

ДЕРЖАВНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ УКРАЇНИ ЯК КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ І ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО НАРОДНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Євгеній Рой^{1*}, В'ячеслав Рой²

¹Київський національний університет культури і мистецтв

²Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

Анотація

Мета статті — простежити історико-культурні передумови створення та функціонування одного з перших в Україні державного танцювального ансамблю, який повинен був не лише збирати й популяризувати фольклорні танці, але й публічно репрезентувати їх у сценічному варіанті. Проаналізувати організаційний і творчий процес в перші роки його існування та виявити роль балетмейстера П. Вірського у визначенні курсу мистецького колективу на популяризацію та збереження національних культурних цінностей як невичерпної скарбниці підживлення національного хореографічного мистецтва. *Методологія дослідження* — для досягнення поставленої мети використовувалися такі методи: історико-аналітичний — для вивчення історичних, мистецтвознавчих і культурологічних джерел і літератури; пошуково-теоретичний для збирання матеріалів, які підтверджують авторські висновки статті. З'ясування тенденції народно-сценічного танцювального мистецтва України в середині 30-х років минулого століття, визначення його специфіки та способів вираження, уможливлено завдяки застосуванню у науковій праці принципу історизму та наукової об'єктивності. *Результати*. Після визнання у другій половині 30-х років у країні професійних гуртів як основної форми популяризації народного пісенно-танцювального мистецтва стала відчутною тенденція до створення мережі професійних танцювальних колективів в Україні. Одним із перших у 1937 році було засновано Державний ансамбль танцю, який очолили П. Вірський і М. Болотов. Колектив із перших років свого існування швидко почав набувати популярності на теренах України, вносячи свою частку в розвиток національного народно-хореографічного мистецтва. *Новизна* одержаних результатів обумовлена метою, завданнями й проблематикою дослідження, пов'язаного з виявленням культурно-історичних передумов створення Державного ансамблю танцю України як носія народно-танцювальної національної культури. У статті вперше робиться аналіз ранніх концертних програм колективу. *Ключові слова*: український танцювальний фольклор; симбіоз народної і класичної хореографії; класичний танець; етнографічні цінності; професійний танцювальний ансамбль; акторсько-танцювальна імпровізація; театралізована образність

Для цитування

Рой, Є., & Рой, В. (2022). Державний ансамбль танцю України як культурне явище і його роль у розвитку національного народно-хореографічного мистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 46, 181-190. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258642>

ВСТУП

Сучасний розвиток народно-сценічної танцювальної культури України викликає особливу зацікавленість істориків, культурологів, мистецтвознавців та представників інших наукових сфер,

дотичних до цієї проблематики. Усі вони різною мірою намагаються дослідити трансформаційні процеси її формування, щоб зрозуміти феномен великої популярності цього виду мистецтва не тільки в країні, але й далеко за її межами. Один із секретів криється в існуванні цілої низки ви-

сокопрофесійних танцювальних колективів, які гідно представляють самобутню культуру України, створюючи дійсно високоякісні хореографічні постановки. Найпопулярнішим серед цих колективів є Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського, генеалогічні корені якого сягають 30-тих років ХХ століття.

Слід зазначити, що в першій третині 30-х років масово почало активізуватися культурно-мистецьке життя як у містах, так і в сільській місцевості України. Причин для цього було багато, але однією з найбільш суттєвих була посилена увага з боку державних органів, які, розуміючи важливість впливу мистецтва на широкі народні маси, ухвалили певні постанови щодо поліпшення роботи цієї важливої культурної ланки. В результаті помітно позвужилася робота аматорських танцювальних колективів, які все частіше почали очолювати професійні майстри, випускники спеціалізованих навчальних закладів. Ці постанови також дали поштовх для створення професійних ансамблів танцю. Одним із них був Державний ансамбль танцю України. Варто зауважити, що під цією назвою він проіснував до 1940 року. У перші повоєнні роки завдяки урядовим рішенням він перетворився на Державний ансамбль пісні і танцю України, і лише в 1951 році йому повернули початкову назву.

Перед тим, як заявити про себе на «повний голос», новостворений колектив пройшов складний шлях творчого становлення. Автори в представленому дослідженні роблять спробу проаналізувати організаційно-підготовчий процес створення колективу. Відразу ж наголосимо, що це був складний період у роботі керівництва ансамблю, пов'язаний із підбором артистів, пошуком відповідного репертуару й одночасним вирішенням організаційних питань. Але вже перші виступи переконливо довели, що етап становлення пройдено успішно, в результаті чого народився потужний мистецький колектив, який спроможний через мову народного танцю передати красу українського народу, його прадавню культуру.

Отже, актуальність статті полягає в простеженні історико-культурних передумов створення Національного академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського.

АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

За радянських часів і в період незалежної України проведено чимало досліджень, присвячених розкриттю загальної картини формування

професійного народно-сценічного танцювального мистецтва, яке базувалося на українському фольклорному матеріалі, роботі балетмейстерів-постановників у цьому процесі. Зокрема, відчутний внесок зробили Г. Боримська, В. Верховинець, Н. Дем'яненко, Ю. Станішевський, Б. Кокуленко, В. Литвиненко, Ю. Вернигор, Є. Рой та інші.

Щоправда, у своїй більшості всі вони лише фрагментарно розкривали питання, пов'язані з запропонованою тематикою статті. Суттєву групу джерел становлять нормативні документи, що є основою державного регулювання процесу формування української народно-танцювальної культури у зазначений культурно-історичний період, архівні матеріали (включаючи приватні архіви) з епістолярної спадщини та спогади безпосередніх учасників першого покоління артистів, програми концертів та газетні й журнальні публікації довоєнних років.

Мета статті полягає в аналізі та виявленні історико-культурних передумов становлення й розвитку професійного народно-сценічного танцювального мистецтва у другій половині 30-х років ХХ століття, яскравим представником якого став Державний ансамбль танцю України. А також у висвітленні підготовчої роботи й принципів творчого процесу його художніх керівників як фундаментальної основи успішного і тривалого функціонування мистецького колективу.

РЕЗУЛЬТАТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Культурно-мистецьке життя у зазначений історичний період в Україні для митців різних сфер творчої діяльності підлягало жорсткому ідеологічному контролю з боку партійних і державних органів. Насамперед, запеклі дискусійні баталії постійно точилися навколо перспективних напрямів подальшого розвитку мистецтва, що помітно звужувало художні рамки сценічних постановок і їхню тематичну спрямованість. А це, відповідно, помітно обмежувало творчі можливості режисерів, балетмейстерів-постановників тощо. На наш погляд, ці процеси дещо менше зачепили тогочасну народно-сценічну хореографію. З кожним роком інтерес до неї з боку державних структур лише підвищувався; зростала її популярність у народі, насамперед, у зв'язку з її доступністю і масовістю. Цьому сприяло і те, що у другій половині 30-х років протягом нетривалого періоду в українському мистецтві почала з'являтися національна тематика.

Найбільш помітним це було під час проведення Республіканських оглядів і фестивалів народних талантів, Всесоюзних конкурсів самодіяльних

колективів і окремих аматорів, Декад літератури і мистецтва у Москві, де кожна республіка у своїх сценічних постановках, концертних виступах, представлених літературних творах намагалася показати неповторні, властиві саме їй національні традиції (Ивинг, 1936). На активізації творчого життя позначилася й постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», яка вийшла у 1932 році. У ній підбивалися підсумки досягнутого й намічались шляхи подальшого розвитку цього культурно-мистецького напрямку в країні як важливої ланки ідеологічної роботи (Зобіна, 1959, с. 447-458). Дещо пізніше з'явилися й інші подібні партійні директиви, в яких чітко простежувалася думка, що мистецтво — це гостра ідеологічна зброя, яку треба вміло використовувати. Провідним методом художньо-мистецького життя в той період було визнано метод соціалістичного реалізму. Саме він і визначав подальший розвиток різних видів мистецтва, зокрема й народно-хореографічного, змушуючи балетмейстерів-постановників дещо обмежено розширювати коло тем і сценічних образів, створюючи нові сюжетні постановки і використовуючи засоби виразності в контексті із вищезазначеними вимогами і підходами ("Урядові документи", 1936).

Результатом значного інтересу до скарбів української народної творчості, в якій приходувалися справжні риси національного народно-сценічного танцювального мистецтва, у січні 1937 року став суспільний диспут «За справжній народний танець», який розпочався з ініціативи Комітету в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР та прогресивної української інтелігенції на сторінках газети «Більшовик» ("За справжній народний танець", 1937). Переважна більшість «газетних диспутантів» виступала за відродження істинно українського фольклорного танцю, за його очищення від «псевдонародності». Газетна хроніка й архівні матеріали зберегли свідчення про суперечки в процесі обговорення. Проте апофеозом дискусії стало її продовження на Українській хореографічній конференції, в якій брали участь мистецтвознавці, етнографи, історики, культурологи й балетмейстери-практики майже з усіх регіонів України. Серед її учасників були В. Верховинець, П. Вірський, М. Болотов, Т. Демпель, М. Соболев, М. Фореггер тощо.

Одним із найактивніших поборників «чистоти» українського народного танцю був В. Верховинець, який наголошував на бережливому ставленні до його джерел. Обґрунтовуючи свою думку, він навів слова М. Гоголя про те, що український танець — це нібито поезія, зрима пісня. Він містить у собі народну душу, емоційний літопис

народу, який яскраво розповідає про історію почуттів та пережитих емоцій (Верховинець В., б.р., с. 10). А тому, оберігаючи його, не варто «засмічувати» та спотворювати танцювальну лексику «чужорідними рухами», і тим більше необхідно робити все, щоб не допускати цього ганебного явища на сцені. Варто сказати, що саме він був одним з ініціаторів створення державного танцювального колективу, який мав би стати своєрідною кафедрою національного танцювального фольклору. В. Верховинець (1963) вважав, що новостворений творчий колектив повинен був нести «на крилах» українського танцю справжнє народне мистецтво в близьке й далеке зарубіжжя, сприяти розвитку та популяризації національної культури серед широких народних мас і передавати їм у сценічній формі духовні цінності українського народу.

Варто згадати й М. Болотова, який, характеризуючи тогочасний стан розвитку хореографічного мистецтва, вказав на необхідність його підтримки і популяризації в суспільстві. Водночас він звернув увагу учасників дискусії на поширення негативних, так би мовити, «вульгарнізаторських» тенденцій вільної танцювальної пластики, які не властиві національній народній хореографії (Ельяш, 1961). У своєму виступі він також зауважив, що неодноразово був свідком того, що український танець подавався деякими постановниками в спотвореному, далекому від першоджерела вигляді. Засуджуючи це негативне явище, митець віддавав данину театралізації сюжетного фольклорного танцю і вбачав у ньому джерело відновлення національного балетного мистецтва та збагачення не лише хореографічно-образної виразності сценічних героїв, але й українського балету в цілому (Боримская, 1972, с. 34).

Діаметрально протилежної думки дотримувалася балетмейстер М. Фореггер, який багато років був прихильником класичної школи, але з часом поступово почав відходити від академічного танцю, вважаючи його суттєвою перепорою природному висловленню людських почуттів. Він представив учасникам конференції свою концепцію пластики танцю. В її основі були не нові хореографічні форми, а вільна пластика тіла, виховання гармонійно-розвиненої людини тогочасного суспільства за допомогою мистецтва танцю. Для цього він, намагався поєднати вільну пластику з фольклором, «міксуєючи» їх зі спортивними елементами та класики.

Власної точки зору дотримувалася солістка Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка Т. Демпель, яка по-іншому бачила перспективи національної народної хореографії, основою якої мав би бути саме народно-сценічний

сюжетний танець. Обґрунтовуючи свою концепцію, вона розповіла про організацію на базі театру спеціального науково-методичного центру народної творчості. Його метою було збирання, глибоке та всебічне вивчення культурних цінностей українського фольклору і перенесення їх на сцену. Саме на його базі була сформована група ентузіастів з театральної оперної балетної трупи, виконавців народно-сценічних танців. Серед талановитої молоді були популярні на той час артисти київського балету з чудовою школою класичного танцю (А. Белов, О. Бердовський, А. Іващенко, А. Жмарьова, Г. Лерхе, Г. Светлова, О. Сегаль, М. Сівкович, О. Соболев, Н. Федотова та інші).

Низка розбіжностей у поглядах на проблеми розвитку танцю в Україні та використання народної творчості у сценічному мистецтві ледь не спричинила розкол учасників дискусії навколо процесу створення національного танцювального колективу. Об'єднавчим став виступ балетмейстера М. Соболя, який, вислухавши різні точки зору, дипломатично звернув увагу на існування фактично двох підходів до національної народної творчості (Посадов, 1937).

Представники першої групи були прихильниками збереження за фольклором лише етнографічної цінності й не хотіли вірити в його художньо-образне значення. Цим адептам опонував Павло Вірський, який відстоював свою конфронтаційну позицію, вбачаючи сценічні перспективи народної творчості в театралізації танцювального фольклору. Зокрема, митець наголошував на тому, що й український балетний театр помітно виграє, якщо багатства народної хореографії стануть його частиною, бо саме вони є поштовхом до створення національних балетних вистав (Рой Є., 2019, с. 326). Павло Вірський переконливо наголосив, що у фольклорних сюжетах ховаються можливості нових пошуків танцювальності, а майбутній мистецький колектив не повинен просто копіювати будь-яке першоджерело, тому що для глядачів повинен передаватися емоційний імпульс, який з давніх-давен надихав народ на створення українського танцю ("За справжній народний танець", 1937).

У процесі палких дискусій П. Вірський хоч і погоджувався з тим, що народна хореографія — мистецтво досить крихке, динамічне і має властивість постійно змінюватися, одночасно наголошував на її художній трансформації. Дискутанти врешті-решт погодилися з тим, що українському танцю категорично протипоказані сценічна статика й рутинність, а тому, вважаючи, що танець це не релікт і не музейний експонат, він передусім має візуально приваблювати глядачів, приносити їм задоволення від побаченого (Івінг, 1938, с. 17).

У квітні 1937 року документом Управління в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР було створено Державний ансамбль народного танцю України, керівництво яким доручили Павлу Вірському й Миколі Болотову. Прийнявши пропозицію й залишивши роботу в Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, вони відразу ж розпочали діяльність із відродження українського народно-танцювального мистецтва (Литвиненко, 2008, с. 10). Проте чи не найскладнішим етапом їхньої роботи було вирішення організаційних питань, пов'язаних із підбором кадрів. Для цього було оголошено конкурс талановитих виконавців із числа професійних і самодіяльних танцівників. Аналогічний етап цей балетмейстерський тандем вже проходив, сформувавши в Київському театрі групу з числа артистів балету, здатних виконувати не лише класичні, але й народні танці.

Серед них варто згадати танцюристів першого складу ансамблю, які пізніше (в різні роки) прославили національне хореографічне мистецтво, В. Бакалейнікова, М. Віленського, Я. Додіна, В. Дуленко, Н. Івашенка, Л. Калініна, Н. Коваленка, Б. Коменьковича, І. Курилова, В. Ліхачова, Л. Литвака, А. Плорова, О. Сегалья, Б. Таїрова (Боримська, 1974, с. 29). Варто зауважити, що не всі вони рівноцінно володіли школою академічного класичного танцю, високою майстерністю та сценічно-артистичною виразністю. Але для Павла Вірського на цій стадії становлення колективу було важливим визначити амплуа кожного, сповна розкрити акторські здібності талановитої молоді та створити єдиний ансамбль однодумців. Для досягнення цієї мети він розробив уніфіковану спеціальну систему щоденних занять для всіх без винятку, незалежно від їхньої попередньої професійної підготовки (Вирський, 1969).

Вона повністю відповідала меті та поставленим завданням новоствореного танцювального колективу, які передбачали розвиток не тільки техніки та майстерності, але й характерної артистичності. Суть крилася в необхідності засвоєння численних хореографічних прийомів, різноманітних пластичних особливостей. Ця програма передбачала щільний графік роботи. Зокрема, робочий день кожного починався зі щоденного тренажу, багатогодинних репетицій із класичної та народної хореографії. Крім того, був спеціально відведений час для занять з акторської майстерності, техніки макіяжу, та навіть основ етикету й шляхетної манери комунікації, а курс хореодрами, як і народного танцю, вів особисто Павло Вірський (Сегаль, б.р., с. 6).

Під час практичних занять митець пропонував своїм артистам створювати етюди на зада-

ну ним тему. Кожна пантоміма — це акторсько-танцювальна імпровізація, сфантазована самими виконавцями, крізь призму якої розкривалися їхні артистичні здібності. Проте, головним для художніх керівників цього мистецького колективу було побачити, наскільки органічно кожен із них відтворював сюжетну лінію своєї образно-характерної імпровізації.

Постійне вдосконалення танцювальної техніки й артистизму з опорою на віртуозні можливості народного танцю ставало нормою повсякденного життя всього творчого колективу. Артисти вчилися у свого педагога й художнього керівника, переймаючи танцювально-технічну досконалість митця, уміння вправно і темпераментно виконувати пластичні рухи. Вони поступово почали переходити до вдосконалення чистоти форм класичного танцю, який викладав С. Сергеев, соліст балету Київського оперного театру (Боримская, 1972, с. 36).

Митець настійливо домагався від артистів свого ансамблю виразності виконання кожного руху, жести, використання пластики й міміки як важливих засобів танцювально-образної характеристики сценічних персонажів. Усі його зусилля були спрямовані на розвиток і вдосконалення технічної майстерності танцюристів у відповідності з індивідуальними здібностями кожного.

Перша концертна програма мистецького колективу була віддзеркаленням у візуально-танцювальній формі народно-традиційної культури, яка сформувалася за багато років в Україні (Литвиненко, 2008, с. 11). Щоправда, вона не мала чіткої тематичної спрямованості. Це простежувалося у назвах окремих репертуарних номерів («Барвінок», «Весільний карнавал»). Завдання постановників на початковій стадії функціонування ансамблю фактично зводилося до постійного вдосконалення композиційних структур сюжетних номерів, розвитку і поступового ускладнення образно-пластичних рухів завдяки класиці, композиційному малюнку танцювальних постановок (Вирский, 1969).

У процесі підготовки стало зрозуміло, що для кращої сценічної видовищності та збагачення танцювального фольклору варто показувати красу як національної хореографії, так і самобутнє народно-сценічне танцювальне мистецтво інших народів («Українська сюїта», білоруський «Лявоніха», «Молдовеняска», «Краков'як», «Російський танець» тощо). До того ж, у деяких концертних номерах простежувався перехід від безпосереднього відтворення у сценічній формі національного фольклору до створення перших театралізовано-образних танцювальних постановок на нові теми, запозичені з повсякденного життя (Держав-

ний заслужений академічний ансамбль танцю, б.р., с. 6). Зокрема, це були танцювальні мініатюри («Сільські парубоцькі розваги», «Козацькі розваги», «На балу», «Прикордонники» тощо), які набули яскравої сценічно-образної форми. Відгуки преси про ці концертні постановки були неоднозначними, але все ж переважали позитивні, оскільки хореографи-експериментатори намагалися віднайти гармонійне поєднання фольклору і окремих елементів класичного танцю (Сегаль, б.р., с. 17).

Чи не найголовнішим на ранньому етапі існування творчого колективу став симбіоз народної і класичної хореографії, котра в поєднанні з пантомімою була окрасою сюжетних театралізовано-образних сцен. Зокрема, в «Сільських парубоцьких розвагах» і «Прикордонниках» глядачі були вражені красою танцювально-композиційних побудов, розмаїттям танцювальних поз, складністю та ефектністю пластично-образних рухів. Деякі важливі елементи і прийоми були введені постановниками вперше. Наприклад, у чоловічому танці з'явилися високі стрибки, обертання в повітрі («тури») і на підлозі («млинці»). Першими виконавцями цих рухів були Л. Калінін, О. Сегаль, які успішно використовували їх у славнозвісному «Гопаку» та комічному «Матроському танці», за що отримували шквал аплодисментів (Верховинець Я. & Сівкович, 1993).

Варто звернути увагу, що в тогочасних ЗМІ звучали критичні думки щодо виступів українських артистів. Суперечка крилася переважно в оцінках новаторства народно-танцювального мистецтва Павла Вірського і Миколи Болотова, зокрема його зв'язок із класичним танцем. В цілому вони погоджувалися, що їхні танцювальні композиції мали яскраве і самобутнє національне забарвлення і відповідали меті появи цього професійного ансамблю як носія української танцювальної культури. Мотиви народних танців у них природно впліталися в класичні форми хореографічного мистецтва, не викликаючи дисонансу. Своєрідна хореографічна лексика, ускладнені танцювально-спортивні прийоми, просторовий композиційний малюнок, винахідлива пластика артистів, на думку фахівців, сприяли неймовірному успіху, який мав широкий резонанс у мистецько-культурному просторі країни (Боримская, 1972, с. 37).

Роки становлення Державного ансамблю танцю України збігаються з інтенсивним розвитком самодіяльного народно-танцювального мистецтва. Завзятість і молодість виконавців захоплювала глядачів. Режисери намагалися ввести танцювальні мізансцени в спектаклі не лише

оперно-балетних, але й музично-драматичних театрів, передаючи в них яскраво виражені, щирі людські почуття, доповнюючи образні характери сценічних героїв (Рой Є., 2019, с. 327). Варто звернути увагу на те, що до його створення існувало лише декілька порівняно невеликих професійних фольклорно-танцювальних гуртів. Перші танцювальні постановки багато в чому були запозичені художнім керівництвом безпосередньо з народу. Проте вже за досить короткий проміжок часу можна було спостерігати зворотний процес, зокрема віддача глядачам та іншим творчим колективам своїх творів, накопичених у вигляді стилізованих фольклорних танців та своїх творчих надбань.

Репертуар колективу ще на початковій стадії існування почав помітно урізноманітнюватися. Танцювальний фольклор поступово набував нових форм, що певною мірою давав про себе знати і в національному балетному мистецтві, дещо змінюючи його роль і зміщуючи акценти у деяких відносно застарілих постановках спектаклів («Лілея»). Героїзація характерного танцю, завоювання ним усе більших сфер впливу викликали очевидні зміни в підходах до постановки класики. Її пластична мова збагатилася, манера виконання помітно втратила свою холодну канонічність. Все це свідчило про те, що період складної взаємодії класики і народного танцю наприкінці 30-х років вступив у нову стадію, яка дозволяє використовувати елементи народної хореографії, щоб точніше відтворювати національні характери сценічних персонажів на театральній сцені (Боримская, 1972, с. 87).

Естетична цінність танців ансамблю була очевидною, про що свідчила реакція глядачів на його виступи в містах і різних районних центрах. Свідченням цього була підготовча робота в Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка до постановки балету «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Маруся Богуславка» А. Свечнікова тощо.

Навіть поверховий аналіз перших концертних танцювальних номерів, кількість яких постійно зростала, а отже й розширювалася їхня тематика, дозволяє зрозуміти основні принципи балетмейстерської роботи митців, зокрема й Павла Вірського як експериментатора-постановника народно-хореографічних сцен в Державному ансамблі танцю України. Багато корисного він приніс у колектив, взявши за основу досвід творчого співробітництва з К. Голейзовським (Рой Є. & Рой В., 2018, с. 64-66), а також з В. Верховинцем (Вірський, 1968).

Потреба рухатись уперед, намагання пізнати особливості національної народно-танцювальної творчості, бажання відкривати нові засоби хорео-

графічної виразності робило народну хореографію своєрідною біографією подій. Проте варто зауважити, що заслуга митця на стадії становлення ансамблю народного танцю, на думку авторів статті, криється не тільки у збиранні та у популяризації танцювального фольклору, але й у вмінні своєчасно відгукуватися на тематичний запит суспільства створенням сюжетно-фольклорних хореографічних постановок. Зокрема, в 30-і роки була поширена тема натхненної праці, яка поступово набувала та ставала в національному мистецтві однією з найулюбленіших серед пересічних глядачів (Білаш, 1995). Популярність в українській народній хореографії масових трудових танців, систематична поява у фольклорних гуртах нових зразків цього тематичного жанру були важливими для розвитку театралізованого народно-сценічного танцювального мистецтва, що зароджувалося в ті часи та поступово набирало силу, зокрема і в концертних постановках Павла Вірського.

Діяльність Державного ансамблю танцю України вже на початковій стадії набувала власного звучання. За порівняно короткий проміжок часу його репертуар поповнився театралізовано-образними мініатюрами «У забої», «Балагури», сценічною танцювальною картинкою «Трактористи», «Свято врожаю», які були вдалими режисерськими знахідками постановників. Це було доведено і палким публічним сприйняттям ансамблю, який в ті роки часто виступав на різноманітних сценічних майданчиках різних підприємств. Варто зауважити, що успіх було досягнуто, насамперед, завдяки Павлу Вірському, який, занурюючись у сюжетну тканину першоджерела, брав із нього лише конче необхідне для танцювально-образної характеристики персонажів, для побудови загальної композиції цих сценічно-хореографічних постановок. Йому, як згадував колишній головний балетмейстер Київського академічного театру оперети О. Сегаль (один з перших учасників ансамблю): «... інколи було достатньо ледь вловимого натяку, найпростішого руху, щоб зрозуміти настрій танцю, не того, що існує в народі, а того, що ще треба було створити. А його художня інтуїція і знання допомагали навіть за окремими деталями, що збереглися, зробити сюжетно-образний танець народним надбанням...» (Сегаль, б.р., с. 10).

Це простежувалось у хореографічній мініатюрі «Картинки минулого», де він разом з Л. Калініним, Б. Таїровим та іншими артистами ансамблю під час генеральної репетиції був одним із солістів, який наочно демонстрував своє бачення деяких задуманих ним образних сцен концертного номера. Танці в цій театралізованій міні-виставі були побудовані на матеріалі народно-

ігрового танцю з використанням лише деяких елементів класики. Суттєвим доповненням до них була хореографічна пантоміма, образна міміка, якою згадані артисти ансамблю володіли досконало, що допомагало їм правдиво відтворювати характерні образи задуманих сценічних персонажів балетмейстером-постановником (Івінг, 1938, с. 18-19).

У цій танцювальній постановці відчувалося намагання балетмейстера максимально використати весь комплекс танцювальних традицій — від безпосередньо наявних у народі до напрацьованих роками естрадою і навіть цирковим мистецтвом та професійною балетною сценою. Залучення такого різноманітного матеріалу було також однією з відомих рис практики початкових етапів народно-танцювального ансамблю. «Картинки минулого» являли собою сюжетно-танцювальний твір. У ньому дійсність сценічно зафіксована авторським задумом і в хореографічно-образній формі донесена до глядачів. У танцювальну партитуру постановки (використовуючи досвід К. Голейзовського) Павло Вірський увів окремі елементи сучасної пластики, особливу динаміку професійних «трудових» і спортивних рухів, тогочасні темпоритми, подаючи це крізь призму національного фольклорного експериментаторства (Рой Є. & Рой В., 2018, с. 65-66). Подібними нововведеннями постановники, експериментуючи, намагались у своїй хореографії віднайти і сконцентрувати нові, на їхній погляд, риси осучасненого українського танцювально-сценічного фольклору з його ліризмом, метафоричністю і узагальненням, роблячи театралізовано-хореографічні сценки більш видовищними і наближеними до сучасного життя.

Створюючи свої театралізовано-образні танцювальні постановки, Павло Вірський намагався рухатись у напрямі створення свого власного авторського стилю, який відповідав би духу сучасності. Митці добре розуміли, що у розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва (як, до речі, і в балетному мистецтві) потрібен був «перелом», який спрямовував би його на шлях панівного в ті часи соціалістичного реалізму. Цей перелом був необхідний, насамперед, у сфері поглиблення ідейно-художнього змісту й естетичного наповнення сценічних творів. У зв'язку з цим автори постійно відчували тиск із боку партійних органів і відповідних державних відомчих установ. І все ж, незважаючи на жорстку цензуру концертних програм, в Україні продовжували пробиватися паростки прогресивної суспільної думки, одним із носіїв якої був Павло Вірський. В його творчому колективі простежувалося бажання митців відтворити у театралізовано-

образній формі картини як минулого, так і сучасного життя народу, людські почуття. Подавалося це крізь призму народно-мелодійних танців і пісень. Поступово в мозаїчному репертуарі цього мистецького колективу почали все чіткіше вимальовуватися основні теми — любов, героїка і праця, які ставали окрасою концертних програм колективу. Проте війна внесла свої корективи, і артисти балету Державного ансамблю танцю України, змінивши своє амплуа, поповнили ряди захисників Вітчизни.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши значний масив наукової літератури з цієї проблематики й опрацювавши архівні матеріали, можна простежити історико-культурні передумови появи Державного ансамблю танцю України. У цьому році колективу виповнюється 85 років, і нині він носить звання свого засновника — Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського. Його репертуарна палітра досить різноманітна як за тематикою, так і за жанровістю. Переглядаючи її, можна побачити, що в ній ще й досі збереглися деякі концертні номери, в яких чітко простежуються стильові тенденції театралізації постановок, задуманих та поставлених корифеєм народного танцю Павлом Вірським на початку своєї творчості. Все це дає підстави говорити про збереження традицій, які продовжують передаватися в мистецькому колективі новим поколінням митців. На його прикладі можна простежити історико-культурну ретроспективу розвитку національного народно-сценічного танцювального мистецтва 30-х років ХХ століття.

Досліджуючи передумови створення і становлення ансамблю, автори дійшли висновку, що він складається з багатьох систематизовано-репрезентативних аспектів. Усі вони в комплексі дають масштабну й багатоаспектну панораму формування й розвитку цілої низки внутрішньо пов'язаних між собою складників соціально-культурного поступу національного народно-сценічного танцювального мистецтва як важливої складової української художньої культури, яку репрезентує цей мистецький колектив і сьогодні. Все це залишалося поза увагою науковців і не було предметом досліджень дотепер. Цією науковою працею автори спробували заповнити дослідницьку прогалину.

Новизна дослідження пов'язана з виявленням культурно-історичних передумов створення Державного ансамблю танцю України як носія народно-танцювальної національної культури.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Білаш, П. М. (1995). Деякі особливості розвитку українського народно-сценічного танцю в 10-30-х роках ХХ століття. В А. П. Обертинська (Ред.), *Збірник статей аспірантів Київського державного інституту культури* (Вип. 2, с. 90-99). КДІК.

Боримская, Г. В. (1972). *Некоторые проблемы современной украинской народно-сценической хореографии: (На творческом опыте Государственного заслуженного академического ансамбля танца УССР под руководством Народного артиста СССР, Лауреата Государственных премий СССР и Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко П. П. Вирского)* [Диссертация кандидата искусствоведения, Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского].

Боримська, Г. В. (1974). *Самоцвіти українського танцю*. Мистецтво.

Верховинець, В. М. (1963). *Теорія українського народного танцю* (3-є вид.). Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.

Верховинець, В. М. (б.р.). Неопубліковані матеріали, що готувалися до друку в 1930-ті роки. Приватний архів Я. В. Верховинця.

Верховинець, Я., & Сівкович, М. (1993). Як виник і був заборонений «Лондонський гопак». *Народна творчість та етнографія*, 4, 17-22.

Вирский, П. (1969, 24 мая). «Секреты» творчества (Т. Боримская, интервьюер). *Советская культура*, 3.

Вірський, П. (1968). Передмова до четвертого видання. В В. М. Верховинець, *Теорія українського народного танцю* (4-е вид., с. 11-12). Мистецтво.

Герасимчук, Р. (1958). Ансамбль танцю УРСР. *Мистецтво*, 6, 14-21.

Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського Міністерства культури УРСР. (б.р.). (Ф. 643, оп. 1, спр. 715, од. зб. 68). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, Київ.

Дуленко, В. (б.р.). Спогади Валентини Дуленко. Приватний архів Я. В. Верховинця.

За справжній народний танець. (1937, 5 лютого). *Більшовик*.

Зобіна, З. І. (Упоряд.). (1959). *Культурне будівництво в Українській РСР: Найважливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду 1917-1959 рр.: Збірник документів в 2 томах* (Т. 1). Держполітвидав УРСР.

Ивинг, В. (1936, 22 марта). Итоги украинской Декады. *Известия*.

Ивинг, В. (1938). *Государственный ансамбль народного танца УРСР*. Советское искусство.

Литвиненко, В. А. (2008). *Зразки народної хореографії* (2-ге вид.). Альтерпрес.

Посадов, А. (1937, 2 грудня). Державний ансамбль народного танцю. *Вісті*.

Рой, С. С. (2015а). Риси симфонізму в театралізованих композиційних структурах народно-сценічної хореографії Павла Вірського. *Культура і сучасність*, 1, 99-107.

Рой, С. С. (2015b). Становлення і розвиток народно-сценічного танцювального мистецтва як складника хореографічної культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 34, 109-118.

Рой, С. С. (2019). Історико-культурні передумови створення Державного ансамблю танцю України як форми репрезентації національного мистецтва народної хореографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 323-327. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177707>

Рой, С. С., & Рой, В. С. (2018). Мистецька взаємодія творчих концепцій П. Вірського та К. Голейзовського як вагомий еволюційний фактор у процесі трансформації художньо-образного мислення українського митця. *Культура і сучасність*, 2, 61-67.

Сегаль, О. (б.р.). [Неопубліковані матеріали, листування]. Приватний архів О. Сегалья.

Урядові документи. (1936, 27 березня). *Пролетарська правда*.

Эльясш, М. (1961, 7 апреля). Талантливый коллектив. *Труд*.

REFERENCES

Bilash, P. (1995). Deiaci osoblyvosti rozvytku ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu v 10-30-kh rokakh XX stolittia [Some Features of the Development of Ukrainian Folk and Stage Dance in the 10s-30s of the 20th Century]. In A. Obertynska (Ed.), *Zbirnyk statei aspirantiv Kyivskoho derzhavnoho instytutu kultury* [Collection of articles by graduate students of the Kyiv State Institute of Culture] (Iss. 2, pp. 90-99). KDIK [in Ukrainian].

Borymska, G. (1972). *Nekotorye problemy sovremennoi ukrainskoi narodno-stsenicheskoi khoreografi: (Na tvorcheskom opyte Gosudarstvennogo zasluzhennogo akademicheskogo ansamblya tantsa USSR pod rukovodstvom P. Virskogo)* [Some Problems Of Modern Ukrainian Folk Stage Choreography: (On The Creative Experience of the State Honored Academic Dance Ensemble of the Ukrainian SSR Under the Leadership of P. Virsky)] [PhD Dissertation, Lunacharsky State Institute for Theatre Arts] [in Russian].

Borymska, G. (1974). *Samotsvity ukrainskoho tantsiu* [Gems of Ukrainian Dance]. Mysterstvo [in Ukrainian].

- Dulenko, V. (n.d.). Spohady Valentyny Dulenko [Memoirs of Valentyna Dulenko]. Private archive of Ya. Verkhovynets [in Ukrainian].
- Elyash, M. (1961, April 7). Talantlivyi kollektiv [Talented Team]. *Trud* [in Russian].
- Government documents. (1936, March 27). *Proletarska pravda* [in Ukrainian].
- Herasymchuk, R. (1958). Ansambl tantsiu URSS [Dance Ensemble of the USSR]. *Mystetstvo*, 6, 14-21 [in Ukrainian].
- Iving, V. (1936, March 22). Itogi ukrainskoi Dekady [Results of the Ukrainian Decade]. *Izvestiya* [in Russian].
- Iving, V. (1938). Gosudarstvennyi ansambl' narodnogo tantsa URSS [State Folk Dance Ensemble of the USSR]. *Sovetskoe iskusstvo* [in Russian].
- Lytvynenko, V. (2008). *Zrazky narodnoi khoreografii* [Samples of Folk Choreography] (2nd ed.). Alterpres [in Ukrainian].
- P. Virsky State Honored Academic Folk Dance Ensemble of the USSR of Ministry of Culture of the USSR. (n.d.). (F. 643, op. 1, spr. 715, od. zb. 68). Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Posadov, A. (1937, December 2). Derzhavnyi ansambl narodnogo tantsiu [State Folk Dance Ensemble]. *Visti* [in Ukrainian].
- Roy, Ye. (2015a). Rysy symfonizmu v teatralizovanykh kompozytsiinykh strukturakh narodno-stsenichnoi khoreografii Pavla Virskoho [Features of Symphony in Theatrical Compositional Structures of Folk-Stage Choreography by Pavlo Virsky]. *Kultura i suchasnist* [Culture and Contemporaneity], 1, 99-107 [in Ukrainian].
- Roy, Ye. (2015b). Stanovlennia i rozvytok narodno-stsenichnogo tantsiuvalnogo mystetstva yak skladnyka khoreografichnoi kultury [Formation and Development of Folk-Stage Dance Art as a Component of Choreographic Culture]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* [Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture], 34, 109-118 [in Ukrainian].
- Roy, Ye. (2019). Istoryko-kulturni peredumovy stvorennia Derzhavnoho ansamblu tantsiu Ukrainy yak formy reprezentatsii natsionalnogo mystetstva narodnoi khoreografii [Historical and Cultural Preconditions for the Creation of the State Dance Ensemble of Ukraine as a Form of Representation of the National Art of Folk Choreography]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald], 2, 323-327. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177707> [in Ukrainian].
- Roy, Ye., & Roy, V. (2018). Mystetska vzaiemodiiia tvorchykh kontseptsii P. Virskoho ta K. Holeizovskoho yak vahomyi evoliutsiinyi faktor u protsesi transformatsii khudozhno-obraznogo myslennia ukrainskoho myttsia [Artistic Interaction of Creative Concepts of P. Virsky and K. Goleizovsky as an Important Evolutionary Factor in the Process of Transformation of Artistic and Figurative Thinking of the Ukrainian Artist]. *Kultura i suchasnist* [Culture and Contemporaneity], 2, 61-67 [in Ukrainian].
- Sehal, O. (n.d.). [Neopublikovani materialy, lystuvannia / Unpublished Materials, Correspondence]. Private archive of O. Sehal [in Ukrainian].
- Verkhovynets, V. (1963). *Teoriia ukrainskoho narodnogo tantsiu* [Theory of Ukrainian Folk Dance] (3rd ed.). Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSS [in Ukrainian].
- Verkhovynets, V. (n.d.). Neopublikovani materialy, shcho hotuvalysia do druku v 1930-ti roky [Unpublished Materials Prepared for Publication in the 1930s]. Private archive of Ya. Verkhovynets [in Ukrainian].
- Verkhovynets, Ya., & Sivkovych, M. (1993). Yak vynyk i buv zabronenyi "Londonskyi hopak" [How the "London Hopak" Originated and Was Banned]. *Narodna tvorchist ta etnografiia* [Folk Art and Ethnography], 4, 17-22 [in Ukrainian].
- Virsky, P. (1968). Peredmova do chetvertoho vydannia [Preface to the Fourth Edition]. In V. Verkhovynets, *Teoriia ukrainskoho narodnogo tantsiu* [Theory of Ukrainian Folk Dance] (4th ed., pp. 11-12). *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Virsky, P. (1969, May 24). "Sekrety" tvorchestva ["Secrets" of creativity] (T. Borimskaya, interviewer). *Sovetskaya kul'tura*, 3 [in Russian].
- Za spravzhnii narodnyi tanets [For a Real Folk Dance]. (1937, February 5). *Bilshovyk* [in Ukrainian].
- Zobina, Z. (Comp.). (1959). *Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR: Naivazhlyvishi rishennia Komunistychnoi partii i radianskoho uriadu 1917-1959 rr.* [Cultural Construction in the Ukrainian SSR: the Most Important Decisions of the Communist Party and the Soviet Government of 1917-1959] (Vol. 1). Derzhpolitytdav URSS [in Ukrainian].

STATE DANCE ENSEMBLE OF UKRAINE AS A CULTURAL PHENOMENON AND ITS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF NATIONAL FOLK CHOREOGRAPHY**Yevhenii Roy^{1*}, Viacheslav Roy²**¹Kyiv National University of Culture and Arts²National Pedagogical Dragomanov University**Abstract**

The purpose of the article is to trace the historical and cultural prerequisites for the creation and functioning of one of the first state dance ensembles in Ukraine, which was supposed to collect and popularise folk dances and stage in public. The article aims to analyse the management and creative process in the first years of its existence and identify the role of choreographer P. Virsky in determining the course of the ensemble to popularise and preserve national cultural values as an inexhaustible renew source for national choreography. *Methods.* There are the following methods to achieve the purpose: historical and analytical is to study history, art history and cultural references and literature; search and theoretical is to collect files confirming the authors' conclusions of the article. The authors have applied historicism and scientific objectivity principles in scientific work to find out the trend of folk stage dance art in Ukraine in the mid-30s of the last century and determine its specifics and ways of expression. *Results.* In the second half of the 1930s, after recognising professional groups in the country as the main form of popularisation of folk song and dance art, there was a noticeable tendency to create a network of professional dance bands in Ukraine. One of the first, in 1937, the State Dance Ensemble, which P. Virsky and M. Bolotov headed, was founded. From the first years of its existence, the band quickly began to gain popularity in Ukraine, contributing to the development of the national folk choreography. *The scientific novelty* of the results obtained is determined by the purpose, objectives, and problems of the study related to identifying cultural and historical prerequisites for creating the state dance ensemble of Ukraine as a carrier of folk and dance national culture. The article analyses the band's early concert programmes for the first time.

Keywords: Ukrainian dance folklore; symbiosis of folk and classical choreography; classical dance; ethnographic values; professional dance ensemble; acting and dance improvisation; theatrical imagery

Інформація про авторів

Євгеній Рой, доктор історичних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133, ORCID iD: 0000-0002-5566-9604, e-mail: roiyevhen@gmail.com

В'ячеслав Рой, здобувач, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, вул. Пирогова, 9, Київ, Україна, 01601, ORCID iD: 0000-0001-8244-7858, e-mail: roiyevhen@gmail.com

Information about the authors

Yevhenii Roy*, DSc in History, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-5566-9604, e-mail: roiyevhen@gmail.com

Viacheslav Roy, PhD Candidate, National Pedagogical Dragomanov University, 9 Pirohova St., Kyiv, 01601, Ukraine, ORCID iD: 0000-0001-8244-7858, e-mail: roiyevhen@gmail.com

*Corresponding author

