–271.
147. Тимчула А. Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 16 с.
148. Україна і Росія в історичній ретроспективі: нариси в 3-х томах / Інститут історії України НАН України; ред. рада: акад. НАН України В. М. Литвин (голова), акад. НАН України І. М. Дзюба, акад. НАН України Я. Д. Ісаєвич, акад. НАН України О. С. Онищенко, акад. НАН України В. А. Смолій, С. В. Кульчицький та ін.; відп. ред. акад. НАН України В. А. Смолій. Т. 2. Гриневич В. А., Даниленко В. М., Кульчицький С. В., Лисенко О. Є. Радянський проект для України / Інститут історії України НАН України. Київ: Наук. думка, 2004. 531 с.
149. Українські народні танці. Упор. А. І. Гуменюк. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с.
150. Уральская В. И., Путрова Т. В. Хореографическая самодеятельность. *Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории : конец 1950-х – начало 1990-х годов*. Санкт-Петербург, 1999. С. 335–353.

151. Хореографическая самодеятельность в СССР: теория, практика, опыт : информационный выпуск. Москва : ВНИИ ИТ и КИР МК СССР, 1988. 33 с.
152. Цветкова Л. Творча спадщина П. П. Вірського як невичерпне джерело розвитку мистецтва танцю. *Вплив творчості П. П. Вірського на розвиток національної хореографії : матеріали наук.-практ. конф., 26 лютого 2005 р., Київ*. Київ, 2005. С. 20–23.
153. Чепалов О. І. Мистецтву танцю – широкі наукові обрії. *Культура України*. 2013. Вип. 42(2). С. 62–70.
154. Чепалов О. І. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 1. С. 16–27.
155. Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор. Минск : Высшая школа, 1990. 415 с.
156. Шакурова О. Вплив етнічної ідентичності на збереження та розвиток української етнокультурної самобутності. *Українознавство*. 2020. № 3(76). С. 201–212.
157. Шаповал Ю. Петро Шелест у контексті політичної історії України ХХ століття. *Петро Шелест: «Справжній суд історії ще попереду»: Спогади. Щоденники. Документи. Матеріали*. Упор. В. Баран та ін.; За ред. Ю. Шаповала. Київ : Генеза, 2004. С. 5–20.
158. Шахназарова Н. Национальная традиция и национальная школа. *Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Н. Г. Избранные статьи. Воспоминания*. Москва : Государственный институт искусствознания, 2013. С. 43–47.
159. Шахназарова Н. Проблема национального и интернационального. *Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Н. Избранные статьи. Воспоминания*. Москва : Государственный институт искусствознания, 2013. С. 9–24.

160. Шахназарова Н. Художественная традиция в музыкальной культуре XX века. Москва : ГИИС, 1997. 134 с.
161. Шелест М. В. Національний характер в художньо-образній рефлексії мистецтва. *Восьма міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Науковий потенціал 2012»*. URL : <http://intkonf.org/shelest-mv-natsionalniy-harakter-v-hudozhno-obrazniy-refleksiyi-mistetstva/>
162. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. Москва : Искусство, 1985. 416 с.
163. Шестопал Л. В. «Радянська програма» конкурсів бальних танців у 60-80-х роках XX століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 39. С. 346–353.
164. Шестопал Л. В. Бальні танці «радянської програми» в СРСР. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 24. С. 83–87.
165. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : ДАКККіМ, 2003. 188 с.
166. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003. 18 с.
167. Шумилова Э. И. Национальное в советском балете. *Музыка и хореография современного балета : сб. статей*. Ленинград : Музыка, 1974. С. 61–76.
168. Шумилова Э. И. Национальное своеобразие балета. Москва : Знание, 1976. 48 с.
169. Шумілова В. Творчість Павла Вірського у сучасному науковому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 34. С. 208–214.

170. Шумілова В. В. Театр танцю П. Вірського як інтегративна система. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 28. С. 222–227.
171. Эльяш Н. Балет народов СССР. Москва : Знание, 1977. 167 с.
172. Эльяш Н. Образы танца. Москва : Знание, 1970. 240 с.
173. Эстетика : словарь. Под общ. ред. А. А. Беляева и др. Москва : Политиздат, 1989. 447 с.
174. Shatulsky M. The Ukrainian Folk Dance. Toronto : Kobzar Publishing Co. Ltd, 1980. 210 p.
175. Sheets-Johnstone M. The phenomenology of dance. Medison, 1966. 158 p.

ДОДАТКИ

Додаток А. Довідка про творчу діяльність народного артиста СРСР В. Вронського до 60-річчя []

НАРОДНИЙ АРТИСТ СОЮЗУ РСРВАХТАНГ ІВАНОВИЧ БРОНСЬКИЙ

/ До 60 річчя з дня народження/

Провідний український балетмейстер-постановник, головний балетмейстер Державного ордена Леніна академічного театру опери та балету Української РСР ім. Т.Г.Шевченка і художній керівник українського балету на льду Вахтанг Іванович БРОНСЬКИЙ являється одним з самих видатних майстрів багатонаціональної радянської хореографії.

Увесь його творчий шлях, що почався ще в 20-і роки, тісно пов'язаний з процесом розвитку і формування Радянського балетного мистецтва.

Хореограф яскравої творчої індивідуальності В.І.БРОНСЬКИЙ завжди наполегливо шукав нові шляхи в танцювальному мистецтві, шукав навігаторські художні засоби для втілення на балетній сцені високої ідейності і справжньої народності.

Численні постановки балетмейстера являються великим художнім внеском в скарбницю багатонаціональної хореографії, а такі самобутні і поетичні вистави, як "Лісова пісня", "Лілея", "Олеся", "Спартак" та багато інших, стали гордістю не лише українського, а й всього радянського балетного театру.

В.І.БРОНСЬКИЙ здійснив постановки більш 25 оригінальних балетних вистав, а також постановки танцювальних сцен в багатьох операх.

Додаток А (продовження)

2
#4145

2.-

Він є творцем першого українського фільму - балету "Лілея" - за мотивами поетичних творів Шевченка.

Цей яскравий і натхненний кінофільм, який обійшов екрани багатьох країн земної кулі, прославив на весь світ балетне мистецтво Радянської України. Балетмейстер являється автором хореографічної частини кінофільма "Пісні над Дніпром-".

В.І.ВРОНСЬКИЙ став також творцем першого в республіці балетного ансамблю на льоду, доклавши багато зусиль у справі виховання артистів цього колективу. Він здійснив постановку барвистої і захоплюючої програми для Українського балету на льоду, яка складається з комедійного балету "Ніч перед різдвом" за Гоголем та чудових мініатюр, що оспівують нашу героїчну сучасність. Ця програма користувалася великим і незмінним успіхом у глядачів багатьох міст нашої країни: Київ, Москва, Ленінград, Рига та інші.

Балетні програми і номери в постановці В.І.ВРОНСЬКОГО завоювали схвалення і визнання під час гастрольних подорожей по Югославії, Франції, Італії, Кубі та країнах Скандинавії.

Творчість В.І.ВРОНСЬКОГО багата і різноманітна за тематикою та образними засобами, але всі хореографічні твори, створені ним, відзначені глибокою народністю і високою правдивістю. Являючись одним з перших балетмейстерів, які стверджували соціалістичний реалізм на балетній сцені В.І.ВРОНСЬКИЙ розвиває і збагачує своїми постановками кращі традиції і досягнення радянської хореографії.

Додаток А (продовження)

3 75 146
3.-

Його натхненна постановка балету "Лісова пісня" М.Скорульського за одностайним визначенням всесоюзної та республіканської преси є найвищим творчим досягненням сучасного Українського балету.

В цій виставі балетмейстер успішно розв'язав найскладніші художні задачі, поряд з тонким втіленням в танцювальних образах гуманістичних філософських ідей геніальної поетеси – революціонерки Лесі Українки.

Його оригінальна і новаторська постановка балету К.Данькевича "Лілея", переконливо свідчить про майстерність і гармонічне поєднання класичного танцю з танцювальним фольклором українського народу. Ця вистава – свідчення глибоких і всебічних знань балетмейстера в області української народної хореографії, свідчення тонкого вміння введення народних танців в балетні епізоди, збагативши їх новими емоційними фарбами. Балет "Лілея", здійснений хореографом на сценах Києва, Львова, Одеси став прикрасою національного балетного репертуару Радянської України.

Про глибоке знання балетмейстером всіх найскладніших законів вітчизняної школи класичного танцю свідчать його численні постановки балетів класичного репертуару / "Лебедине озеро", "Щелкунчик" і інш. /.

В.І.ВРОНСЬКИЙ перший серед українських балетмейстерів створив героїчну балетну виставку про радянських людей / "Олеся" муз. Русинова / , яка була схвально сприйнята громадськістю та пресою. Ця виставка стала першим сучасним українським балетом,

Додаток А (продовження)

4.-

в якому класичні і народні танці стверджували образи радянських патріотів.

В.І.ВРОНСЬКИЙ створив оригінальні хореографічні редакції багатьох широковідомих балетів радянських композиторів, таких як "Ромео і Джульєтта" С.Прокоф'єва, "Червона квітка" Г.Глієра, "Бахчисарайський фонтан" Б.Асаф'єва, "Спартак" А.Хачатуряна. Він перший здійснив постановку балету Українського радянського композитора Г.Жуковського "Ростислава".

В.І.ВРОНСЬКИЙ не лише талановитий балетмейстер, але й досвідчений педагог, що виховав багато артистів балету, які зараз займають провідне положення в театрах України та за її межами.

За видатні творчі досягнення в справі розвитку радянського хореографічного мистецтва В.І.ВРОНСЬКОМУ були присвоєні почесні звання Заслуженого артиста Азербайджанської РСР, Української РСР /1945 р./ народного артиста УРСР /1948 /, народного артиста СРСР / 1962 р./, та нагороджено орденом Леніна / 1960 р./ і двома орденами Трудового Червоного прапора / 1948р.1951 р./ Зараз В.І.ВРОНСЬКИЙ, очолює балетний колектив одного з ведучих театрів Союзу - Київський театр опери та балету УРСР, розвиваючи та збагачуючи кращі традиції і видатні досягнення балетного мистецтва Радянської України.

Творчість В.І.ВРОНСЬКОГО неодноразово одержувала найвищу оцінку широкої громадськості і радянської та зарубіжної преси. Про справжнє новаторство і майстерність балетмейстера писали

Додаток А (продовження)

5.-

газети: "Правда " , " Известия " , "Радянська культура " ,
" Культура і життя " , " Правда України " , "Радянська Україна"
та інші., журнали - "Советская музыка " , "Театр " , "Мистецтво " ,
"Вітчизна" , "Музичне життя " , "Дніпро" , " Україна" , "Прапор" ,
" Зміна " , " Советская Украина " .-

Додаток Б. В. Вронський з артистами Державного ансамблю танцю Української РСР. Фото з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України



Додаток Б. (продовження)

Додаток В. Статті в журналі українських емігрантів у Мюнхені
«Сучасність» (1962, № 6) про гастролі Державного ансамблю танцю
УРСР

НОТАТКИ

БАЛЕТ ВІРСЬКОГО В НЬЮ-ЙОРКУ

РЕАКЦІЯ ЗЗОВНІ

Не часто в мистецькому житті Нью-Йорку зустрічаємо таку широку, спонтанну і (без ніяких винятків) позитивну реакцію критики, як дістав кийвський ансамбль танцюристів під мистецьким керівництвом Павла Вірського. The New York Times, найвизначніший щоденник в Америці, аж двічі відгукнувся на цю подію статтями балетного критика Джана Мартіна, який, високо оцінивши індивідуальність стилю П. Вірського, технічну віртуозність танцюристів, гумор і мистецьку трактовку народнього матеріалу, пише, що «Павло Вірський одверто постановив дати не тільки збуджуючу танцювальну виставу, але також і, можливо, в першу чергу, дати проєкцію переважаючого духа українського народу, який можна окреслити висловом ліричний оптимізм».

Другий великий щоденник в Америці New York Herald Tribune, нав'язуючи до «Вишивальниць», говорить, що «вся програма, з незначними винятками... являє собою вишивку багатоколірних і вічнозахоплюючих танцювальних композицій, а Павлові Вірському, директору і хореографу ансамблю, належать окремо оплески, виключно для нього.» New York World Telegram пише, що за такий короткий час свого існування балет досягнув «першорядної групової координації й кольорової багатогранності ритміки.» A New York Mirror отак прямо і щиро кінчає свою статтю: «Дуже неправдоподібно, щоб ви побачили щось більше хвилююче цього сезону». З неменшим захопленням відгукнулися й інші газети. (Не будемо зараз детальніше розглядати критичні голоси преси, бо після за-

кінчення турне ансамблю українських танцюристів постараємося дістати монтаж критичних оцінок не тільки нью-йоркської преси, але й інших міст Америки, Канади, Мехіко та Куби). На жаль, трапляється ще в американській пресі мішанина понять «український» і «російський» (наче б це були синонімічні поняття), але це вияв непоінформативності; і що цікаве, ці речі більше помітні в другорядній пресі. Добра преса, яка має пошану до себе і до читача, вже цього не робить. Не обійшлося без неприсмого інциденту політичного характеру. Ми б не згадували цього навіть, але цей інцидент знецінює до певної міри мистецькі досягнення українського балету і також порушує мистецьку гідність Вірського. Тижневик літературних, музичних, наукових та політичних оглядів Saturday Review помістив у числі за 28 квітня образок з танку «Повзунець» на обкладинці й дуже прихильну (в мистецькій оцінці й до історичного процесу самовизначення українського народу) статтю Ралфа Паркера, який розглядає танки та їхню інтерпретацію Павлом Вірським як вияв душі та прагнень української людини в перспективі історичного буття. Стаття ця на висоті, базована на джерельному знанні історії, і поява її позитивно говорить про редакцію тижневика. Але! Такі вияви в пресі та великий успіх балету (всюди наявно підкреслено українського) затривожили негуманно настроєні проросійські кола. І вже в числі за 12 травня в цьому ж журналі його музичний редактор І. Колодін, хоч і визнає з захопленням високу мистецьку досконалість ансамблю (цього вже ніяк заперечити не можна), починає свою статтю отакою:

Додаток В (продовження)

«логікою»: «Тепер уже ясно, чому Україна зветься Малоросією. Бо, судячи з постановки ансамблю Українських танцюристів в будинку Метрополітен-Опера... вона (постановка — Б. Б.) включає в мікрокосмі все, що матушка Росія має показати...» Крім того, говорить п. Колодін, укр. ансамбль «має одну властивість, що наближує (підкреслення наше — Б. Б.) його до казкової танцювальної групи Мойсева більше, як котрунебудь іншу групу, яку ми тут бачили». Поминемо факт, що ці твердження історично неправдиві. Основне тут, що п. Колодін знецінює і підпорядковує якійсь дивній концепції «матушки Росії» самотність і творчі досягнення українського балету, а хореографа масштабу Вірського ставить на обов'язково підрядне Мойсєву місце (несправедливо, але до цього ми ще повернемося). Якщо додамо, що в Нью-Йорку треба було включити денні виставки в середу, четвер, суботу і неділю та що після виступів у Вашингтоні й Філадельфії ансамбль знов вертався до Нью-Йорку на два дні (надпрограмово), то це дасть приблизну уяву, як публіка прийняла наших танцюристів. Опісля ансамбль виступив в Монреалі, Торонто, Клівленді, Енн Арбор, Детройті, Чикаго, Мінеаполісі, Вінніпегу, Калігарні, Едмонтоні, Ванкувері, Сієтлі, Портленді, Сан-Франсіско, Лос Анджелесі, в Мехіко і на Кубі. Крім того, балет вже заангажовано на піврічний побут в Америці 1964 року!

ВІД СУЧАСНОЇ РЕАЛЬНОСТІ — ДО МОЖЛИВОСТЕЙ МАЙБУТНЬОГО

Признаємося щиро, що ми ніколи не захоплювалися т. зв. народною творчістю. Дві події в останній час змусили нас до великої міри змінити нашу поставу. Першою подією було перевидання «Історії української літератури» М. Грушевського, яка відкрила багатство словесної творчості, особливо старої, дохристиянської доби і спонукала навіть до написання цілого циклу

віршів (як от «Кривий танець», «Кров лісів», «Замість голосіння» і ін.); другою — виступ балету Павла Вірського, який показав, як багато творча людина може досягнути, користуючись матеріалом народнього танку. Щоб не було непорозумінь, слід відразу зазначити, що Ансамбль українських танцюристів не є ансамблем народніх танків. Мистецький керівник і одночасно хореограф Павло Вірський використовує народній танець, як матеріал, який він перетворює, підносить до рівня мистецтва і дає в результаті нову, свою власну, творчість. Найкращим прикладом, як народній матеріал перетворюється в оригінальну творчість, може бути один з хореографічних шедеврів Павла Вірського «Вишивальниці», де дівчата хореографічно зображують процес вишивання. Що дуже цікаве в цьому танку — це місцями майже модерністичні хореографічні розв'язки. Тут також дуже помітно, як Вірський розуміє долю жінок у балеті, — її можна нав'язати до наших традицій і (спрощуючи проблему) окреслити поняттями краса (воі дівчата красиві) і ліризм. Жінки в балеті Вірського ніби творять додатковий вимір, який ми назвемо поетичним виміром. Обговорюючи цей танок, ми б хотіли заторкнутися єдину проблему, що вразила нас негативно, — це проблема гостро підкресленої реалістичної пуанти. Наведемо два приклади для ілюстрації: в цьому ж танку «Вишивальниці» Вірський зумів цілковито втягнути глядача до абстрактного процесу вишивання, глядач весь час свідомий того, що діється на сцені; щобільше, він помагає уявою цій дії. І коли на кінець дівчата витягають і показують готовий килим, — розчаровує і одночасно ніби показує, що шановний хореограф не довіряє творчій уяві глядача... Другий такий приклад це те місце в «Подольночці», де танцюрист виймає зза пазухи вельон і вішає своїй дівчині на волосся. Це також підкреслення, що не лишає ніяких можливостей «дотворення» глядачеві. Дуже шко-

Додаток В (продовження)

НОТАТКИ

123

да, що не дозволили «з ідейних мотивів» поставити танок «Чому плаче верба» (цензура — явище негативне по обох боках завіси). Нав'язавши до слів Шевченка,

Полюбила чорнобрива
Козака дівчина,
Полюбила — не спянула:
Пішов тай загинув.

Павло Вірський дає образ, як козак відходить на війну, а жінка в тузі його виглядає. А коли отвориші приносять тільки зброю поляглого козака, — жінка в розпучі перетворюється в вербу. Тоді приходить хлопчина і з-під верби підбирає зброю козака, як символ людської тятлості і символ, що син піде продовжувати діло батька. Це найближчий серцю хореографа танок, і ми висловимо тільки надію, що 1964 року його побачимо. Найсильніше вражає «Козацький танок зі списками» (танки і гри війська запорозького Богдана Хмельницького), який починається мужніми і могутньо вражаючими хореографічними креаціями, що поступово починають і кульмінуються неймовірно віртуозним технічно фіналом. Павло Вірський виявив себе мистцем широкого засягу: від ніжного ліризму («Вишивальниці», «Подольночка», «Чому верба плаче»), через драматизм («Козацький танок зі списками», частина перша) до психологізму з дуже наявним і характерним Вірському гумором — сюди належить «Повзунець» з надзвичайно введеними приземними танками, «Нові чоботи», які дають свіжу інтепретацію традиційного чумацтва (акцентуючи гумор і оптимізм, замість убогости) та хореографічна сцена, базована на традиціях українського лялькового театру. Звичайно, добрий балет вимагає добрих танцюристів, — тож танцюристам ансамблю належить найбільше визнання. Це мистці високого рівня, і завдяки їхній віртуозності можна було творити такі речі. Також мистецьке оформлення і костюми Анатолія Петрицького зроблені фахово і з тонким відчуттям кольору.

А тепер ми вернемося до проблеми, яку заторкнули в першій частині. Павло Вірський зумів з'єднати свою програму в один різко індивідуальний, свій власний, стиль, чого не досягнув Мойсєєв (в нього окремі танки вириваються з цілості); крім того, Вірський має гумор і легкість у підході до матеріялу (дуже характерну, наприклад, французам). І всякі намагання наближувати ці два відмінні балети не мають ніяких реальних основ. Правда, два російські танки вириваються з стилістичної єдності в програмі українського ансамблю (хоч вони введені дуже добре і, підходячи утилітарно, говорять багато про культурні й історичні відмінності двох народів), але відомо, що імпресарію часом ставить свої вимоги.

Український ансамбль танцюристів — це відносно молодий балет, і якщо він далі йтиме такими великими кроками, то ми маємо всі підстави чекати великих і зовсім нових в історії балету речей. Т в о р ч о тут необмежені можливості, згадаємо лише декілька: сцена з «Чому плаче верба», де жінка з горя перетворюється в вербу, могла б відкрити дорогу до зовсім нового, назв'єм це умовно, українського сюрреалізму в балеті; другий можливий стиль можна виводити з традицій лялькового театру; ще інші можливості лежать у своєрідному гротесковому жанрі (цю думку насуває гумор Вірського). Отож, як ми твердили, т в о р ч о можливості необмежені. І ми з великою увагою будемо слідкувати за ростом цього балету.

Справжній обмін культурами народів — явище завжди позитивне. І дуже відрадний факт, що й Україну включили до цього обміну. На другий рік зустрінемо хор Віршовуристів і хор «Думка» з Києва (це пізніше, можливо, прийдуть банци) (цього ми можемо домагатися з уваги на численних українських відвідувачів театру). Але все таки тут настільки насувається думка, що українська культура розвивається дуже однобоко, бо є місце і потре-

Додаток (продовження)

ба для класичного і модерного балетів, відчувається потреба доброго експериментального театру, який міг би прийти сюди, так як Living Theatre їздить до інших країн. Треба було б мати малярство, щоб можна було уладити виставки в «Музеї модерного малярства»; не говорячи вже про літературу. Щоб ці речі існували, потрібна не тільки творча свобода, але й відповідна

атмосфера. А цю атмосферу можна було б витворити, виставляючи в Києві сучасних західних і українських (Гніздовський, Гуцалюк, Соловій та ін.) малярів, друкуючи західних і українських еміграційних поетів. Щойно тоді ми могли б з радістю говорити про дійсний і багатогранний культурний процес.

Богдан БОЙЧУК

Український танцювальний ансамбль у «Метрополітен-Опері»

Публікований нижче матеріал є рецензією Джона Мартіна, що з'явилася в газеті «Нью-Йорк Таймс», у числі від 25 квітня ц. р. Ред.

Вам здається, що ви бачили вже всі слов'янські танцювальні ансамблі, які можна побачити за все своє життя. Однак ви ґрунтовно помиляєтесь. Коли ви побачите Український танцювальний ансамбль з Києва, прем'єра якого відбулася минулого вечора в приміщенні «Метрополітен-Опері», вам стане ясно, наскільки ви помилялися, бо це є повна ентузіязму, життєрадісна, вкрай захоплююча група молодих людей, що танцюють від усього серця і з таким запалом, що аж голова їм відривається.

Звичайно, все це так, як і в усіх інших ансамблів, які С. Юрок привіз з Радянського Союзу в пляні культурного обміну, — з єдиною різницею, що цей ансамбль — цілком відмінний. Різниця полягає насамперед у тому, що тут домінує національний характер, той характер, яким так гордяться українці; а далі треба говорити про виразні індивідуальності танцюристів, а також про дуже своєрідний, оригінальний талант мистецького керівника і хореографа Вірського. Павло Вірський має за собою не тільки досвід народнього танцю і класичного балету, з якого може чер-

пати, але також великий темперамент як хореограф, величезну театральну винахідливість і чарівне почуття гумору. Його програма складається з номерів, які є не танцями, не балетними точками, а хореографічними сценами, інколи з специфічними драматичними моментами, інколи лише з характерним умотивуванням або з дотепними трюками, щоб поставити їх у центр уваги. Скаля українців широка, їхні кольори різноманітні, їхня енергія неймовірна. Якби не серія чарівних інтерлюдій, які припадають головно на жіночу половину ансамблю, чоловіча половина правдоподібно плигала б, звивалась і йшла напросядки аж у смерть, ані трохи не втрачаючи ентузіязму.

Після спокійного відкриття ми підходимо до третього номера, присядки, що її танцюють десять танцюристів у гумористичний і технічно феноменальний спосіб, — і зала екзальтована!

Після цього все йде без утину, за винятком романтичної переділки і перерви для публіки. З менш акробатичних виступів назовемо невеликий номер «Подояночка» — невеличку історію кохання в казковому дусі, здатну розтопити найтвердіше серце. Центральна фігура історії, Людмила Козаченко — бездоганна; вона дає ключ до стилю всіх дівчат. Всі вони гарні собою, повні чару і дуже жіночі. Якщо на

Додаток В (продовження)

долю чоловіків припадає левина частина слави, то дівчата своєю спокійною і скромною чарівністю є цілком невід'ємні. Згадаємо ще один чудесний комедійний номер з сильною домішкою патосу, що зветься «Нові чоботи»: на чотирьох чоловіків різного росту припадає одна пара чобіт, що їх вони, міряючи по черзі, псують.

Просто подивугідним є номер «Вишивальниця»: дівчата тчуть перед вами килим. Є також танець із списками «Запорожці», від якого у вас на голові встає волосся, і гопак, яким закінчується вистава, демонструючи перед вашими очима щось неймовірне. Є також матрось-

кий танець «Моряки», в якому є все, включно з своєрідною українською «чечоткою». І так далі, і так далі.

На нещастя, не можливо вирізнити індивідуальності: їх занадто багато, і всі вони надзвичайні. Але диригента Ігоря Іваценка, який написав або аранжував більшість музики, треба конче відзначити. На диригентському подіюмі він є майже таким самим сильним танцюристом, як і артисти ансамблю на сцені.

Якщо б сталося таке, що вам це не сподобалось, то йдіть до лікаря на весняну перевірку.

Додаток Д. Список опублікованих праць за темою дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України

1. Климчук І. Становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР: художні та соціокультурні чинники. *Вісник КНУКіМ*. 2020. Вип. 43. С. 168–174.
2. Климчук І. Козацька тема в народно-сценічній хореографії 1950–80-х років. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 36. С. 41–45.

Стаття у науковому періодичному виданні іншої держави

3. Климчук І. Державний ансамбль танцю УРСР у середині 50-х – середині 70-х років ХХ століття: соціокультурний контекст. *Sciences of Europe (Praha, Czech Republic)*. 2020. Vol. 1, № 61. С. 3–6.

Статті у наукових періодичних виданнях України, що індексуються у міжнародних наукометричних базах даних

4. Климчук І. Феномен національного в радянській культурі (на прикладі хореографічного мистецтва). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. № 35. С. 263–267.
5. Климчук І. Формування мистецької школи та традиції Павла Вірського в державного ансамблі танцю УРСР. *Танцювальні студії*. 2020. Т. 3, № 2. С. 124–131.
6. Климчук І. Українська національна балетна вистава в УРСР в оптиці соцреалізму. *Молодий вчений*. 2020. № 12. С. 84–87.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Миколайчук І. Вплив ідеології радянської влади на формування хореографічної культури України другої половини ХХ століття. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : матеріали ІІІ Всеукр. наук.-творчої конф., Київ, 19 травня 2015 р. Київ : НАКККіМ, 2015. С. 71–73.

8. Климчук І. Основні підходи до створення українського народно-сценічного танцю. *Філософія тексту в сучасній культурі* : матеріали круг. столу в межах Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 29 березня 2019 р. Київ : КНУКіМ, 2019. С. 11–14.

9. Климчук І. Етапи становлення Павла Вірського як реформатора української сценічної хореографії. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали ІV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 149–150.