

УДК 792.82(477)“195/199”

Тимчула Андрій Васильович
 викладач кафедри хореографії,
 Київський національний університет
 культури і мистецтв,
 вул. Є. Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133,
<https://orcid.org/0000-0001-6962-7424>
 tancor11@ukr.net

СТАНОВЛЕННЯ ТА ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ НА ЗАКАРПАТТІ (1945–1960-х рр.)

Мета дослідження полягає у висвітленні особливостей становлення та професіоналізації народно-сценічного танцю українців Закарпаття (1945–1960-ті рр.) на прикладі діяльності провідних балетмейстерів-постановників Закарпатського народного хору. **Методологію дослідження** складають принципи об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності та плюралізму; а для досягнення мети використано методи: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Вперше здійснено аналіз постановок народно-сценічних танців та діяльності провідних балетмейстерів Закарпатського народного хору в 1950–1960-ті рр.; виявлено особливості народно-сценічних танців відповідно до районування етнографічних груп – бойків, лемків, долинян та субетносу – гуцулів, а також елементів нової сценічної балетної інтерпретації автентичного народного танцю. **Висновки.** Дослідження діяльності провідних балетмейстерів Закарпатського народного хору в період становлення та професіоналізації народно-сценічного танцю українців Закарпаття (1945–1960-ті рр.) засвідчує, що репертуар першого професійного художнього колективу Закарпатської області складався з народно-сценічних танців, вокально-хореографічних композицій, а також вокально-хореографічних сьют, створених на основі хореографічної лексики фольклорних танців українців Закарпаття; аналіз постановок виявив використання балетмейстерами елементів сценічної балетної інтерпретації автентичного народного танцю з метою естетизації та професіоналізації.

Ключові слова: Закарпатський народний хор; народно-сценічні танці; балетмейстери; хореографічна лексика.

Тимчула Андрей Васильевич, преподаватель кафедры хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, Киев, Украина

Становление и профессионализация народно-сценического танца на Закарпатье (1945–1960-х гг.)

Цель исследования заключается в описании особенностей становления и профессионализации народно-сценического танца украинцев Закарпатья (1945–1960-е гг.) на примере деятельности ведущих балетмейстеров-постановщиков Закарпатского народного хора. **Методологию исследования** составляют принципы объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности и плюрализма; а для достижения цели использованы методы: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Впервые осуществлен анализ постановок народно-сценических танцев и деятельности ведущих балетмейстеров Закарпатского народного хора в 1940–1960-е гг.; выявлены особенности народно-сценических танцев в соответствии с районирования этнографических групп – бойков, лемков, долинян и субэтноса – гуцулов, а также элементов новой сценической балетной интерпретации аутентичного народного танца. **Выводы.** Исследование деятельности ведущих балетмейстеров Закарпатского народного хора в период становления и профессионализации народно-сценического танца украинцев Закарпатья (1945–1960-е гг.)

показывает, что репертуар первого профессионального художественного коллектива Закарпатской области состоял из народно-сценических танцев, вокально-хореографических композиций, а также вокально-хореографических сюит, созданных на основе хореографической лексики фольклорных танцев украинцев Закарпатья; анализ постановок выявил использования балетмейстерами элементов сценической балетной интерпретации аутентичного народного танца с целью эстетизации и профессионализации.

Ключевые слова: Закарпатский народный хор; народно-сценические танцы; балетмейстеры; хореографическая лексика.

Tymchula Andrii, Lecturer of the Choreography Department, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Y. Konvaltsia St., Kyiv, Ukraine

Folk-stage dance formation and professionalization in Transcarpathia (1945–1960s)

The purpose of the study is to highlight the characteristics of the Ukrainian folk-stage dance formation and professionalization in Transcarpathia (1945–1960s). The research is carried out on the example of the leading ballet choreographers' activities of the Transcarpathian folk choir. **The research methodology** consists of the principles of objectivity, historicity, multifactority, consistency, complexity, development and pluralism. To achieve the aim of the research the study addresses to such scientific methods as chronological, historical, statistical, descriptive, and logically analytical. **Scientific novelty.** For the first time, there was carried out an analysis of the folk-stage dances performances as well as the activities of the Transcarpathian folk choir leading choreographers in the 1950–1960s; The article revealed the peculiarities of folk-stage dances in accordance with the regionalization of ethnographic groups – the Boykos, Lemkos, Dolynians, and the Hutsuls sub-ethnos – as well as elements of the authentic folk dance new ballet interpretation. **Findings.** The study looked into activities of the Transcarpathian folk choir leading choreographers in the Ukrainian folk stage dance's formation and professionalization period of the Transcarpathian region (1945–1960s). The research shows that the repertoire of the first professional artistic group of the Transcarpathian region consisted of folk stage dance, vocal and choreographic compositions, and also vocal and choreographic suites, created on the basis of the Ukrainian folklore dances choreographic vocabulary of the Transcarpathian region. The analysis of the performances found out the ballet masters to use the elements of the authentic folk dance stage ballet interpretation for the purpose of their aesthetization and professionalization.

Key words: Transcarpathian folk choir; folk stage dances; choreographers; choreographic vocabulary.

Вступ. Професійне хореографічне мистецтво загалом і народно-сценічний танець, зокрема, почали формуватися на Закарпатті завдяки активній діяльності аматорських мистецьких колективів, здебільшого закарпатських пластунів, ще в 1920–1930-ті рр. за часів культурного піднесення Підкарпатської Русі в умовах територіальної приналежності до Чехословацької республіки. Даний період характерний активізацією інтересу до прадавнього народного фольклору, зверненням до нього як до джерела національного хореографічного мистецтва, який завдяки творчій діяльності балетмейстерів і хореографів став підґрунтям для становлення народно-сценічного танцю українців Закарпаття на професійному рівні після приєднання Підкарпатської Русі до складу УРСР (1945 р.) та створення Закарпатської області УРСР у 1946 р.

Окремої уваги заслуговує діяльність балетмейстерів першого професійного художнього колективу області – Закарпатського народного хору, які здійснили постановки народно-сценічних танців, вокально-хореографічних композицій та хореографічних сюїт, велика кількість яких й нині репрезентована в репертуарах професійних та аматорських хореографічних колективів не лише в Україні, а й країнах світу.

Мета дослідження полягає у висвітленні особливостей становлення та професіоналізації народно-сценічного танцю українців Закарпаття (1945–1960-ті рр.) на прикладі діяльності провідних балетмейстерів-постановників Закарпатського народного хору.

Аналіз публікацій. У дослідженнях та наукових розробках, присвячених українському народно-сценічному мистецтву, нажаль, залишилися поза увагою регіональні особливості народно-сценічної хореографії 1945–1960-х рр. на Закарпатті, а також діяльність балетмейстерів В. Ангарова, М. Ромадова, І. Поповича, К. Балог та ін. керівників танцювальної групи Закарпатського народного хору, які здійснили вагомий внесок у професіоналізацію народно-сценічного мистецтва.

Джерельною базою даного дослідження стали архівні матеріали Державного архіву Закарпатської області (ДАЗО) Ф. Р-744 «Закарпатская областная филармония Областного управления культуры, г. Ужгород», періодичні видання («Радянська культура», «Ужгород») та електронні ресурси (новинний портал «Закарпаття онлайн»), а також культурологічні, етнографічні та краєзнавчі праці: Ю. Вернигори («Павло Вірський: життєвий і творчий шлях», 2012 р.), М. Волощука («Рахівщини славні імена», 2016 р.), М. Тиводара («Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.)», 1999 р.), А. Каргіна («Фольклор у сучасному соціокультурному просторі: від щоденної практики до елітарного дозвілля», 2008 р.), І. Миговича («Світочі і фарисеї», 2003 р.) та ін., а також мемуарна література – «Мої роси і зорі» (1988 р.) К. Балог та ін.

Серед мистецтвознавчих праць важливим джерелом інформації, яка посприяла проведенню аналізу еволюціонування хореографічної лексики українців Закарпаття та осмисленню особливостей створення художньо-образних народно-сценічних постановок представлених у репертуарі колективу Закарпатського народного хору в 40–60-ті рр. ХХ ст. стали книги К. Василенка «Український танець» (1997 р.), А. Гуменюка «Українські народні танці» (1969 р.), розвідка В. Ріса «Березнянка: на шляху до символізації» (2010 р.) та ін.

Виклад основного матеріалу. У 1945 р. при Ужгородській обласній філармонії створено Закарпатський ансамбль пісні і танцю (з 1947 р. – Закарпатський народний хор, з 1959 р. – Заслужений колектив УРСР, а з 2009 р. – Академічний) – перший професійний колектив, художнім керівником якого призначили М. Добродєєва, диригентом – П. Милославського, балетмейстером – В. Ангарова. Основою репертуару були народні пісні й танці Закарпаття, а також вокально-хореографічні композиції (Макар, 2010), музичний та хореографічний матеріал для яких творчий колектив збирав по селах Закарпаття. Так, наприклад, у програмі першого концерту (17 червня 1946 р.) були виконані танці «Аркан», «Верховина», «Дубкани-скакани», «Колгоспна полька», «Метелиця», «Увиванець» (балетмейстер В. Ангаров). Варто зазначити, що ці хореографічні композиції у другій половині ХХ ст. і на сучасному етапі вважаються еталоном обробки фольклорного матеріалу при постановці народно-сценічних танців, а традиції, закладені В. Ангаровим – першим хореографом-постановником, який поставив українські закарпатські народні танці на професійній сцені, «декотрі з них у всій їхній скромності, простонародній свіжості і глибині, створивши цим основу для всіх наступних постановок закарпатських народних танців» (Макара, 2010), після переведення його у Донецьк, у Шахтарський ансамбль пісні і танцю наприкінці 1946 р., протягом наступних років продовжували Л. Калінін, М. Ромадов, О. Опанасенко, І. Литвиненко, І. Попович, К. Балог. До речі, постановки «Увиванець» та «Дубкани-скакани» входять до Золотого фонду Закарпатського заслуженого народного хору.

Чоловічий танець «Дубкани-скакани» у постановці В. Ангарова, побудований на лемківській хореографічній лексиці, відтворений з фольклорних джерел населення Великоберезнянського району. Кілька десятиліть він був у репертуарі танцювальної групи Закарпатського народного хору. У 1970-х рр. його обробку здійснив балетмейстер І. Попович, а також балетмейстери Заслуженого самодіяльного ансамблю танцю «Юність Закарпаття» М. Сусліков та народного ансамблю пісні і танцю «Черемош» Львівського національного університету ім. І. Франка О. Голдріч. Проте якщо певні зміни відбулися у композиційному плані, завдяки різноманітному творчому підходу до трактування хореографічної лексики та музично-пісенного матеріалу, то характерні особливості танцю лишилися без змін. Як зазначає Т. Повалій (2015, с. 217), відповідний характер і манера даної

хореографічної композиції, в якій танцюристи демонструють юнацький запал, силу і вдачу, залежить не лише від чіткості та витонченості виконання, а й від відповідного музичного супроводу в темпі «скоро з вогнем» (а не дуже швидко). Жартівливий стиль композиції створюють гумористичні речитативні виспівування, вигуки, переспіви у поєднанні з майстерно виконаними притупуваннями і стрибками.

З програми концерту Закарпатської філармонії за 1950 р. дізнаємося, що у репертуарі Закарпатського народного хору були представлені такі закарпатські танці як: «Тропотянка», «Решето», «Увиванець», «Танець закарпатських лісорубів», «Закарпатський гірський танець», «Сірба», «Аркан», «Кривий танець», «Танець закарпатських чабанів», «Дубкани-скакуни», а також жартівливий танець «Парубоцькі жарти», «В'язанка закарпатських народних пісень і танців» та вокально-хореографічна композиція «Вечір на селі» (балетмейстер М. Ромадов) (ДАЗО, арк. 71).

Як зазначалося в звіті про гастрольні поїздки колективу Закарпатської обласної філармонії за 1953 р., у складі танцювальної групи колективу було 15-ть артистів, жодного зі спеціальною хореографічною освітою, проте «окремі артисти у процесі роботи, а також на спеціальних заняттях набули необхідних професійних навичок, що дає їм можливість працювати у професійному колективі» (ДАЗО, арк. 63).

До першого складу колективу ансамблю увійшли випускники греко-католицької духовної семінарії – А. Бачинський, Д. Задор, А. Коцка та ін., а до танцювальної групи – оголошено набір талановитої молоді, з відповідною освітою. Однією з перших до складу танцювальної групи, у якості солістки, зараховано К. Балог, випускницю Ужгородського музично-педагогічного училища, якій судилося здійснити вагомий внесок у розвиток народно-сценічного танцю не лише як танцівниці, а з 1959 р. як балетмейстеру-постановнику. Для стилю і методів творчої діяльності К. Балог характерні не лише віднайдення народного танцю (мисткиня, у складі фольклорно-етнографічних експедицій, особисто збирала та фіксувала взірці стародавнього фольклору бойків, лемків, гуцулів та долинян), а й збереження його колориту, характеру, музичної основи та ідентичність народних костюмів, для точного розкриття сутності народних хореографічних традицій, їх глибинного змісту та високохудожнього втілення, особливостей рухів ритуальних і обрядових танців (Мигович, 2010, с. 187).

У творчому доробку балетмейстера понад 40 постановок хореографічних та вокально-хореографічних композицій, які ми вважаємо за доцільне подати відповідно до районування етнографічних груп та субетносу, фольклорні зразки яких вони презентують: «Березнянка», «Кручена» – Великоберезнянського району (бойки, лемки та перечинсько-березнянські долиняни); «Бойківські забави», «Бубнарський», «Кумлуський чардаш», «Раковецький кручений», «Чотирянка» – Іршавського району (боржавські долиняни); «Яроцька карічка» – Ужгородського району (ужанські долиняни); «Дробойка» – Міжгірського району (бойки та перечинсько-березнянські долиняни); «Аркан», «Вівчарі на полонині» – Рахівського району (рахівські гуцули) та «Сіпаний» – Хустського району (хустські долиняни); а також постановки та теми народних румунських («Інвертіта»), угорських («Сюїта угорських народних танців Закарпаття») та словацьких («Кручена») танців і вокально-хореографічні композиції, створені у співпраці з ужгородськими композиторами, на основі народної хореографії і музики українців Закарпаття: «Вас вітає Верховина», «Закарпатські орнаменти», «Самоцвіти Срібної землі», «Свято на винограднику», «Шовкова косиця», «Червона калина» та ін. (Балог, 1988, с. 51).

Аналізуючи хореографічну картину «Вівчарі на полонині», К. Василенко відзначав композиційні особливості постановки – кожна з 5-ти частин танцю складається з певної кількості фігур, які виконуються у різному темпі: 1-ша частина (зачин) – із 4-х фігур, у виконанні вівчара та хлопчика, 2-га – з 4-х фігур, у виконанні хлопців і 3-тя – з 1-ї фігури, у виконанні дівчат, виконуються у повільному темпі; 4-та частина – центральна, у швидкому темпі, під час якої дівчина разом із вівчарами виконують загальний танець, який складається з 10-ти фігур: 2 – виконує дівчина, 2 – хлопці, 6-ть – у спільному виконанні. 5-та частина

розпочинається у повільному темпі, у фіналі – змінюється на швидкий. У геометрії танцю балетмейстер використала як звичайні діагональні та горизонтальні лінії, так і каре, а також півкола й кола. Щодо використання хореографічної лексики, науковець виділяє «крок з акцентованим підскоком», «потрійний притуп з підскоком»; стрибки: «гвинт» і «свердло», гайдук (доріжки, круч, упадання), присядку «м'ячик» та залучення постановником трюкових рухів жартівливого характеру: перекочування на спині колом, стрибки на руках та ін. Акцентуючи на сюжетності та образності постановки, К. Василенко (1997, с. 68–69) відмічав, що локальний гуцульський колорит К. Балог підсилила завдяки використанню вівчарських костюмів (гуні), декорацій (колиба-схованка) та реквізиту (батоги, сопілка, тайстри, шапки).

Політика Комітету в справах культурно-просвітницьких закладів при Раді Міністрів УРСР та Центрального будинку народної творчості УРСР була спрямована на підтримку розвитку народної хореографії. Як зазначає О. Каргін (2008, с. 214), одним з пріоритетних завдань було виявлення серед керівників та учасників аматорських ансамблів найбільш талановитих, забезпечення їх умовами для підвищення фахового рівня та професійного зростання, з метою підсилення як самодіяльних так і професійних мистецьких колективів республіки висококваліфікованими керівниками.

Так, наприклад, при Закарпатському обласному будинку народної творчості, на початку 1950-х рр. організовано курси хореографів, з терміном навчання 10-ть місяців (у 1960-х – 6-тимісячні курси), керівниками яких були Є. Лаптева, І. Станканинець, Є. Бек; педагоги-хореографи та постановники-практики: І. Попов, К. Балог, М. Сусліков, О. Опанасенко, І. Пастеляк та ін. Досвід створення народно-сценічних танців на основі фольклорного матеріалу передавався безпосередньо у процесі навчання майбутніх балетмейстерів. Аналізуючи подальший розвиток народно-сценічного мистецтва Закарпаття, зазначимо, що подібна практика безумовно позитивно позначилася не лише на його формі, а й на змісті.

Однією з кращих постановок К. Балог вважається «Березнянка», фольклорним матеріалом якої є весільна обрядовість лютянських волинян, що належать до локально-територіальної групи перечинсько-березнянських долинян (Тиводар, 1999, с. 43–44), зібраних балетмейстером у с. Люта Великоберезнянського району наприкінці 1950-х рр. «Весільний танок» – перша назва хореографічної композиції, яку одразу затвердили в репертуарі, але через деякий час назву змінили на «Березнянка» (Ріс, 2010, с. 328). У 1964 р. П. Вірський, поповнюючи репертуар ансамблю регіональними танцями, здійснив постановку «Березнянки», унікальність якої полягала в оригінальній музичній композиції, використанні танцювальних рухів та реквізиті. Головним управлінням театрів та музичних установ на річне стажування в заслуженому ансамблі танцю УРСР під керівництвом народного артиста СРСР П. П. Вірського, було запрошено К. Балок (Вернигор, 2012, с. 28), яка брала участь у постановці танцю. П. Вірський змінив початок композиції та посилив балетну естетику. Ця версія – результат спільної роботи двох провідних балетмейстерів другої половини ХХ ст. й понині лишається одним із найвідоміших народно-сценічних закарпатських танців (Ріс, 2010, с. 328).

Композиція «Березнянки» вважається одним із класичних прикладів еволюціонування народно-сценічного танцю на вищому професійному рівні – хореографія та музичне оформлення якої постійно удосконалювалися балетмейстером. Так, наприклад, музичним супроводом першої версії постановки був чардаш (із пісенного фольклору лютянських долинян) у виконанні хору в супроводі інструментального оркестру. Композиція починалася зі сцени святкування весілля – виконавці, під хоровий спів, гуртувалися на сцені, а після виконання пантоміми «загравання», збиралися по двоє на правому боці авансцени, і, перетнувши сцену, розпочинали виконання танцю. Головну увагу балетмейстер приділила весільній ході, академізувавши рухи та побудувавши композицію таки чином, що танцюристи при зміні фігур виконували танцювальний елемент «трясучку», більш відомий під назвою «закарпатська дрібушка» (Гуменюк, 1969, с. 577–587) – пружний рух, який виконується протягом двох тактів: приземлившись на ліву ногу з підскоку в затакті, танцюрист торкається підлоги носком або ступнею правої ноги перед собою трохи ліворуч,

ніби ковзаючи або притупуючи, на першому такті, повторює підскок на лівій нозі, одночасно відриваючи праву від землі; перескочивши з лівої на праву ногу, танцюрист виконує рухи з правої ноги. Руки під час виконання рухів опущені, а головою, відповідно до музики, танцюристи виконували обертальні рухи праворуч та ліворуч (Ріс, 2010, с. 326), тримаючи весільні жезли.

У наступній версії постановки, яку балетмейстер здійснила разом із П. Вірським, хореографами було змінено початок композиції, яка складалася з 9-ти фігур – дівчата (з хустками в руках) та хлопці (з весільними жезлами), виходячи із глибини правого та лівого краю сцени, відповідно, і, зійшовшись у центрі, парами рухаються у напрямку глядацького залу; модернізовано й виконання основного ходу – випрямленою та витягнутою ногою танцюристи різко й швидко відбивають її на висоту 20 см від підлоги, а замість обертати головою – злегка нахилиють її праворуч та ліворуч (Ріс, 2010, с. 328); хоровий спів відсутній. Щодо кроків та рухів, балетмейстерами були використані «закарпатська дрібушка», «підскоки з відставлянням ноги на п'ятку», «бокова присядка», «переступання з підскоком праворуч», «кроки з підстрибуванням і поворотами», «нахилиння» (балансе), «припадання» (з правої та лівої ноги), «припадання в оберті», «перемінний крок», «потрійний притуп» (Гуменюк, 1969, с. 577–587).

Варто зазначити, що ця версія весільного танцю «Березнянка» (постановка К. Балог, обробка П. Вірського) присутня в репертуарі не лише Закарпатського народного хору і ансамблю Вірського, а й в багатьох професійних та аматорських хореографічних колективів України.

У 1960-х рр. репертуар Закарпатського народного хору, до складу танцювальної групи якого поряд із відомими майстрами народного танцю Є. Шаполовою, М. Орос, П. Кущаном, М. Шаполовим та Є. Сабовою увійшли О. Чижмарь, М. Булеца, Ю. Савчук та ін., поповнився новими постановками: музично-хореографічна композиція «На березі Тиси» (балетмейстер І. Попович), у якому засобами хореографічної виразності постановник «передав пафос праці лісорубів та відважних закарпатських бокорашей» (ДАЗО, арк. 8), жартівливий танець «Мітла» (балетмейстер К. Балог), дівочий танець «Карічка» («Перстенець») (балетмейстер І. Попович).

Аналізуючи творчу діяльність колективу, Ю. Станішевський акцентував на гармонійному поєднанні пісні й танцю у вокально-хореографічних картинах, акцентуючи на тому, що співаки також часто беруть участь у танцях і виконують їх з прекрасним відчуттям стилю закарпатської хореографічної культури (ДАЗО, арк. 1). Прикладом цього, окрім успішних вокально-хореографічних постановок, є «Вечорниці» П. Ніщинського до драми Т. Шевченка «Назар Стодоля», постановку якої здійснили Г. Ігнатович та балетмейстер І. Литвиненко у ювілейній шевченківській програмі колективу в 1964 р. Як зазначав Л. Яценко, «постановники ввели до “Вечорниць” додаткові епізоди і театралізованих персонажів» (Яценко, 1964, с. 1) та вдало поєднали жартівливі пісні і танці («Сидить ведмідь на колоді», «Ой, що ж то за шум учинився», «Горлиця») з народними щедрівками («Ой сивая та й зозуленька»).

У 1968–1969 рр. до репертуару колективу входили також танці «Березнянський», «Дружба», «Дуботанець», «Гуцульські візерунки» (балетмейстер І. Попович), «Лісоруби» (балетмейстер Й. Волощук, обробка І. Попович) «Коломийка» (балетмейстер М. Ромадов) та вокально-хореографічні композиції «Привіт із Закарпаття» (балетмейстер К. Балог), «Добрий вечір» (балетмейстер М. Ромадов), «Винобрання», «Привіт з України» та вокально-хореографічна сюїта «У сім'ї одній» (балетмейстер І. Попович) (ДАЗО, арк. 1).

Окрему увагу хочемо звернути на танець «Лісоруби», який став окрасою репертуару колективу Закарпатського народного хору (І. Попович обробив танець, ускладнив хореографічний малюнок і композицію, додавши балетної естетики) та його постановника – Й. Волощука, керівника танцювальних груп народних ансамблів пісні і танцю «Лісоруб» (1952–1990 рр.) та «Ялинка» (1962–1998 рр.) с. Великий Бичків, Рахівського району, який зробив великий внесок у розвиток народно-сценічного танцю українців Закарпаття другої половини ХХ ст. На відміну від багатьох закарпатських балетмейстерів, Й. Волощук при

постановці хореографічних композицій не використовував загальновідомий матеріал, оскільки його творча діяльність була спрямована на відродження та популяризацію стародавніх народних танців Рахівщини та хореографічних елементів старовинних обрядів, фольклорний матеріал для яких він особисто збирав в етнографічних експедиціях по селах Великий Бичков, Луг, Водиця та ін.

Розпочавши творчу діяльність у ролі учасника танцювальної групи аматорського ансамблю «Лісоруб», заснованого у 1947 р. при Великобичківському ліспромгоспі (балетмейстер М. Мотрюк), вже за кілька років Й. Волощук пройшов стажування у балетній групі заслуженого Закарпатського народного хору (керівник М. Рамадов), а з 1952 р. – балетмейстер-постановник ансамблю «Лісоруб» та заснованого у 1960 р. ансамблю «Ялинка».

У творчому доробку Й. Волощука новітні постановки танців «Аркан», «Водичанський скаканий», «Джурило», «Коломийка», «Косівлянка», «Кривий танець» (хоровод), «Молдавська сюїта», «Решето», «Увиванець», «Дуботанець», «Гуцульський парубоцький» «Лісоруби», а також вокально-хореографічні композиції «Бичківські вечорниці», «Лісоруби і бокораші», поставлені у співпраці з керівниками ансамблю «Лісоруб» М. Мокану і В. Пекарюком та хореографічна картина «Бичківське весілля» (Волощук, 2016, с. 24–25).

У 1945–1960 рр. простежується взаємозв'язок та взаємовплив між народно-сценічним танцем та новим українським балетом: елементи нової сценічної балетної інтерпретації автентичного народного танцю стають основою при постановці народно-сценічного танцю для провідних балетмейстерів професійних танцювальних колективів, оскільки академічний рівень підготовки дозволяв виконувати танцювальні елементи в естетиці балетних вистав, тобто поєднувати відшліфовані форми народного танцю з фольклорними першоджерелами.

Наукова новизна. Вперше здійснено аналіз постановок народно-сценічних танців та діяльності провідних балетмейстерів Закарпатського народного хору в 1950–1960-ті рр.; виявлено особливості народно-сценічних танців відповідно до районування етнографічних груп – бойків, лемків, долинян та субетносу – гуцулів, а також елементів нової сценічної балетної інтерпретації автентичного народного танцю.

Висновки. Дослідження діяльності провідних балетмейстерів Закарпатського народного хору в період становлення та професіоналізації народно-сценічного танцю українців Закарпаття (1945–1960-ті рр.) засвідчує, що репертуар першого професійного художнього колективу Закарпатської області складався з народно-сценічних танців, вокально-хореографічних композицій, а також вокально-хореографічних сюїт, створених на основі хореографічної лексики фольклорних танців українців Закарпаття; аналіз постановок виявив використання балетмейстерами елементів сценічної балетної інтерпретації автентичного народного танцю з метою естетизації та професіоналізації.

Список використаних джерел

1. Балог К. Ф. *Мої роси і зорі*. Ужгород : Карпати, 1988. 59 с.
2. Василенко К. Ю. *Український танець*. Київ : ІПКГІК, 1997. 282 с.
3. Вернигор Ю.В. *Павло Вірський : життєвий і творчий шлях*. Вінниця : Нова Книга, 2012. 320 с. : іл.
4. Волощук М. *Рахівщини славні імена : довід. персоналій Рахівщини*. Львів : Тиса, 2016. 136 с.
5. Гуменюк А. *Українські народні танці*. Київ : Наукова думка, 1969. 615 с. : іл., ноти.
6. Закарпатская областная филармония Областного управления культуры, г. Ужгород. *Державний архів Закарпатської області*. Ф. Р-744. Оп. 1. Спр. 37. Арк. 71.
7. Закарпатская областная филармония Областного управления культуры, г. Ужгород. *Державний архів Закарпатської області*. Ф. Р-744. Оп. 1. Спр. 71. Арк. 63.
8. Закарпатская областная филармония Областного управления культуры, г. Ужгород. *Державний архів Закарпатської області*. Ф. Р-744. Оп. 1. Спр. 39. Арк. 1.

9. Каргин А. С. Фольклор в современном социокультурном пространстве : от повседневной практики до элитарного досуга. *Прагматика фольклора : сб. статей, докладов, эссе*. Москва, 2008. С. 142–160.

10. Макар А. Закарпатський народний хор відзначив 65-річчя. *Закарпаття онлайн* [сайт]. 2010. 25 жовтня. URL: <https://zakarpattia.net.ua/Zmi/74491> (дата звернення : 12.06.2018).

11. Макара О. Балетмейстер, що першим вивів закарпатський танець на сцену. *Ужгород* [сайт]. 2010. № 22 (594). URL: <http://gazeta-uzhgorod.com/?p=1431> (дата звернення : 14.06.2018).

12. Мигович І. *Світочі і фарисеї*. Київ : Всеукр. громадське об'єднання «Інтелігенція України за соціалізм», 2010. 256 с.

13. Повалій Т. Л. *Теорія та методика викладання українського народного танцю*. Суми : СПДФО Повалій К. В., 2015. 250 с.

14. Ріс В. «Березнянка»: на шляху до символізації / пер. з англ. Г. Краснокутського. *Народознавчі зошити*. 2010. № 3–4. С. 325–331.

15. Тиводар М. П. Етнографічне районування українців Закарпаття (за матеріалами традиційної культури другої половини XIX – першої половини XX ст.) *Карпатика*. Ужгород, 1999. Вип. 6. С. 4–64.

16. Ященко Л. Закарпатський народний. *Радянська культура*. 1964. № 26. С. 1.

References

1. Balog, K. (1988). *Moi rosy i zori* [My dew and the stars]. Uzhgorod : Karpaty.
2. Gumenyuk, A. (1969). *Ukrainski narodni tantsi* [Ukrainian folk dances. Kyiv : Naukova dumka.
3. Kargin, A. (2008). *Folklor v sovremennom sotsyokulturnom prostranstve : ot povsednevnoi praktyky do zlytarnoho dosuha* [Folklore in contemporary sociocultural space: from everyday practice to elitist leisure]. *Pragmatika folkloru : sb. statey, dokladov, esse*. Moskva, pp. 142–160.
4. Makar, A. (2010). Zakarpatskyi narodnyi khor vidznachyv 65-richchia [Zakarpattia folk choir celebrated the 65th anniversary] *Zakarpattia onlain*, [online]. October 25th. Available at : <<https://zakarpattia.net.ua/Zmi/74491>> [Accessed 12 June 2018].
5. Makar, O. (2010). *Baletmeister, shcho pershym vyviv zakarpatskyi tanets na stsenu* [Choreographer, who first brought Transcarpathian dance to the stage]. *Uzhgorod*, [online] No. 22 (594). Available at : <http://gazeta-uzhgorod.com/?p=1431> [Accessed 14 June 2018].
6. Mirovich, I. (2010). *Svitochi i farysei* [Svitichi and the Pharisees]. Kyiv : Vseukrainske hromadske obiednannia «Intelihentsiia Ukrainy za sotsializm».
7. Povaliy, T. (2015). *Teoriia ta metodyka vykladannia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory and Methodology of Teaching Ukrainian Folk Dance]. Sumy : SPDFO Povalii K.V.
8. Ris, V. (2010). “Bereznianka”: na shliakhu do symbolizatsii [“Bereznianka”: On the Way to Symbolism]. *Narodознавchi zoshyty*, no. 3-4, pp. 325–331.
9. Tivodar, M. (1999). Etnohrafichne raionuvannia ukraintsiiv Zakarpattia (za materialamy tradytsiinoi kultury druhoi polovyny XIX – pershoi polovyny XX st.) [Ethnographic zoning of Ukrainians of Transcarpathia (based on traditional culture materials of the second half of the nineteenth and first half of the twentieth century)]. *Karpatyka*, issue 6, pp. 4–64.
10. Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance]. Kyiv : IPKPK.
11. Vernigor, Yu. (2012). *Pavlo Virskyi : zhyttievyyi i tvorchyyi shliakh* [Pavlo Virsky: life and creative path]. Vinnytsia : Nova Knyha.
12. Voloshchuk, M. (2016). *Rakhivshchyny slavni imena* [Rakhivshchyna glorious names]. Lviv: Tysa.
13. Yaschenko, L. (1964). Zakarpatskyi narodnyi [Zakarpattia folk]. *Radianska kultura*, No. 26, p. 1.
14. Zakarpatskaia oblastnaia fylarmonyia Oblastnoho upravlenyia kulturu [Transcarpathian Regional Philharmonic of the Regional Department of Culture, Uzhhorod]. *Derzhavnyi arkhiv Zakarpatskoi oblasti*, fund R-744, inventory 1, file 37, ll. 71.

15. Zakarpatskaia oblastnaia fylarmonyia Oblastnoho upravlenyia kulturu [Transcarpathian Regional Philharmonic of the Regional Department of Culture, Uzhhorod]. *Derzhavnyi arkhiv Zakarpatskoi oblasti*, fund R-744, inventory 1, file 71, ll. 63.

16. Zakarpatskaia oblastnaia fylarmonyia Oblastnoho upravlenyia kulturu [Transcarpathian Regional Philharmonic of the Regional Department of Culture, Uzhhorod]. *Derzhavnyi arkhiv Zakarpatskoi oblasti*, fund R-744, inventory 1, file 39, ll. 1.

© Тимчула, В. П., 2018

Стаття надійшла до редакції: 1.10.2018