

УДК 792.83

ББК 85.325

Андрій Пронь

СТАНОВЛЕННЯ СЦЕНІЧНИХ ФОРМ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В УКРАЇНІ В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОВПЛИВУ РЕГІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ

У статті розглянуто вивчення характерних особливостей процесу становлення сценічних форм хореографічного фольклору в Україні в контексті взаємовпливу регіональних традицій. Представлені фактори впливу регіональних традицій та зміни в українській хореографії.

Ключові слова: фольклор, хореографічний фольклор, традиції, культура.

В українських землях розвиток української самосвідомості й початки хореографічної фольклористики взаємозумовлені й пов'язані з європейською романтичною ідеєю. Поняття про націю та її права почали формуватися на Заході в другій половині XVIII ст., наприкінці XVIII ст. народ уже усвідомлювався як єдність. Інтерес до етнічних культурних джерел та національної історії вплинув на виникнення романтизму як художньої течії. Митці черпали натхнення з народної творчості, героїв убачали в етносі. Художня течія спричинила народознавчі студії в Англії та Німеччині, а згодом на слов'янських землях. На початку XIX ст. з'явилися перші розвідки з фольклористики та етнографії чеських, польських, сербських, російських дослідників. Спочатку такі праці обмежувались описами різних ділянок етнічної культури: звичаїв, казок, пісень тощо. Пізніше стали основою глибших досліджень життя народу, його духовної творчості, а також народної мови та її особливостей [1, с.500]. І, навпаки, етнографія не тільки викликала переверот у житті менших і більших народів, але й мала рішучий вплив на літературу всієї Європи, ставши основою романтичного напрямку, з якого розвинувся напрям реалістичний [2, с.38]. Українська хореографічна фольклористика в загальному вийшла вперед, через що її заслуги найзначніші [3, с.248] і виходять за межі вітчизняної науки [4].

Згадана проблематика вивчалася багатьма науковцями з різних галузей наукового знання: істориками, хореографами, етнокulturологами та ін. Це дослідження М.Семчишина, В.Гнатюка, О.Шлемко, В.Пастуха та багатьох інших. Проте науковці недостатньо уваги приділили питанням взаємовпливу регіональних традицій.

Отже, метою та завданням даної статті є вивчення характерних особливостей розвитку хореографічного фольклору Покуття в контексті взаємовпливу регіональних традицій.

На характер змін, які відбулися в українській народній хореографічній культурі першого десятиліття XX століття, вирішальний вплив мали драматичні події в соціальному, економічному, політичному, духовному житті суспільства (хвиля національно-патріотичного піднесення, перипетії української революції та громадянської війни, процеси українізації тощо), які спричинили виникнення й поширення неоромантичних сподівань у всіх прошарках населення на споконвіку омріяне національно-культурне відродження.

Разом із тим відзначається, що розвиток української народної хореографічної культури у XX столітті відбувався в контексті загальних закономірностей розвитку світової хореографічної культури. Після 1917 року він був значною мірою зумовлений соціально-політичними зрушеннями, що відбулися в Україні в той період, і пов'язаною з ними ідеологізацією мистецтва.

О.Шлемко у своїх дослідженнях [5] розглядає лексичні, жанрові, стилістичні інновації в процесі їх взаємодії з існуючими традиціями українського народного танцю на фоні становлення й розвитку останнього як культурно-мистецького феномену. Виходячи із цього, історико-культурний аналіз розвитку української народної хореографічної культури здійснюється в таких аспектах:

- функціонування українського народного танцю в побуті;
- український народний танець у контексті розвитку драматичного театру;
- український народний танець як самостійний твір мистецтва;
- український народний танець у контексті становлення та розвитку українського балетного театру;
- український народний танець як об'єкт наукової рефлексії;
- розвиток української хореографічної освіти.

У процесі дослідження функціонування українського народного танцю в побуті зроблено висновок, що в ході бурхливих соціально-політичних подій ХХ століття в Україні, в яких брали участь представники різних народів, що населяли Російську та Австро-Угорську імперію, мало місце стихійне взаємопроникнення національних культур. Особливо це стосується Покуття. У результаті набув чинності двоєдиний процес: досягнення української культури поширювалися серед інших народів імперії, а українське мистецтво, у свою чергу, зазнавало інтенсивних інонаціональних впливів. Автохтонне самобутнє фольклорно-танцювальне мистецтво українців, що відзначалося жанрово-тематичною сталістю впродовж кількох століть, по суті з моменту виникнення шкільної драми, відкрилося назустріч новим життєвим віянням. Зокрема, в “репертуарі” популярних побутових танців в Україні, що від часів вертепу включав гопак, аркан, козачок, метелицю тощо, набули більш широкого поширення танці російські, білоруські, польські, чеські, молдавські, болгарські, угорські, циганські, французькі, німецькі. Це не могло не позначитися на відповідному збагаченні лексики й стилістики українського танцю взагалі й Покуття зокрема. Цей вплив виявився в найрізноманітніших формах, а саме: в окремих змінах лексики танцю (рухах, фігурах), музичному супроводі. Але їх вплив на лексику українського народного танцю був неоднозначним. При цьому найбільший вплив мали російські, білоруські, молдавські, угорські, польські танці, що визначалося, перш за все, територіально-географічним фактором.

Усе це посилювало видовищність українського народного танцю, а головне – активізувало загальний інтерес до хореографічного мистецтва в цілому.

Починаючи з кінця ХІХ століття, відбувається процес об’єктивації українського народного танцю, що в кінцевому результаті приводить, з одного боку, до перетворення його на твір сценічного мистецтва (“масового” та “елітарного”), а з іншого (особливо у другій половині ХХ століття) – в об’єкт наукової рефлексії (у мистецтвознавчому, соціологічному, культурологічному, етнографічному та інших аспектах).

Відзначається, що розважально-рекреаційна функція, притаманна хореографічному фольклору (у т. ч. українському), зазнає трансформації. Залишаючись важливим елементом дозвілля й розваг, у контексті перенесення його на сцену, він набуває інтерсуб’єктивного значення.

Одним із векторів указаної об’єктивації українського народного танцю є його еволюція як складової драматичної дії. Починаючи з другої половини ХІХ століття, включення народних танців у драматичні твори стає регулярним у творчості корифеїв українського професійного театру М.Старицького [6, с.37], М.Кропивницького, І.Карпенка-Карого [7] та ін. Спочатку ці танці не були органічним компонентом драматичної дії, а являли собою своєрідне вкраплення танцювальних номерів (дивертисментів). Слід зазначити, що включення народних танців (зокрема гопака) у виставу деякими українськими режисерами з часом набуло характеру моди й стало використовуватися в суто розважальному плані, часто призводячи до порушення сценічної дії. Така вульгаризація українського театру, музично-драматичного за своїм походженням і сутністю, викликала занепокоєння діячів національної культури: І.Франка, М.Старицького, М.Кропивницького, І.Карпенка-Карого, М.Садовського, М.Заньковецької та ін., які категорично виступили проти цієї “горілчаної гопакодії” [8]. На противагу цій тенденції у їх творчості, зокрема творчості М.Старицького, відбувається переосмислення ролі дивертисменту, в результаті чого танець використовується як засіб додаткової характеристики персонажа і починає виступати як повноправна частина драматичної сценічної дії.

У процесі розвитку хореографічного фольклору важливе місце займає концепція “модернового театру” Л.Курбаса, який розглядає танець не просто як основу драматичної дії, а, скоріше, як її сенсоутворюючий компонент: драматична дія і танець, по суті, є єдиним цілим. Танець розглядається Курбасом як “єдність простору і часу в русі”, “масова ритмопластична поліфонія у рухові людини на сцені”, що дає можливість здійснення імпровізації в трьох її аспектах: “як абсолютне регулювання і корегування того, що робиш; постійне тривання в тому, що буде, а не в тому, що є абсолютна ритмова напруженість” [9].

Такий підхід передбачав звернення до автохтонного народного мистецтва танцю й розвитку на цій основі саме української народної хореографічної культури. У контексті розуміння митцем танцю як “об’єднання часу, простору і ритму” простежується зв’язок курбасівського розуміння імпровізації з так званим “експресивним танцем” і розвитком нових модернових форм танцю у світовому хореографічному мистецтві, що інтегрує традиції та інновації.

На жаль, ці ідеї не були належною мірою реалізовані у вітчизняній хореографічній культурі.

В Україні на початку ХХ ст. виразно намітилися дві тенденції розвитку в народному танці. Одна стояла на боці дбайливого перенесення на сцену незмінених зразків української народної хореографії зі старанним зображенням малюнку і манери виконання кожного танцю. Такі танці називаються фольклорними (англ. folk-loge – народна мудрість, знання, творчість). Уперше цей термін, яким нині користуються дослідники майже всіх країн світу, був вжитий англійським ученим Вільямом Томсоном у 1846 р. В Україні яскравим прихильником цієї тенденції став фольклорист, дослідник і талановитий багатогранний митець Василь Верховинець.

Інша тенденція була пов'язана з прагненням до технічного вдосконалення та інтерпретації першоджерел (фольклорних зразків) за законами сцени. Нині такі танці отримали назву характерні або народно-сценічні. Друга художня тенденція вперше виявилась із найбільшою повнотою у творчості відомого балетмейстера Хоми Ніжинського, балетна трупа якого гастролювала в Польщі та Україні, а 1889 року з великим успіхом у паризькій “Олімпії” під час Міжнародної виставки.

Професіоналізація народного танцювального мистецтва, що виявилася в тому числі у його відособленні від драматичного театру, пов'язана з іменами В.Верховинця і П.Вірського [10]. Балетмейстерська творчість В.Верховинця фактично започатковує самостійне функціонування цього виду мистецтва на основі створення ансамблю народного танцю. “Хореографічні вечори”, організовані В.Верховинцем у 1912 році в театрі Садовського, стали поштовхом до виникнення численних балетних шкіл, різних танцювальних колективів, ритмопластичних груп, танцювальних студій. Першими українськими (так званими козацькими) танцювальними ансамблями були “Орбелбол” та “Українські козаки з шаблями” [11], а також пізніше створений В.Верховинцем жіночий хоровий театралізований ансамбль (“Жінхоранс”) [12], що здійснили вплив на подальший розвиток української сценічної хореографії.

Феноменальним явищем не лише українського, а й світового театрального мистецтва, яке потребує комплексного дослідження, є Гуцульський театр, створений 1910 р. видатним діячем української культури Г.Хоткевичем. Цей самобутній театр зацікавив дослідників ще під час своєї діяльності на початку ХХ ст., а особливо зріс до нього інтерес у другій половині ХХ ст. [5, с.107].

Сценізація українського народного танцю в західноукраїнському регіоні була щільно пов'язана зі становленням національного музично-драматичного театру. Використання народного танцю в музично-драматичних і оперних виставах створило сприятливий ґрунт для подальшого розвитку театралізованих форм цього виду хореографії і його поступового утвердження як самодостатнього сценічного жанру. Характерною ознакою даного процесу в Західній Україні було активне звернення до зразків регіонального танцювального фольклору (зокрема гуцулки, аркана, коломийки) та введення їх в театральну практику. Найбільш виразно це демонструвала діяльність аматорського народного “Гуцульського театру” Г.Хоткевича (1909–1912), що в нових формах розвивав традиції народних видовищ. У постановках театру широко використовувався гуцульський танцювальний фольклор, дбайливо перенесений на сцену в майже незмінному вигляді.

Вагомий внесок у подальший розвиток хореографічного фольклору в Західній Україні зробив Василь Авраменко, учень і послідовник В.Верховинця. Творчість балетмейстера, який навесні 1922 р. прибув до Львова, репрезентувала тенденцію до яскравої театралізації українського народного танцю. Це виявилось у прагненні хореографа до технічного ускладнення й довільної сценічної інтерпретації фольклорних першоджерел з акцентуалізацією на героїко-патріотичні мотиви. В.Авраменко впритул підійшов до створення своєрідних балетних спектаклів на народно-танцювальній основі, тим самим сприяючи піднесенню української сценічної хореографічної культури на якісно вищій щабель.

Усвідомлення балетмейстером значного потенціалу хореографічного мистецтва як засобу художнього і національного виховання молоді спонукало В.Авраменка до активної діяльності щодо організації в Галичині шкіл українського народного танцю. Заснувавши першу з них 1922 року у Львові, він згодом відкрив такі навчальні заклади майже в усіх великих містах Східної Галичини (Дрогобичі, Станіславі, Стрию, Тернополі та ін.). Викладання ґрунтувалося на системі хореографічного навчання, розробленій В.Авраменком на засадах школи В.Верховинця; програма шкіл передбачала опанування як практичного, так і теоретичного матеріалу. Прищеплюючи своїм вихованцям

любов і повагу до національних танцювальних традицій, балетмейстер водночас готував їх до продовження розпочатої ним справи [13].

Іншим напрямком діяльності В.Авраменка була просвітницько-популяризаторська праця. Прагнучи привернути увагу української громадськості до проблем національної хореографічної культури, балетмейстер та створений ним учнівський танцювальний колектив побували із концертними виступами практично в усіх містах Східної Галичини. Програма таких імпрез, що розпочинались передмовою про історію розвитку української народної хореографії, складалася із сольних композицій В.Авраменка (“Соло – гопак парубка”, “Чумак”, “Плач Ізраїля” тощо) та виступів його учнів (“Козачок”, “Великодній хорівід”, “Сон Катерини”, “Журавель”, “Коломийка” та ін.) [14, с.63].

Хоча перебування В.Авраменка в Галичині не було тривалим (до осені 1924 року), його художньо-творча діяльність істотно вплинула на подальший розвиток національної хореографічної школи й визначила регіональні особливості цього процесу.

Справу В.Авраменка продовжили його учні за підтримки численних українських громадських товариств Галичини. Духовно-виховний потенціал, притаманний українському народно-танцювальному мистецтву, осмислювався як відповідний головній меті цих інституцій – вихованню національної самосвідомості та піднесенню національної гідності українського громадянства. У зв’язку із цим товариства всіляко підтримували діяльність послідовників В.Авраменка, налагоджували тісну співпрацю з ними. Так, Ф.Мацяк, Я.Булка, В.Тихоліз активізували в даному напрямі працю товариства “Сокіл”, В.Терлецький, І.Магмет – “Просвіти”, О.Бойчук, О.Заклинська, Р.Петріна – “Рідної школи” тощо [15, с.16]. Крім постановки танців до різноманітних імпрез, хореографи проводили освітні курси та гуртки для бажаючих оволодіти мистецтвом народного танцю, публікували різноманітні фахові матеріали з даної проблематики в галицьких періодичних виданнях. У статтях В.Тихоліза, Я.Булки та інших авторів містилися відомості з історії українського народно-танцювального мистецтва, подавалися практичні рекомендації та описи танцювальних зразків [16, с.32].

Велику теоретичну й практичну цінність для розвитку вітчизняної танцювальної культури мали опубліковані в 20–30-х роках ХХ ст. дослідження етнографічного характеру (“Ягілки” О.Бариліяка [17; 18], “Гуцульські танці” Р.Гарасимчука), а також здійснені в цей період спроби українських хореографів узагальнити свій художній досвід у працях методично-репертуарного спрямування (“Рухові забави й гри з мелодіями і примівками” О.Суховерської, підготовані до друку рукописи “Матеріалів до вивчення українського національного танку” Р.Петріни та збірки танців і ритмічних забав для дітей “Молоданчик” О.Заклинської) [15, с.17].

Одними з послідовників традицій В.Верховинця є: учень В.Авраменка, унікальна особистість у гуцульській хореографії – Ярослав Маркіянович Чуперчук (1911 р.) [19] і його послідовниця, автор книжки “Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії” – Дана Петрівна Демків. Авторству Я.Чуперчука належать понад сто віртуозних танцювальних і танцювально-вокальних постановок, до яких він сам писав музику та слова. Багатолітній доробок митця покладений в основу сучасних репертуарів низки професійних та самодіяльних колективів в Україні та за її межами. Ще в 1934–1935 роках Ярослав Чуперчук знявся у фільмах “Тріх батьків” та “Улани” на Варшавській кіностудії. А 1939 року він виступив постановником хореографічної частини вистави “Украдене щастя” у столичному театрі імені Івана Франка.

Особливе місце в розвитку сценічних форм народного танцю посідає творчість та діяльність видатного хореографа й фольклориста – Дани Демків [20]. Її духовно сильні народно-сценічні танцювальні твори вражають особливим колоритом, творчою фантазією, шляхетністю, дотепністю, гумором, запальним настроєм, героїзмом, атмосферою свята тощо.

Отже, виходячи з вищенаведеного, слід зазначити, що становлення українського хореографічного фольклору відзначалося інтенсивністю художньо-пошукового процесу, характерними рисами якого були: активна увага до регіональних фольклорних зразків, їх театралізація на ґрунті збагачення образно-емоційного змісту та технічного ускладнення першоджерел, розробка самобутньої стилістики тощо. Завдяки праці багатьох хореографів на сьогоднішній день на сценах світу ми бачимо сценічно оброблені фольклорні танці етнічних регіонів області України, які є окрасою репертуару танцювальних колективів.

1. Семчишин М. Тисяча років української культури / М.Семчишин. – 2-ге вид. – К. : АТ “Друга рука”, 1993. – 500 с.
2. Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість / В.М.Гнатюк. – К. : Наукова думка, 1966. – 38 с.

3. Гнатюк В.М. Вибрані статті про народну творчість / В.М.Гнатюк. – К. : Наукова думка, 1966. – 248 с.
4. Літвіненко А.В. Становлення музичної фольклористики ХІХ ст. як чинник національного відродження України і підґрунтя виховання молоді засобами народної пісенної творчості / А.В.Літвіненко // http://www.conference.mdpu.org_Ua/conf_all/confer/2002/conf_antro/2/litvinenko.html
5. Гуцульський театр Гната Хоткевича як мистецький та етносоціокультурний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.02 / О.Д. Шлемко; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. – К., 2004. – 23 с. – Текст : укр.
6. Богород А. Український народний танець в писемних джерелах / А.Богород // Дивослово. – №7. – 1997.
7. Богород А. Танець у творчості І.Карпенка-Карого / А.Богород // Іван Карпенко-Карий і українська театральна культура. – К., 1995 // <http://svaroh.al.ru/boh/dans/bookstan/ukrtan2-7.html>
8. Лебедев И. Гопак и совесть / И.Лебедев // Техника – молодежи. – №9. – 1988. – С.46–47.
9. Мистецтво полюсів і полюси мистецтва : Курбас, Куліш, Крушельницький // <http://www.kspu.edu/Default.aspx?tabindex=3&tabid=4&lng=1&Inbox=112>
10. Пастух В.В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 / В.В. Пастух; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 1999. – 20 с. – Текст : укр.
11. Святування 100-річчя з дня народження Павла Вірського [Інтерв'ю з Валерієм Дебелім в часописі “Час і події”]. – Чикаго (США); Торонто; Вінніпег; Нью-Йорк. – Червень. – 2005 // <http://www.valerydance.com/virskiy.php>
12. Каміна Л.А. Гармонійна єдність творчих надбань аматорських і професійних колективів народно-сценічного танцю України // http://www.culturalstudies.in.ua/metod_amator_12_2.php
13. Авраменко Василь Кирилович // Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. – <http://uk.wikipedia.org/>
14. Абліцов В. Галактика “Україна” : українська діаспора: видатні постаті / В.Абліцов. – К. : КИТ, 2007. – 436 с.
15. Пастух В.В.Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 / В.В.Пастух; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 1999. – 20 с. – Текст : укр.
16. Пастух В.В. Галицький слід Василя Авраменка / В.В.Пастух // Українська культура. – 1999. – №3–4. – С.32–33.
17. Баріляка О. Ягілки / О.Баріляка. – Львів, 1932.
18. Музичний фольклор з Полісся / [у записах Ф.Колесси та К.Мошинського]. – К. : Музична Україна, 1995.
19. Демків Д.П. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії / Д.П.Демків. – Коломия, 2001.
20. Танцювальний ансамбль Покуття // kolomyua.org/cultpub/pokuttia.htm

In the article the studying of characteristic features of becoming stage forms of choreographic folklore in Ukraine in the context of mutual influence of regional traditions is carried out. The factors of influencing of regional traditions and change in the Ukrainian choreography are shown.

Key words: *folklore, choreographic folklore, traditions, culture.*