

ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ФОЛЬКЛОР І СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Висвітлюються проблеми збереження фольклорно-етнографічного оригіналу народного танцю у творчій праці балетмейстерів кінця XIX - початку XX ст.

У використанні танцювального фольклору на театральній сцені та концертній естраді завжди виникали проблеми так званої аутентики, тобто достеменного відтворення рухів та загальної стилістики народних танців. Їх вільна інтерпретація теж мала місце, проте у кращих зразках сценічного танцю обидві тенденції узгоджувалися на користь обраного жанру видовища.

Використання танцювального фольклору пов'язане не тільки з естетикою, з внутрішніми проблемами хореографії як жанру мистецтва, але й з типами видовищної культури того чи іншого проміжку часу.

Першу згадку про музичну виставу з танцями на Україні можна знайти в Г.Ф. Квітки-Основ'яненка, званого літописця театральної справи. Театральна легенда розповідає, що у харківських виставах можна було побачити «малярівну», яка «полонила всіх відвідувачів спритністю та легкістю у танцях» [1; С. 61]. Тобто безіменну Малярівну можна вважати першою відомою нам народною танцівницею. Перлини народного мистецтва були осторонь від манірних церемоній салонів європейського танцю, який був розповсюдженим у школах для шляхетних осіб.

Подібних шкіл для опанування українського народного танцю не існувало, тому водночас можна вважати початком національної виконавської школи дату створення професійного українського театру в Полтаві - 1819 рік, коли танець посів відповідне місце в структурі національного видовища-музичної вистави зі співом і танцями («Наталка-Полтавка», «Москаль-чарівник», «Сватання на Гончарівці») та ін.

Історія свідчить, що професіональнішими та найдосвідченішими виконавцями і знавцями українського танцю у XIX столітті були польські артисти, зокрема Моріс Піон, Антон Романовський, Станіслав Ленчевський, Томас (Хома) Ніжинський, батько видатних артистів та балетмейстерів Броніслави та Вацлава Ніжинських.

Новітні дослідження доводять, що С. Ленчевський був постановником перших українських балетів на сцені Київської опери в 90 рр. XIX ст. До того часу невелика купка виконавців була спроможна виконувати лише танцювальні дивертисменти, що не було принциповою новиною для імператорських театрів. Однак серед іспанських, польських, італійських, угорських, російських, циганських танців хореографічний фольклор України представлений не був.

У «Малоросійському балеті» на 1 дію, який Ленчевський здійснив на кону Київської опери у сезоні 1893-94 рр., виконувались зокрема козачки, метелиці, хороводи, гопак. «Воно, – пише про це видовище дослідниця, – об'єднало різноманітні номери у веселе, життєрадісне дійство, де темпераментні чоловічі та парні танки змінювалися ліричними дівочими хороводами. «Звичайно, - підкреслює

автор, - український народний танок у цій виставі був **театралізований і стилізований** (розрядка Л.К., О.Ч.) Проте спроба побудувати балет на національній хореографії та народнопісенній основі виявилась дуже сміливою і несподіваною» [2; С. 23].

Після успіху «Малоросійського балету» С. Ленчевський створив на тій же сцені лірико-комедійний спектакль «Жнива в Малоросії», що було наступною сходинкою в опануванні фольклору як основи хореографічної вистави. Склад виконавців (кордебалет, солісти) доповнили також артисти хору та мімансу, оскільки видовище потребувало масовості: в ньому відтворювався час жнив, свято останнього снопа, елементи традиційних обжинків, а також весільний обряд.

Завдяки С. Ленчевському та Х. Ніжинському виникла традиція виконання віртуозного чоловічого танцю, побудованого на елементах змагання танцюристів, тобто переплясі. У хореографічній замальовці «Два козаки» Ленчевський та Ніжинський демонстрували віртуозну техніку характерного танцю, високі стрибки, стрімкі обертання тощо. Важливо, що основа цих та інших елементів танцю-змагання запозичене з вистав музично-драматичних мандрівних труп, де віртуозні можливості виконавців були слабкішими, а пантомімно - виразні - сильнішими. Ці дві тенденції поєдналися у постановці танців в опері М. Аркаса «Катерина» Х. Ніжинським у трупі М. Кропивницького.

Ще раніше, в середині XIX ст., у Харкові та Києві працював балетмейстер Варшавського оперного театру Моріс Піон, який теж включав до репертуару очолюваних ним труп народні танці України.

Тому, що перші дивертисменти з використанням народного танцю мають за зразки польські оригінали, переконуює рецензія на спектакль «Українське весілля» С. Гулака - Артемовського, поставленого в 1852 р. у Петербурзі. Відомий критик та композитор О. Серов закидав авторові наслідування польському балетові «Селянське весілля» [3; С.55]. За свідченням М. Загайкевич [4; С. 29], балет К. Курпинського та Й. Дамсе був створений у 1823 році та в середині XIX ст. набув надзвичайної популярності, зокрема в Україні та Росії. Хореографічна лексика цього балету була побудована на використанні польських та українських (козачкових) танцювальних форм. У вокально-хореографічному дивертисменті «Українське весілля» С. Гулака-Артемовського було сім музичних номерів, чотири з них – танцювальні, побудовані на прийомі танцю під пісню: «На бережку у ставка», «Ой за гаєм, гаєм», «Била жінка мужика», «Гей посіяв мужик та у полі ячмінь».

М. Загайкевич з цієї нагоди слушно зауважує, що, як і «Селянське весілля» в Польщі, дивертисмент С. Гулака-Артемовського ознаменував виникнення в українському національному мистецтві окремого жанру сценічної творчості, де танцювальна музика складала розгорнену, зв'язану з народними традиціями систему образів, надавала широкий простір для сценічного перетворення і використання народної хореографії [4; С. 31].

Продовжив справу, розпочату польськими митцями, українець М.А. Соболь (1883-1955). Він народився в Белостоці (Польща) і здобув освіту у балетній школі

Великого театру Варшави. М.А. Соболев закінчив навчання танцювальному мистецтву у Варшаві саме в ті роки, коли С. Ленчевський в Києві утверджував новий стиль «малоросійського балету». Захопившись українським танцювальним фольклором, Соболев опановував його в музичному театрі Білостока в 1895-1904 та 1905-1914 рр. А балетмейстерську та виконавську діяльність продовжив у Харкові, в театрі Тіволі-Буфф у 1914-1919 рр.

Керований М. Соболев фольклорний ансамбль був одним з перших, що демонстрував зразки народного українського танцю на естраді - серед інших розважальних номерів він мав непересічний успіх. Театралізовані танцювальні сюїти «Весілля на Україні», «Запорізькі козаки», «Українські дівочі хороводи» були побудовані на зразках національного фольклору. Вони технічно ускладнювались, що захоплювало і спонукало виконавців до подальшого використання віртуозних трюків.

Проте, як вважає дослідник історії українського хореографічного мистецтва Ю. Станішевський, віртуозність у творчості цього балетмейстера ніколи не була самоціллю. Інша річ, що постановки М. Соболева широко використовували балетмейстери українських труп, часом перекручуючи і спотворюючи його знахідки. Захопившись театралізацією і надмірною віртуозністю, вони інколи перетворювали народний танець на демонстрацію присядок, повзунків, обертань і стрибків, роблячи його суто розважальним, вставним дивертисментом. Особливо широко ця вульгарна «еквілібристика» і дилетантизм насаджувались мандрівними «горілчано-гопачними» трупами, влучно названими І. Карпенком-Карим «розбійниками рідної сцени». Вони розгорнули свою «діяльність» у перші десятиліття ХХ ст., коли український театр (а з 1914 р. і перший національний театр М. Садовського) переживав гостру ідейно-творчу кризу [5; С. 21].

Подібною «малоросійщиною» був дуже занепокоєний знавець українського фольклору, диригент, хореограф та етнограф Василь Верховинець (Костів), який піддавав жорсткій критиці будь-яку вульгаризацію національного мистецтва в ті часи:

«Танок, не танок, а циркова акробатика. Пісня, не пісня, а один крик, галасування та вигуки. І сміх і плач були обернені - перше на дикий безглуздий регіт, а друге - на неправдоподібне ревіння. Костюм-величезний, вінок на голові з безліччю стьожок, буси замість намиста, півпуда стеклярусу, нашитого на вбрання, все це не мало нічого спільного з тим народним костюмом, який ми завжди можемо бачити, чи то на селі, чи в кожному першому-ліпшому музеї» [6; С. 19].

Видатний український композитор К. Стеценко у ті ж часи риторично запитував зацікавлених спостерігачів: «Хіба несамовите гасання по сцені, підскакування під стелю, якісь клоунські фокуси з шапкою, сидання на землю зо всього розмаху, можна назвати українськими танцями? Хіба ці всі рухи без пластичності, без якої-небудь художньої норми та краси достойно української штуки (тобто мистецтва - Л.К., О.Ч.) Ні, цілком, ні» [7; С. 51].

Доречно відзначити, що саме Стеценку пощастило внести у театральну драматургію ті народні пластично-ігрові образи, які відчутно розширили виражальну сферу сценічної музики, а разом й танцю.

У специфіці українського музично-драматичного театру була закладена «образна роль сценічного танцю як важливого засобу сценічної виразності, складового компонента сценічної дії», - слушно стверджує сучасна дослідниця української балетної музики та танцю [4; С. 66].

Театралізація різних видів танцювального фольклору й насправді була найперспективніш та плідною у подальшому розвитку національного хореографічного мистецтва.

Саме цією рисою були позначені кращі танцювальні композиції, створені видатним українським етнохореографом Василем Кириловичем Авраменком (1895-1981). Як митець він сформувався під впливом творчої особистості Миколи Садовського і водночас став спадкоємцем традицій Василя Верховинця, дослідника та пропагандиста народного танку, музики, співу.

Зберігач творчої спадщини В. Верховинця та дослідник його творчості Я. Верховинець справедливо розподіляє два напрямки розвитку народного танцювального мистецтва, які історично склались на Україні:

а) «надмірне ускладнення танцювальних рухів, максимальне наповнення танцю трюковими, елементами, доступними лише добре підготовленим професіональним танцюристам (представники Х. Ніжинський та М. Соболев)

б) прагнення до безумовного збереження фольклорно-етнографічного оригіналу, до захисту незайманої чистоти народного танцю від усього штучного і наносного, такого, що могло б цей танець змінити чи спотворити. Саме цей напряму відстоював та пропагував Василь Миколайович Верховинець, коли доводив, що на сцену мають виноситись зразки рухів танцю такими, якими їх створив народ, а далі на їх основі і у тому ж ключі стилізувати нові танцювально-сценічні варіанти, створювати нові хореографічні постановки, домислені талантом балетмейстера» [8; С. 40].

Лекції В.М. Костіва-Верховинця, який до того ж завідував танцювальною трупною в театрі Садовського, В. Авраменко прослухав у Київській драматичній школі ім. М. Лисенка в 1920 р. Виступи Верховинця перед аудиторією були водночас і теорією і практикою, оскільки він не тільки показував основні рухи народного танцю, а й доводив оригінальність та самотність українського хореографічного мистецтва як творчою вияву народної душі.

«Слідом й Авраменко, - пише авторка книги «Жива душа народу» Ірена Книш, - зумів показати свій національний танок «без ковбаси та чарки», без вигуквань та підсвистів сільського парубійка - і перед зачудованими очима українців з'явився танок легкий, повний грації та поезії рухів, пориваючий настроєм української пісні, тужливої і пристрасної, танок, здатний задовольнити естетичні вимоги тонкого знавця, український танок у його артистичному виконанні» [9; С. 63].

Характерно, що публічні виступи В. Авраменка та його учнів теж були побудовані як своєрідні лекції - концерти, що розпочинались вступною промовою самого Авраменка і демонстрацією найпоказовіш танцювальних рухів (подібно до методики В. Костя-Верховинця)

Перші хореографічні композиції Авраменка «Чумак», «Сон Катерини», «Запорізький гопак», «Козачок», а згодом «За Україну», «Плач Ізраїля» (де тема гноблення іудеїв споріднювалась з темою визвольної боротьби українського народу) були красномовними виявами національної культури, де підкреслювались дух визвольної боротьби, бадьоре піднесення, натхнення та поетичність.

І хоча мистецька діяльність Авраменка в Україні обмежується першою половиною 1920-х років, її значення у подальшому поширенні українського танку, яким його бачили М. Садовський та В. Верховинець, важко переоцінити. По-перше він сам артистичним прикладом свого виконання народного танцю доводив непересічні цінності «чистого», неспотвореного мистецтва. По-друге через відкриття танцювальних шкіл та власну педагогічну діяльність збільшував число прихильників саме такого виду народного танцю.

На жаль, етнохореографія, як і творчість кобзарів, поетів та письменників нової української генерації, інших митців патріотичного спрямування характеризувалась у радянській державі як витвір «українського буржуазного націоналізму». Однією з жертв ідеологічних та політичних репресій став В. Верховинець-Костів. Можна припустити, що В. Авраменка чекала б така ж доля, якби не його від'їзд до Канади у 1925 р. Проте мистецькі заповіді Садовського-Верховинця тривалий час були взірцем для найвимогливіших та чуйних до рідної спадщини діячів національного мистецтва.

Оскільки ідеологічна свідомість у радянській Україні мала переважати над національною самосвідомістю (це стосувалось і мистецтва взагалі, і його - окремих жанрів), першими балетними виставами на сцені українського столичного театру опери та балету у Харкові були «Червоний мак» Р. Глієра (1927) «Ференджі (Вогонь над Гангом)» Б. Яновського (1930) відповідно про визвольну боротьбу китайських й індійських трудящих, балет-ревю «Футболіст» В. Оранського, перша сатирична хореографічна вистава на сучасну тему (1930).

У 1931 р. на кону Харківського оперного театру нарешті відбулася прем'єра першого українського національного балету «Пан Каньовський» М. Вериківського.

Щоправда, в оперних творах українських композиторів, зокрема М. Лисенка, А. Вахняніна, Д. Сочинського, Б. Підгорецького, М. Аркаса вже були спроби використання народного танцю як дієвого компонента, засобу драматургічної виразності. Відомо, наприклад, що в опері «Катерина» М. Аркаса демонструвався «Козачок» у постановці та виконанні Х. Ніжинського, а у львівській прем'єрі «Пана Сотника» Г. Казаченка дебютував В. Авраменко, виконавши кілька народних танців.

Дослідниця українського балетного мистецтва слушно зауважує з цієї нагоди, що найбільш плідними та перспективними у формуванні характерних рис національного

балету «виявилися намагання українських композиторів театралізувати різні види танцювального фольклору.» [4; С.66].

Серед постановників «Пана Каньовського» був композитор М. Вериківський, який стояв за диригентським пультом, балетмейстером В.К. Литвиненко, а консультантом з народних танків В. Верховинець.

Вериківського та Верховинця об'єднувала спільна педагогічна діяльність у Музично-драматичній школі ім. М. Лисенка, де займався серед інших В. Авраменко. Як композитор, Вериківський пройшов «театральну» школу, працюючи в колективі «лівого» мистецького спрямування, очолюваного М. Терещенком. Цей театр, названий ім'ям Гн. Михайличенка, практично не використовував драматургію як основу спектаклю, а використовував з цією метою інсценізації прози та поезій сучасних авторів.

Під впливом Ідей М. Терещенка, для якого виразність акторської пластики та жесту була найціннішою, Вериківський створив сюїту «Веснянка» (1924), яка поширилася пізніше у балет «Ягелла», увібравши елементи весільного обряду.

Пошуки лібрето для балету, який гідно б репрезентував національну тему, привели М. Вериківського до поеми О.І. Олеся (Кандиби), проте її містичний зміст (взяти хоча б марш січових козаків, які виходять з могил) та емігрантський статус самого Олеся негативно вплинули на реалізацію задуму. І хоча музика балету «Весняна казка», за висновком поширених зборів Вищого Музичного Комітету при наркомосвіті України, була визнана «значним вкладом в українську музичну літературу і запропонована для постановки» [10; С. 3], державна опера врешті-решт від неї відмовилася.

Оголошений у 1927 р. конкурс НКО до 10-річчя Жовтневої революції по лінії музичної творчості висунув гасло створення складних музичних форм на основі української народної музичної пісенної тематики. Балет Вериківського цілком відповідав цим вимогам, проте не мав соціально значимого для тих часів змісту. Тому лібретист Ю.Д. Ткаченко, який розділив авторські права з М. Вериківським, пішов торованими стежками соціальної схеми, використавши багатий фольклорно-етнографічний матеріал.

Дія балету відбувається за часи гайдамачини, коли «посадником» на Правобережжі був польський магнат граф Микола Потоцький, володар численних маєтків у Західній Україні і прозваний Паном Каньовським. Народні оповідання свідчать про Каньовського як про страшного, свавільного паливоду.

У лібрето були використані також народні балади про Любину Бондарівну, дівчину, яка стала жертвою свавілля Каньовського. Вона і посіла провідне місце у сюжеті як головна героїня.

Історія боротьби пригнобленого польськими панами українського кріпацтва мала не тільки соціальний, а й політичний зміст. Офіційна ідеологія вважала, що на початку 1930-х років «фашистські нащадки потоцьких, наслідуючи діла своїх предків, так само бешкетують, свавільничають і гублять трудящі маси Західної України.» [10; С. 5].

Хореографічна мова балету, згідно з задумом авторів та постановників, мала такі очевидні стильові ознаки: український національний фольклор, польський характерний танець та академічний класичний танець.

У «чистому» вигляді вони були реалізовані відповідно до сюжету в ди-вертисментах. «На провесні - грім» (картина, в яку ввійшла сюїта з «Весняної казки та «Ягілли»), «Панство бенкетує» (5 картина: полонез, мазурка та виступ панського балету). Окремі класичні танці були включені до 2 картини «Лекція панського кріпацького балету», а характерні - до фінальної, 7-ї картини балету «Цеховий люд святкує»- свято ремісників у Каневі та побут гайдамацького коша.

Що ж до характеристики окремих дійових осіб (Любини Бондарівни, її коханого Яроша та ін.), то в їх пластичній мові поєднувались різні лексичні елементи класики, характерного та національного танцю, що, з одного боку сприяло розширенню засобів хореографічної мови балету, а з іншого – нівелювало фольклорно-етнографічну основу народного танцю.

Виконавиця ролі Любини Бондарівни В.С. Дуленко згадувала, що на зустрічі з В.М. Верховинцем, який був консультантом вистави з фольклору, артисти «відразу зрозуміли, що нічого подібного раніше ніхто не знав.

Працюючи з нами, – писала вона, – Василь Миколайович постійно підкреслював, що в народному танці усе повинно співати – голова, руки, ноги, плечі, а головне – душа[...] Репетиції з Василем Миколайовичем завжди проходили дуже продуктивно, і у мене склалось враження, що Литвиненко готовив танці начорно, а Верховинець відпрацьовував їх, доводив до досконалості, тобто здійснював ювелірну, парадну роботу» (6-28).

Цю думку Валентини Дуленко продовжує і розвиває її партнер у спектаклі Олександр Соболев: «Верховинець вимагав, щоб у виставі не було значних відхилень від фольклору, щоб всюди зберігався національний колорит, бо інакше не здійсниться українська постановка. Артисти усе це розуміли і цілком його підтримували[...] За порадою Верховинця, до спектаклю увійшло багато обрядових танців, пов'язаних з весіллям і збиранням хліба. Балет іскрився безліччю яскравих сцен народного гуляння. Оті птахи, оті звірі, оті рухи на ходулях – все те прикрашало постановку, сприяло успіхові спектаклю.

Тільки дякуючи Верховинцю, ми в усіх танцювальних побудовах, у кожній мізансцені відчули справжній український аромат, відчули, як і в якому стилі повинен проходити весь балет. Навіть в чисто класичних танцях заявились певні національні ознаки, аби класика органічно поєднувалась з національним колоритом і не вибивалась із стилю».

«Пан Каньовський» М. Вериківського, який побачив світло рампи на харківській, тоді столичній, сцені, швидко став репертуарною виставою і в постановці В. Литвиненка був також відтворений на кону Київського оперного театру, а в наступному, 1932 р., також за допомогою В.М. Верховинця, поставлений П. Йоркіним у Дніпропетровську та Ф.Пінно - на сцені Лівобережної опери.

Творча праця В.М. Верховинця практично не була відображена в афішах вистав, проте виконувалась вона не настирливо, дбайливо, ретельно. Верховинець не завжди міг протистояти тій трансформації народного фольклору, яка не відповідала художнім завданням постановки.

Місію вчителя народного танцю В. Верховинець намагався виконувати ще з часів прем'єри опери «Сорочинський ярмарок» у новоствореній харківській держопері в 1925 р.

Другим консультантом з постановки танців був у цьому оперному спектаклі М. Соболев, який допомагав головному балетмейстерові Р.Й. Баланотті у постановці хореографічних епізодів. М. Соболев, у той час уже дуже знаний постановник українських танців на естраді, виховав сина О. Соболя-віртуоза, «неперевершеного піруетиста», виконавця стрімких обертань, високих «розніжок» та інших трюкових елементів.

Ця демонстративна віртуозність та технічна ускладненість, насамперед, були пов'язані і з становленням чоловічого танцю в балеті, що врешті-решт довів О. Соболев у головній партії балету «Пан Каньовський».

Проте розмежування в інтерпретації українського народного танцю було очевидним, Ю. Станішевський, звертаючись до діяльності в Одеському оперному театрі майбутнього видатного хореографа П. Вірського («Козачок» \ опері М. Лисенка «Тарас Бульба»), вирізняє першу тенденцію, де панували яскрава й багатобарвна театралізація народного танцю, збагачення його віртуозною технікою і навіть видозміненими акробатичними трюками» [5; С.65]. До другої тенденції дослідник слушно відносить «дбайливе перенесення на сцену фольклорно-танцювальних зразків у майже незайманому вигляді», пов'язуючи цю інтерпретацію з тими постановками, де автором або консультантом виступав В. Верховинець. [Там само].

Ідеологічні наглядачі над мистецтвом без сумніву, надавали перевагу першому напрямку, оскільки в ньому були стрімкість та бадьорість, властиві вимогам сталінської епохи, її парадному фасаді соцреалістичного забарвлення. Особливої політичної ваги радісний танець українців набував після страшного голодомору 1933 р. та процесу над членами так званої «Спілки визволення України», масових арештів діячів УНР та письменників.

Розбіжності в трактовці українського національного танцю стають очевидними, якщо згадати концерт до 10-річчя школи В. Авраменка в Нью-Йоркській «Метрополітен-опера» 25 квітня 1931 р. Його учасниками були близько 500 непрофесіональних танцюристів від 6 до 60 років - представників української діаспори. Авраменко побудував концерт відповідно до "великих українських свят природного циклу». Учасники цього грандіозного масового дійства згадували витоки народного мистецтва, закладені «в танках скіфів, які вихваляють Бога-Сонця» («Аркан»), гаївки пасхального циклу, «котрі в давнину використовувались в деяких ритуалах поклоніння Богу-Сонцю», «Щось первісне відчувалося в танці вільних людей із-за дніпровських порогів» [Там само].

В концерті виконувались також героїчні й традиційні танці у супроводі хору, причому всі виконавці були у національному вбранні.

Важко уявити собі подібну акцію у країні, отруєній атеїстичною пропагандою, країні, де пошук справжніх національних витоків ототожнювався з буржуазним націоналізмом. Проте такі спроби були. Серед них створення фольклорно-етнографічного гурту «Жінхоранс» (Полтава 1930), на чолі якого став В.М. Верховинець зі своєю дружиною С.І. Долею-Верховинець.

Свідок виступів «Жінхорансу» (який мав тільки жіночий склад) згадував, що «був у захопленні від їх манер, від їхніх рук, від їхнього вміння поводити себе у танці.

І пісня, і рухи їх були цілком природними: всюди панувала гармонія та задушевність, відчувалась насага від народу, від аромату рідної землі.» [6; С. 26].

Нормативність естетики соціалістичного реалізму поступово приводила до вичавлення духовних витоків народного танку, до схематизму його втілення, залишаючи на поверхні лише зовнішні риси малюнка. Їх вправно та якісно відтворювали професійні митці, кожен з яких був вправним виконавцем певних трюків.

Саме за таким принципом відбувався добір танцювальної групи, яка б гідно репрезентувала мистецтво України на Міжнародному фестивалі народного танцю в Лондоні влітку 1935 року. Як свідчить учасниця виступу в Лондоні М. Сивкович, група мала видатних стрибунів – М. Іващенко та А. Жмарьова, А. Белов та С. Светлов блискуче виконували партерні вертушки, О. Соболев вражав кількістю піруетів тощо [11; С. 20].

В.М. Верховинець почав працювати з групою, коли вона була остаточно сформована (пізніше чекісти не дозволили чотирьом з дванадцяти танцюристів виїзд за кордон і тому танок було терміново перероблено). Першу частину «Триколіїного гопака» Верховинець поставив, суворо дотримуючись правильних позицій рук, ніг і корпусу, етики стосунків парубків та дівчин, як героїв танцювальної композиції. Проте успіх виступів у Лондоні припав на іншу, «трюкову» частину танцю, яку поставив балетмейстер Київського театру Л. Жуков.

Англійські глядачі та критики, як того і чекала радянська пропаганда, побачили в цій козацькій, "екзотиці" уособлення національного характеру, а разом й відзначили позитивне вирішення проблеми «народний танок на сцені»: "Ми переконались, - свідчив рецензент газети «Таймс» 18 липня 1935 року, який прямиий вплив мають народні танці на балет, хоча, незважаючи на віртуозність, це були народні танці.» [Там само, с.21].

Наступну версію гопака в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського була здійснили М. Болотов та П. Вірський на сцені київського театру опери та балету, для гастролей у Москві 1936 р. з урахуванням досвіду попередників. У передмові до постановки М. Болотов та П. Вірський ввічливо дякували А. Верховинця за велику допомогу, називаючи його «етнографом української пісні й танцю». «Народний примітив лежить в основі танкової фактури, - наголошували постановники «Гопака», - однак цей примітив переломлений крізь призму

театральних підкреслень. Займатися точним етнографічним відновленням народного примітиву в театральній дії було б неправильно». [13; С. 41].

Таким чином напередодні гастролей у столиці СРСР балетмейстери присягали на вірність новому мистецтву радянської епохи і оголошували засади естетики, яка буде покладена у фундамент новостворених ансамблів народного танцю у Москві (І. Мойсе'єв) та Києві (П. Вірський) 1937 року.

Ці дати фатальним чином збігаються з арештом та подальшою стратою В. Верховинця, розформування ансамблю «Жінхоранс» та іншими акціями, спрямованими проти збирачів та зберігачів українського фольклору. Проте в деклараціях останній залишався основою національного мистецтва, якщо судити по кількості самодіяльних гуртків та їх репертуарному списку.

Як приклад, можна навести творчу діяльність М. Соболя, котрий був консультантом та постановником українського танцю від Київського хореографічного училища до виховної колонії А. Макаренка.

Насправді ж це мистецтво, відокремлене від обрядових, незайманих джерел народної творчості та поставлене на прислугу офіційним владним колам, через численні нашарування та вульгаризаторські тенденції поступово втрачало свою безпосередність та живий духовний зміст. Про це через багато десятиліть нагадує нам творча спадщина В. Верховинця та його обдарованого учня В. Авраменка.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Квітка-Основ'яненко*. Збір. творів у 8-ми т. - К., 1970. - 7. - С. 61.
2. *Міллер Ханна*. Сто років тому Перші українські балети в Києві // *Музика*. - 1994. №1. - С.23.
3. *Кауфман С.*, С. Гулак-Артемовський. - К., 1962.
4. *Загайкевич М.П.* Українська балетна музика. К., 1969.
5. *Станішевський Ю.* Балетний театр Радянської України К, 1986.
6. *Верховинець В. М.* Теорія українського народного танцю. К, 1990.
7. *Пархоменко Л. К.Г.* Стеценко. - К, 1963.
8. *Верховинець Я.* Відродження школи народного танцю Василя Верховинця // *Народна творчість та етнологія* - 1992. -№1.
9. *Книги I* Жива душа народу. - Вінніпег, 1966.
10. *Пісочинець (Ю.Д. Ткаченко)*. До постанови балету. «Пан Каньовський» // Пан Каньовський. Програма вистави Вид. Держ. стол. опери. Х., 1931.
11. *Верховинець Я., Сівкович А.* Як виник і був заборонений «лондонський гопак»//*Народна творчість та етнологія*. - 1993. -№4.
12. *Беккет Генрі*. Пишне українське свято під орудою В. Авраменка/Републікація В. Коломійця//*Музика*. - 1995.-№2.13.
13. *Болотов М.* Вірський П. Танки в «Запорожцеві за Дунаєм»// *Запорожець за Дунаєм*. Гастролі в Москві 11-21 березня 1936 року. К Мистецтво, 1936.

Надійшла до редакції 5.06.2001 р.