

DOI: 10.31866/2410-1176.43.2020.220247

УДК 793.31(47+57)

**СТАНОВЛЕННЯ
ПРОФЕСІЙНИХ АНСАМБЛІВ
НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СРСР:
ХУДОЖНІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІ
ЧИННИКИ**

Климчук Ірина Сергіївна
Аспірантка,
ORCID: 0000-0002-6253-7626,
e-mail: ira0807@i.ua,
*Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,
вул. Лаврська, 9, Київ, Україна, 02000*

Мета статті – з'ясувати основні художні та соціокультурні фактори, що зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР. Методологія дослідження ґрунтується на поєднанні історико-культурного, формально-типологічного, порівняльного аналізу, що дало змогу найповніше розкрити коло проблем, пов'язаних із предметом дослідження. Наукова новизна полягає у виявленні основних художніх та соціокультурних факторів, які зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР; з'ясуванні спільного й відмінного в принципах обробки фольклорних танців Ю. Чурко та К. Василенка. Висновки. Встановлено, що з організацією перших професійних ансамблів народного танцю в СРСР запозичувалися кліше створення сценічних танців, апробовані в аматорському середовищі, та формувалися власні принципи підготовки народно-сценічних танців. Доведено, що в класифікаційних схемах обробки фольклорних танців Ю. Чурко та К. Василенка співпадають перший (мінімальна обробка фольклорного першоджерела) і третій (авторський твір) принципи; у другому принципі для Ю. Чурко важливим є збереження зв'язку із фольклорною першоосновою, а для К. Василенка – можлива довільна інтерпретація, збагачення трюками, запозичення лексики класичного танцю, дозволений відхід від фольклору. Виявлено художні чинники, що зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР: Всесоюзний фестиваль народного танцю у Москві (1936); успіх Триколінного гопака в Лондоні (1935); численні огляди й фестивалі організованої художньої самодіяльності та неорганізованих аматорів. Соціокультурні чинники: стаття «Балетна фальш» (1936), у якій проводилася ідея неорганічності демонстрації народного танцю на балетній сцені; насаджування соцреалістичних принципів, серед яких «народність», «масовість»; тиражування формули радянського мистецтва «національне за формою, соціалістичне за змістом», що вимагало впровадження елементів національного мистецтва в ідеологічно вивірених формах.

Ключові слова: ансамбль народного танцю; народно-сценічний танець; хореографія; танець

Вступ

Сьогодні важливим є переосмислення (не обов'язково засудження), об'єктивний аналіз подій радянського періоду, зокрема, і в сфері хореографічного мистецтва. Поступово розширюється коло проблем, що потрапляє у фокус наукової думки, змінюються методологічні орієнтири. Саме такого неупередженого ставлення потребує період становлення організованих форм презентації народно-сценічної хореографії – професійних ансамблів народного танцю.

Історико-художні аспекти становлення ансамблів народно-сценічного танцю розглядали у фундаментальних працях Г. Боримська (1974), К. Василенко (1997), Ю. Чурко (1990) та ін. Також до проблеми розвитку ансамблів народного танцю долучилися в різноаспектних дослідженнях Т. Благова (2014), Л. Косаковська (2009), Т. Луговенко (2018), А. Морозов (2019), А. Підлипська (2015) та ін. Однак дослідження, спеціально присвяченого виявленню художніх та соціокультурних факторів, які зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР проведено не було.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні основних художніх та соціокультурних факторів, що зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР, і з'ясуванні спільного й відмінного в принципах обробки фольклорних танців Ю. Чурко та К. Василенка.

Мета статті

Мета дослідження полягає у виявленні основних художніх і соціокультурних факторів, що зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР, та в порівняльному аналізі підходів до опрацювання танцювального фольклору теоретиків народно-сценічного танцю Ю. Чурко та К. Василенко.

Виклад матеріалу дослідження

Однією із формул, що впроваджувалась у мистецтво СРСР на початку 30-х рр. ХХ ст., 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 й 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 чимало трагічних наслідків (засудження і 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», як слушно наголошує Н. Шахназарова (2013), «ніколи не була суто мистецтвознавчою. Трактують її невідривно від конкретної історико-соціальної ситуації. Так, залежно 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, усі компоненти національної культури – розуміння традиції, рівень її освоєння, форми функціонування, характер втілення фольклорних пластів в професійних жанрах – схильні до безперервної еволюції» (с. 17).

Усі зазначені процеси можна простежити на прикладі народного танцю, адже він був збережений в умовах утисків усього українського за часів уходження українських земель до складу Російської імперії, Речі Посполитої, Австро-Угорщини й 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 ХІХ 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 запровадження організованих форм художньої самодіяльності в 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.

Згодом теоретики народно-сценічного танцю Ю. Чурко, К. Василенко та ін. умовно диференціювали підходи до опрацювання танцювального фольклору з метою створення сценічних постановок. Так, Ю. Чурко (1990) називає принципи: «обробка», маючи на увазі збереження форми автентичного фольклору, що не піддався або мінімально піддався сценічному осмисленню; «розробка» – сценічно трансформований танець, у якому залишилося лише основне ядро, найважливіший пластичний елемент; «стилізація чи авторський твір» – сценічний танець, заново створений постановником, що зберігає й розвиває стиль і традиції народної хореографічної творчості (с. 334). Водчас цю диференціацію Ю. Чурко застосовує і в історичній вертикалі, називаючи свою класифікацію послідовними стадіями в процесі трансформації, театралізації народного танцю.

К. Василенко (1997) також виокремлює три підходи, які, на перший погляд, співпадають із класифікацією Ю. Чурко: «збереження першооснови фольклорного танцю», «аранжування і створення нового варіанта на основі традиційного танцю», «авторський варіант фольклорного першоджерела». Під першим принципом К. Василенко (1997) розуміє «дотримання граничної достовірності (звичайно, без повторів у лексиці та композиції фольклорно-етнографічного першоджерела й перенесення його в незайманому вигляді із збереженням музики, поетичного тексту, атрибуції, елементів акторської гри, манери виконання, костюма та народної режисури на сцену» (с. 104).

Другий принцип 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» (Василенко, 1997, с. 112). Отже, у другому принципі, що виділяє К. Василенко, вже не настільки, як у Ю. Чурко, важливе збереження відчутного зв'язку з фольклорною першоосною, використання пластичного мотиву народного оригіналу, адже наявність довільної інтерпретації, збагачення технічно складними елементами, використання лексики класичного танцю, обрання нових тем та образних рішень дає змогу суттєво відійти від фольклору.

За третім принципом, указаним К. Василенком (1997), «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» (с. 121). Не називаючи такий твір «стилізацією» (наближення до народного, гранична схожість образною системою фольклорного танцю, а насправді результат балетмейстерської фантазії), усе ж можемо констатувати ідентичність підходу до формулювання третього принципу у Ю. Чурко та К. Василенка.

Серед типових прикладів танців, підготовлених за третім принципом, можна назвати «Повзунець» П. Вірського, що створений на основі руху в 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.

Процес теоретичного осмислення став можливим лише після напрацювання основних підходів до створення народно-сценічних танців. Спочатку ж балетмейстери ансамблів танцю, навіть за наявності професійної хореографічної освіти (П. Вірський, М. Болотов, І. Мойсєєв та ін.), експериментували, адже створювався новий різновид хореографічного мистецтва, що до того не мав аналогів у професійному виконанні. Організації професійних ансамблів народного танцю передували ряд подій і в танцювальній сфері, і в соціокультурному житті СРСР.

14–18 листопада 1936 р. у Москві був проведений Всесоюзний фестиваль народного танцю, де взяли участь сотні танцюристів-аматорів різного віку, які демонстрували народні танці. Саме цей фестиваль дав змогу І. Мойсєєву проаналізувати ситуацію із втратою фольклорних танцювальних першоджерел та аргументовано довести партійному й радянському керівництву важливість створення професійних ансамблів народного танцю (фактично народно-сценічного, адже танець поза межами природного середовища в процесі виконання для глядачів втрачає ознаки фольклору, перетворюючись на сценічне мистецтво).

Підбиваючи підсумки фестивалю й розуміючи необхідність розвивати масову хореографічну культуру народів СРСР, І. Мойсєєв акцентував увагу на проблемі сценічної інтерпретації танцювального фольклору. Митець наполягав на необхідності вивчення фольклору, оскільки він швидко зникав в умовах будівництва нового соціально-політичного устрою. І. Мойсєєв вважав, що роль балетмейстера часто повинна обмежуватися лише роллю редактора, щоб представити танець глядачеві в найвигіднішому світі. Водночас він наголошував на потребі обережно ставитись до індивідуальних стилевих особливостей танців, адже в кожного народу своя лексика, координація, ритми, акценти, темперамент (Шереметьєвская, 1985, с.189).

Однією із проблем, що не втрачала актуальності впродовж багатьох десятиліть, стало питання, чи потрібно опановувати народній хореографії у процесі сценізації досвід академічної балетної школи, яку після жовтня 1917 р. звинувачували в невідповідності революційним орієнтирам, застарілості, незатребуваності в новому пролетарському суспільстві. Незважаючи на загальне стримане, а часто й негативне ставлення до балету з боку керівництва держави й теоретиків радянського мистецтва, на початку 30-х рр. класичний танець і 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 в постановці В. Тихомирова й Л. Лащилина та різностильових експериментувань Ф. Лопухова, К. Голейзовського, В. Вайнонена й ін.

Парадокс полягав у тому, що І. Мойсєєв був балетмейстером і солістом Большого театру, але саме він очолював хореографічну частину Театру народної творчості, який у 1936 р. (до фестивалю) було відкрито в Москві. Саме йому в 1937 р. доручили організувати професійний ансамбль народного танцю, за зразком якого почали створювати колективи по всій території СРСР. У 1937 р. було організовано й Ансамбль народного танцю УРСР, який очолили артисти балету й балетмейстери Павло Вірський та Микола Болотов. Цей творчий тандем до того вже зарекомендував себе як успішний у постановці балетів. У таких кадрових рішеннях чітко простежується тенденція впровадження академічних підходів до реалізації народних танців на сцені. Діяльність ансамблів, насамперед, підпорядковувалась ідеоло-

гічним настановам демонстрації святковості, парадності життя радянської людини. Але навіть у таких умовах П. Вірському та М. Болотову вдалося створити унікальний колектив з репертуаром, який переважно створювався на українських танцях (Боримська, 1974, с. 29).

Можна припустити, що створення ансамблю танцю в УРСР одним із перших було зумовлено ще й надзвичайним успіхом групи артистів балету київського оперно-балетного театру, що в 1935 р. виступив із «Триколінним гопаком» на Міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні. «Успіх нашої групи перевершив усі сподівання... під час виступу українців публіка буквально шаленіла. Ще до закінчення триколінного 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 поводи́ла себе далеко не традиційно: люди кричали, тупали ногами, стукотіли парасольками, бурхливо реагуючи на кожен трюк», – згадує учасниця колективу М. Сівкович (Верховинець & Сівкович, 1993, с. 21). Такий прийом довів, що ансамблі мають значний пропагандистський потенціал, а отже, можуть формувати в країні та за її межами позитивний імідж радянського устрою.

До того часу вже відбулася низка подій у художньому та соціокультурному житті, що дає підстави висловити думку про багатоаспектність передумов створення професійних ансамблів народного танцю. На той час широко відомою стала стаття «Балетна фальш» (6 лютого 1936 р.), у якій висувалися звинувачення на адресу балету Д. Шостаковича «Світлий струмок» у постановці Ф. Лопухова – у «фальшиво-народних плясках», 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, який 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» («Балетная фальш», 1936).

Окрім звинувачень у формалізмі та невідповідності канонам соцреалізму, у статті чітко простежується ідея неорганічності демонстрації народного танцю на балетній сцені, потреби в створенні самостійних форм сценічної презентації цього різновиду хореографічного мистецтва. Тим більше, що на численних оглядах і фестивалях організованої художньої самодіяльності та неорганізованих аматорів, що активно проводилися на початку 30-х рр. ХХ ст. на всіх рівнях, демонструвалися всі ознаки впроваджуваних соцреалістичних принципів, де народності й масовості відводилася значна роль.

Серед ідеологічних орієнтирів початку 30-х рр. ХХ ст. 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.

Висновки

Отже, огляд подій радянського періоду у сфері хореографічного мистецтва виявив, що становлення організованих форм презентації народно-сценічної хореографії – ансамблів народного танцю – було зумовлено і художніми, і соціокультурними, ідеологічними чинниками.

У процесі дослідження встановлено, що до художніх чинників, які зумовили становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР, належать насамперед такі: Всесоюзний фестиваль народного танцю в Москві (1936), який довів тенденцію до зникнення фольклорних танців з активного вжитку в побуті та прискорив створення професійних ансамблів народного танцю в СРСР; успіх Триколінного гопака в Лондоні (1935); численні огляди й фестивалі організованої художньої самодіяльності та неорганізованих аматорів. Соціокультурні чинники: стаття «Балетна фальш» (1936), що проводила ідею неорганічності демонстрації народного танцю на балетній сцені, акцентувала на потребі створення самостійних форм сценічної презентації цього різновиду хореографічного мистецтва; насадження соцреалістичних принципів, серед яких «народність», «масовість»; тиражування формули радянського мистецтва «національне за формою, соціалістичне за змістом» – впровадження елементів національного мистецтва в ідеологічно вивірені форми.

Порівняльний аналіз підходів до опрацювання танцювального фольклору з метою створення сценічних постановок, запропонованих теоретиками народно-сценічного танцю Ю. Чурко та К. Василенко, виявив спільності й розбіжності в їхніх трактуваннях. Так, співпадають перший (мінімальна обробка фольклорного першоджерела) і третій (авторський твір) принципи обробки фольклорних танців. У другому принципі для Ю. Чурко важливим є збереження зв'язку з фольклорною першоосновою; для К. Василенка – можлива довільна інтерпретація, збагачення трюками, запозичення лексики класичного танцю, дозволений далекий відхід від фольклору.

Список використаних джерел

- Балетная фальшь. (1936, 6 февраля). *Правда*, 3.
- Благова, Т. (2014). Розвиток українського народно-сценічного танцю в діяльності професійних вокально-хореографічних колективів ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 14, 125-130.
- Боримська, Г. (1974). *Самоцвіти українського танцю*. Мистецтво.
- Василенко, К. (1997). *Український танець*. Інститут підвищення кваліфікації працівників культури.
- Верховинець, В. (1990). *Теорія українського народного танцю* (5-ге вид). Музична Україна.
- Верховинець, Я., & Сівкович, М. (1993). Як виник і був заборонений «Лондонський гопак». *Народна творчість та етнографія*, 4, 17-22.
- Косаковська, Л. П. (2009). *Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст.* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ.
- Луговенко, Т. (2018). Становлення народного танцю в системі художньої самодіяльності Радянського Союзу у 20-х–30-х роках ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2(39), 117-126.
- Морозов, А. (2019). Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби. *Танцювальні студії*, 2(2), 137-148.
- Підлипська, А. (2015). Народно-сценічний танець як засіб впливу на національну свідомість та самосвідомість. *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство*, 16(2), 156-160.
- Чурко, Ю. (1990). *Белорусский хореографический фольклор*. Вышэйшая школа.
- Шахназарова, Н. Г. (2013). *Избранные статьи. Воспоминания*. Государственный институт искусствознания.
- Шереметьевская, Н. Е. (1985). *Танец на эстраде*. Искусство.

References

- Baletnaya fal'sh [Ballet falsity]. (1936, February 6). *Pravda*, 3 [in Russian].
- Blagova, T. (2014). Rozvytok ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu v diialnosti profesiinykh vokalno-khoreografichnykh kolektyviv XX stolittia [Ukrainian Folk-Stage Dance Development in Activity of Professional Vocally-Choreographic Collectives of the 20th Century]. *Visnyk of the Lviv University. Series Arts*, 14, 125-130. [in Ukrainian].
- Borymska, H. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu [Gems of Ukrainian Dance]*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Churko, Yu. (1990). *Belorusskii khoreograficheskii fol'klor [Belarusian Choreographic Folklore]*. Vysheishaya Shkola [in Russian].
- Kosakovska, L. P. (2009). *Mystetska paradyhma Vasylia Avramenka v konteksti rozvytku ukrainskoi kultury XX st. [Vasyl Avramenko's Artistic Paradigm in the Context of the Development of Ukrainian Culture of the 20th Century]* (Abstract of PhD Dissertation). State Academy of Culture and Arts Management, Kyiv [in Ukrainian].
- Luhovenko, T. (2018). Stanovlennia narodnoho tantsiu v systemi khudozhnoi samodiialnosti Radianskoho Soiuzu u 20-kh–30-kh rokakh XX stolittia [Formation of Folk Dance in the System of Amateur Art of the Soviet Union in the 20s-30s of the 20th Century]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies*, 2(39), 117-126 [in Ukrainian].
- Morozov, A. (2019). Virtuoznist v ansamblakh narodnoho tantsiu Ukrainy radianskoi doby [Virtuosity in Ukraine's Folk Dance Ensembles of the Soviet Era]. *Dance Studies*, 2(2), 137-148 [in Ukrainian].
- Pidlypska, A. (2015). Narodno-stsenichni tanets yak zasib vplyvu na natsionalnu svidomist ta samosvidomist [National People Stage Dance as a Means of Influencing National Consciousness and Identity]. *Visnyk of Lviv University. Series Arts*, 16(2), 156-160 [in Ukrainian].
- Shakhnazarova, N. G. (2013). *Izbrannye stat'i. Vospominaniya [Selected Articles. Memories]*. State Institute for Art Studies [in Russian].
- Sheremetevskaya, N. Ye. (1985). *Tanets na estrade [Dance on the Stage]*. Iskusstvo [in Russian].
- Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets [Ukrainian Dance]*. The Institute for Further Training of Culture Employees [in Ukrainian].
- Verkhovynets, V. (1990). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu [Theory of Ukrainian Folk Dance]* (5th ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Verkhovynets, Ya., & Sivkovych, M. (1993). Yak vynyk i buv zaboronenyi "Londonskyi hopak" [How the "London Hopak" Originated and Was Banned]. *Folk Art and Ethnography*, 4, 17-22 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 29.11.2020

**СТАНОВЛЕНИЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ
АНСАМБЛЕЙ НАРОДНОГО ТАНЦА
В СССР: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФАКТОРЫ**

Климчук Ирина Сергеевна

Аспирантка,

Национальная академия руководящих кадров

культуры и искусств,

Киев, Украина

Цель статьи – выяснить основные художественные и социокультурные факторы, обусловившие становление профессиональных ансамблей народного танца в СССР. Методология исследования основана на сочетании историко-культурного, формально-типологического, сравнительного анализа, что позволило наиболее полно раскрыть круг проблем, связанных с предметом исследования. Научная новизна заключается в выявлении основных художественных и социокультурных факторов, обусловивших становление профессиональных ансамблей народного танца в СССР; выяснении общего и отличного в принципах обработки фольклорных танцев Ю. Чурко и К. Василенко. Выводы. Установлено, что с организацией первых профессиональных ансамблей народного танца в СССР заимствовались клише создания сценических танцев, апробированные в аматорской среде, и формировались собственные принципы подготовки народно-сценических танцев. Доказано, что в классификационных схемах обработки фольклорных танцев Ю. Чурко и К. Василенко совпадает первый (минимальная обработка фольклорного первоисточника) и третий (авторское произведение) принципы; во втором принципе для Ю. Чурко важно сохранение связи с фольклорной первоосновой, для К. Василенко – возможна произвольная интерпретация, обогащения трюками, заимствования лексики классического танца, разрешен отход от фольклора. Выявлены художественные факторы, обусловившие становление профессиональных ансамблей народного танца в СССР: Всесоюзный фестиваль народного танца в Москве (1936); успех Триколенного гопака в Лондоне (1935); многочисленные смотры и фестивали организованной художественной самодеятельности и неорганизованных любителей. Социокультурные факторы: статья «Балетная фальшь» (1936), внедряющая идею неорганичности демонстрации народного танца на балетной сцене; насаждение соцреалистических принципов, среди которых «народность», «массовость»; тиражирование формулы советского искусства «национальное по форме, социалистическое по содержанию», что потребовало внедрения элементов национального искусства в идеологически выверенных формах.

Ключевые слова: ансамбль народного танца; народно-сценический танец; хореография; танец

**FORMATION
OF PROFESSIONAL FOLK DANCE
ENSEMBLES IN THE USSR: ARTISTIC
AND SOCIOCULTURAL ASPECTS**

Iryna Klymchuk

PhD student,

National Academy of Culture and Arts Management,

Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to find out the main artistic and sociocultural factors that determined the formation of professional folk dance ensembles in the USSR. The research methodology is based on a combination of historical-cultural, formal-typological, comparative analysis, which made it possible to fully reveal the range of issues associated with the subject of the research. The scientific novelty consists in identifying the main artistic and sociocultural factors that led to the formation of professional folk dance ensembles in the USSR; clarification of the general and the difference in the principles of folklore dances adaptation by Y. Churko and K. Vasylenko. Conclusions. The article concludes that in the classification schemes of the principles of folklore dances adaptation by Y. Churko and K. Vasylenko, the first (minimal adaptation of the primary folklore source) and the third (the author's work) principles coincide. Y. Churko states that the essential in the second principle is the connection with the folklore mainstay. K. Vasylenko places before arbitrary interpretation, enrichment with tricks, borrowing the styling of classical dance, a departure from folklore is allowed. The article found the cultural factors that determined the formation of professional folk dance ensembles in the USSR: the All-Union Folk Dance Festival in 1936 in Moscow; the success of the trykolinnyi (three-part) hopak in London in 1935; numerous shows and festivals of organised amateur performances

and unorganised amateurs. Among the sociocultural ones is the article “The Ballet Falsity” (1936), which introduces the idea of the inorganic demonstration of folk dance on the ballet stage, emphasised the need to create independent forms of stage presentation of this kind of choreographic art; imposition of socialist realist principles, including “nationality”, “large-scale involvement”; replicating the formula of Soviet art “national in form, socialist in content,” which required the introduction of elements of national art in ideologically verified forms.

Keywords: folk dance ensemble; folk dance stage adaptation; choreography; dance