

ЖАНР «БАЛЕТНОЇ КАРТИНИ»  
У ХОРЕОГРАФІЇ В. АВРАМЕНКА

*Розглядається вплив музичної і театральної культури України кінця ХІХ - першої половини ХХ ст. на формування мистецько-педагогічних поглядів В.К. Авраменка. Запроваджується класифікація хореографічних композицій митця в жанрі «балетної картини» та висвітлюються характерні особливості його фахової діяльності у процесі створення українського «народного балету».*

Зважаючи на певний занепад сучасного українського народного хореографічного мистецтва на тлі нерозробленості теорії та історії українського народного танку як таких у більшості сучасних культурологічних видань, проблема збереження танечного фольклору та місце у цьому процесі творчої спадщини В.Авраменка є вельми актуальними.

Дана стаття є часткою великого дисертаційного дослідження, присвяченого проблемі використання та збереження танечного фольклору. Ці питання вивчаються переважно на прикладі творчості В.Авраменка, який зміг зберегти кращі надбання у народного танку серед широкого кола співвітчизників.

Вирішення даної проблеми започатковано канадськими та українськими дослідниками хореографічного фольклору лише в останнє десятиліття ХХ ст., проте ці праці мають переважно локальний характер, не пов'язаний з оцінкою змін вартісних орієнтирів у пострадянському просторі. Аналіз публікацій, на які спирається автор, наводиться в основній частині роботи.

Автор статті ставила за мету проаналізувати та узагальнити жанрову специфіку ранніх праць В.Авраменка, спрямованих на досягнення національної самобутності традиційних форм танцювального мистецтва. Переглянуто деякі попередні художньо-історичні оцінки та факти творчої спадщини минулого.

Василь Кирилович Авраменко (1895-1981) - знакова постать в історії українського мистецтва ХХ ст. Цей унікальний талант-самоук, який не здобув систематичної загальної та фахової освіти, став визначним балетмейстером та виконавцем українського народного танцю. Це мистецтво він прославив у країнах Нового світу задовго до початку закордонних гастролей митців радянського часу, які разом із бадьорими танцями демонстрували «переваги» комуністичного ладу. Представники останнього, власне, і викреслили ім'я Авраменка з вітчизняного культурного контексту на довгі десятиріччя. А балетмейстер водночас вів поза межами рідної країни нечувану досі мистецько-

просвітницьку та фахову діяльність, масштаб та результати якої стають зрозумілишими лише сьогодні, отже, потребують науково-художнього аналізу та суспільно-громадського осмислення.

Професійна та організаційна діяльність В. К. Авраменка почалася 1921 р., коли він організував школу українського танцю в Каліші, в таборі для інтернованих вояків УНР, а закінчилася, власне, у рік смерті. З урахуванням роботи Авраменка в театрі М. Садовського в роки громадянської війни, підсумковий «творчий стаж» митця складає більше 60 років.

Незважаючи на те, що основна частина творчої діяльності Авраменка припадає на роки вимушеної еміграції (з 1925 р.), найхарактерніші особливості його педагогічного методу та художньої вдачі визначаються вже у першій половині 1920-х рр. Як митець Авраменко формується під безпосереднім впливом М.К.Садовського (1856-1933), В.М.Костіва-Верховинця (1880-1938), Г.М.Хоткевича (1877-1938), а як представник української нації приєднується до ініціаторів та фундаторів суверенної української держави (в інтерпретації комуністичних ідеологів – до буржуазних націоналістів).

Театр М. Садовського дав Авраменкові поштовх до театралізації народного танцю (як пізніше його визначив сам балетмейстер — «українського народного балету»); школа Костіва-Верховинця - любов до достеменних рухів народного танцювального мистецтва та автентичної інтерпретації хореографічного фольклору; творча спадщина О.Кошиця наводила на думку щодо поєднання народних хорових творів із танцювальними композиціями, до створення повноцінних, мальовничих полотен з народного життя, побудованих на незайманих фольклорних зразках.

Творчість Василя Авраменка на Україні (1918- 1925) споріднена насамперед з ідеями народного театру (а стосовно його хисту - народного танцю), які в цей період мають свої особливості, пов'язані зі станом культури та політичною ситуацією.

Театр народного танцю, до якого прагнув В.К.Авраменко, теоретично існував у формах танцювально-пісенного фольклору та обрядів як невід'ємна частина народної культури, як висловлення «живої душі народу» (визначення І.Книш). Інше тлумачення народного театру (і певною мірою театру народного танцю) можна визначити як видовище, адресоване широким демократичним колам глядачів, просякнуте ідеями просвітництва та об'єднання нації в ім'я української державності.

Подібно до ідеологів та діячів російського (Л.Толстой, М.Горький та ін.), зарубіжного (Р.Роллан, Ф.Жем'є, Ж.Вілар) народного театру, українські митці, зокрема І.Франко,

І.Карпенко-Карий, Б.Грінченко, Г.Хоткевич, вважали нагальною необхідністю демократичного театрального мистецтва поширювати аудиторію в найвіддаленіших куточках країни.

Так, сучасник Авраменка Гнат Мартинович Хоткевич (1877-1938), літератор та музикант, фольклорист, драматург та режисер, громадський діяч та мистецтвознавець був, зокрема, організатором аматорських вистав на Харківщині, ініціатором створення першого на Україні робітничого театру, а також Гуцульського театру. Ідея Хоткевича про побудову в одному з карпатських селищ великого літнього театру, розрахованого на велику громаду місцевих мешканців та запрошених глядачів, наслідувала аналогічні спроби Морріса Форшера на початку століття у французькому місті Бюссані, розташованому в гірській місцевості. Г.Хоткевич 1909 р. організував у гуцульському селі Красноїлові (де нині створено його музей) подібний театральний гурток з майже неписьменних селян.

Організаційно-просвітницька та творчо-виконавська діяльність В.К.Авраменка не випадково активізувалася у тому ж регіоні, де ідеї українського відродження та збереження національної самобутності були визначальними в самосвідомості його мешканців. На ці ідеї посягали, з одного боку, західні сусіди, зокрема Польща з її експансивними тенденціями, з іншого - Росія, а згодом — радянська держава, яка прагнула до нівелювання національних традицій з їх суспільною вагомістю та геополітичним значенням.

Паралелі можна продовжити. Подібно до того, як Хоткевич писав оригінальні п'єси, побудовані на фольклорно-етнографічному матеріалі («Гуцульський рік», \*Практикований жовнір» та ін.), Авраменко, беручи за основу етнографічні зразки, створював танцювальні картини з народного життя: «Чумака» і «Гонта», «Гайдука» та багато інших; як і Хоткевич, запрошував до виконавства аматорів або зовсім непричетних до мистецтва людей.

У 1919 р. Г.Хоткевич здійснив постановку народної обрядової гри «Коза», пристосованої до першого дня сонцевороту. Проте, як відомо, вистави, побудовані на справжніх народних ритуалах та народних першоджерелах, визнавалися радянською ідеологією або як ворожі атеїстичній пропаганді, або як націоналістично спрямовані. Це ж стосувалося і гри на народних музичних інструментах, зокрема на бандурі, клас якої Хоткевич вів у Харківському музично-драматичному інституті. Важливо відзначити, що у своїх гостро-рольних подорожах Авраменко також використовував концертні номери кобзарів, запрошуючи з цією метою для виступів популяр-

ризаторів української народної історичної пісні Данила Щербину, Володимира Луціва та інших виконавців-бандуристів.

Доля Г.Хоткевича, якого було репресовано в 1938 р. за обвинуваченням в участі в контрреволюційній організації УВО та шпигунстві, споріднена також із життєвим та творчим шляхом В.Верховинця. Приводом для репресій проти видатного композитора, диригента, хореографа та педагога, насправді, було збереження та використання в незайманому вигляді зразків національного фольклору, що дорівнювалося проявам «буржуазного націоналізму».

Таким чином, ідея збереження фольклорно-етнографічного оригіналу зразків народної творчості в умовах зародження тоталітарного режиму перетворювалася із суто естетичної та художньої на політичну. Насправді, вона була пов'язана з боротьбою за самовизначення української нації, пошуком її мистецьких витоків та родоводу, власного місця в європейській спільноті та світовому культурному процесі.

Інтенсифікація цього процесу, який марно, але методично намагалися припинити спочатку царська, а потім радянська імперська влада, припадає на рубіж XIX-XX ст., коли ідею самостійності України було проголошено Ю.Бачинським у брошурі «Ukraina irredenta»(1895). До цього ж процесу належать вихід друком першого тому «Історії України-Руси» М.Грушевського (1898) та створення в колишньому Єлисаветграді українського театру корифеїв (1882), а пізніше, у 1907 р., заснування М.Садовським першого українського стаціонарного театру в Києві.

Початок I світової війни, під час якої з'ясувалися справжні наміри та стосунки країн і націй, був каталізатором процесу визначення кожної з них, зокрема майбутньої української держави.

Молодий Авраменко на власній долі переконався, що таке відчуття гордості за власну націю, коли мандрував неторованими для пересічного українця шляхами Далекого Сходу, відвідував на кораблях порти Азії, Японії. Проте, незважаючи на екзотику вражень, визначальним у його ідейно - мистецьких орієнтирах було ознайомлення у Владивостоці з виставами мандрівної російсько-української трупи, зокрема «Наталкою-Полтавкою» за участю М.Садовського.

«Наталка» справила на мене колосальне враження, - говорив Авраменко пізніше, - я перед своїми очима побачив рідний Стеблів, сестру та себе самого, почув рідну матірину українську мову. Це мене так зворушило, що я розплакався. Якраз оця проста дівчина

Наталка подібна до моєї сестри, а в Петрові я побачив себе самого - бурлаку далеко від рідного краю ...» [1,с.10].

Ототожнення долі літературних та історичних героїв українського народу із власною долею відіграло велику роль у створенні Авраменком власних хореографічних композицій на національну тему, театралізації народного танцю. Останнє стало можливим також завдяки навчальному та практичному досвідові, який він набув у музично-драматичній школі ім. М.Лисенка у В.Верховинця та під час репетицій національних вистав у театрі М.Садовського. Однією з перших новаторських за формою, складною за режисерським та хореографічним утіленням постановкою була композиція «За Україну», прем'єра якої відбулася 22 липня 1921 р. з нагоди ювілею 3-ї Залізної дивізії Української армії. Ця постановка, або «балетова п'єса», як визначив її І.Зубенко, «вже не малоросійський гопак - це вже початок хореографічного мистецтва - індивідуальної творчості, яка, однак, черпала зміст з невичерпних джерел народного мистецтва»[2,с.5].

Сюжет хореографічної композиції «За Україну» символізував боротьбу українського народу в національно-визвольних баталіях, учасником яких був сам Авраменко. Згідно з драматургічним задумом у танці брали участь Україна (дівчина в народному вбранні), Матрос із червоною зіркою як символ більшовицької влади та українське козацтво — захисники незалежності рідної землі. Таким чином, Авраменко вимагав від пересічних виконавців народного танцю виконати якісно інше завдання, пов'язане з акторським перевтіленням, відтворенням складного композиційного задуму, опануванням нової лексики. Розвиваючи народний танець, балетмейстер завжди робив його провідником великих ідей, шукаючи для цього переконливі художні засоби.

Хореографічні композиції Авраменка початку 1920-х рр., створені ще на батьківщині, можна умовно поділити на три групи. Одна з них ґрунтується на героїко-патріотичних сюжетах переважно історичного змісту («Танок Гонті», «Горе Ізраїлю», «Довбушева ніч»). Друга група — композиції актуальної для того часу тематики, такі як танець «За Україну». До третьої належать авторські інтерпретації фольклорних першоджерел: «Великодня гаївка», «Журавель весільний», «Гопак колом», «Козачок подільський», «Великдень на Україні» та ін.

Ці постановки вражають не лише стрункістю задуму, емоційною напруженістю, але й зображенням людських характерів у контексті історичної епохи. Таким переконливим прикладом є образ Чумака з однойменної композиції Авраменка, що захоплювала глядачів своєю душевною щедрістю та гумором. Митець показував

не усталені, канонізовані зразки народних танців, а узагальнюючі оптимістичні народні образи.

Зазвичай, сольні номери, що потребували високої виконавської майстерності, Авраменко танцював сам. Це стосується й танцю «Чумака», який автор композиції виконував з особливою піднесеністю, наче співав пісню про волю. Безпосередні свідки виконання «Чумака» вважали цей номер вершиною артистичної творчості митця. У ньому вирувала сила молодості, живий народний гумор та радість буття, за допомогою яких герой долає життєві невдачі безрадісної чумацької долі. Лаконічні жести, ритмічні шмагання й ляскання батіжком, нестримні стрибки, швидкі поривчасті рухи, що відображали випутування ніг зі степового бур'яну, віртуозні кружляння передавали пристрасне прагнення до волі і, торжество перемоги, молодецьке завзяття.

Своє враження від виступу Авраменка в цьому танці у Львові відбивав автор повідомлення в часописі «Театральне мистецтво»: «Артист відразу зривається вихором з-поза сцени й під дрібні звуки скрипки весь час жваво вигинається в коловистих загибах по сцені. Гнучкий, стрункий, середнього росту, в широких шароварах, в солом'яному брилі, він, мов лилик у повітрі, кілька раз облітає сцену довкола, тріскаючи в такт батоном, як знову зникає за сценою» [3, с.20].

Про виконання Авраменком танцювальної композиції «Чумака» на сцені товариства «Просвіта» у с. Любачеві (Польща) 1922 р. Ярослав Михальчишин, якому тоді було 12 років, згадував як про незабутнє мистецьке свято, що привело його згодом на курси народних танців, які проводив учень Авраменка П. Лазурко.

Я.Михальчишин подає детальний опис костюма артиста: «...біла лляна сорочка, зв'язана під шиєю кольоровою стрічкою, такого ж кольору штани, підперезані довгим очкуром, на ногах - легкі шкіряні постолі, на голові сидів задериковато надітий солом'яний бриль з широкими крисами, а в руці — короткий батіжок з довжелезною вузлуватою шворкою (мотузкою)». А виконання самого танцю йому запам'яталося так:

«Після музичного вступу вибіг, а точніше сказати вилетів птахом на сцену цей пастушок, та ще й «вистрелив» батіжком. І тоді сталося щось незбагненне для мене, якоесь неймовірне дійство. Неначе чародій, літав танцюрист на підмостках, ноги в нього дріботіли, батіжок поганяв перед собою уявну овечу отару. Він то підганяв відсталу від гурту овечку, то захищав овець від невидимого вовка, то мчав їх до водопою й на пасовище - і, знесилений та задоволений, засинав разом з отарою під нічним небом, що світилося мірадами зірок». За свідченням

Я.Михальчишина, йому доводилось бачити чимало сольних класичних танців, однак серед них не було оригінальних українських композицій. Це вмів лише Василь Авраменко, - зазначає Я.Михальчишин[4]. Таким чином, можна погодитися з висновком автора нарису «Два вечори Авраменка» І.Боберським, який спостерігав виступи митця вже в Канаді 1927 р., що «Чумака» - це одноцільний, гармонійно введений балет» [5,с.8].

Цілісність та гармонійність театралізованих танців В.Авраменка підсилювалися строями, гримом та художньо - декоративним оформленням, які були важливими чинниками створення синтетичного мистецького образу. Це підкреслює й опис танцю Гонти, зроблений І.Боберським та іншими авторами - свідками триумфальних виступів артиста - балетмейстера.

Танець Гонти (герой Шевченкової поеми «Гайдамаки» відомий тим, що вбив синів-католиків) відбувся на тлі сільського пейзажу з церквою на першому плані. За літературним сценарієм дія танцю відбулася в Умані, де, власне, й сталася трагедія Гонти - батька. Авраменко гримом робив лице Гонти темнавим, з чорними бровами, чорними довгими вусами. Темно-синій жупан з яскраво-синіми прикрасами на плечах, сива, низька шапка з чорними перами та жовті чоботи доповнювали зовнішній вигляд козака, для якого присяга була дорожча за любов до дітей.

І.Боберський, хоч і захоплювався виконанням Авраменка, відзначаючи «чарівну принаду рухів» та «почуття надзвичайної пориваючої краси» [5,с.8], готовий був де-в-чому посперечатися з балетмейстером - виконавцем. Проте характер полеміки свідчить на користь обраних Авраменком виразних засобів, бо критик наполягав на відтворенні історичних та етнографічних реалій, на більш побутовому вирішенні хореографічної картини, Авраменко-ж використовував художньо-узагальнюючі прийоми та символіку.

«Вигляд Гонти знаний нам з малюнків і ми маємо ясне поняття, як Гонга виглядав, бо його погруддя подане в підручниках історії. Він мав короткі вуса і був радше русявим, а може навіть рудавим, не чорнявим чоловіком»,- пише Боберський та висловлює побажання, щоб герой Авраменка був у «палаючо-червоних строях, у червоних чоботах, у чорній астраханській шапці з білим страусиним пером» і т. ін. [5,с.8].

Не згоден критик і з тим, що Авраменко у своєму танцювальному номері тільки удає спілкування з козаками. «Треба б впровадити на сцену ще кілька козаків, — вважає Боберський, — які під проводом Гонти борються з громадою поляків» [Там само].

Проте емоційне враження від танцю, який описує критик, промовисто доводить, що ці «вдосконалення» не обов'язкові. Це, однак, не стосується зауважень щодо музичного оформлення танцю, яке обмежувалось тільки одноманітним козачком.

«Гонта гуляє в жупані з шаблею в руках. Опісля вбиває шаблю в землю і скидає з себе пояс на землю, відтак скидає на землю жупан, щоб міг легше рухатись. Хватає знов шаблю до рук, б'є нею по землі, рубає по воздуху, падає на землю... Він розважає, думає, збирається до нападу, здержується, виражає свій біль, свою розпуку, нападає, бореться, перемагає. Музичні тони мусять відповідати всім цим відтінкам дії та почуттів. Музика й танок створюватимуть тоді один суцільний твір», — слушно зауважує автор нарису «Два вечори Авраменка» [Там само].

Цікаво, що кожен з критиків або свідків - дописувачів (а пізніше - дослідників творчості Авраменка) обирає з баченого чи почутого властивий його творчим та ідейним завданням сенс: суспільно - політичний, художньо - естетичний або поетично - узагальнюючий.

Так, учень В.Авраменка І.Пігуляк, який багато років працював поруч із ним за кордоном як організатор та викладач - хореограф, вважає, що цим танцем Авраменко хотів «збудити любов в української молоді до визвольної боротьби, аби вона набрала той запал, який не буде щадити ні свого життя, ні українських ворогів, ні своїх ренегатів чи зрадників свого народу, подібно Ж ЯК Гонта не пощадив своїх власних дітей тільки за те, що по вині матері вони були виховані «католиками», як виховали їх польські ксьондзи - езуїти» [1,с.24].

Біограф Авраменка І.Книш дотримується подібної думки, але більш влучно визначає жанровий характер твору, не заперечуючи його соціальний зміст. «Велич і потугу козацького духу» авторка вважає найголовнішими в «Гонті», підкреслюючи тут «жар трагічного пафосу». Проте він «не антично-фаталістичний, він - оптимістичний». Цей несподіваний висновок І.Книш пояснює тим, що Авраменковий «Гонта» віщував ворогові помсту й неминучість перемоги над ним, «відкривав променисту далечінь творчого змагання, боротьби й перемоги !...» [6,с.66].

Особливе місце у творчості В. Авраменка посідає танець «Смукток Ізраїлю», який у виконанні митця був за своєю формою і змістом драматичною, глибоко філософською балетною картиною. Досить несподівано Авраменко звернувся до історії іудейського народу, який, як і народ український, пізнав усі незгоди поневолення та відсутності державності. А головним героєм обрав старого, сивого іудея, який став символом народу-борця. Цей образ, значно



поглиблений та інакше забарвлений, перейшов зі створеного Авраменком децю раніше танцю «Маюфшес» [7,с.133-134].

Композиційний план вищеназваного танцю був побудований за методом антитез. Хореографічну лексику героя балетмейстер наділив тонкими відтінками емоційного стану: приземлена, скована пластика раба — танець напружений, тривожний; танець визволеного народу — мужній, енергійний, широкий, побудований на злетних рухах та синкопованих ритмах...

Під бурхливі акорди герої, закутий у кайдани, сходять з гори. Музика дедалі набуває сумнішого відтінку. Смеркає. Герой горює, не знаходячи собі місця. Він бореться з кайданами, і сили починають йому зраджувати. Але з веселою, швидкою мелодією кайдани зриваються з рук і настає хвилина веселого, дужого танцю. Світає...[7,с.134].

З особливою точністю В.Авраменко віднаходить кульмінацію номера — емоційну вершину, звідки відкривається глибокий ідейно-художній зміст. Такі кульмінації в композиціях Авраменка були завжди особливо ефектними та яскравими. Немов скидаючи з себе гнітючу ношу рабства, наче пружина випростовується його герої, викликаючи піднесення у глядачів.

На одному з концертів у Галичині після виконання цього номера тривалий час не вщухали оплески. Тоді Авраменко, вийшовши на сцену, повторив кульмінацію танцю, з силою кинув кайдани на землю і викликав цим нову хвилю піднесення.

У передачі складної гами людських почуттів артист - танцівник В.Авраменко виявляв себе майстром психологічного портрета. Зрозуміло, що в цьому насамперед була заслуга Авраменка - балетмейстера . Гостра художня виразність була притаманна його сольним композиціям як героїко - трагедійного плану, так і побутового та жартівливо - гротескового.

Композиційна майстерність Авраменка виявлялася не лише у створенні сольних номерів, але й у масових танцях, позначених прагненням до театралізації. Таким став сюжетний хореографічний номер «Запорожці пишуть листа до султана», де В.Авраменко виконував соло козака Гедзя. У загальному танці - змаганні сили та спритності - його герой виділявся завзяттям, гумором, вливаючи душу в танець козацької старшини.

На відміну від пізніших інтерпретацій «живої картини» за сюжетом І.Репіна, дія цього справді «українського балету» починалася з пробудження козаків у таборі. Очоловані отаманом Сірком, козаки поступово відходили від сну, співали, розмовляли, згадуючи бої, вигукували отаману «Славу». Потім приходив посланець від султана, приносив листа, якого читав писар. Обурені змістом султа-

нового послання, козаки диктували писареві відповідь без належних дипломатичних церемоній, не бажаючи підкорятися чужинській владі. Коли посол з брутальною відповіддю йшов геть, поступово народжувався завзятий танець, який розпочинав отаман Сірко. Танцювали старшини, писар, але з найбільшим завзяттям, як свідчив І.Боберський, виступав Авраменко - Гедзь [5,с.9].

Танець чотирьох козаків складався з підскоків, присідань та ударів шаблею, але кульмінацією гуляння козацтва був гопак, у якому брали участь понад тридцять чоловіків.

Жанр «балетної картини» балетмейстер опановував і в інших композиціях. Крім уже згаданих «За Україну» та «Запорожці пишуть листа до султана», це «Січ Отамана Сірка», «Довбушева ніч», «Великдень на Україні», «Русалки». Мистецтво Авраменка синтезувало досвід українського народного танцю, що виконувався на театральній сцені з музикою, живописом та поезією. Тому легко погодитися з його біографом І.Пігуляком, який стверджував, що Авраменко не лише опрацював народний танець, але й почав творити «новий український ще досі незнаний народний балет»[1,с.14].

*Висновки.* Жанр «балетної картини» був першим кроком у створенні композиції так званого «народного балету», своєрідної форми театралізованого видовища, де народний танок відіграв провідну роль у народженні художніх образів та відтворенні цілісної картини народного буття. У перспективі подальше вивчення та аналіз конкретних рис і подробиць автентичного танечного фольклору, його технічна та художня фіксація сприятимуть тому, що у професійних колективах та аматорських танечних гуртах з'являтимуться достеменні зразки вітчизняної фольклорної спадщини.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Пігуляк І. Василь Авраменко і відродження українського національного танку // Народне слово (Пітсбург). - 1931. 20 серпня, 3 грудня. Архівний зброшурований варіант // ІМФЕ. Фонд В.Авраменка.
2. Губенко І. Школа національного танку арт. В.Авраменка // Театральне мистецтво. Вип.ІІІ-ІV. - 1922. - 15 червня.

3. Вечір українських національних танців // Театральне мистецтво, - Вип. III-IV. - 1922. - 15 червня. Без підпису.
4. Михальчишин Я. Це умів лише Авраменко // За вільну Україну. - 1994. 2 березня.
5. Боберський І. Два вечери Авраменка. - Вінніпег. - 1927. - 3-4 череня.
6. Книш І. Жива душа народу. - Вінніпег. - 1966.
7. Чигиринець Я. Василь Авраменко та його школа національних танців // Календар «Громада» на 1924 рік. - Львів, 1923.

#### **А. П. КОСАКОВСКАЯ**

**ЖАНР «БАЛЕТНОЙ КАРТИНЫ» В ХОРЕОГРАФИИ В. АВРАМЕНКО**  
*Рассматривается влияние музыкальной и театральной культуры Украины конца XIX - первой половины XX в. на формирование искусствоведческо-педагогических взглядов В.К. Авраменко. Предлагается классификация хореографических композиций творца в жанре «балетной картины» и освещаются характерные особенности его профессиональной деятельности в процессе создания украинского «народного балета».*

#### **L. KOSAKJVSKA**

##### **THE BALLET PICTURE GENRE IN V.AVRAMENKO'S CHOREOGRAPHY**

*The article deals with the influence of Ukrainian music and theatre culture of the late 19th - early 20th centuries on the formation of artistic and pedagogical views of V.K. Avramenko. The author suggests a classification of Avramenko's choreographical compositions in the ballet picture genre. The characteristic features of his major activities in the process of formation of Ukrainian folk ballet are described.*

Надійшла до редколегії 27.06.2003 р.