

РОЗДІЛ 4. ІСТОРИЧНІ ТА ПОРІВНЯЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНО-ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

<https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.24>

УДК: 793.3:316.7(477)“1900/1933“

Верещагіна-Білявська О. Є.¹, Сушицький М. І.²

Хореографічне мистецтво України у контексті соціокультурних процесів першої третини ХХ століття

У статті проаналізовано фактологічний матеріал з історії українського балету і хореографічної освіти та визначено особливості національного хореографічного мистецтва першої третини ХХ століття. Застосування системного і культурологічного підходів дозволило розкрити специфіку становлення мистецтва українського класичного танцю та хореографічної освіти у контексті перебігу соціокультурних процесів зазначеного періоду. Визначено роль польських танцівників у становленні класичного танцю в Україні. Охарактеризовано експерименти П. Вірського і М. Болотова у галузі поєднання лексики народного танцю з класичним балетом. Автори статті виділяють здобутки танцівників Одеського театру опери та балету, які виступили сміливими експериментаторами мистецтва танцю та визначили шляхи його розвитку на майбутнє. Зроблено висновок стосовно того, що напрямок розвитку національних балету і хореографічної освіти безпосередньо було визначено перебігом суспільних процесів першої третини ХХ століття, а також вказано на чинники, що гальмували їх розвиток.

Ключові слова: балет, українська музика, хореографія, театр, класичний танець, народний танець.

Вступ. Хореографічне мистецтво України на початок ХХІ століття вже володіло власною історією, закарбованою як в оригінальних балетних виставах, так і в традиціях хореографічної освіти, які з часів державної незалежності вступили у нову фазу свого розвитку. Індивідуальний образ української танцювальної культури формувався у першій третині ХХ століття, коли у вітчизняному суспільстві відбувалася низка подій, які визначили долю нації на наступні десятиліття. Необхідність усвідомлення особливостей культурних процесів вказаного періоду обумовлена тим, що вони знаходили своє відображення у численних артефактах, зокрема й у галузі хореографічного мистецтва. Суперечливість і неоднозначність багатьох мистецьких подій потребує рефлексії на значній історичній відстані, що актуалізує їх дослідження культурологами і мистецтвознавцями ХХІ століття. Вимоги до компетентностей сучасних фахівців-хореографів також передбачають знання ними історії національного хореографічного мистецтва та усвідомлення його специфічних особливостей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Частково аналіз особливостей хореографічного мистецтва першої третини ХХ ст. вже здійснено у дослідженнях М. Загайкевич, Ю. Станішевського, П. Білаша, Н.Горбатової, В. Пастух та ін. Так, М. Загайкевич стала однією з перших дослідниць музики українського балету, проте поряд з цим музикознавиця аналізує особливості балетних вистав та виконавських

¹ **Верещагіна-Білявська Олена Євгенівна**, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0002-4559-0230>

² **Сушицький Микола Іванович**, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, <https://orcid.org/0000-0001-6176-570X>

інтерпретацій, прослідковує зв'язки класичної хореографії з традиціями народного танцювального мистецтва [3; 4]. Ю. Станішевський постає автором ґрунтовних досліджень з історії українського балету [6;7]. П. Білаш зосереджує свою увагу на вивченні особливостей українського балетмейстерського мистецтва та сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 1910–1930-х років [1]. Застосування культурологічного підходу дозволило П. Білашу констатувати впливи філософсько-естетичних течій і напрямків згаданого періоду на модернізацію традиційних танцювально-пластичних форм і засобів українського балету.

Період становлення мистецтва класичного танцю у 1920–1930-х роках охоплено у дослідженні Н.Горбатової [2]. Дослідниця виділяє основні тенденції українського класичного танцювального мистецтва, виявляє причини й наслідки оновлення хореографічної лексики. Окремо Н. Горбатова торкається і проблем хореографічної освіти в Україні.

Модерні форми сценічної хореографії Східної Галичини періоду 1920–1930-х років досліджує В. Пастух [5]. Дослідниця виявляє національні особливості новітніх форм танцю, які українські балетмейстери запозичили з країн Західної Європи, аналізує ритмопластику та експресіоністичний танець відомих майстрів балету (Д. Нижанківської-Снігурович, Д. Кравців-Ємець, Є. Голубовської-Гогулівської та інш.).

Проте, власне культурологічний підхід присутній лише у згаданих дослідженнях не завжди, що спонукало авторів статті до спроби його застосування при аналізі процесів, що відбувалися у вітчизняному хореографічному мистецтві першої третини ХХ століття. Такий підхід обумовлено тим, що перебіг процесів у національному мистецтві завжди відбувається під впливом подій суспільно-політичного життя, а соціокультурна ситуація викликає до життя художні образи.

Спираючись на багатий фактологічний матеріал та існуючі дослідження, автори статті ставлять за **мету** розкрити специфіку становлення мистецтва українського класичного танцю та хореографічної освіти у контексті перебігу соціокультурних процесів першої третини ХХ століття. Усвідомленню специфіки хореографічного мистецтва цього періоду сприяє застосування системного і культурологічного підходів, що дозволяє дослідити хореографічне мистецтво першої третини ХХ століття як складову системи української художньої культури.

Виклад основного матеріалу. До початку ХХ ст. хореографічне мистецтво в Україні вже підійшло з певними здобутками. Розвиток міських театрів та українського кріпацького театру з балетними труппами заклали основи класичного танцю. Д. Щербаківський вказує на кріпацькі театри, що існували наприкінці ХVІІІ століття у маєтках волинських панів в Янушполі, родини О. Г. Розумовського на Лівобережжі, генерал-губернатора України Румянцева-Задунайського у Новгород-Сіверському повіті, камергера Будлянського, бригадира Фролова-Багріїва, власника Сокоринців Г. І. Галагана на Полтавщині, М. І. Комбурля на Харківщині, у резиденції Г. С. Тарновського на Чернігівщині [9]. В. Циганюк вказує на існування балетної труппи у родовому маєтку Потоцьких в Тульчині [8]. Відомо, що танцівників з кріпаків навчали іноземні хореографи, які принесли на українські землі традиції класичного танцю.

Класичний танець наприкінці ХVІІІ століття запанував і в міських театрах. Ю. Станішевський вказує, що перша згадка про професійну балетну труппу у Києві датується 1823 роком [7]. З 1867 року час від часу балетні вистави відбувалися у

Київському оперному театрі, а вже з 1893 до 1909 року у театрі працювала балетна труппа під керівництвом польських балетмейстерів, представників варшавської хореографічної школи С. Ленчевського та М. Ланге. Польські танцівники панували і в найстарішому театрі України – Одеському, де балетні номери створював Томаш Ніжинський, батько всесвітньо відомого Вацлава Ніжинського. До постановок балетмейстер залучав вихованців Варшавської хореографічної школи, адже власної балетної труппи у театрі не було до 1910-х років.

Проте становлення власне українського національного балету нерозривно пов'язане зі становленням української опери на початку ХХ століття. Ключову роль тут відіграв створений М. Садовським у 1906 році Перший український стаціонарний театр. В умовах утисків будь-яких проявів національного мистецтва з боку царської влади до репертуару театру таки увійшли українські музичні вистави, в яких були розгорнуті танцювальні номери. Вони не лише підсилювали національний колорит вистав, але й відігравали важливу роль у розкритті образів героїв. Так, лише впродовж 1909–1914 років у театрі були продемонстровані вистави з танцювальними дивертисментами «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «Наталка Полтавка», «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Енеїда» М. Лисенка, «Пан Сотник» Г. Козаченка, «Роксоляна» Д. Січинського.

Поміж подій, що вплинули на становлення українського балетного мистецтва, варто відмітити концертний вечір у театрі М. Садовського, що відбувся 21 квітня 1912 року. На ньому були представлені третій акт опери «Галька» С. Монюшки та перша дія оперети М. Куликова «Пісні в особах». У цих постановках були розгорнуті танцювальні сцени: в опері С. Монюшки – танець «Аркан», а в опереті М. Куликова – народний танець «Роман», гопак села Криве і два херсонські танці. Н. Горбатова стверджує, що «незважаючи на те, що в українській музично-драматичній літературі ХІХ – початку ХХ ст. немає завершених, самостійних балетних творів, чіткий музичний профіль українського музично-драматичного театру певною мірою компенсував відсутність національної оперно-балетної сцени – необхідної бази розвитку професіонального хореографічного мистецтва» [2, с. 8]. Можна припустити, що саме на межі ХІХ – ХХ століть в Україні у класичну хореографію, прищеплену іноземними танцівниками, проникають сценічні форми українського народного танцю. За свідченням В. Пастух, «широко увійшовши наприкінці ХІХ ст. у музично-драматичні та музичні вистави національного театру корифеїв, український народний танець став їх колоритною окрасою, дієвим засобом розкриття ідейно-образного змісту спектаклів» [5, с. 9].

Традиції класичної хореографії в Україні на початку ХХ ст. представляли здебільше іноземні хореографи і педагоги. Важливу роль в їх ствердженні відіграли представники Варшавської хореографічної школи, яка славилася високою майстерністю танцівників та ефективністю педагогів. Так, у Київському оперному театрі до 1915 року балетмейстерами були її представники, а саме С. Ленчевський і М. Ланге. Пізніше київську труппу очолювали Ф. Віттіг, Н. Новаковський, А. Романовський, К. Залевський.

З 1894 по 1909 роки при Київській опері функціонувала заснована С. Ленчевським школа класичного танцю. При Одеському оперному театрі у 1916 р. створив балетну школу Р. Баланотті. У Харкові балетну студію було відкрито у 1915 р.

1910-і – 1920-і роки стали часом справжнього вибуху різноманітних форм культурно-мистецького життя в Україні, що було тісно пов'язано з подіями

соціокультурного життя та зі зростанням надії українців на власну державність. У націоналізованому 1919 року Київському оперному театрі балетна трупа брала участь у хореографічних сценах в операх та ставила окремі танцювальні номери. При Державній українській музичній драмі у 1919 році було організовано балетну трупу, яка представила на суд глядачів вже самостійні балетні вистави «Азіаде» Й. Гютеля і «Марія» на музику Ф. Шопена. Зіркою цієї сцени була М. Фроман.

Радянська ідеологія, що обрала класовий принцип формування нового типу культури, вплинула на перебіг усіх культурних процесів, зокрема й у галузі хореографічного мистецтва. Усі види театру, як драматичного, так і музичного, у 1920–1930-х роках, піддалися суттєвим образним та стильовим змінам. У квітні 1923 року XII з'їзд РКП (б) проголосив політику коренізації, яка в Україні отримала назву українізації. Большевики були змушені на нетривалий період підтримати розвиток національних культур, що викликало ренесанс багатьох галузей культурно-мистецького життя України. Саме у цей час було здійснено низку спроб створення оригінальних українських балетних вистав. Цьому сприяло й заснування нових театрів опери та балету в різних містах України. Так, у жовтні 1925 року у Харкові було створено Державну українську оперу.

Особливу роль у становленні української хореографічної культури відіграв найстаріший в Україні Одеський театр опери та балету. Саме тут отримали професійну освіту перші видатні українські хореографи. У 1923 році у місті було засновано музично-драматичний інститут, при якому було створено хореографічне відділення. У 1927 р. відбувся його перший випуск, який одразу став «зоряним», адже П. Вірський, М. Іващенко та Б. Таїров принесли українському хореографічному мистецтву світову славу. Ще під час навчання П. Вірський виконував партії у балетних постановках Р. Баланотті.

У 1920-х роках в Одеському театрі було здійснено низку сміливих експериментів у галузі хореографії силами К. Голейзовського, П. Вірського і М. Болотова. У балетах Р. Глієра «Червоний мак» і Ц. Пуньї «Есмеральда» П. Вірський і М. Болотов продемонстрували модернову пластику та оригінальні сценічні рішення. ТанDEM цих двох танцівників виявився досить плідним і взаємодоповнюючим, адже П. Вірський сучасні пластичні інтонації віднаходив у народній хореографії, а М. Болотов тяжів до пошуків у галузі режисури і пантоміми. Поєднання лексики народного танцю з класичним балетом виявилось досить перспективним напрямом хореографічних експериментів, що довела постановка цими майстрами танців у «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. П. Вірський і М. Болотов також дали теоретичне обґрунтування принципам нової хореографії, яка поєднала народні стрибки, рухи із шаблями, обертання і фехтування у танці з технічними канонами класичної хореографії.

Надалі своє бачення нового типу балетної вистави танцівники з Одеси продемонстрували в інших культурних центрах України: впродовж 1933–1936 років П. Вірський та М. Болотов очолювали хореографічні трупи у Харківському театрі імені М. Лисенка і новоствореному Дніпропетровському театрі опери та балету.

На початку 1930-х років з'являються й перші балети українських композиторів, які одразу були поставлені. Так, сезон 1930-1931 років ознаменувався постановками «Карманьйоли» В. Фемеліди та «Ференджі» Б. Яновського. Першою національною постановкою прийнято вважати балет «Пан Каньовський» М. Вериківського. Режисером вистави був В. Литвиненко, а диригував оркестром Харківського театру опери та балету, де відбулася прем'єра вистави, автор музики.

Хореограф-постановник використав надбання П. Вірського у площині поєднання елементів народної хореографії і класичного балету.

Українське хореографічне мистецтво 1930-х років розвивалося у часі згортання процесу українізації та активної уніфікації художньої культури у руслі творчого методу так званого «соціалістичного реалізму». Радянський режим у боротьбі з українським націоналізмом і «націонал-ухильництвом» створив систему цензури і тотального контролю за мистецтвом і митцями. Досить скоро почалися жорстокі репресії щодо «неблагонадійних» діячів культури, до яких було зараховано і деяких артистів Київського оперного театру. Особливо прискіпливо ідеологи від тоталітарного режиму розглядали вистави на музику українських композиторів, сюжети яких пов'язані з історією народу. Можливо, саме з метою усунення українських хореографів від підбору репертуару у Київську оперу, реорганізовану у 1934 році у Державний театр опери та балету, на посаду головного хореографа було запрошено московського балетмейстера, заслуженого артиста Росії Л. Жукова. Він спробував активно розвивати на київській сцені традиції російського класичного балету, проте широкої популярності цим не здобув. Тоді Л. Жуков також пішов шляхом синтезування принципів класичної і народної хореографії, здійснивши нову постановку танців до опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Саме з нею артисти балету Державного театру блискуче виступили у Лондоні на Міжнародному фестивалі народного танцю. Гопак з опери після цього виступу отримав назву «лондонського» і надалі з успіхом виконувався у постановках опери «Запорожець за Дунаєм».

1930-і роки стали часом інтенсивного розвитку хореографічної освіти. При Київському театрі опери й балету функціонувала балетна студія, яка у 1938 році об'єдналася з хореографічним технікумом, утворивши Київське хореографічне училище. Навчання у ньому відбувалося впродовж восьми років. У різний час до складу педагогічного колективу училища входили П. Вірський, Б. Таїров, Н. Верекундова, Ф. Баклан, Р. Клявін, В. Денисенко та інші відомі танцівники і хореографи.

Репертуар українських театрів опери та балету у першій третині ХХ ст. був подібним. Його основу склали твори зарубіжної та російської класики, а вистави з музикою українських митців, як оперні, так і балетні, були лише поодинокими. Балетні трупи майже усіх театрів України мали у своєму репертуарі постановки балетів «Коник-Горбоконики» та «Есмеральда» Ц. Пуньї, «Червоний мак» Р. Глієра, «Копелія» Л. Деліба, «Корсар» і «Жизель» А. Адана. «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Дон Кіхот» і «Баядерка» Л. Мінкуса та ін. На тлі цих класичних постановок особливо яскраво виділялися модерністські експерименти К. Голейзовського та використання П. Вірським та М. Болотовим лексики українського народного танцю у класичному балеті.

Стислий історичний огляд розвитку хореографічного мистецтва України у контексті соціокультурних процесів першої третини ХХ століття дозволяє дійти **висновку** про те, що напрямок розвитку національного балету і хореографічної освіти безпосередньо було визначено перебігом суспільних процесів цього періоду. Становлення принципів українського класичного танцю на початку ХХ століття відбувалося у ситуації піднесення національної свідомості і формування образу вітчизняних театру і музики, проте ще не дало зразків власне національного балету. Українські танцівники на цьому етапі лише опановували традиціями європейської школи. У значній мірі розвиток українського балету гальмувало засилля балетних

труп російськими танцівниками і хореографами, які фактично керували репертуарною політикою. З українських музичних вистав, в яких були танцювальні дивертисменти, можна назвати «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Катерину» М. Аркаса, «Наталку Полтавку», «Чорноморців», «Різдвяну ніч», «Утоплена», «Енеїду» М. Лисенка, «Пан Сотник» Г. Козаченка, «Роксоляну» Д. Січинського.

Нетривалий період коренізації ознаменувався створенням перших українських балетів та формуванням національних принципів хореографії, що базувалися на поєднанні лексики класичного й українського народного танцю. «Пан Каньовський» М. Вериківського, «Карманьйола» В. Фемеліди та «Ференджі» Б. Яновського стали першими повноцінними українськими балетними виставами. Згортання процесів українізації наприкінці першої третини ХХ століття згубно позначилося на усіх аспектах національного мистецтва. Цей період в історії культури потребує свого окремого дослідження, зокрема й в аспекті його наслідків для українського хореографічного мистецтва.

Література:

1. Білаш П. М. (2004). Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.01. Київ: Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 18 с.
2. Горбатова Н. О. (2004). Становлення мистецтва класичного танцю в Україні (20–30-ті роки ХХ ст.): автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня кандидата історичних наук: 17.00.01. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв. 18 с.
3. Загайкевич М. П. (1969). Українська балетна музика. Київ: Наукова думка. 232 с.
4. Загайкевич М. П. (1968). Музична драматургія українського балету. Проблеми української радянської музики. Випуск 1. Київ: Музична Україна. С. 109–162.
5. Пастух В. В. (1999). Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.01 Київ: Київський національний університет культури і мистецтв. 20 с.
6. Станішевський Ю. О. (1986). Балетний театр Радянської України: 1925–1985. Шляхи і проблеми розвитку. Київ: Музична Україна. 240 с.
7. Станішевський Ю. (2003). Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Музична Україна. 440 с.
8. Циганюк В. Ф. (1991). Нещасні щасливі. Вінниця: б.в. 27 с.
9. Щербаківський Д. М. (2008). Оркестри, хори і капели на Україні за панщини. Козак Мамай: мистецько-етнографічні праці. Київ: Факт. С. 279–315.

VERESHCHAHINA-BILIAVSKA OLENA, SUSHITSKYI MYKOLA. Choreographic art of Ukraine in the context of socio-cultural processes of the first third of the 20th century.

The article analyzes factual material from the history of Ukrainian ballet and choreographic education and identifies the features of the national choreographic art of the first third of the 20th century. The application of systemic and cultural approaches made it possible to reveal the specifics of the formation of the art of Ukrainian classical dance and choreographic education in the context of the course of socio-cultural processes of the specified period. The role of Polish dancers in the formation of classical dance in Ukraine is defined. The experiments of P. Virskyi and M. Bolotov in the field of combining the vocabulary of folk dance with classical ballet are characterized. The authors of the article highlight the achievements of the dancers of the Odesa Opera and Ballet Theater, who acted as bold experimenters of the art of dance and determined the ways of its development for the future. It is concluded that the direction of the development of national ballet and choreographic education was directly determined by the

course of social processes of the first third of the 20th century, and the factors that inhibited their development are also indicated.

Keywords: ballet, Ukrainian music, choreography, theater, classical dance, folk dance.

References:

1. Bilash P. M. (2004). Ballet master's art and the formation of Ukrainian stage choreography in the context of the development of European artistic culture in the 10s-30s of the 20th century: abstract of the dissertation for obtaining the scientific degree of candidate of art history: 17.00.01. Kyiv: State Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts. 18 p.
2. Horbatova N. O. (2004). Formation of the art of classical dance in Ukraine (20s-30s of the 20th century): author's abstract of the dissertation for the degree of sciences. candidate of historical sciences: 17.00.01. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts. 18 p.
3. Zagaykevich M. P. (1969). Ukrainian ballet music. Kyiv: Scientific opinion. 232 p.
4. Zagaykevich M. P. (1968). Musical drama of Ukrainian ballet. Problems of Ukrainian Soviet music. Issue 1. Kyiv: Musical Ukraine. P. 109–162.
5. Shepherd V. V. (1999). Stage choreographic culture of Eastern Galicia in the 20s and 30s of the 20th century: abstract of the dissertation for the candidate of art studies degree: 17.00.01 Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts. 20 p.
6. Stanishevsky Yu. O. (1986). Ballet Theater of Soviet Ukraine: 1925–1985. Ways and problems of development. Kyiv: Musical Ukraine. 240 p.
7. Stanishevskyi Y. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv: Musical Ukraine. 440 p.
8. Tsyganyuk V.F.(1991). The unfortunate are happy. Vinnytsia. 27 p.
9. Scherbakivskyi D. M. (2008). Orchestras, choirs and chapels in Ukraine under the Panshchyna. Kozak Mamai: artistic and ethnographic works. Kyiv: Fact. P. 279–315.