

коп 1096

85.32

17 19



МАРІЯ ПАСТЕРНАКОВА

УКРАЇНСЬКА ЖІНКА В ХОРЕОГРАФІЇ

MARIA PASTERNAKOVA

UKRAINIAN WOMAN IN CHOREOGRAPHY

Published by Ukrainian Women's Ass'n of Canada
Natalia Kobrynska Foundation

Winnipeg — 1963 — Edmonton

МАРІЯ ПАСТЕРНАКОВА

УКРАЇНСЬКА ЖІНКА В ХОРЕОГРАФІЇ

**Накладом Союзу Українок Канади
з Фондації ім. Наталії Кобринської**

Вінніпег — 1963 — Едмонтон

Обладнина
МИРОНА ЛЕВИЦЬКОГО

Printed by Trident Press Ltd., 210—216 Dufferin Avenue,
Winnipeg, Man.

*Молодим українкам - жрекиням Терпсихори
п р и с в я ч у ю*



Мария Павловна

FOREWORD

By Lidia Burachynsky

Perhaps, there is no other branch of fine arts that has reached more people than dancing. All of us experience through dancing the emotions of movement, of sound, and of dance enjoyment. All of us have looked on dancing with esthetic satisfaction. That is why dancing enraptures all of us.

And yet no other branch of the fine arts is so far off from us and so little understood! Starting with the primitive variety in its ritual forms, dancing has passed through thousand years of development. After learning to make use of such effects as colour, light, and sound, it became possible for us to express through the movements of our body also the more complicated situations of our life. In short, the various types of dancing became more intricate. It has acquired more life.

The spectator can hardly note all the dance nuances. He feels something like an echo in his own blood when he looks at such dances as the Easter hayivky or the whirlwind hopak which he learned in his childhood. His eyes are used to the combinations of the classical ballet, for he has

seen operas and other performances. But what about the modern trends? What is this — a rhythmical performance, expressional dance, or pantomime?

This book will introduce us best into such matters. Its author is one of our few experts of this branch of knowledge. She has to her advantage, not only her professional knowledge, acquired in the schools of modern dancing in Lviv, but also her ability to write and express all that really matters.

Maria Pasternakova was raised and went to school in Western Ukraine. In her dance studies she studied the plastic rhythm method of J. Dalcroze, the expressional dancing according to the method of Gertrude Bodenwieser and Mary Wigman. Such studies gave her the necessary knowledge, outlook, and actual practice. As a teacher of Ukrainian school, she practised her knowledge of choreography in modern physical training and in the programme of the school concerts.

Maria Pasternakova began to write articles on the subject of dancing in 1932. Her articles, which appeared in several magazines and newspapers, acquainted the readers with this branch of fine arts. In her articles "The Soul and Dancing", "Serving the Terpsichore", and in "The Ancient and Modern Pantomime", she has disclosed the modern outlook on the various experiments and researches that took place in the art

of dancing. With her usual enthusiasm, she continues this part of her interests also here, on this side of the Atlantic. We got acquainted with it through such articles, as "The Dance Saga of America", "Longing for the Abstract", "Movie Dancing", and "Intellectualism in the Arts of Modern Dancing". There was hardly any noted dance performance, dance tour or festival that was not mentioned in her writings.

This present work, *Ukrainian Woman in Choreography*, is the logical summation of Maria Pasternakova's achievements. She has expressed in this book her own outlook on the development of the folk dance, classical dance, and of the modern artistic dance. Her work is based on the modern dance trends. It is of special value, as the Ukrainian dance is still closely bound with the classical ballet and has not transcended its average achievements. For this purpose Maria Pasternakova also wrote this work. She gives here a well deserved recognition to the Ukrainian dance artists for their service and their un-average achievements.

In this book we shall get acquainted with those tireless dance artists that have served Terpsichore, in spite of the unfavourable conditions, and in the end came out as winners. They were the ones who brought in the Ukrainian elements into the fine arts of dance, especially their Ukrainian heart. Here they are presented

to the Ukrainian public for the first time, with description of the trends and achievements.

Let us feel happy that it was the Ukrainian Women's Association of Canada that undertook to have this work published. This proves once again how actual are the needs of our people for this women's organization. It sometimes supports them, and at times even initiates them, if such measures are necessary.

/

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Мабуть немає галузі мистецтва, що досягала б такі широкі маси як танок. Адже кожна людина пережила в ньому емоції руху, звуку і танкового піднесення, кожна людина сприймала танкове видовище з естетичним вдоволенням. Тому танок притягає і манить кожного.

А рівночасно ніодна галузь мистецтва така далека й незрозуміла! Від свого первісного народнього чи обрядового виду танок пройшов тисячелітній розвиток. Підчинивши собі різні ефекти — кольор, світло, звук — рух людського тіла став виражати складніші людські почування, став передавати трудніші життєві ситуації. Одним словом — його засоби ускладнились, його вираз набрав повноти життя.

А глядач за тим не поспіває. Відгомін гагілок чи вихор гопака, засвоєний ще в дитинстві, лежить йому в крові. До складного плетива класичного балету привик, слідкуючи за оперними чи іншими виставами. А як із модерними напрямками? Що це ритміка, виразовий танок, пантоміма?

В цю ділянку впровадить нас найкраще оця книжка. Її авторка являється в нас одним із небагатьох знавців цієї ділянки. Її великим обдаруванням є не тільки фахове знання, здобуте

в школах модерного танку у Львові, але й уміле перо, що може схопити й передати все, що суттєве.

Марія Пастернакова виростала і школилась у Зах. Україні. Хоч це може відсунуло її від великих балетних сцен України, проте наблизило до Заходу. Вона бо могла сприймати всі живі течії, що йшли в 30-тих рр. у танковому мистецтві. І в танкових школах вона перейшла ритмо-пластику методом Ж. Далькроза, виразовий танок за методом Гертруди Боденвізер та Мері Вігман. Це дало їй погляд і знання, а рівночасно й практику. Як учителька Рідної Школи вона примінювала це набуте хореографічне знання на лекціях модерної руханки та в програмах шкільних імпрез.

Природнім шляхом розвитку Марія Пастернакова повинна була створити школу мистецького танцю, свій танковий гурт, якому передала б оті танкові ідеї, що кільчилися тоді на Заході. Але так не сталося. Зате вона впровадила їх іншим шляхом у нашу громаду. Ще в 1932 р. стала писати на танкові теми. Її статті появлялись у журналах і часописах і знайомили читачів із цією галуззю мистецтва. У нарисах „Душа і танок”, „На службі Терпсихори”, „Давня і сучасна пантоміма” відкривався новий погляд на цей складний шлях спроб і шукань, яким ішов тоді мистецький танок. З послідовністю ентузіяста вона продовжувала це діло й на еміграції. Завдяки її перу ми познайомились із танковими течіями Америки в її статтях „Танкова сага Америки”, „Туга за аб-

страктом”, „Танець у фільмі”, „Інтелектуалізм у модерному танковому мистецтві”. Не було поважнішого танкового виступу, турне чи ювілею, на який не відгукнулось би її перо.

Логічним завершенням цього шляху є тепер праця „Українська жінка в хореографії”. Марія Пастернакова з’ясувала в ній свій погляд на шлях народного, класичного та модерного мистецького танку, погляд опертий об модерні танкові течії. Це тим більше цінне, що український танок все ще спочиває в оковах класичного балету й не вийшов у ньому поза рамці пересічності. Та й цьому напрямкові Марія Пастернакова віддає свою данину, признаючи його заслуги й небуденні осяги його жрекинй.

У цій книжці пізнаємо й їх, отих невтомних, що серед несприятливих обставин пішли служити Терпсихорі і витримали на тому шляху. Вони вносять елементи українського танку в танкове мистецтво світу, а головне — вкладають в нього свою українську душу. Оце вперше вони представлені українській громаді за їх напрямками й осягами.

Треба радіти, що саме Союз Українок Канади заходився коло видання цієї книжки. Це ще один доказ на те, як живо відчуває жіноча організація потреби нашої спільноти, підтримуючи їх або й висуваючи там, де того найбільш потрібно.

Лідія Бурачинська

ВІД АВТОРА

Серед української спільноти, головно в діаспорі, загально прийнялась думка, що українське танкове мистецтво і його сценічне оформлення обмежується виключно до народнього танцю і майже немає в нас зацікавлення іншими родами сценічної хореографії. А втім, в інших народів вона має в століття сягаючу історію, живе у безперервному процесі розвитку, абсорбуючи всі нові течії, які карбують обличчя всього мистецтва. На наших сценах ми дуже рідко бачимо інший як народний танець, однак це не означає, що в нас немає видатних, з професійною освітою танцюристів різних хореографічних напрямків і стилів. Вони у більшості є окрасою чужих сцен і збагачують культуру інших народів, а проте їм все ж належить признание, бо виконуючи танкові твори, вони вносять в них силу українського духа, деякі акценти традиційного українського танцю і своїм батьківським прізвищем засвідчують свою національну приналежність. Їх досягнення йдуть теж у користь української культури, а за-

своєння чужинцями українських танкових елементів слід вважати вкладом українського мистецтва у світову скарбницю культури.

Вивести на денне світло деякі вже призабуті, інші мало, а то й цілком нам невідомі імена українських видатних сценічних танцюристок, хоч би тільки у силуетному зарисі, є метою моєї скромної книжки. Пишучи її, я не мала в плані подавати історію танцю ні вичерпних біографічних даних, як теж аналізу творів, ні критичних завважень до їх виконання. На це не дозволяла тематична обмеженість, що бере до уваги тільки українську жінку (мужчин ні) і окреслений розмір книжки, в якому неможливо охопити всі форми сценічного танцю, докладно навітлити стан його розвитку на тлі епохи і виявити його співзвучність з іншими ділянками мистецтва.

Моя книжка має характер інформативний і дає тільки короткі, доволі побіжні відомості про участь українських жінок в хореографії, дає натяки на підложжя й атмосферу, в яких вони виростили, жили і творили. Я свідомо того, що книжка має чимало недоліків, в ній є пропущення і — можливо — неточності, але якщо інтелігентні читачі це помітять і схочуть глибше поцікавитися українською хореографічною спра-

вою і нашими мистцями-танцюристами, схочуть подані тут відомості постійно поповнювати, тоді оця безпретенсійна книжка сповнить важливе завдання, бо дасть, можливо, спонуку до відбудови занедбаної ділянки української культури, поверне їй належне місце в історії мистецтва як окремих розділ „ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ”.

Тим радітиме передусім ініціаторка видання цієї книжки Вельмишановна редакторка Наталія Когуська, якій складаю сердечну подяку і вияви глибокої вдячності за зрозуміння і прихильну поставу до справи танкового мистецтва, зокрема до участі в ньому українок. Щиру подяку складаю редакторці Лідії Бурачинській, любительці мистецького танцю ще з юних років, за піддержку у написанні цієї праці, переглядення рукопису і „Слово” до книжки. Щастям для мене було те, що фінансування книжки взяв на себе „Союз Українок Канади”, головою якого є Вельмишановна пані Стефанія Пауш. Мені особливо приємно, що жінки цієї організації виявили щире зацікавлення цією ділянкою українського мистецтва і готовість видати книжку без будь-яких застережень у покритті коштів. Їх виключно заслуга, що книжка не тільки проведе стежку у мало відому ділянку укра-

їнської культури, але стане теж інформативним довідником для чужинців і найде собі місце у публічних бібліотеках. Мистцеві Миронові Левицькому дякую за оформлення книжки з прикметним йому тонким відчуттям естетики. Особливо сердечно дякую поетові О. Івахові за англійські переклади, які у загальному зазнайомлять англомовного читача з українським народним танцем і ролею української жінки в сценічній хореографії.

Дякую всім танцюристкам, які дали мені свої життєписні дані і фотознімки і вкінці дякую всім, хто теж іншим способом допоміг мені в тому, що моє теоретичне і практичне зацікавлення мистецьким танцем спродовж цілого мого життя, яке дало мені так багато прекрасних переживань, знайшло своє тривке завершення в книжці „УКРАЇНСЬКА ЖІНКА В ХОРЕОГРАФІЇ”.

ФОЛКЛЬОРНИЙ ТАНЕЦЬ

Початки танцю

З дослідів над творенням і розвитком людської мови виходить, що заки ще людина вміла виявити словом свою думку і духовний стан, коли її мовний словник обмежувався лиш до мовоподібних вигуків — вона висказувала свої почуття, настрої і бажання рухами тіла і мімікою обличчя. Вони теж були засобом магічної комунікації між людиною і силами природи, від яких залежали умови щоденного життя. В таємний зв'язок зі сонцем, землею, водою і місяцем, що був мірилом часу, здавен-давна входила передусім жінка. Вона ж бо була відповідальна за здоров'я і життя родини, зберігаючи її збиранням і перетворюванням земних плодів. Жінка, яка взагалі мала передову роль у процесі розвитку людського суспільства, яка перша клала основу під будову родини, була теж творцем перших культових понять і форм почитання надприродних сил. З них найстаріше божество — це богиня-мати, джерело життя у всесвіті. У культових церемоніях, що відбувались, головню, при змінах пір року, передусім жінки брали участь. Рухами, які уподібнювали падіння дощу, ріст збіжжя, вітер, громувицю й які виявляли predisпозицію до пантоміми, вони накликували плодовитість, приворожували врожай, просили в богів особливої ласки.

Мімічно-жестові вислови тієї драматизованої, метафізичним духом проникнутої дії з часом охопив ритм і вони дістали обдуману танкову форму. Танець отже, хоч і зродився з інстинкту фізичного самозбереження, був водночас найдавнішим виявом чуттєвого життя людини і діяв у чисто духовій сфері. У своїй початковій стадії він відбувався без супроводу музики і співу, а правило ним тільки відчуття внутрішнього ритму танцюючих. Однак впродовж багатьох тисячоліть його первісний сакральний характер затирався, форми вироджувалися, танець переходив часи знецінення і цілковитого усунення з місць культових відправ.

Обрядовий танець

Архаїчні залишки дохристиянської доби змішались згодом з християнськими обрядами і пов'язались з церковним календарем. В обрядових церемоніях, властиво, танець не має основного значення, це більшістю хороводові ігри, в яких рухами інтерпретують текст супровідної пісні. В них органічно зі собою об'єднані слово, музика і хореографія. Найбільше місця мають хороводи у **весняному обрядовому циклі**, в часі між Благовіщенням і Великоднем. Їх виводять дівчата переважно серед вільної природи, а колись у давнині виводили веснянки на цвинтарі біля церкви. Тоді вони мали зв'язок з поминками і тризною на гробах. А все ж їх характер завжди був погідний і позначений народним гумором. В піснях дівчата співають про сонце,



„Думка-Коломийка,, народний танець, Оленка Заклинська.
“Dumka-Ko'omyika”, Ukrainian folk dance — Olenka Zaklynsky.

весну, пробудження природи, дівочу любов і весілля, при чому часто вводять в ігри віночки і т. п. До сьогодні відомі по селах старовинні гагілки як прим. „Кривий танець”, „Подоланочка”, „Перепілка”, „Ягил-ягілочка”, „Вербова дощечка”. Зчасом веснянки-гагілки збагачувались новими темами. Деякі з них в дусі ранньо-князівської доби виявляли вже сліди приналежності до пісень і танців весільного обряду напр. „Встаньте бояри, коники посідлайте”, „Королевич конем грає, під царський двір підїжджає”. В часах панщини нарід створив нові гагілки, здебільша з актуально-соціальною тематикою, прим. „Бондарівна”, „Зельман” та інші. У загальному веснянки-гагілки — це більшістю дівочі хороводні ігри, їх характер ліричний, рухи м'які, спокійні.

На початку літа, коли природа досягає вершка розквіту, у ніч під **Івана Купала**, що поєднується з дохристиянським святом Русалій, молодь виводить у лісі або над річкою обрядові ігри хороводного характеру. Сьогодні вже майже перевівся звичай русальних святкувань, які, за словами літописця, були в давнині „розгульним бісовським плясанням” під супровід бубнів, гуслів, сопілок та цимбалів. Його місце зайняв купальний обряд, що й далі задержує віру народу у надприродний фантастичний світ і його зв'язок з людиною. За народнім віруванням померлі неприродною смертю дівчата, нехрещені діти-потирчата, потопільниці замінились у русалки і мавки. Вони зимою живуть у ріці і тільки у Петрівку виходять з води і ціле літо

проводять на суходолі. Тоді вони мають добрий або поганий вплив на урожай в полі і на людську, частіше дівочу долю. Дівчата в часі купальних ігор переодягаються за русалки, кладуть на голову вінки, перев'язуються перевеслом з трави, перескакують через вогонь, ніби віддаючись „Купалові”, та кидають на воду вінки. Усе те роблять для привороження собі любові, свадьби та фізичної плодовитості. На периферіях України: Полісся, Лемківщині, Закарпатті у деяких селах ще й досі заховався дохристиянський звичай, в якому дівчата на Купала ставлять ляльку-опудало, т. зв. Марену або Кострубоньку, називають її теж Ладо або Ярило, співаючи танцюють кругом неї і вкінці кидають у воду. В навечеря св. Юрія виводять дівчата на Гуцульщині обрядову ігру-танець „Лелі”, вибирають найкращу дівчину, кладуть їй на голову вінок, танцюють кругом неї, а вона роздає їм квіти, з яких вони плетуть собі віночки. Це ніби вона подруг своїх долею наділяє. Майже усі дівочі весняні і літні хороводи сповнені матримоніальним бажанням. Хоча Ладо, Марена, Купало — це персоніфікації пристрасті і любові, у русальному і купальному ритуалі немає нічого вульгарного, рознузданого, навпаки, ті ігри опоетизовані і все сповите таємною містерією.

Пізнє літо і рання осінь позначені в народному календарі **обжинковими і косарськими обрядами**. В обжинкових переважно беруть участь жінки і співаючи відповідні пісні, виводять часом хороводи та ігри. Після церемонії між гос-

подарем і женцями та обрядової гостини дівчата, а деколи теж і хлопці, танцюють на подвір'ю. Однак ті танці є властиво хороводним драматизуванням пісенного змісту, пов'язаного з хліборобським значенням живих. Обжинки вокальними і руховими мотивами, спокійним ліричним настроєм є дуже схожі на веснянки і весільний обряд. В косарських обрядах беруть участь виключно чоловіки.

У весільному обряді є ще свої окремі традиційно-ритуальні танці, які в дечому нагадують давні похоронні. Хоча дівчата у всіх майже обрядах, в яких самі беруть провідну участь, приворожують собі кохання і свадьбу, то у співах і хороводах весільного обряду вони оплакують втрату своєї подруги, яка виходить заміж і нарівні з ріднею вважають її за померлу. Весільний похід в супроводі музики і хорального співу вправді виявляє рухово-пантомімічні елементи, однак у своїй суттєвості не є танцем, а руховою інтерпретацією співаних текстів. Обрядовими весільними танцями, в яких беруть участь передусім жінки, називають такі: „Подушковий”, „Кочерга”, „Стільчик”, які мають мімічно-ілюстративний характер. І тільки після весільного прийняття-обіду, вже у дещо веселішому настрою весільні гості танцюють типово льокальні народні танці, або загально відомі як „Коломийка”, „Козачок”, „Гопак” та інші.

Похоронні танці характером схожі на обрядові весільні і вони досі заховалися ще в деяких мало доступних закутках карпатської верховини. Це залишки давнього поганського культу, в якому танець мав ритуальне значення. Він був



„Гуцульський Танець” — ансамбль Я. Клуня (Канада).

“Hutsulian Dance” — Y. Klun Dance Co. (Canada).

широко відомий в старовинному Єгипті і в цілому єгейському культурному крузі і звідти, мабуть, посередньо дістався в Україну. Похоронні танці виводять жінки і чоловіки окремо. Жіночий танець до співу-голосіння звичайно в гурті, його рухи повільні з увагою до різnorodних кроків і жестів, в тому головно долонь. Точно не відома ціль тих танців, здогадуються, що ними відганяли злих духів від небіжчика, можливо, теж хотіли захистити себе перед поворотом його душі з „того світу”.

Найбільш різnorodні обряди має **різдвяно-новорічний період**, в якому танець, буває, має теж своє місце. В ньому більшістю беруть участь хлопці-колядники, часом з ними теж дівчата. Вони співаючи, виводять коло-кругляк у хаті або на подвір'ю, танцюють дрібною ходою вліво і вправо, а потім назадгузь вужиком відходять. Тим вони ніби лишають щастя в хаті. Цей танець, що його танцюють теж і поза Різдвом, є дещо подібний до гуцульського аркана. У старовинних колядках, що відбивають княжі часи і згадують про князя, воєнні походи, згадують теж танець „коло вогню ходить широкий танець, а в танці ходить князенко, Іванко, на головці сокола носить, а в правій ручечці коника водить”.

Маланчина ніч, з якою теж пов'язані різні народні вірування перед Новим Роком, розпочинає час забав, в яких молодь радо переодягається за ведмеда, жида, діда, бабу, смерть і т. п. Після Йорданських свят йдуть **м'ясниці-карнавал**, що виповнений вщерть різnorodними

танцями. Вони не мають обрядового значення і є виключно розвагові.

Танець в українських народних обрядах такий давний як і самі обряди. Його найстаршою формою є **хоровід**, що розвивається із замкнутого кола. Воно розбивається на два або й більше кругів, тоді один іде в ліву сторону і учасники звернені обличчям до середини, другий в праву сторону і в ньому обличчя звернені назовні. Хороводи побудовані на танцювальних ритмах і складаються з ходи, бігу, зміни місць, переходів під лук рамен партнерів і т. п. В хороводах виразні драматичні елементи, їх рухи звичайно підпорядковані сталій схемі танцю, але бувають теж імпровізовані, залежно від танкової фантазії провідника. Хороводи виводять під супровід антифонного співу, рідше до музики. Їх танцювальна техніка бідніша за народні танці, зате їх зміст багатший. Записам обрядових і старовинних українських танців присвячено мало уваги і тільки найдавніші згадки про них збереглися в літописах і літературних пам'ятках княжих часів XI ст. Проте порівнювальний фолклорний матеріал інших народів дає деякі допоміжні вказівки для його досліджування.

Народний танець

Мало вивчений є процес переходу обрядових танців у народні. Давна синкретична форма — слово, рух і жест — як ритмічна цілість вдержуються довго і це не тільки в народ-

них, але й у пізніших сценічних танцях. Відділення танцю від пісні згодом починається у раннь-князівських часах, коли з прийняттям християнства давні культові обряди роздвоїлися. Частина збереглася в народі як обрядово-народні танці, а частину перейняли професійні танцюристи, які пісню в танці заступили жестом-пантомімою. Таке відділення виникло в Греції яких 240 років до Христа і поширилось в інших краях південної Європи. Впливи ті продістались теж в Україну й у висліді цього постав значно пізніше новий тип мандрівних танцюристів, так зв. **скоморохи**. Пантомімічні танці, що їх вони виводили на майданах або для розвеселення князів і бояр у княжих палацах, були звичайно імпровізованого характеру, вони виявляли суспільні хиби або висмівали нелюблені особи української верхівки. Якою великою популярністю втішалися скоморохи в Україні, свідчать збережені до сьогодні фрески у Софійському Соборі в Києві, що зображують групи танцюристів і музикантів. З часом ті танцювально-пантімимічні видовища перейшли на сцену, де актори танцювали драму, а хор пояснював хід дії. Танок і міміку слід отже вважати найстарішою формою театру.

Не маємо писаних згадок про **танці на княжих дворах**. Можна тільки здогадуватися, що вони були подібні до тих, які були в звичаю на інших пануючих дворах, бо ж тоді між ними були не тільки торговельні взаємини, але українські княжі роди були теж посвоячені через подружжя із західними володарями. Це були, мабуть, перерібки народніх хороводних танців.



„Голубчик”, хореогр. В. Авраменка, у виконанні
А. Баран і М. Вишневецького (Вінніпег, Канада).

“Holubchuk”, choreogr. V. Avramenko, danced by
A. Baran and M. Wishnewecky (Winnipeg, Canada).

предвісники пізніших менуета, гавота, контрадансу, кадрили і т. п., які за Петра Великого були спроваджені із західної Європи в Московщину, дістались теж в Україну як сальонові, балеві танці.

Народний український танець, як і інші види народної творчості, розвивався впродовж цілої історії народу, збагачуючись все новими виразовими засобами. В ньому відзеркалена радість, героїзм, гумор та інші риси українського характеру. Він до сьогодні остав з народом як його власна творчість, вихована тисячолітньою традицією. Особливо старовинні ритуальні і обрядові танці попри етнографічний примітивізм виявляють високу естетичну форму і духову глибіню.

Спираючись на пісенну етнографію, українські народні танці можна поділити на дві групи: під пісню і під музику. Інструмент як засіб підтримування танкового ритму, увійшов пізніше. Більшістю українські народні танці близькі хороводного типу, збагаченого фігуральними ускладненнями, з якого виділяється танок парами і сольовий. Будова народних танців лінійна, навіть чисто геометрична, що виявляє нахил до фантазійних взорів (коло, хрест, вуж, ланцюг, лави і т. п.), до простору і заокруглених ліній. Крім гірських вертикальних танців, вони розвиваються горизонтально, повні бадьорості і соняшної радості. Образи в них взяті часто з природи, однаке в характері вони різняться від себе.

Найбільше відомі і досі в Україні вживані народні танці, первісно дівочі, сьогодні вже мішані, є „Метелиця”, „Гуцулка”, „Катерина”, „Гандзя”, „Василиха”, „Дрібушка” та виключно мужеські „Чумак”, „Запорожець”, „Козак”, „Аркан”, „Гопак” і інші. Вони всі можуть бути теж парно-масовими або сольовими танцями й їх темп буває теж різний. Напр. дівочий танець „Метелиця”, що йде під мелодію пісні „Метелиця” в такті $\frac{2}{4}$, побудований на одному-двох кроках, композиційно дуже різnorodний, а проте рухи і кроки твердо встановлені і послідовні. Молодь танцює його на сільському майдані або на замерзлій річці у вихровому темпі, що уявляє собою заметіль. Дівчата, ніби сніжинки, кружляють довкола хлопців, крутяться на місці і ніби відтворюють насип.

Цілком не таким є старий народний танець на Київщині „Роман”. Його танцюють парами в музичному такті $\frac{2}{4}$, спочатку під повільну мелодію, другу частину жвавніше під мелодію козачкову. Звичайно танцює кілька гуртів, по три пари в кожному, і тоді танець ніби малює природу перед вітром. Кругом все спокійне, пишасться — радіє життям, а після того в часі вітру наче все ламається, розрушене стихійною його силою.

Популярна на західно-українських селах „Коломийка”, що її танцюють до пісень діялогічного характеру, в колі або в двох рядах, сильно нагадує давні хороводи ігрового типу. Різnorodні її кроки, як напр. голубка, мережка, крутисі та інші, йдуть у $\frac{2}{4}$ ритмі.

Історичне минуле України виявляє героїчну добу в мужеських військових танцях, напр. „Гонта”, що в ньому зображена клятва запорожця на вірність рідному краю. Його танцюють із шаблями в руках, учасники намагаються виявити свою зручність і патріотизм справним володінням шаблею. Другий героїчний народний танець — це „Гопак”, що виявляє фізичну силу і майже акробатичну зручність. З часом він став парним танцем, його змістом є залицяння до дівчини і попис вигадливими стрибками і присядками.

Тема праці має в українському народному танку теж своє відображення. Це сюжетні танці, напр. „Кравчик”, „Шевчик”, „Лісоруби”, „Ковалі” і їм подібні. Танці ті є вправді побудовані на професійних рухах, однак вони не є для себе самоціллю, а засобом виказати майстерність „майстра”. До сюжетних належать теж побутові танці „Катерина”, „Волинянка”, „Горлиця”, також і такі, в яких відтворюють поведінку тварин і птахів — „Бички”, „Козлик”, „Гусак”.

Найбільш старовинний характер задержали, ще майже досі, народні танці на Подільші, напр. „Заверюха”, „Гайдук”, „Козак”, „Шталер”. Теж на Слобожанщині люди пам’ятають ще такі давні танці як „Дудочка”, „Горлиця”,

на сторінці 37

**„Верховина”, народний танець у балетному стилі,
Рома Прийма.**

**“Verkhovyna”, Ukrainian folk dance in classical
manner — Roma Pryma.**



а в південній Україні остали вже тільки сліди давних козацьких танців, як напр. „Запорожець”. В лемківських народних танцях таких як „Кошичок”, „Колечко”, „Обертас”, „Киваний”, „Джурило”, „Стрясуванець”, супроводжених популярними танковими піснями, збереглися старовинні танкові елементи з видними впливами словацького фолкльору. Закарпатські танці мають теж свої особливі рухи, незнані іншим українським танцям, напр. пружинний хід, переплітаний хід, сверлуваті і раптово змінні рухи, якими з групового переходять у парні танці. Впливи народних танців сусідніх народів помітні в тому, що музика і танкові рухи не завжди згодні з собою, що мелодія не є ритмічною схемою для кроків. Чужий хореографічний елемент получений, а однак не об'єднаний з рідною мелодією. Не має цілком впливу кавказьких народів на східньо-українські народні танці, хоча на Кавказі є дуже стара і високо розвинута танкова культура.

Українські народні танці, в порівнянні з іншими народами, не були наражені на впливи двірських танців і суспільної верхівки і тому вони довше задержали свою оригінальність і свіжість.

Жінка в українському народному танці повна достоїнства, танцює з грацією, поводить себе скромно, часом зальотно, але завжди шляхетно здержана у вияві своїх почувань. Жартівливо, іноді й дещо іронічно, намагається перехитрити в танці свого партнера, рухи її м'я-



**„Кошичок”, лемківський танець — Оленка Заклинська
зі своєю групою.**

**“Koshychok”, Ukrainian folk dance, —
Olenka Zaklynsky with her pupils.**

кі, елегантні. Дівчата, буває, плещуть у долоні при зміні напрямку і рухів рук та перед початком нового кроку.

Про українські народні танці не маємо естетично-критичних досліджень, їх методику тільки тепер починають опрацьовувати, про них находимо лиш неточні згадки в етнографічних матеріялах. На щастя, вони ще живі серед народу і любителі українських народних танців та хореографи танцювальних ансамблів можуть з джерел вивчати це прекрасне мистецтво, збагачувати його творчою стилізацією, бо йо-

му за народною піснею належить наступне місце в народній традиції.

Народний танець, коли його перейняли вищі суспільні та міські шари, став **національним**, напр. в нас коломийка, козачок, в поляків краковяк, а коли їх адоптували теж і інші народи, тоді вони стали загально **товариськими**, міжнародними танцями як напр. чеська полька, польська мазурка, німецький вальс, і інші.

Танець у побутовому театрі й опері

Роки 80-90 мин. сторіччя в Україні — це час культурного відродження народу, в якому велике значення мав український театр, що ставив передусім побутові п'єси. Український народний танець, завдяки багатству форм, різноманітності змісту і декоративному малюнкові дістався був в той час на сцену і в чистій своїй формі був особливо плеканий в давніх етнографічно-побутових театрах Кропивницького, Старицького і Саксаганського. Найбільше тоді підходили для сцени херсонські танці з доволі складними фігурами, що їх стилізацію спирав Садовський на танкових елементах знайомих йому сіл херсонської губернії. Популярним тоді був теж на сцені танець „Осьмачок”, що його ставили в п'єсі Карпенка-Карого „Паливода”, Аркаса „Катерина” і в опереті Кропивницького „Зальоти Соцького Мусія”. Деякі веснянки та інші хороводи йшли у Старицького „Маруся Богуславка”, Тобілевича „Бондарівна”,



**Танець на сюжет „Катерина” Т. Шевченка, до муз. М. Аркаса, у хореографії і ви
Лесі Білошицької.**

**“Katharine”, based on a poem of T. Shevchenko, mus. M. Arkas, choreogr. and dan
Lesia Biloshytsky.**

Старицького „Ой не ходи, Грицю”, Кропивницького „Вій” та Суходольського „Хмари”. Частину весільного обряду введено в п'єсі Кропивницького „Дві сім'ї” і купальські хороводи-ігри в п'єсі Старицького „Ніч під Івана Купала”. Ставлені в театрі народні обряди зі співами і танцями не давали повної музично-хореографічної картини, це були частини вийняті з обрядів і служили прикрасою п'єси.

А проте між любителями українського народного мистецтва виникло було тоді бажання вивести на сцені народні обряди в цілості як самостійний сценічний твір. Працю у тому напрямку розпочав **В. Верховинець** при допомозі композитора М. Лисенка, етнографів Данила і Вадима Щербаківських, Павловського і художників Кричевського та Бойчука. В селі Криве на Київщині записано тоді старовинний танок „Роман”, музику до нього склав М. Лисенко в часі справжніх обжинків. Тоді на веранду винесено піяно і М. Лисенко komponував до танцю музику, прибираючи її музичними ефективними додатками, необхідними для сценічного оформлення танцю. В. Верховинець записував теж цікавіші танці по інших селах, напр. у с. Шипинці на Київщині танок „Василиха”, „Рибка”, „Шевчик”, „Гопак” та інші.

Зацікавлення народним танцем в колах української інтелігенції було настільки живе, що В. Верховинець розпочав їх вчити молодих студентів, які виступали спочатку в клубі „Родина”, а далі вже в театрі Садовського. Один з кращих хореографічних вечорів на сцені був

21 квітня 1912 р. Тоді йшла третя дія „Гальки” Монюшка, і в ній поставлено „Аркана”, в першій дії „Пісні в лицах” (колективне авторство) були введені „Роман” і два херсонські танці. „Веснянки” перейняв хор студентів і курсисток під орудою Кошиця і з того часу вважав за свій обов’язок виконувати їх кожного року у великому жіночому складі. „Веснянки” йшли не тільки на сценах Києва, вони були перенесені з трупою Маріяненка в Єлисавет, Одесу, Черкаси, Вороніж і Полтаву. „Весняночка” — це перший у тому часі гурток молодих людей, що розпочав працю на полі народної хореографії. На сценах галицьких театрів популярним був тоді фігурний козачок в чотири пари, пристосований до сцени і стилізована коломийка. Народний танець, що втішався великим успіхом в побутових п’єсах, мав відкритий шлях в опери „Запорожець за Дунаєм” Гулака Артемовського, „Наталка Полтавка” І. Котляревського та ін. Однак танець в українських і чужих операх базується на інших принципах, це так зв. характерний танець, його призначення тут інше як в драматичних виставах. В опері він допомагає у розвитку сценічної дії і є такою ж її складовою частиною, як музика і слово.

Танцювальні ансамблі

В популяризації українського народного танцю видатну, піонерську заслугу має Василь Верховинець (справжнє прізвище В. Костів) родом із Західної України, який працював як

хореограф в театрі Садовського. Він теж гармонізував музику до багатьох народних танців, є автором праць „Українське весілля”, „Теорія українського народного танцю” і збірника „Весняночка”. **Андрій Кість** провадив курси українського народного танцю на Закарпатті після першої світової війни. Він теж виступав на сцені зі своїми учнями, студентами Карлового університету в Празі, заки виїхав до Америки.

Дмитро Чутро ставив народні і балетні танці власного укладу в п'єсах „На лугах”, „Криниця”, муз. Сокальського, теж в операх „Тарас Бульба” і „Мазепа” у Вінніпегу в Канаді. Особливі заслуги поширення і передання молодшому поколінню української танцювальної культури має досі активний у тій ділянці **Василь Авраменко**, мистець народного танцю, б. актор театру Садовського. Він організував танцювальні групи в Європі, Канаді та Америці, видав теж підручник „Українські національні танці, музика і стрій”. Виступав з хором Кошиця на світовій виставі в Чикаго 1933 р. та в Metropolitan House 1934 р. Заснував кіностудію звукових фільмів „Наталка Полтавка”, „Запорожець за Дунаєм”. Виступав зі своєю групою в Бразилії, Аргентині і тепер є керівником Інституту Народних Танців в Нью-Йорку. Його слідами йдуть і інші майстри народного українського танцю, як **В. Петрина**, **М. Флис**, **В. Бакад** в Америці, **Я. Клунь** в Канаді, ансамбль „Орлик” в Англії, танцювальна група **Н. Денисенко** в Австралії, які крім сценічних народних танців ставлять теж народні пісні та історичні і побутові картини в танковій інтерпре-



„Подільночка”, хореографічна картина, український ансамбль під керівництвом П. Вірського, Київ (Україна).

“Podoljanochka”, poetic dance tale, Ukrainian
P. Virsky Dance Co. from Kiev (Ukraine).

тації. Українські танцювальні ансамблі часто виступають на програмах телевізії і тим способом зазнайомлюють чужинців з українською народною творчістю. Тут слід теж згадати **Марію і Михайла Германів**, які є керівниками „Дому Народних Танців” в Нью-Йорку, й які свою працю спирають на ґрунтовному вивченні фолкльору різних народів, в тому передусім українського. З доручення американського відділу для культурного обміну, вони відбули подорож по країнах південної Америки і давали теж вистави в Японії. Вони видають журнал присвячений справам народних танців „Folk Dance Magazine”.

В Україні зорганізовано чимало художних самодіяльних танцювальних гуртків, окремих обласних ансамблів пісні і танцю та професійних вокально-хореографічних колективів. У своїй програмі вони мають давні українські народні танці, теж танці інших народів СРСР та спроби советського фолкльору, що передусім відображує сучасну тематику і має виключно пропагандивний характер. Одним з кращих українських ансамблів танцю є „Державний Ансамбль Танцю Української РСР” від 1955 р., під мистецьким керівництвом **Павла Вірського**. Той ансамбль має марку репрезентативного і він відбуває гастролі майже по всіх країнах світу. У своїх творчих стилізаціях П. Вірський дає майстерні хореографічні композиції, використовуючи спадщину українських народних танців, пісенний фолкльор та історичне минуле українського народу. Він дає перевагу сюжет-



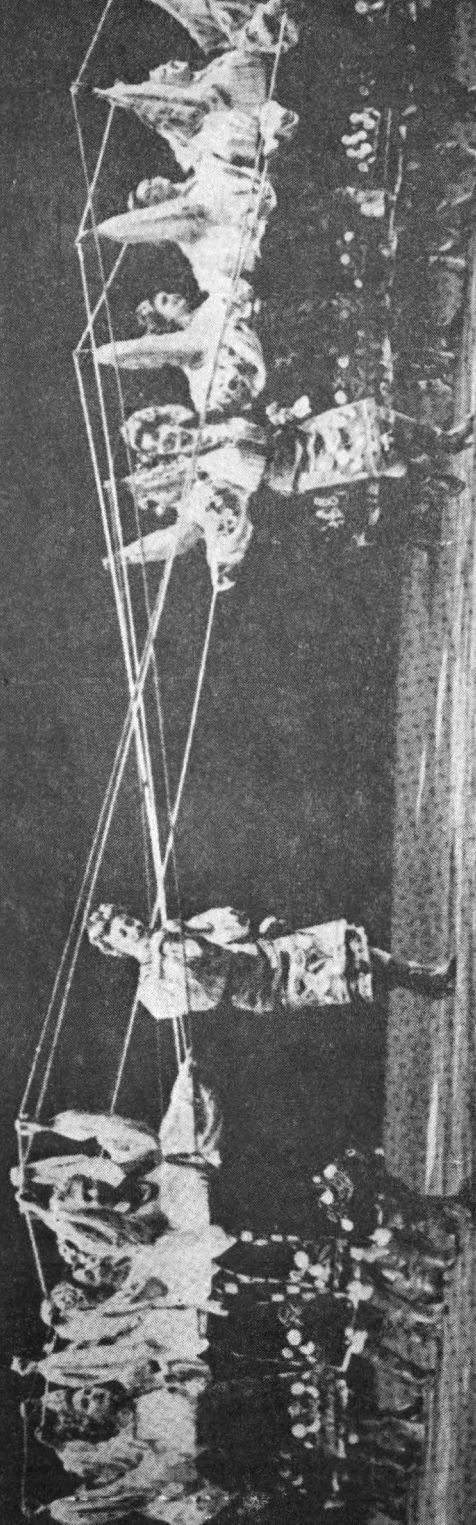
**„Веснянка” з „Української Суїти” — ансамбль
І. Мойсеева, СССР.**

**“Wesnianka” from “Ukrainian Suite”,
I. Moysheyew Dance Co., SSSR.**

ним картинам і творить великі музично-хореографічні образи національного кольориту. П. Вірський розглядає народну танцювальну традицію у її розвитку і поширенні її форм, чітким хореографічним малюнком, лінійною різноманітністю та повнішим змістом він, без сумніву, збагачує українську танцювальну культуру, підносить її мистецький рівень. Звичайно, до того рода сценічних танців необхідна досконала техніка, яку українські танцюристи в СРСР набувають в балетних школах і тому в народну хореографію вплітають елементи класичного балету, як напр. елевачії, піруети, арабески і т. п. Та це річ ризикозна, бо може трапитися,

що в користь театральних ефектів і показу блискучої техніки заглушується народнього духа і народний характер, виходить спектакль, який тільки костюмом, кроками, і музичним супроводом нагадує народний танець.

Це правда, що народний танець все більше і більше віддалюється від своєї первісної форми, однак надмірною стилізацією і театралізацією не слід прискіпувати цей процес. Це головню стосується мужеських пописових номерів, що їх технічна феноменальність у стрибках і присядках (в гопаку) межує з акробатикою і вони стають в танці просто самоціллю. Очевидно, щоб виводити на сцену танцювальний фолкльор, необхідно мати здисциплінований ансамбль із знанням акторської гри, а проте треба уникати надмірної гонитви за головокружними сценічними ефектами, а уважніше ставитись до зберігання мистецької народної правди. Українські старовинні народні танці, мимо етнографічного примітивізму, виявляють високоестетичні форми, в них глибокий ліричний, героїчний або жартівливий зміст і перебільшеними естрадними додатками і трюками вони втрачають свій природний чар, загублюється. Такі буйні стилізації і змішування українського народного танцю з елементами інших народів СРСР виглядають на свідому ліквідацію народної форми, нищення національних рис, на боротьбу зі стародавніми „пережитками” в побоюванні, що „вічно тліюча в народі іскра національної душі завжди шукає нагоди розгорітись”.



„Рукодільниця”, український хоровідний танець, хореогр. П. Вірський. Київ (Україна).

З тією ж пропагандивно-політичною метою твориться в ССРСР новий советський фолклор із сучасною тематикою, позначеною виробничими елементами советської людини, який на сцені виходить штучно, непереконливо й надумано. Ті танці включають у програму, призначену на експорт, в суміш з тими, що мають тисячолітню народну традицію, і це не свідчить про тонке мистецьке відчуття стилю їх аранжерів.

Тут згадано лиш широко відомих знавців українського народного танцю, одначе у всіх краях світу, де у більших скупченнях поселились українці, плекають народний танець в окремих танкових групах і приділяють особливу увагу всесторонньому його вивченні і пристосуванні до сцени.

К Л А С И Ч Н И Й Б А Л Е Т

Ніодна ділянка мистецтва не має такої глибокої живої традиції, як класичний балет, яку він продовжує майже чотириста років, зберігаючи в основному його первісну форму і техніку. Назва „класичний” не має нічого спільного з античною культурою, вона означає тільки досконалу форму. Класичний балет зродився в Італії з двірських товариських церемоній на королівському дворі у 16 ст., в яких теж іноді брали участь члени королівської родини. Він продовжував розвиватись там ще у 17 стол. і після подружжя Катерини Медічі з Генрихом II дістався на французький королівський двір і увійшов теж у празничний побут французької аристократії в добі ренесансу. Під особливою опікою Людовика XIII і Людовика XIV класичний балет розвивався, набирав значення і збагачував свій репертуар.

Італія і Франція витворили свій окремий балетний стиль, в Італії він був під впливом народної хореографії, більш гротескний, у Франції ліричний у вислові і більш елегантний в лініях. Під кінець 17 ст. балет виділюється від двірських вистав і без співу і слова входить на сцену перед ширшу публіку, при чому вперше ролі жінок танцюють, не як досі, мужчини, а жінки. У 18 ст. француз **Ж. Новер** вносить деякі реформи у балетні вистави і класичний балет

стає окремою ділянкою сценічного мистецтва. Якою популярністю втішався балет серед французів, свідчить факт, що той аристократичний танець перетривав французьку революцію, зішов тоді зі сцени на площі і міські сади Парижу, прийняв революційну тематику і став улюбленою розвагою міського населення. Звичайно, ця демократизація обнизила мистецький рівень балету, однак він перетривав кризу і в добі романтизму, у першій половині 19 ст. він мав знов пригожий клімат для свого росту, став одним із кращих виявів мистецтва того часу і видав таких безсмертної слави балерин як **М. Таліоні, Ф. Ельслер, Ш. Грізі**. А проте в часі індустріального росту у західній Європі зацікавлення балетом помітно меншає і — не маючи меценатів — балет в другій половині 19 ст. переживає період знецінення і сходить в тінь. Рятуючи його від занепаду, французький балетмайстер **М. Птіпа** переніс багату балетну традицію в Росію і вже у 1855 р. став керівником балетної школи у Петербурзі, що була під фінансовою опікою царського двору. Птіпа випрацював балетну методику, яка довела техніку до віртуозності і при співпраці композиторів ставив перші повні балетні вистави. За час своєї 56-річної праці він виховав покоління балетних майстрів і балерин, поставив балет в Росії на високому академічному рівні і тому загально неправильно думають, що класичний балет є витвором російської культури.

Успіхи класичного балету в Росії викликали зацікавлення ним теж в Україні, де в першій



Селія Франка, мистецький керівник і солістка Канадійського Національного Балету в балеті „Жизель”.

Celia Franca, artistic director and soloist of Canadian National Ballet in ballet "Giselle".

половині 19 ст. появились перші вистави у дусі класичного балету. Вони відбувалися у т. зв. кріпацьких театрах, що їх організували українські дворяни у своїх посіlostях і гуди теж включали балет, якого виконавцями були українські селяни-кріпаки. Звичайно, того рода театр і балет були призначені для розваги гостей і не мали жодного мистецького значення. Тільки в другій половині 19 ст. балет дістався на сцени театрів Києва й Одеси. Балетні вистави в Україні були копіюванням у меншому масштабі російських вистав і не мали жодного звязку з українським ґрунтом („Лебедине озеро”, „Корсар”, „Дон Кіхот”, „Коппелія”). Керівниками українського балету були росіяни або напр. в Києві поляки: Ленчевський, Лянге, Бучинський. У пізніших роках Україна дала російському балетові чимало видатних танцюристів, як Ніжинський, Преображенська, Ліфар і ін., які одначе не задержувалися в Україні, а ставали окрасою і приносили славу російському балетові.

Класичний балет за методою Птіпа був стиснений твердими законами, які здушували вільніший рух і хореографічну думку і проти тих штучних, симетричних і геометричних принципів виступив його учень **М. Фокін**. Він завів співзвучність танцю з музикою, яку сам довільно підбирав, увів в балет елементи драматизації і клав особливу вагу на ритмічну пластику танкового руху. Можливо, ці ідеї він дістав під впливом освободженого танцю Ізадори Дункан, одначе у дальшому він її не наслідував, пішов своїм шляхом, розвиваючи і збагачуючи

балетні форми. Його перший самостійний балет „Сильфіди” добув йому ім'я талановитого хореографа і соліста.

В Росії у той час зростали сильні кадри балетних танцюристів і з групою видатніших з них виїхав у 1909 р. поміщик — балетоман **С. Діягілев** на гастролі у західну Європу. У 1911 р. він назавжди опустив Росію і до 1926 р., тобто до кінця свого життя, він пов'язав себе з балетним мистецтвом, віддаючи йому повну фанатизму працю і весь свій маєток. Захід був захоплений такими блискучими солістами як **Карсавіна, Спесівцева, Павлова, Кшесінська, Ніжинський** та інші, які стали легендарними постатями в історії класичного балету. З Діягілевым ще якийсь час працював **М. Фокін**, однак він і далі був проти формальності старого балетного режиму. Він ставив балети у власній хореографії як напр. „Петрушка”, „Карнавал”, „Шегерезада” і добував ними незвичайні успіхи. Він власне став творцем нової ери у класичному балеті. До тих нових із сюжетною тематикою балетів італійський балетмайстер **Е. Чечетті** впровадив нову балетну техніку, на якій і досі будують свої балети класичні хореографи. Другим, що був наймолодшим членом Діягілевого балету, вчився в Чечетті і був першим солістом і теж як М. Фокін, не погоджувався зі закостенілістю старого балету, був уроженець Києва **С. Ліфар**. Він враз з М. Фокіном та інші солісти відійшли від Діягілева і створили власні малі балетні групи. В наслідок фінансових труднощів Діягілева балет в 1927 р. роз-

падається на малі групи, які виїзять на гастролі головно до Америки. Однією з більших була Ballet Russe de Monte Carlo заснована у 1930 р., якої фінансовим і мистецьким керівником був **Colonel de Basil** (Василь Воскресенський), б. офіцер кубанських козаків. З того балету виділюється новий ансамбль **Marquis de Cuevas**. Обидва ті балети є активними до сьогодні і дають вистави в Європі і північних та південних краях Америки.

З Діагілевого балету вийшли теж відомі сьогодні хореографи **Массіне, Данілова, Мордкін, Баланчин**, вони розвинули класичний балет у такі нові форми, які можуть асимілювати наймодерніші хореографічні концепції. Нові балетні ансамблі приймали не тільки росіян, як це було в Діагілевому балеті, але в них на чолові місця вибивалися теж танцюристи різних народностей і тим балет затратив свій давний російський характер.

Французи були тому першими, що втягнули глибший віддих для оновлення балету. І хоча французький балет базується на старій російській школі, він завжди мав свій особливий стиль і „смак”. Ліфар і Массіне мають великі заслуги у створенні французького балету, вони були організаторами французьких балетних ансамблів і Ліфарові в заслугу приписують створення французького Національного Балету. Ліфар і Массіне модернізували балет, підбираючи до своєї хореографії музику Бетговена, Берліоца, Шостаковича. Їх нові балети були інспіровані картинами Пікасса, Матісса, Габ-

ріотті або ставлені за лібреттом Ануї, поем Кльоделя та інших видатних французьких письменників. Ліфар 25 років працює у французькому балеті і ніби повернув його назад Франції, звідкіля балет дістався до Росії.

Сьогодні найбільш прогресивним у Франції хореографом є **Ролянд Пті** (Roland Petit), що ставить балети у сартрівському дусі, як напр. „Молода людина і смерть” до музики Баха та інші потрясаючі своїм трагічним реалізмом сюрреалістичні балети. А проте Франція не має окремого балетного театру, балет має місце в опері або дає серії виступів на менших сценах. За кордоном французький балет не є популярний і він дуже рідко виїздить на гастролі, мабуть, вважаючи, що Франція є осередком світової культури і туди повинні приїздити любителі мистецтва. З французької школи вийшли в балетному світі такі балерини як **Івет Шавіре** (Yvette Chauvire), **Яніна Шарат** (Janine Charrat), **Віолета Верді** (Violette Verdy), **Ірена Скорик** та інші.

Найбільш пов'язаний з російською балетною традицією є **англійський** балет. Тут колись з ентузіазмом приймали перших балерин Павлову, Кшесінську і балетну групу Діагілева і вже тоді декотрі талановиті танцюристки входили до того балету, змінюючи свої прізвища на слов'янські, напр. Лідія Соколова, Аліція Маркова, Антон Долін та ін. Творцями самостійного англійського балету вважають **Марію Рамберт** (Marie Rambert) і **Нінету де Валоа** (Ninette de Valois), бувших членок Діагіле-

вого балету. Ніннета де Валюа є основником Королівської Академії Танцю на зразок московської Маріїнської школи, в якій ведеться навчання за методою Птіпа-Чечетті, і вона досі є її керівником. Вона теж зорганізувала балетний ансамбль „Садлерс Велс Балет” (Sadler’s Wells Ballet), сьогодні перейменований на „Корол. Балет” (The Royal Ballet). Хореографи молодшого покоління **Ештон** (F. Ashton), **Тудор** (Tudor), **Кранко** (Cranko), **МекМиллен** (McMillan) внесли в репертуар англійського балету нові твори як “The Rake’s Progress”, “Miracle in the Gorbals”, “Agon”, “The Shadow” і інші.

Англійський балет видав відомі у балетному світі балерини, як **Маргот Фонтейн** (Margot Fontayn), **Мойра Шіпер** (Moirá Shearer), **Бериль Грей** (Beryl Grey) та інші. В ньому працює як маляр-декоратор українець **Юрій Кірста**, що студіював у Відні і Берліні і перед другою світовою війною виїхав до Англії. Він є теж лібреттистом і з признанням вирізнено його балет „Любов в Галереї”, в якому балетна дія йде у картинній галерії.

Широким руслом і рвучкою течією поплила балетна справа в **Америці**. Тут вже у 1848 р. віденська танцюристка **Ф. Ельслер** була першою, що показала американцям класичний танець, але тільки по довшому часі бо аж в 1910 р. Анна Павлова полонила американську публіку сво-

на сторінці 61

Лідія Ковч і Генрик Гієро в балеті „Ромео і Джулієта” (Варшава, Польща).

Lidia Kowch and Henryk Giero in ballet “Romeo and Juliette” (Warsaw, Poland).



їм „Вмираючим Лебедем” і відкрила широко двері до Америки російським класичним танцюристам і хореографам, як Фокін, Массіне, Мордкін. Вони приїздили до цієї магнетичної країни, задержувалися там довший час і тоді засновували балетні школи і ансамблі, які давали вистави в Метрополітен Опері й опісля повертали назад до Європи. **Мордкін** відкрив у 1927 р. першу балетну школу в Карнегі Голл. Між його ученицями найбільш замітною була тоді **Люсія Чейс** (Lucia Chases), яка і досі остала вірна балетові і власними матеріальними засобами підпомагає нею й іншими ентузіястами балету створений „Балет Театр”, сьогодні найкращу балетно-театральну американську компанію (гл. Силуети).

У 1934 р. прибув до Америки б. учень Маріївської балетної школи і б. соліст Діагілевого балету, **Дж. Баланчин** (J. Balanchin), прийняв американське громадянство і весь свій хореографічний талант віддав ростові американського балету. Він враз з **Лінкольном Кірстейном** (Lincoln Kirstein), любителем балетного мистецтва, стали основниками американського балетного ансамблю „Балет Американа”, з якого у 1948 р. витворився сьогоднішній „Нью-Йорк Сіті Балет”.

Дж. Баланчин ясно зрозумів, що старий класичний балет був виявом мистецького смаку феодалних часів і наша доба вимагає іншої, більш природної форми танцювального руху, тому він відкинув традиційний формалізм і шукав зв'язку з сучасністю, впроваджуючи в американський балет свіжість ідей, які відзеркалюють

життя і духа Америки. Передусім усунув ідеалізацію жінки, яка в старих балетах була ідолом і замінювала мужчину у свого невільника, а то й цілком його нищила. Мужчини в американському балеті дістали рівнорядну роль з жінками. Для тих змін він поширив значно діяпазон танкової мови, щоб балетний танець міг в себе втягнути усі течії, які продістаються у різних ділянках сучасного мистецтва. За кличем „до модерного балету модерна музика” Баланчин співпрацює з композиторами Стравінським, Гершвіном, Вайнбергером, Шенбергом, Коплендом, використовуючи теж музику Гіндеміта, Вагнера, Маглера і ставить, крім деяких давніх балетів, теж цілком нові у власній хореографії, як напр. „Орфей”, „Чотири темпераменти”, „Моцартіяна”, „Марнотравний син”, „Метаморфоза”, „Шкоцька симфонія”, „Тема і варіації”, новий твір Стравінського-Баланчина „Ной і потоп” — балет зі співом, нарратором і пантомімою і багато інших, формою і змістом модерних балетів.

Тим самим шляхом побіч Баланчина йде шведка **Б. Кульберг** (B. Kulberg), яка у свої балети вкладає літературний зміст і ставить в Нью-Йорку балети-драми, як „Медея”, за грецькою легендою у версії Евріпіда, муз. Бартока, „Місс Джулія” за Стрінбергом, „Октет” балет-хор Хрістензена, муз. Стравінського. Багато інших інтелектуальних балетів, в яких символічна і філософська думка скривається в танкових рухах, є в програмах модерного американ-

ського класичного балету, до яких часто вживають електронічної музики. Американські балерини як **Нора Кей** (Nora Kaye), **Марія Телчіф** (Maria Tallechief), **Мелісса Гайден** (Melissa Heyden), **Алісія Альонсо** (Alicia Alonso) й інші займають сьогодні передові позиції у світовому балетному мистецтві, підносять професійний рівень американського балету, бо вони справді танцюють і грають, а не тільки показують серію кроків. Американська публіка, яка ознайомлена з модерним мистецьким танцем Марти Грегем і не має вантажу балетної класичної традиції, щиро сприймає американський „неокласицизм”, а уряд з гордістю висилає свої балетні ансамблі і солістів в культурний обмін закордон.

Наскільки американський балет є свіжий і вітальний, видно з того, що з його лона виділяються нові балетні форми, він дає життя новим групам, які все більше достосовуються до вимог сучасного духа і смаку американської балетної публіки, не зриваючи при тому з основними балетними елементами і чистим класичним стилем. **Агнес де Милл** (Agnes de Mill), видатний хореограф, співосновниця „Балет Театру”, понесла крізь сцену, телевізію і фільм перед очі мільйонів американців новий театральний танець в музичних комедіях і мьєлодрамах, таких як „Оклягома”, „Карусель”, „Брігадун” і багато інших, що їх темою є у більшості американський фолкльор.

Урбаністичні американські теми включає у свій джез — балетний танець **Дж. Робінс**.



Аліція Маркова в балеті „Жизель” (Англія).
Alicia Markova in the ballet “Giselle” (England).

(Jerome Robins). Джек — це свого рода популярний примітивізм, що відзеркалює настрої, темп і бажання нашої софістикованої сучасної культури повернути до ритму і рухів тіла нецивілізованих народів. Джек — це властиво товариський танець 20 ст. у цілому світі і його вплив на мистецький танець без сумніву великий. Він імпортований до Америки враз з примітивною культурою африканських невольників і він настільки розвинувся, що модерний джек набрав уже форм концертної музики і його елементи використовують сучасні композитори і хореографи. Власно під джезову музику творить нові танці Дж. Робінс, відомий з джек-балетів „Fancy Free”, „The Cage”, „Opus Jazz” і передусім з „West Side Story”, в якому парафразована ідея драми Шекспіра „Ромео і Джульєтта”. Танці Робінса — це нове балетне театральне мистецтво з гострим відчуттям сучасності. Його танкові ідіоми виростають з класики, товариських танців, джезу і фолкльору, усе разом сплітається в ритм латинської Америки і дає незвичайно вітальну, бравурну хореографію. Робінс вводить в балет урбаністику, розкриваючи в ньому такі типово американські актуальні проблеми як сегрегація, гетти, молоді злочинці, життя завулків великого міста, тощо. Ті балети — це ніби рапорти зі щоденного життя, які кидають світло і тіні на обличчя американського „давнтавну”. В них реалізм, фантазія, своєрідна поезія, навіть містика та іронічні нотки.

До видатних балетних модерністів в Америці належить **Катерина Дангем** (Catherine Dunham), мулатка, др. антропології, танцюристка і хореограф, яка в своїх танцях поєднує наївність з рафінованістю та пристосовує фольклорний негритянський матеріал до балетної форми. Її брунатні танцюристи, вишколені за її власною методою, що складається з елементів класичного балету і афро-американських народних танців, є найбільш вітальні як собі можна тільки уявити, вони не репродукують дійсності, а виходять далеко поза її межі у світ фантазії. Своєю „Карібською Суїтою” та „Американами” вона захоплювала публіку у різних частинах світу.

Американські балети не мають парадности великих спектаклів, вони не перевантажені густими декораціями і пишними костюмами, зате в них є прекрасне володіння світляними ефектами, вони мають широкий засяг танкового вислову, тематичну різноманітність, талановитих хореографів і танцюристів, темперамент і головне — мають національний американський характер.

Довгі балетні вистави є томлячі і одноманітні для пересічного глядача, тому ідуть намагання творити балети камерних форм. Нова хореографія відповідала б концертному самостійному виступові, а не були б це виїмки з великих балетів. Тематикою послужила б творчість сучасних поетів, письменників і композиторів.

Канадійський Національний Балет мабуть наймолодший в родині світових професійних балетів, його основником була у 1950 р. б. солістка англійського балету **Селія Франка** (Celia Franca) і вона досі є його і балетної школи мистецьким керівником. Хоч вона йде слідами російсько-англійських балетних традицій, то все ж бере до уваги цілком інше як англійське, мистецьке підложжя Канади і включає у репертуар теж, крім старих романтичних класичних балетів, нові твори, як напр. „Темна елегія” Маглера, його ж „Кіндертотенлідер”, „Мадонна моря” за драмою Ібзена, джез-балет „Пост Скрипт” Мек Дональда, „Ля Лямада” на еспанську тему та інші. Солоістками Канадійського Національного Балету” є **Люї Смит** (Lois Smith) і **Галина Самцова** (гл. „Силуети”).

Першими, що заснували балетні школи в Канаді, були **Борис Волков** (Boris Volkoff), **Гвінет Ллойд** (Gwynette Lloyd) і **Джун Ровд** (June Rode).

У **Швеції** і **Данії** класичний балет, відповідно до монархістичного устрою країн, є справою королівських дворів. Вони живуть досі російською балетною спадщиною і тому задержались на позиціях 19 ст., на яких їх залишив Рольф де Маре — паралельна постать до Діагілева. Балети під технічним оглядом є перфектні, а проте вони наче вивітрілі, без живого акценту сучасности, національного темпераменту і кольориту.

В **Італії** і **Німеччині** балет займає радше пасивне становище і має тільки місце в оперних



Галіна Уланова, пріма балерина „Большого Балета СССР”,
в ролі Одетти в балеті „Лебедине Озеро”.

Galina Ulanova, prima ballerina of “Bolshoi Ballet SSSR”
dancing Odette in “Swan Lake”.

виставах в Міляно („Ля Скаля”), в Берліні, Мюнхені, Дюссельдорфі і там же радо гостять чужосторонні ансамблі і балетних солістів.

На згадку заслуговує хореограф **Татьяна Гзовська** (Tatjana Gsovsky), яка вже більш двадцять років веде школу балету в Німеччині.

В **Советському Союзі** найбільшими центрами балетного мистецтва є „Большой Балет” в Москві і „Кіров Балет” в Ленінграді. Вони є зі своїми балетними школами резервуарами, звідкіля рік річно розходяться десятки вишколених випусників до балетних ансамблів і Театрів Опери і Балету по всіх просторах ССРСР. Російський балет завдячує свої сильні основи французові Птіпа і він розвинувся з італійсько-французьких балетних елементів, однаке це призабулося і заслуги у його творенні приписується прима балерині Маріїнського царського театру **Агрипіні Вагановій**, що була довголітнім педагогом в його балетній школі. Її ученицями були зірки російського балету **Г. Уланова, М. Плісецькая, Лепешинська**, в короні балерин „Большого Балета” є теж тепер молодші — **С. Стручкова, Кондратьєва, Тимофієва** та інші. І хоч вони є солістками балету, проте не мають виглядів стати „пріма-балериною”, бо советський балет побудований на „стар-системі” і тільки одна може бути першою солісткою, хоч би й до похилого вже віку, як це є з Улановою. Це власно робить советський балет старим, закостенілим у формі і змісті. В його репертуарі переважають давні балети, як „Жизель”, „Лебедене озеро”,



Лєся Білошицька в народному танці у класичному стилі.

Lesia Biloshytsky — Ukrainian folk dance in a classical manner.

„Сильфіди”, „Щеклунчик”, „Спляча красуня”, „Раймонда” і т. п.

І дивним стає, чому в ССРСР, „найбільш прогресивній” країні світу ще й досі виводять перед очі советської публіки мряковинні візії раннього романтизму з відьмами, феями, фавнами, принцями та іншими персонажами казкового і аристократичного світу. Правда, йдуть намагання опоетизувати життя советської людини, вивести героя сучасності перед кор-де-балет, однак ті політично інспіровані нові балети не мають успіху, про що й пишуть самі советські критики (гл. „Силуети”). У слід за гаслом „мистецтво має служити народові” у філігранні форми балету насильно втикається соц-реалістичний зміст, який руйнує його структуру, позбавляє грації і м’якості, які є прикметні класичному танцеві. У висліді приходять „провали” нових советських балетів і вони остають тільки для домашнього вжитку, бо демонструють картини соціальної советської правди і закордоном показувати їх незручно з огляду на їх низький мистецький рівень.

Від 1956 р. Большой Балет, а пізніше і Киров Балет виїздять шляхом культурного обміну на гастролі закордон і любителі класичного балету в світі мають нагоду побачити його у відсталій традиційній формі ніби гранд-оперні спектаклі, переважно в давньому репертуарі. З новіших балетів тільки „Ромео і Джулієта”, „Кам’яна Квітка” і оголомшуючий своєю виставою з 200 танцюристами на сцені „Спартак”

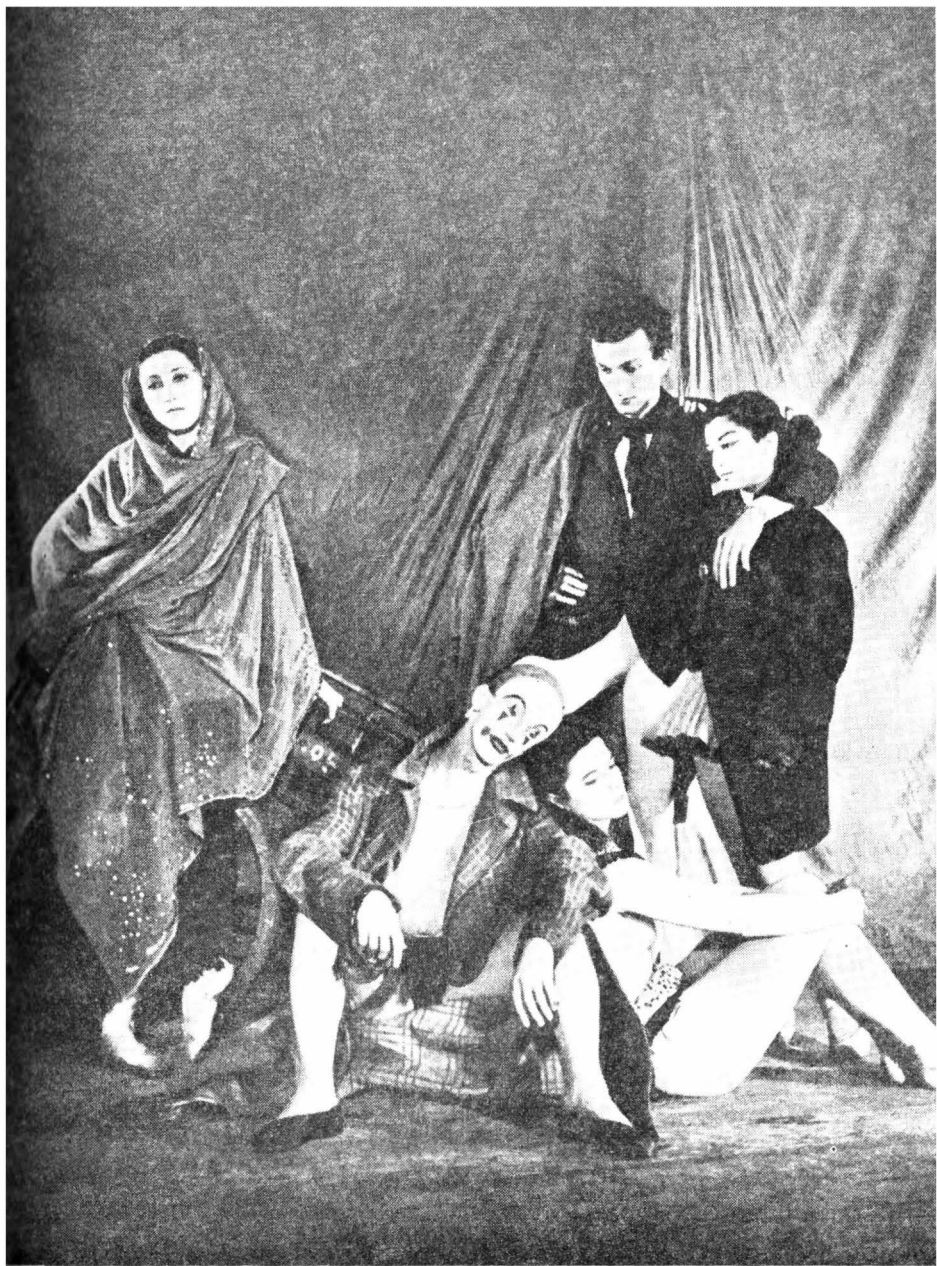


„Вальс”, хореогр. Г. Баланчина, у виконанні
New York City Ballet.

“La Valse” — choreogr. G. Balanchine, danced by
members of New York City Ballet.

— усі з позначенням соціальних акцентів. Советські балети дають ефектовні візуальні враження, це головню динаміка і моторизація масових сцен, в яких віртуозною технікою гльорифікується сила, відвага, всенародна помста. Власне це обмашинення притлумлює духа танцю і — як каже американський критик Джон Мартін в „Нью-Йорк Таймс-і” — „советські балетні спектаклі помірковано імпресивні, вони не мають такого емоційного ефекту, як модерний класичний балет, двістірічна традиція надає їм деякої штивности і суворости”. Їхні хореографи **Вайнонен, Лавровський, Захаров**, сковані політичними доктринами, не можуть виявити у своїх балетах творчої фантазії, їх композитори Асафьев, Хачатуріян та інші дістають замовлення на музику з інструкціями „з гори”, їхні солісти **Фарманыц, Єрмолаєв, Мессерер** і інші теж є тільки знаряддям в руках політичного керівництва, і всі вони не мають вільного індивідуального мистецького відди-ху.

В Україні тільки у 1930 р. поставлено в Харкові балет українського композитора Б. Яновського „Ференджі” („Вогонь над Гангом”), в якому одначе не було нічого українського. У 1931 р. балетмайстер **В. Литвиненко** поставив в Києві перший балет на українську тему — „Пап Каньовський” М. Вериківського, включаючи елементи українського народного танцю. Театр „Березіль”, за дирекцією Л. Курбаса, вставляв у драматичні вистави іноді українські танці, але вони не мали характеру балетних вистав.



„Мандрівні комедіянти”, на основі картини П. Пікасса,
хореогр. Роланда Пті (Франція).

“Les Forains” (Circus Folk), based on a P. Picasso
canvas, choreogr. Roland Petit (France).

Новинкою у драмі М. Кропивницького „Вій” було впровадження рухово-ритмічних хорів на зразок середньовічних містерій.

Після того між 1930-40 рр. не було ніяких спроб введення балетів з українською тематикою в Україні і відповідно до партійних настанов уряду ставлено, як в Росії, балети з політизованим лібреттом як напр. „Бахчисарайський Фонтан”, „Полумя Парижу”, „Лавренсія”, „Цигани”, з класичного репертуару відновлено „Сплячу Красуню”, „Пер Гюнта”, „Шегерезаду” та інші. Тільки в роки другої світової війни в театрах Опери і Балету в Україні були поставлені балети на українські сюжети як „Лілея”, „Лісова пісня”, „Ніч під Різдво”, „Маруся Богуславка”, „Ростислава”, „Сорочинський ярмарок”, „Хустка Довбуша”, „Тарас Бульба” до музики українських композиторів К. Данкевича, Е. Жуковського, М. Скорульського, А. Свечнікова, Кос-Анатольського, у більшості в хореографії **В. Вронського, М. Трегубова, А. Вігільєва, С. Сергєєва, Г. Березової, Т. Васильєвої** та ін.

З хореографічної київської школи вийшли кращі українські балерини — **Л. Герасимчук, А. Гавриленко, О. Потапова, О. Байкова, Н. Слободян** і ін. (гл. Силуети). Всі вони стараються ввести в український балет свіжі теми, позначити його українською духовістю, піднести його мистецький рівень, однак не мають для цього вільної руки, бо йому призначене другорядне місце у советському балеті.

А втім класичний балет, хоч і є особливо упривілейованим мистецтвом в СРСР й у всіх його сателітних республіках діють безчисленні обласні і районні професійні і самодіяльні балетні ансамблі, то всі вони, чи це в Москві, Новосибірську, Києві чи Варшаві, мають той самий стандартний балетний штамп і їх стиль мало віддалився від ери Птіпа-Чечетті. В їх програмі у нескінченність повторюються старі балети із царської спадщини і ті, по змозі, бувають підправлені під пролетарський смак. Звичайно, виїмок становить російський балет, йому дозволено деколи сягнути по теми до великої світової і російської літератури, а проте ці новаторські тенденції не проходять вільну творчу дискусію, советські хореографи не можуть бути автентичними у своїй праці, вони переймають структуру і балетний словник від своїх попередників, продовжують копіювати балетних ідолів минулих століть і живуть в їх вузькій духовій орбіті. Цю „творчість з другої руки” особливо гостро відчуває український балет, бо хоч українці один з найбільш музикальних слов'янських народів і відомий теж з краси і вітальності своїх народних танців, то український балет, під режимним тиском замикається майже виключно в чужій традиційності і етнографізмі, що власно веде до збідніння української сценічної танцювальної культури (гл. „Силуети”). У загальному балет в СРСР як стара іконографія і балетна традиція є в ньому святістю, і коли він не відновить себе новими

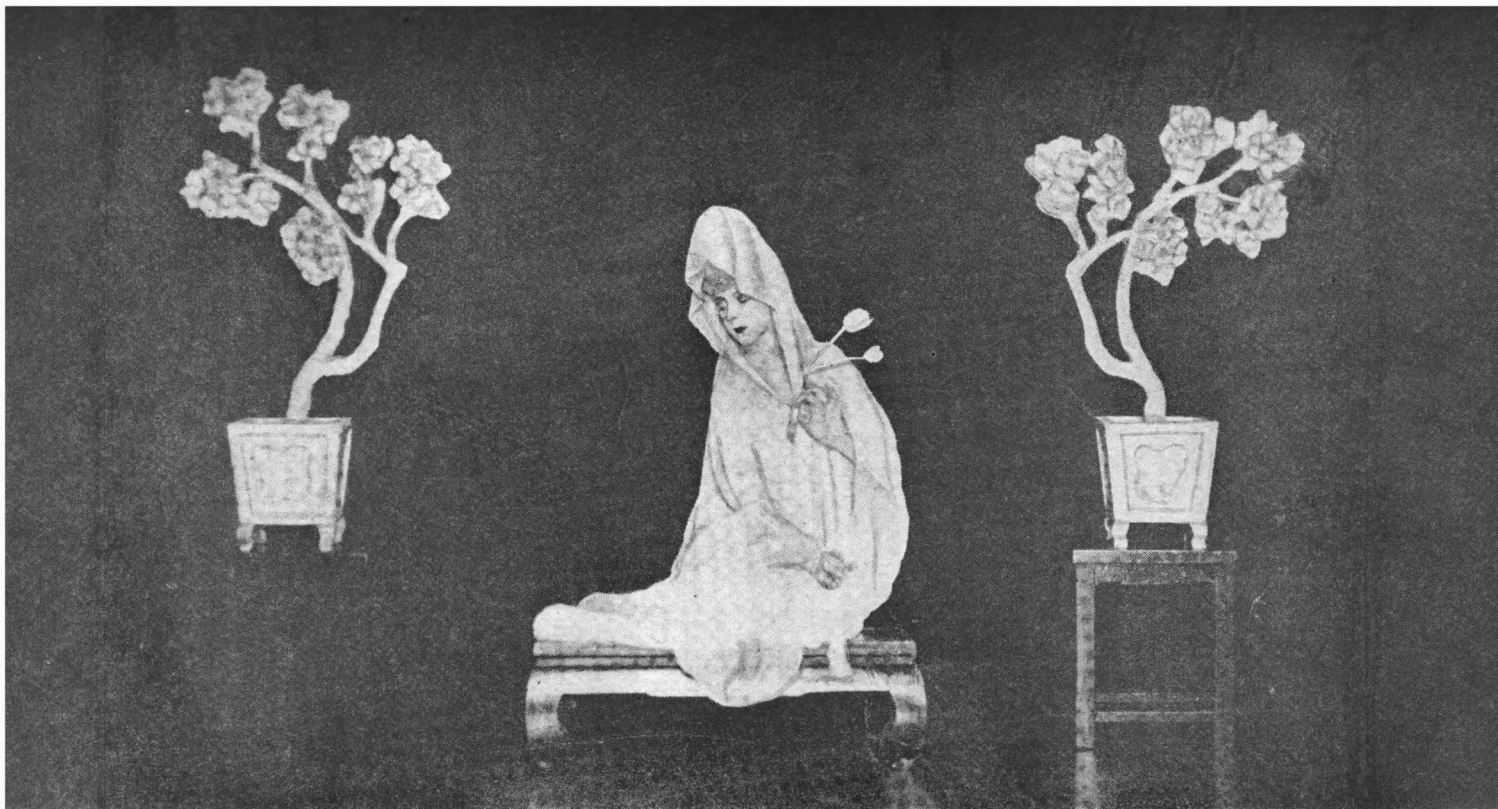
ідеями, не наблизиться до надбань світового класичного балету, коли і надалі не шукатиме звязку з зовнішнім світом, — він безперечно стане реліквією і йому буде місце серед музейних експонатів.

—————

МОДЕРНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ

Матір'ю модерного мистецького танцю загально вважають Ізадору Дункан, а проте вже в другій половині 19 і на початку 20 ст. зарисовується нова доба у мистецькому світі Європи, появляються мистецькі індивідуальности, вони виповідають війну „академізмові”, що став синонімом догматизму і заkostenілости і всі вони шукають нових шляхів і засобів мистецького вияву. Тоді появилась на сценах Європи і Америки америкнака **Люї Фуллер** (Loie Fuller), яку власне слід називати творцем нового сценічного танцю. Танець її не був, як в Ізадори, звернений проти класичного балету ні поворотом до первісної його стадії, це був танець вільної уяви, що можливо на десятки років випередив сьгоднішній абстракціонізм у мистецтві, в тому теж у танковому. Він блиснув тоді на танковому небозводі і відійшов як ще передчасний у затінок мистецької думки. Люї Фуллер, загорнута ціла у звої шовкової матерії, рисувала в просторі танкові лінії, ілюміновані світлом і кольором, що було до деякої міри аналогічне тогочасному імпресіоністичному малярству. Її танці не мали визначеної теми, вона танцювала те, що в даній хвилині підказувала їй уява і хвилові настрої, і тим вона наближалася до сьгодні відомого безпредметного мистецького танцю (гл. дальше).

Вже в короткому часі після появи цієї новинки, на інший шлях впроваджує сценічний танець **Ізадора Дункан** (Isadora Duncan) і записується в історії танкового мистецтва як творець нового танкового стилю та стає одною з найславніших танцюристок світу. Із візій Греції, що полум'ям горіли в її уяві, зродився вільний, справжньої античної краси новий танець. Хоч вона студіювала в Греції пам'ятки гелленської культури, вона не копіювала в танці грецьких зразків, які виникли з життя і чуттєвої сили старинних греків і не мали б прямого відношення до модерного світу. Ізадора шукала у грецькому мистецтві тільки надхнення до своєї творчості „Класичний балет є мертвий” — вона сказала, і її бажанням було дати нове обличчя мистецькому танцю, в якому вібрувало б життя, енергія і краса, дати мистецтво, в якому відбивався б широкий діапазон чуттєвого стану людини. Мотивів до своїх танців вона шукала в природі, джерелі правди і краси і в гармонії з рухами тіла творила вільні, погідні і похмурі в настрою танці. Для поширення танкової ідеї вона засновувала школи і ними сама керувала. Ізадора Дункан була ізольований феномен, геніяльна у своїх революційних починах. Вона померла трагічно у молодому віці і — на жаль — не встигла вповні здійснити свої мистецькі ідеї, оставила тільки імітаторів свого вільного романтичного танцю. Школи дунканівського типу добували собі признание більше в Європі як в Америці, в них вчилися теж українки (гл. „Силуети”).



„Китайська богиня милосердія”, хореогр. і виконання Рут Ст. Деніс (Америка).

Chinese Goddess of Mercy — choreogr. and danced by Ruth St. Denis (USA).

Яке сильне було бажання і потреба піднести сценічний танець із знецінення і занепаду і повернути йому втрачені колись високі мистецькі позиції, видно з того, що майже у тому самому часі появляються в Європі і Америці видатні мистецькі індивідуальності, які своїм талантом і творчою працею піднялись того важкого на ті часи завдання. В галерії піонерів американського мистецького модерного танцю передове місце займають **Рут Ст. Деніс** (Ruth St. Denis) і **Тед Шовн** (Ted Shawn). Вони шукали зв'язку з корінням культури американського континенту, студіюючи ритуальні і обрядові танці серед нащадків давніх Інків і Маїв, а відтак подались на далекий Схід до найстаршого джерела танкової культури, пребагатого містикою і магічними культовими церемоніями. Рут Деніс так була пройнята своєю місією відродити танець, що попала у глибоку релігійну самоконцентрацію і до екстази доходила, танцюючи псалми і драми релігійного змісту у святинях Нью-Йорку. Рут Деніс і Тед Шовн заснували у 1914 р. танкову школу і ансамбль „Denishawn Company”, які стали колискою американського мистецького танцю і протягом від 1914-31 рр. виховали не тільки багато чільних модерних танцюристів, але теж американську танкову публіку. Вони ще й сьогодні є активні в тій ділянці і кожного року влаштовують танкові фестивалі у власному приміщенні в „Jacob's Pillow” і зістали багато разів визнані мистецькими нагородами за свій вклад в американську культуру.

Зерно кинене ними на американський танковий ґрунт не загинуло, сьогодні щораз більше помітне серед молодшого покоління хореографів зацікавлення релігійними танцями і поворот до праджерела його, коли танець був виявом звязку з божеством і релігійного піднесення. Останніми роками постають в Америці окремі ансамблі, в програмі яких є виключно танці релігійного змісту при супроводі співу або слова і на запрошення церковних чинників вони виступають в церквах перед вітварями, викликаючи у присутніх незвичайно глибоке релігійне враження і молитовний настрій. Правда, мистецький танець досягнув сьогодні такої досконалої, софістикованої форми, що важко повернути його до ступня примітивної стадії, первісної простоти і ширості, без всякої драматизації і зовнішніх ефектів, однак виконавці релігійних танців проходять окремий технічний вишкіл і теологічні студії, щоб при економії рухів зберегти в танцях релігійну правду і сакральний характер (гл. „Силуети”).

Ще до першої світової війни, коли класичний балет втрачував своє значення, виринув у західній Європі рух з метою реабілітувати цю ділянку культури, надати їй нові форми і виповнити їх глибшим, новим змістом. З 1920 р. пов'язується звичайно поява модерного мистецького танцю в Німеччині і рух цей очолювали видатні хореографи і композитори — Мері Вігман, Рудольф Лябан, Жак Далькроз, Гаральд Кройцберг та ін. Хоча в них всіх були спільні ідеали і одна просвічувала їм мета, во-

ни до неї прямували власними індивідуально-творчими засобами і шляхами. Між ними перше місце зайняла **Мері Вігман** (Mary Wigman). Вона поставила в центрі своєї танкової ідеології людину і всесвіт, поєднання особистого з універсальним. Відкрити тайну того відвічного таємного зв'язку розумовими або уявними, однак завжди логічними критеріями думання, є ядром танкової творчості Мері Вігман. Та філософська тенденція побуджує емоційні, просторові і функціональні аспекти її хореографічних і педагогічних принципів. Вігманівський танець — це танець вродистого настрою, містики і символів, він є витвором німецького ума того часу, в ньому нема нічого випадкового, розрахованого на сценічний ефект. І хоча він і зродився в мозку, то все ж не втратив зв'язку з інстинктом і серцем.

Новий танець вимагав від виконавців незвичайного скупчення духа, інтелігенції й освіти. В танкових композиціях М. Вігман відсуває солістів в тінь в користь гуртового вияву. Усі танцюють босоніж, при чому особливо використовується вираз людської стопи, що є прикметне орієнтальним танцям. Суттєве для вігманівського танцю є те, що він діткнувся землі і наблизився до драми. Костюми, звичайно чорного або фіялкового кольору, м'яко спливають вниз, майже до долівки. Вживання сценічного гриму і декорацій зменшено до мінімуму. В першому періоді творчості М. Вігман було бажання виявити в танцях саму себе і вони були тоді дещо провокативні, як напр.

„Опирі”, „Візії”, „Відьма”, „Танець смерти”, „Мовчазні танці”. Щоб танець зробити цілком самостійним, абсолютним, звільнити від всього земного, М. Вігман виводила його без всякої звукової допомоги або тільки при ударах гонгу. Пізніше супровідну музику компоновано до готових танців тільки для підкреслення ритму і настрою. Краса і сила її перших танців, які часто мали характер примітивної культової церемонії, була у глибині змісту і своєрідній мабричній елегантії.

З роками одначе революційні ідеї М. Вігман набирали спокійніших форм, стабілізувались, їх зміст поглиблювався, детальні зарисовання мінялись. В рр. 1929-39, у другому періоді її творчості, танці ставали дещо лагідніші, в них помітний оптимізм і тепло, тематичний засяг ширший, в ньому часто зустрічаються фолкльорні слов'янські та еспанські акценти. В тому періоді вона творить групові танці, які мають феноменальну синхронізацію, вони є як жива симфонічна оркестра. Теми до танців брала М. Вігман у більшості з літератури, старої германської та античної історії і фолкльорної демонології. З того часу кращі її твори це „Сім танців життя”, „Пісня простору”, „Танці жінок”, „Вогонь”, „Вечірні елегії” та інші. Тоді вона їздила двічі до Америки на гостинні виступи і тільки після того її визнано мистцем, творцем нового стилю сценічного танцю.

Після другої світової війни, у третьому періоді своєї творчої праці, в танцях М. Вігман, під впливом воєнних подій, зруйнування і байдуж-

ности до людського життя, зайшли деякі зміни у їх структурі і характері. Нові життєві умови, ускладнені гострими актуальними і відвічними проблемами, заставили її достосовуватись до вимог нової епохи, поширити тематичні рамці своєї творчості, сягнути до грандіозного хореографічного стилю, до архітектурних танкових форм. У висліді вона інсценізує „Орфея і Евридику” Глюка, ставить „Хорові Студії”, танцем інтерпретує середньовічну драму невідомого барда до хоральної музики К. Орффа „*Cattulli Carmina*”, „*Carmina Buran*”, що має характер концертної ораторії, дає величаву хореографічну драму „Савль” Гендля, ставить хоральний танець в'язнів в опері Бетговена „Фіделіо”. Її концепції танкових хорів блискуче використав Тайрон Гатрі у ставленій ним Софоклевій драмі „Цар Едип” у Стратфорді, Канада.

Першу свою школу заснувала М. Вігман у 1920 р. в Дрездені в Німеччині і з того часу її учні ведуть школи вігманівського танцю в західній Європі, Америці й Японії. В Америці активно працюють у фільмовій і театральній продукції **Ганя Гольм** (Hanya Holm), **Дора Гоєр** (Dora Hoyer), в Європі **Івонна Георгі** (Yvonne Georgi), **Курт Йоозе** (Kurt Joose), **Грета Палюкка** (Great Palucca), **Гаральд Кройцберг** (Harald Kreutzberg), **Розалія Хлядек** (Rosalia Chladek) — Відень, **Йоне Квієтіс** (Jone Kvietis) — Торонто і ін., продовжуючи вігманівські традиції, одначе вони у власному духовому кліматі вирощують індивідуальні т. зв. „неовігманівські тан-



„Віщунка”, фрагмент з танкового хору, хореогр.
і виконання Мері Вігман (Німеччина).

“Die Seherin”, a fragment of the Chorus Studies,
choreogr. and danced by Mary Wigman (Germany).

ці”, більш достосовані до вимог сьогоднішнього театрального мистецтва і сприймання ширших кругів глядачів. В школах вігманівського напрямку вчилися у Львові, Кракові, Варшаві і Відні молоді українки, які й до сьогодні працюють у тій мистецькій ділянці. Зберігаючи його основні принципи, вони розвивають власну хореографічну думку, позначаючи її українським національним кольоритом (гл. „Силуети”).

Своїм вчителем, в розумінні провідника, що відкрив ворота у новий танковий світ, показав стежку в джунглі, яку вона ціле своє життя промошувала й який мав великий вплив на її мистецьку індивідуальність, вважає М. Вігман **Рудольфа Лябана** (Rudolf Laban), відомого німецького хореографа і педагога. Він у 1910 р. заснував у Мюнхені танкову школу і в основу нової техніки поклав танкову гімнастику, яку виводить з природних рухів тіла, спираючи її на принципах звільнення і напруги м'язів і це власно дало почин новому типові танцюристів. Школи такі він провадив теж у Швейцарії і заснував перший „Камерний Танковий Театр” в Штутгарті, в 1928 р., „Хореографічний Інститут” в Берліні і Гамбурзі, де давав виступи своєї групи модерних танцюристів. Він пропагував вільний, індивідуальний вислів в танці, вважаючи, що рухом можна розказувати однаково найбільш фантастичну історію як теж ним можна виявити найглибші людські відчуття. А проте він розумів і сам спостерігав, що такі вільні імпрровізації можуть вносити в танець занадто велику свободу в експресії, навіть хаос, в яко-



„Алилуя”, хореогр. і виконання Гаральда Кройцберга (Австрія).

“Hallelujah”, choreogr. and danced by Harald Kreutzberg (Austria).

му визволений танець може призабути орнаментальний рисунок в просторі, що власне є фундаментальною функцією його композиції. Виявилось отже необхідним охопити рухово-танкові елементи у певні закони: це рух-сила, ритм-час, і напрям-простір. „Тільки в такому — він казав — упорядкуванні танцюристи можуть досягти справжню професійну гідність і тоді їх танець матиме місце в мистецтві.” Щоб нові танкові твори мали тривку базу, Р. Лябан продумав танкове письмо, т. зв. „лябанотацію” (labanotation) — це запис танкових рухів при допомозі відповідних знаків, щось на зразок єгипетських гієрогліфів, які зображували танкові рухи. У змодифікованій формі лябанотацією користуються і сьогодні у початкових класах танкових шкіл. Підручники до лябанотації видано у німецькій, французькій, англійській та російській мовах. Р. Лябан був теж талановитим хореографом і з успіхом ставив у своєму часі танкові драми як „Дон Жуан” Глюка, „Терпсихора” Гендля, „Сальоме” Р. Штрауса, сцени з „Райнгольд” Вагнера. Популярними теж були його танкові твори камерного жанру. Р. Лябан написав декілька вартісних праць на теми модерного мистецького танцю, як напр. „Світ танцюристів”, „Гімнастика і танець”, „Хореографія”, „Методика танкового письма” та ін.

Р. Лябан охоплював танковий рух у нотацію, а другий видатний композитор і педагог того часу, **Жак Далькроз** (Jacque Dalcroze) трансмітував музичні ноти у рух. Він став творцем ритмічної гімнастики, яка спершу мала

значення тільки у музичному вихованні, одна-
че з часом стала підставою ритмо-пластичних
танців.

Ж. Далькроз, як учитель музики прийшов
на підставі довголітніх спостережень до пере-
конання, що всі хиби нерівної, неритмічної гри
і труднощі опанувати ритм у співі і музиці ма-
ють своє джерело у фізичних недостатках лю-
дини. Думка, щоб діти при науці сольфежа по-
магали собі тактуванням, була щасливим почат-
ком його методи званої ритмікою, яка ввела
реформу у музичне виховання. Ритміка Даль-
кроза, це музичні вартості втілені в рухи, це
пластична інтерпретація — тінювання музично-
го твору. Далькроз продумав спеціальні фізич-
ні вправи, щоб добитися гармонії між музикою
і рухом людського тіла і тим він увійшов у ді-
лянку мистецького танцю. Хоча далькрозівська
ідея і методи не мають на меті вишколювати
танцюристів, то з них все ж користує багато
мистців сцени для вдосконалення ритмічного
руху в танці, музиці, співі і драмі. Методу Жак
Далькроза вдосконалив та індивідуально роз-
винув німецький композитор **Карль Орфф** і сьо-
годні вона прийнята в музичних школах Захід-
ного Світу як основа музичного виховання і
освіти.

Школи Ж. Далькроза в Геллерав б. Дрез-
дена та Інститут Ж. Далькроза в Женеві закін-
чили українки (гл. „Силюети”), які користува-
лись тією методою у своїй педагогічній музич-
ній праці.

Метода Жак Далькроза, яка найшла широке застосування в музичних і танкових школах західної Європи, не була прийнята ні в Україні ні в Росії. Тільки в театрі „Березіль” під керівництвом Л. Курбаса, що особливу вагу присвячував хореографії як одному із засобів сценічного вияву, працювали балетмайстри **Надія Шуварська** і **Анна Купфер**, які включали у свої лекції теж ритміку. В Київському Театральному Інституті викладала ритмо-пластику хореограф і педагог **Наталія Манчинська**, з метою ввести елементи танкового і ритмічного руху в театральні вистави.

Духовим своїм батьком називає М. Вігман Р. Лябана, а найкращим своїм учнем **Гаральда Кройцберга** (Harald Kreutzberg). Вже в ранніх роках своєї мистецької кар'єри він став першим балетним солістом державної німецької опери в Ганновері і Берліні, добував теж вирізнєння на танкових міжнародних фестивалях. Не зважаючи на ті успіхи, він відійшов від театру, усамоствітнівся і сам розпочав гостинні виступи в різних містах західної Європи й Америки, і до сьогодні виїздить як соліст в турне до Японії, Китаю і на близький Схід. Г. Кройцберг перейняв вігманівські інспірації і лябанівське вчення і створив власний тип танцю. В ньому легка носталгія, часто гумор, іноді трагізм і навіть макабричне забарвлення. Його вібруючий вітальністю танець, який зродився в добу німецького експресіонізму, вже в ранньому періоді його творчості є проникнутий германською містикою як це бачимо напр. у „Благовіщенні”,

„Останньому Суді”, „Трьох Образах Смерті” та інші. В наступних роках він вже менше вдається у сферу символів і алегорій, він радше відкриває панораму людського мікрокосмосу і в сатиричній або гротескній формі деформує його вияви, хоч завжди з певною грацією і увагою до естетики. Танці Кройцберга, завдяки вживанню масок і вигадливих костюмів, є цілком театральні, часто доходять до границь рафінованості а то й несамовитості. Він живе у своїй „бауерській” хаті серед альпейських верхів у туристичній місцевості Зеефельд в Австрії, де літньою порою веде курси для заавансованих танцюристів різних, навіть екзотичних народностей. Там набирали „шліфу” теж українські танцюристки (гл. „Силуети”).

Майже 10 років після появи модерного мистецького танцю в Німеччині наступила подібна переоцінка вартостей у тій ділянці теж в Америці. І тут у протиставленні класичному балетові, принесеному російськими емігрантами і цілком чужому пуританській психіці тогочасних американських громадян, виникли відносно сценічного танцю нові, можна б сказати, революційні думки. В організації і розвитку цього мистецького руху від його початку до сьогоднішнього дня великі заслуги має композитор, педагог і автор численних праць про танкове мистецтво **Люї Горст** (Louis Horst). Без нього модерний мистецький танець не був би тим, чим є сьогодні і це не тільки в Америці, але й у цілому світі. Про його великий вклад у розвиток танкового мистецтва в Америці написала

дипломову працю українка градуантка університету (гл. „Силуети”).

В авангарді мистців нового танкового стилю в Америці перше місце займає **Марта Грегем** (Martha Graham), сьогодні найбільший авторитет в цілому мистецькому світі. Незалежно від М. Вігман вона теж змінила обличчя танцю, шукаючи змісту і глибини у танковій мові, вона відкинула все, що було досі в тій ділянці в Америці і розпочала свою творчу працю від початку. В її танцях є деякі подібності до танців Вігман, напр. танець їх базується на напрузі і природному звільненні м'язів, однак вітальність і сила танців М. Грегем є тільки технічним засобом, бо тіло має інше завдання, воно є інструментом для виявлення духового життя. Її першими вчителями були Рут Ст. Деніс і Тед Шовн і під їх впливом вона захопилась ритуальними і обрядовими індіанськими танцями, вважаючи їх корінням танкової американської культури. Однак цей перший період у процесі розвитку її творчої думки не тривав довго, бо примітивне уявлення, кольороване наївною фантазією, не могло задовольнити її мистецької снаги і після довшої студійної подорожі по краях латинської Америки, близького Сходу й Азії прийшла у її відношенні до танцю виразна, хоч не основна зміна. Вона проходила етапи безперервного творчого шукання. Від туманної символами тематики, крізь архаїчні міти, розділ соціальних тем, монограми з симфонічною оркестрою, М. Грегем перейшла у період розв'язки в танці філософських та інтелектуальних проблем, поя-



П'ять... Час... з... Чин... П'ять... в... М'яч... (Америка).

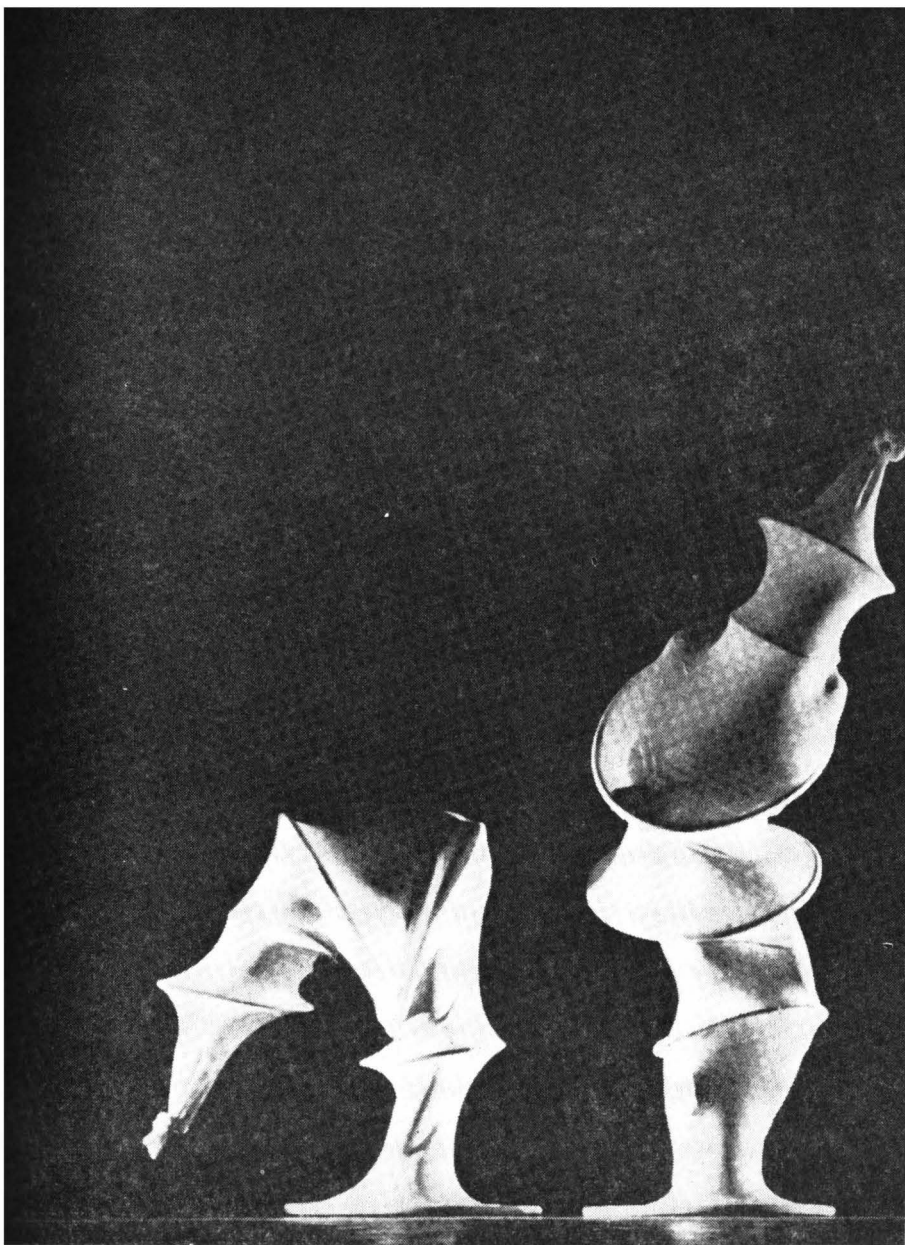
заних із внутрішнім, автентичним світом людини. Вона перша покликала до співпраці скульпторів, які в сценічних декораціях давали невикінчені скульптурні композиції - сугестії, яких форми виповнює танкова дія. Також малярі дають тільки дуже економічні акценти для створення атмосфери, решту dokonує танець. Теж костюми не звязують танкової дії, вони дають тільки натяки на духову функцію танцю. Гре-гем пішла цілком своїм шляхом і з давнього періоду осталося тільки базування танцю на глибокому чуттєвому переконанні і твердих законах ритму. Вона розвинула нову форму сценічного танцю, що є драмою в руху, а все ж не є театральним танцем. У її драмах найважливішими є персонажі, а не дія, — живі люди й їх конфлікти, що лежать у сфері примітивної чуттєвої реакції, яку можна, за М. Гре-гем, передати найкраще тільки рухом-танцем. М. Гре-гем у своєму творчому неспокою і невпинному шуканні прагне розв'язувати в танці щораз цікавіші і складніші теми, прагне добитися до глибини людини аж у передсвідомість, і вивести її на поверхню у первісній нефальшованій формі. Можна не розуміти драм М. Гре-гем, але їх кожний відчує і це власно робить їх безпосередньо сприятливими та універсальними. Її танці говорять інтернаціональною мовою і доходять до кожного думаючого глядача. В її репертуарі є відомі в Америці і поза її межами такі її твори як напр. „Primitive Canticles”, „Appalachian Spring”, „Dark Meadow”, „Every Soul is a Circus”, „Diversion of Angels”, „Frontier”,

“The Heart Letter to the World”, “Triumph of Joan”, “Medea”, “Creation of Women”.

Останніми часами М. Грегем залюбки сягає по теми до грецьких драм і інтерпретує їх танцем у своєму стилі, напр. великим досягненням її мистецького дорібку є драма „Клітемнестра” („Clitemnestra”), в якій вона танком виявляє цілу Орестею Айсхія. Її танці добули собі однаково фанатичних прихильників і запеклих противників, а проте М. Грегем іде непохитно по вибраній дорозі і творить все нові, все більш насичені філософськими та інтелектуальними ідеями танкові драми, в які вносить все щось нове, несподіване і цікаве. „Вправами і дисципліною можна добитись досягнень у кожній ділянці, але бути творчим мистцем — це прекрасна річ, бо тоді ви є між небагатьома упривілейованими, які працюють у тому, що глибоко люблять” — каже М. Грегем до своїх талановитих учнів, які по роках співпраці з нею знаходять власну дорогу, індивідуальний вислів і тією різномірною творчістю збагачують танкове мистецтво Америки. Танці М. Грегем прийняли до театральних вистав на Бродвеї та у фільмових продукціях, вона теж зістала багато разів вирізнена більшими мистецькими нагородами. Танці її вважають витвором американської культури і тому вона зі своєю групою виїздить у програмі культурного обміну у чужі країни як репрезентативний американський танковий ансамбль. Тільки до СССР її не запрошують, бо як сказав Ігор Мойсеев, керівник танцювального советського ансамблю, „в советській

філософії нема місця на думки, які втілює в свою хореографію Марта Грегем, її танець може дати советській публіці образ слабості і декаденції американських умів". Звичайно, советська публіка, вихована на соц-реалістичному мистецтві, цілком не підготована і не здібна сприймати модерні твори, не тільки М. Грегем, але й інших мистців нашої гігантної в рості сучасної доби. В школі М. Грегем знайомились з її танцем теж танцюристкі українки (гл. „Силуети”).

Дуже близьким танкового стилю М. Грегем є відомий американський хореограф і танцюрист **Джозе Лимон** (Jose Limon). Його танкові композиції — це теж драма в танці, в них домінують людські проблеми, їх психологічні ускладнення і конфлікти. Спочатку він співпрацював у ділянці модерного танцю з піонерами тієї справи **Доріс Гамфрей** (Doris Humphrey), і **Чарль Вайдманом** (Charles Weidman). Вони цілком відкинули форми класичного балету та „інтерпретативний” танець і створили новий жанр танцю, що мав характер театральних вистав. Дж. Лимон, відчуваючись в силі творити самостійно і бути індивідуальним, заснував власну танкову групу, яка існує від 1928 р. до сьогодні як високої класи мистецька одиниця. Його мексиканське походження має сильний вплив на розвиток його хореографічної думки, яка виросла на глибоких народних традиціях, сягаючих перед — і ранне-християнських часів Мексика і стародавньої Іспанії. Тому перші його танкові твори мають у більшості релігійну те-



„Закінчення” з безпредметного танцю в масках „Алегорія”, концерту руху, форми, світла і звуку. Хореогр. Альвіна Ніколяїса (Америка).

“Finials” of an abstract dance with masks “Allegory”,
concert of motion-shape-light-sound, choreogr.
by Alvin Nikolaïs (U.S.A.).

матику як напр. „The Visitation”, „Garden of Eden”, “The Exiles”, “Annuntiation”, “Traitor”. Звичайно, тут справа не в документарній інтерпретації біблійних подій і постатей, а в символічному зображенні народження християнської ідеології, що відкрила нову епоху у духовому житті людства. До своїх танців, спертих на старих мексиканських мотивах, які входили в програму ним створеного ансамблю „Балет Мексикано”, Дж. Лимон вживає часто старовинних масок, чим свідомо хоче створити примітивну атмосферу і тим іноді викликає потрясаюче враження. Він і сьогодні любить у символічних темах, як це стверджують його останні танкові твори “Night Spell”, “Malinche”, “The Moor’s Pavane”, “Emperor Jones”, “Apostate”. У шуканні нових необмежених можливостей танкової експресії знаходиться модерніст **Мерсе Канінггем** (Merci Cuningham), що в своїх танцях дає синтезу всіх типів сценічного танцю, вживаючи при тому різних танкових ідіомів, навіть українських присядкових комбінацій. Виходять з того танці іноді доволі дивовижні як напр. „Руни”, що є драмою без дії, невловимим витвором фантазії хореографа. Часом вони є гумористичні, не своїм змістом а вигадливою танковою орнаментикою, яка робить їх неспокійними і часом просто несамовитими. Його танцюристи не є живими людьми, а струнами на інструменті, на якому хореограф грає свої містичні візії.

Ще далі йде по лінії безпредметності і абсолютної уяви в танці модерний американський хореограф **Альвін Ніколяїс** (Alwin Nicho-

lais). Він каже: „прикметне нашій сучасній динаміці є перевищити докладність і замінити її абстрактною метафоричною мовою”. Його танці є чисто візуальні, вони подають абстрактні поняття звичайними рухами тіла. Метою його абстрактних танців є дати перевагу героїчного над чуттєвим. Для створення архитипу, а не підкреслювання емоційної фігури, він вживає масок, часом вони закривають ціле тіло. А щоб відвернути увагу глядача від шукання в них змісту, його танці не мають назви, або вона така вигадлива, що нічого собою не пояснює: “Caleidoscope”, “Noumenom”, “Viagrin”, “Lythic”, “Cantos”, “Fetish”, “Coda”, “Finials”. Танцюристи виконують фантазійні рухові візерунки і скульптурні форми у просторі, при чому головними компонентами танцю є світло і тінь, в яких люди-фігури частинно зникають і знов появляються. Танці ті не зворушують глядача, його серце остає спокійне, тільки мозок працює, бо в них є справа не чуття а ума-інтелекту. До тих абстрактних танців уживають електронічної 12-тональної музики, часом музику заступають шуми і тоді танець проходить в часі павз, серед тиші.

Подібні танці творять багато інших авангардних американських хореографів, які шукають до нового танкового словника відповідних нових форм і повертають до простоти і примітивності. Вони знаходять інспірації до своїх танців в картинах американського абстракціоніста Полляка (J. Pollock), в скульптурах Мура (A. Moor) і в творах інших чоловічих модерних

представників різних ділянок мистецтва. „Школа безпредметних хореографів” має за дивізу творити „світ поза уявою”, в якому між фактами нема взаємовідношення ні консеквенції. Вони цілком не журяться тим, чи їх танці публіка розуміє чи ні, вони думають, що напр. балет багато втратив зі свого чару власне тому, що його люди розуміють, і балетні рухи стали їм вже добре відомі. Авангардисти воліли б, щоб публіка зосереджувалася на техніці танцю а не на його значінні і змісті і вони дуже раді, коли глядачі відкривають в їх танцях те, чого вони самі, їх творці не знали. Справді можна подивляти творчу сміливість сучасних мистців, які не зважаючи на труднощі донести свої твори до глядача, все ж не зупиняють праці у своїй творчій лабораторії.

А втім життя не стоїть на місці і мистецтво не може оставати позаду — його ж суть це безпереривне шукання нового, збирання досвіду, відкривання щораз ширших обріїв творчої людської думки і можливо, що останні новинки в ділянці мистецького танцю вже стоять на порозі минулого, — можливо час недалекий, коли прийде нова група „неспокійних”, яка у вічному шуканні правди принесе реакцію на це, що сьогодні зветься „гіпер-модерним”.

**СИЛЮЕТИ СУЧАСНИХ
УКРАЇНСЬКИХ
ТАНЦЮРИСТОК**

К Л А С И Ч Н И Й Б А Л Е Т

ВАЛЕНТИНА ПЕРЕЯСЛАВЕЦЬ

Рік 1942. Місто вкрилось вечірньою темрявою і вулиці спорожніли. Лише зрідка чути було лункі кроки німецької військової патрулі. Львів жив у военній тривозі... А на сцені Великого Театру Опери і Балету, що у цю пору прокинулась квітучою галявиною, Сольфейг віддавала у танці свою безмежну любов, тугу і надію, кожен день вичікуючи свого коханого... Рибальські човни зникали у тумані далеких фйордів і ніхто не зупинявся на березі...

„Пер Гюнт” — це один з кращих балетів класичного репертуару, а Сольфейг це особливо тонко різьблений психологічний образ цієї поетичної драми Г. Ібсена, який з великим танково-драматичним талантом відтворювала прима-балерина Валентина Переяславець. Її танець був теж ідеальним втіленням музики Е. Гріга, що в тому балеті є не тільки ритмічним акомпаніamentом, але уся пройнята ліризмом, таємничістю, пребагата музичною мовою.

В. Переяславець вміла і в інших балетних виставах чистим класичним танцем, виразною пластикою руху, не вживаючи при тому мімічних засобів, віддати широку шкалу людських почуттів. Многогранний її талант завжди нахо-



Валентина Переяславець, відпочиває в городі
свого дому (Нью Йорк).

Valentyna Pereyaslavets in the garden of her home.
(New York).

див щирий природний вияв, однаково в романтичних, грайливо-комедійних чи реалістичних ролях. Із півлегендарної Сольфейг вона гнучко перевтілювалась в героїчну Лавренсію в балеті тієї ж назви, в Кітерію в „Дон Кіхоті”, Сванільду в „Коппелії”, Тао-Хоа в „Червоному Маку”, Марину в „Бахчисарайському Фонтані”, врешті В. Переяславець любить і страждає щирим нескладним чуттям української дівчини в балеті „Лілея” на сюжет Шевченка. У всіх ролях слідне в неї тонке, філігранне опрацювання танкового образу, виразні індивідуальні риси ге-

роїнь, у всіх показана жива людина, її відчуття і життєві конфлікти.

В. Переяславець гаряче полюбила танець ще в дитячі роки і цю любов зберегла по сьогоднішній день. Танкову освіту вона розпочала на 9-му році життя в московській балетній школі (сьогодні Большой Балет), а після її закінчення продовжувала професійні студії в державній балетній школі в Ленінграді під мистецьким керівництвом відомого п е д а г о га-хореографа Агрипіни Ваганової, в якій вчилися колись такі світової слави балерини як Анна Павлова, Катерина Гельцер та ін.

Прийшла хвилина, коли перед В. Переяславець як і перед кількома іншими талановитими учнями школи стануло питання: залишитися надовго, можливо назважди в рядах кор-де-бале, або вирости над його рівень і бути першою балериною. В. Переяславець вибрала друге. І шляхом твердої праці, незвичайної витривалості і надівсе любови до танцю, вона досягла мистецьких його вершин, добилася найвищого ступня в балетній кар'єрі. У 1923 р. її запрошено як солістку до Театру Опери і Балету у Харкові, після того виступала в Одесі і вкінці стала прима-балериною у Київському Балеті, а в часі війни була нею у Львові. На сценах України В. Переяславець показала класичний танець в його віртуозній формі та водночас вміння проникнути глибоко в ідею танкового твору. Зокрема у Львові, де не було традиції класичного балету, вона у співпраці з балетмайстром Е. Вірілевім

поклала основи під балетне мистецтво не тільки своїми сценічними креаціями, але теж як педагог у балетній студії Інституту Народної Творчості.

І раптово серед розгару творчої праці В. Переяславець змушена була військовими подіями покинути рідну землю і — як сотні й тисячі наших людей — подалась у Західну Європу. Та не у пригнобленні і безнадії вона йшла у чужі краї, а з ясною візією в очах, що майоріла в далині, показуючи шлях, куди йшли колись А. Павлова і стільки світової слави балетних майстрів. Візія не зникала й серед буднів таборового життя. Сильна індивідуальність, непересічна інтелігенція не дали В. Переяславець розгубитися в людській масі, бо вона і в найважчих життєвих умовах завжди жила своїм улюбленим мистецтвом, глибокою вірою у кращий час. Зібрала біля себе дітей і молодь і вчила їх класичного танцю, від абетки починаючи. Уже по кількох роках учні її школи виступали на сцені перед чужою й українською публікою в Інгольштаді, Мюнхені, здобули відзначення на танковій олімпіяді в Баден-Баден.

І знову сколихнулось хвилею емігрантське плесо, вдаряючи в далекі береги заокеанського континенту. Валентина Переяславець причалила до берегів Америки і тут поселилась — спочатку у Філадельфії, а відтак в Нью-Йорку. Військові переживання лишили слід на її здоров'ю, примусили зійти зі сцени і скинути балетну „пачку”. В. Переяславець відда-

лась цілком педагогічній праці. Свої знання, довголітній досвід вона щиро віддає молодшому поколінню. Більш талановиті її учні переходять до американських балетних шкіл і оперних ансамблів і там з успіхом добувають признання у балетній кар'єрі.

В Америці балетна традиція ще молода. Вона не народилася самостійно на американському ґрунті, а була залежна від європейського культурного імпорту, що в наслідок політичних потрясень у Старому Світі прибував кількома великими хвилями до країни свободи. В останній мистецькій хвилі, що помітно посилила ріст американської культури, була й Валентина Переяславець. Тут вона знайшла для своєї творчої праці відповідне місце. Американці високо оцінили її професійне знання і головню „nobility of motion”, яку вона винесла ще з ранніх студій балету, коли її вчили, що класичний танець є як арія, він більш орнаментальний ніж функціональний, має більше технічну як драматичну вартість. В. Переяславець запрошено як педагога до найкращих балетних шкіл в Нью-Йорку, Карнегі Голл, до студії Т. Семйонової і 1951 р. до Балетної Театральної Школи, де мистецьким керівником є відома американська танцюристка і хореограф Агнес де Милл. Хоча вона доволі навантажена працею у школі, все ж знаходить двічі в тиждень вечорами час, щоб вчити балетного танцю українських дітей, які збираються звичайно у церковних залах і з ними дає річні пописи. Учні її виступають теж на програ-

мах в телевізії. В. Переяславець керує теж окремими тренінгами і курсами для видатних американських балерин, а також для чужоземних солістів і груп, які перебувають часово на гостинних виступах в Америці.

Американські танкові критики висловлюють повне признание В. Переяславець, відзначаючи її не тільки як високої класи педагога, але й як талановитого хореографа, підкреслюючи особливо цікаві її танці як „Еспанія” Чабрієра для чотирьох танцюристів, „Мельодія” Глюка і „Весільна сцена” з останнього акту „Коппелії” Л. Деліба. Видатними є теж її танці для відомих танцюристів Нори Ковач і Іштвана Рабовського, дуети в балеті „Коппелія” і „Баядерка” та для Алісії Альонсо і Джана Криза дует в „Дон-Кіхоті”.

Валентина Переяславець добула собі в американських балетних колах передову позицію вона теж має своє почесне місце в історії українського балетного мистецтва і на сьогодні вона єдина може очолювати і активно керувати українськими балетними виставами на американському континенті. Вона ще молода людина і в силі віку і треба вірити, що українська спільнота поза межами батьківщини зрозуміє, яким важливим культурним і виховним чинником є мистецький танець і створить такі можливості, що його вчитиметься молоде покоління з „першої руки”, тобто від найкращих українських балетних мистців.

АННА ЗАВАРИХІНА

Ціле своє життя, бо вже з юних років по сьогоднішній день, Анна Іджілова Заварихіна посвятила всеціло балетному мистецтву. Починаючи свій старт до прекрасного лету на вершини класичного танцю в місці свого народження м. Кишиневі (Басарабія), вона метеором блистіла на мистецькому небозводі всіх частин земного гльобу — Європи, Азії, Америки, Австралії і Африки. Мало котрій балерині судивсь такий різноманітний, багатющий у досвід та успіхи життєвий шлях як А. Заварихіній. Звичайно, до того необхідний був не тільки вроджений талант, але у ще більшій мірі наполеглива праця, від якої особливо в балетному мистецтві залежить добра фізична і духова форма. Перші кроки на тому довгому шляху А. Заварихіна ставила вже девятирічною дівчинкою, виступаючи в балетних вставках театральних пєс. Основну балетну освіту за методою Е. Чечетті і М. Птіпа добула в державній театральній школі у Петербурзі, яку закінчила маючи всього 15 років. В школі тій вивчила теж характерні та українські і російські народні танці. Вже в першому періоді своєї балетної кар'єри А. Заварихіна діставала відзначення, перемагаючи в балетних змаганнях і конкурсах, що промостило їй дорогу до чоловічих роль в повних балетах як „Коник Гобунок” Ц. Пуне, „Раймунда” А. Глазунова, „Дафніс і Хльое” М. Равеля — М. Фокіна, „Сальоме” Р. Штравса — М. Фокіна, „Пет-

рушка" І. Стравінського — М. Фокіна, „Зефір і Фльора" М. Дукельського, „Лебедине озеро" П. Чайковського, „Коппелія" Л. Деліба та ін. Партнерами її у тих танцях були відомий балетний віртуоз Тихоміров з Большого Театру, Мордкін, один з кращих класичних танцюристів і організатор за кордоном балетного ансамблю, та надівсе славний у балетному світі М. Фокін соліст в балеті С. Діагілева, творець нової епохи в балеті, хореограф і основник нової балетної групи у Паризькій Опері.

В роках революції прийшлося якийсь час припинити мистецьку діяльність і вкінці, коли більшовицька влада закріпилась і почались переслідування людей, які не хотіли служити новому режимові, А. Заварихіна у 1922 р. подалась з численними біженцями до Туреччини і задержалась у Константинополі. Тут враз з мужем балетмайстром Василем Заварихіном вони, почуваячись вільними людьми, почали знов продовжати свою улюблену професійну працю. Початково давали балетні виступи в державному турецькому театрі, а далі часто виїздили на гостинні виступи до Греції, Болгарії, Сербії, Італії та Австрії. Для тієї мети створили власну балетну групу і з нею деякий час виступали в Національному Театрі в Букарешті (Румунія). За „красу і чар класичного танцю" А. Заварихіна дістала від королевої Марії дорогоцінний дарунок.

В 1925 р. подружжя Заварихіни виїхали до Франції, де в тому часі сильно розвинувся був рух „балетоманії" і головно перед танцю-



„Блискавка”, хореогр. В. Заварихіна, у виконанні А. Заварихіни
“Lightning” — choreogr. V. Zawarykhin, danced by Anna Zavarykhina

ристами російської школи широко відкритими стояли театри великих і малих жанрових форм. В тому заслуга вчителя петербурзької хореографічної школи італійського роду Е. Чечетті, який свою методику спирав на кодифікації (устійненні) вправ, що давали можливість естетичного поєднання танкового елементу з рухом, статикою і тектонікою тіла. Танцювати чистий класичний танець ще й сьогодні значить вивчити абетку Е. Чечетті. У Франції А. Заварихіна виступала як солістка в оперних театрах Ліон, Марсель, Бордо, короткий час побувала теж в Лондоні з виступами в Конвент Гарден. Критики і знавці балетного мистецтва з признанням висловлювалися про танці А. Заварихіної, підкреслюючи особливо її віртуозну техніку, чіткий рисунок і гармонію пластичного вислову з акторським майстерством. За ті прикмети французька Академія Музики і Танцю наділила А. Заварихіну у 1929 р. титулом „артистки хореографії” з правом бути педагогом класи балету. А проте, А. Заварихіну не полонювали успіхи і почеси, її приваблювали далекі обрії, великі сцени екзотичних країн і вона з мужем виїхала у 1930 р. на довше турне до Бразилії, Чиле, Аргентини, Америки і Канади. З поворотом до Франції прийняли їх як балетних майстрів світової слави до Опери Комік і Шамп Елізе в Парижі. В тому часі В. А. Заварихіни заснували власну студію „Аполлон” з програмою навчання за зразком традиційної російської школи. Тепер мали нагоду наблизитися до української колонії у Франції і брали участь в куль-

турному її житті, влаштовували сценічні імпрези і самі брали в них активну участь. В. Заварихін komponував балетні сольові і групові танці, в тому ж з українською тематикою як „Мазепіада”, „Князь Ревуха”, „Запоріжжя”, „Україна”, „Козацькі діти”, „Діти Дніпра” та ін. Він теж по мистецьки оформлював сцену і сам проектував сценічні костюми. Однак ні визнані позиції у французькому балетному світі, ні жива педагогічна діяльність не могли заспокоїти непокірного бажання нової творчої праці, нових вражень, нового емоційного піднесення і в 1932 р. А. Заварихіна зі своїм мужем виїхали у протилежні сторони світу: у Китай, Манілу, Малайські острови, Індії, Єгипет, Південну Африку, Нову Зеландію, Австралію, Бурму, Яву. Пізнання нових країн, людей, їх старовинного мистецтва, головню танкового, настільки збагатили досвід і творчу уяву мистців, що вони з оновленим і поширеним репертуаром повернули знову до своєї другої батьківщини — Франції. За виступи на Міжнародній Виставі у Парижі в 1937 р. А. Заварихіна дістала медаль за „заслуги для мистецтва і техніки”, а Міжнародний Союз Танцю наділив А. Заварихіну диплом професора хореографії. Вдержуючи безпереривно мистецьку активність, В. А. Заварихіни заснували нову студію „Терпсихора” і за працю в ній дістали від балетних авторитетів признание й відзначення.

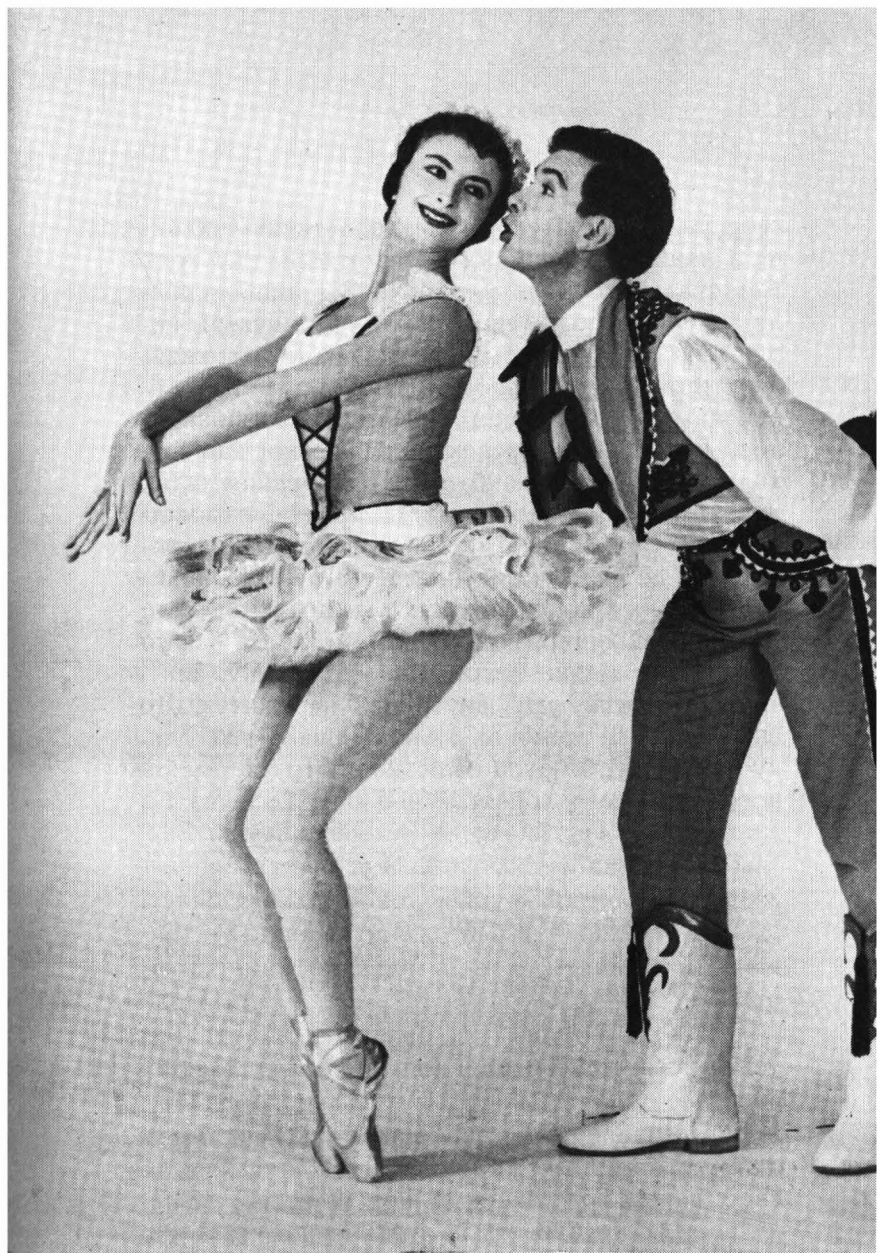
З настанням війни в 1939 р. В. Заварихін, не бажаючи включати себе у французький військовий легіон, виїхав з дружиною і сином до Ні-

меччини. На жаль, у вирі воєнних дій не судилося мистцям продовжати балетну кар'єру на німецьких сценах. Вони перейшли жити до табору біженців і тут, не дивлячись на важкі умовини життя, відкрили балетну школу і включились теж у культурне життя таборової громади. У розгарі праці, з надією на краще майбутнє, що розкривалось з можливістю виїзду у широкий світ, Василь Заварихін ненадіждно помер у Мюнхені. А. Заварихіна виїхала в короткому часі до Канади. Останній етап своєї блискучої мистецької кар'єри присвятила педагогічній праці і вже десять років, при співпраці свого сина Ярослава, веде в Торонто школу класичного балету і народних танців.

З короткого перегляду мистецьких досягнень. А. Заварихіни переконливо видно, яке місце вона займає у розвитку класичного балету в його світовому аспекті. Зокрема подружжя В. А. Заварихіни почесно вписали своє ймення на сторінках історії українського балету, головню у ділянці виховання українського балетного доросту.

БЕТТІ ПОПОВИЧ (Pope)

„Very promising young dancer” — писали про Бетті Попович балетні критики в торонтонських часописах і на їх сторінках поміщені тоді були її великі фото-знімки. Вже кілька років до того часу вона, „a little shy ballet girl”, звертала на



„Коппелія”, дует Бетті Поп і Колін Ворт, Торонто (Канада).

“Coppelia”, Pas de deux — Betti Pope and Colin Worth (Toronto, Ca

себе увагу любителів балетного танцю як одна з найбільш надійних адепток Канадійського Національного Балету, у який її прийняли після закінчення балетної школи у Ванкувері, вирішення на танковому фестивалі та одержання стипендії на продовження балетних дій. Маючи всього 16 років, перед нею вже розкрились привабливі перспективи балетної кар'єри, хоча й свідомо вона була, що вибраний шлях довгий, повний наполегливої праці і самовідречення. З хвилиною, коли вона залишила ряди „кор де бале” і висунулась на передні позиції балетного колективу, вимоги до неї ставали щораз серйозніші, в танкових ролях слід було виявити не тільки високої класу техніку, але і зрілу акторську гру, внутрішнє пережиття. До експресивних танців Б. Попович мала вже деяку підготовку, бо була солісткою в групі німецького модерного хореографа Гайно Гайдена і з тою групою виступала на Всеканадійській Виставі та добула відзначення. З успіхом танцювала в тій балетній групі головну роль в балеті „Дафніс і Хлое”, в балетах до музики І. Стравінського, Гиндеміта та ін. модерних композиторів.

Молода інтелігентна балерина виправдала усі сподівання і сьогодні вона є одною з кращих солісток Канадійського Національного Балету. А проте швидке мистецьке зростання не змінило її лагідної вдачі ні дружнього відношення до своїх давніх товаришок з „кор де бале”, навпаки вона часто буває в їх гурті і з дотепом любить розказувати про свої найраніші танцю-

вальні виступи у просторій кухні їхнього помешкання у Ванкувері. „Там — розказує Бетті — я завжди знаходила якісь перкусійні інструменти в роді алюмінійового та скляного посуду, що вдаряючи в них я підкреслювала ритм своїх танкових еволюцій. Усі кольорові рушнички для витирання тарілок теж належали до моїх перших сценічних акцесорій, бо помагали імітувати вихор, розгойдані гілки дерев, іноді мрійливу імлу, що у підвечірню годину стелилась по росяній траві. Це були широко і глибоко відчуті творчі хвилини моєї балетної абетки”.

Та коли із тих танкових фантазій малої дівчинки згодом зродилося бажання вчитись сценічного танцю і стати професійною танечницею, в цілій численній родині заворушилось від спротивів і погроз. Дідо, відомий церковний і громадський діяч, що плекав в родині патріархальні старокраєві традиції, просто не брав цілком до уваги дитячі забаганки Бетті, мовляв: це її промине. Одначе не проминуло. Маючи за собою сильну піддержку мами, Бетті на 8 році життя вписали до балетної школи і дитяча розвага замінилась у важку, іноді монотонну цілоденну працю. Будучи ученицею балетної школи, Бетті часто виступала на прилюдних пописах та дитячих театральних виставах. Була теж одна подія, що корисно вплинула на її постанову витривати у своєму намірі й яка теж привернула їй „добре ім'я” в родині. Для різноманітності у святкуванні 50-літнього подружого ювілею діда і бабуні, всі внуки влаштували їм несподіванку-концерт власними силами. Бетті тоді танцювала „Пробудження весни” Мендельсона. І яке ж бу-

ло її здивування, коли дідуньо з вдовolenням оплескував її виступ і навіть сам вручив їй дарунок. Цією перемогою Бетті була дуже щаслива і ще сильніше полюбила своє мистецтво.

Щастям для молододї танцюристкї було вчитися у Канадїйському Національному Балетї під керівництвом Селїї Франкї, що вийшла з одної із кращих у свїті балетних шкіл Садлерс Веллс в Англії. І хоч вона у програму канадїйського балету включає теж вистави давнього класичного репертуару, то все ж вона свїдома того, що сучасна танкова генерация, до того ж у Канаді, де нема класичної танкової традиції ні своїх балерин - ідолів, не зможе щиро відчутї духа романтики минулого сторіччя, не зуміє танцювати у великій манері із noblesse давних балерин. Тому Селія Франка наближується до нового театрального балету, формою і тематикою більш осучасненого. Правда, її молодий танковий колектив ще не завжди виявляє себе вповні зрілим розв'язувати в танку складні психологічні проблеми і трудні ситуації, які ставлять перед ним модерні балетні твори, та школа розвивається, колектив постійно вдосконалюється, підносить свій технічний рівень, а тимчасом відвічальність за мистецьку вартість вистав несуть чолові солісти.

Вже у 1955 р. Бетті Попович мала солові танкові ролі в таких нових балетних виставах як *The Lady from the Sea* за драмою Ібсена у хореографії С. Франкї, *Dark Elegies*, муз. Малера з циклю *Kindertotenlieder* в хореографії А. Тудора, *Gala Performance*, муз. Прокофїєва,

хор. А. Тудора, Offenbach in the Underworld, муз. Оффенбаха, хор. А. Тудора і багато інших.

В танцях Б. Попович видний нахил до драматичного рухового вислову, вона з легкістю теж передає танковий гумор, а проте, як всі молоді балерини, вона мріє про великі ліричні ролі, які вимагають глибокого внутрішнього переживання, дають змогу виявити власну індивідуальність і в яких безсмертну славу добули балерини-асолоти, які легендою увійшли в історію класичного балету. Успіхи Канадійського Національного Балету, який відбуває кожного року гастролі по містах Америки і Канади, є теж частинно особистими успіхами нашої балерини, яка сміливо і виразно карбує свою мистецьку індивідуальність, сповнену українською духовістю, перейняту від своїх релігійно і національно свідомих батьків і предків.

Б. Попович, щаслива дружина і мати двоїх діточок, не прориває своєї мистецької професії, виступає теж на інших сценах Торонто, а проте часто згадує, що найбільшим її досягненням було б танцювати на сцені Опери і Балету у вільній столиці України Києві. Вона молода і талановита і за нею право для здійснення цієї прекрасної мрії.

ОКСАНА ВІКУЛ

„... хоча найкращий час свого дитинства і юних літ я провела на чужині, далеко від рідного Поділля, я весь той час тужила за соняшиною своєю батьківщиною. В думках, почу-

ваннях і уяві я завжди бачила її як чарівну глибокими традиціями освячену, далеку, а моїй душі таку близьку країну. Це мабуть тому, що дівчинкою малою я дуже любила слухати розповіді мого батька про Україну, про старовинні звичаї і вірування подільського села. У захопленні, я живими бачила лісові мавки, що у ночі ясні і легендами заворожені ніби душі померлих з'являлися людям, водяника-царя і його доньки русалки і відьму бачила, що опівночі високо під зоряним небом на мітлі летіла. Усі ті колірово-фантастичні картини українського фолкльору я глибоко заховала в душі наче дорогі пам'ятки з рідного краю" — так пояснювала О. Вікул свій нахил відтворювати в танку персонажі українських народних переказів та повір'їв як „Солоха“, „Куць“, „Ярило“ „Купальна Пісня“, „Молитва до Лади“ та ін.

Технічну підготову до цього роду танців, що корінням своїм сягають в дохристиянський період, О. Вікул розпочала з раннього дитячого віку, бо вже на четвертому році життя вчилася на курсах українських народних танців під керівництвом В. Авраменка в Подебрадах (Чехія). Звичайно, це були тільки аматорські початки у її танкових зацікавленнях, а серйозні танкові студії розпочала у балетній школі Демі-Довгопільського у Празі. Так склалося, що він був блискучий виконавець характерних танців і його „Характерник“ зродив був в молоденької учениці О. Вікул непереможну думку відповісти на нього „Солохою“. І хоча цей і інші тоді намічені нею танці належать до типу те-



Оксана Вікул в характерному танці „Солоха”.

Oksana Wikul in a character dance “Solokha”.

атральних і вимагають сильної драматично-пантомімічної експресії, їм більше як іншим танцям необхідна високої класи техніка і фізична справність. О. Вікул була того свідомо.

У Празі в тому часі, по першій світовій війні, просто роїлося від танкових шкіл, в тому передусім модерних напрямків і тому не легко було Оксані підшукати собі відповідний тип школи. Вкінці вирішила поступити у школу класичного балету, що її вела тоді балерина українського роду Єлисавета Нікольська. Маючи основу, тобто опановуючи граматику класичної техніки, вона знала, що нею у розвинутій формі можна з успіхом користуватися у всіх сценічних танцях. І знову так трапилося, що Є. Нікольська була знаменитою характерною танцюристкою, в тому чудово інтерпретувала еспанські, українські та циганські танці. Знов народний танковий дух домінував у школі і його з особливою насолодою вдихала в себе Оксана. Вона й далі не розлучалася з „нечистими силами”, але тепер вони в її танковій композиції мали виразнішу ідейну лінію, були успішними пробами перевтілення себе в другу істоту, відкриваючи її справжню суть. Цією „психоаналізою” своїх танкових персонажів О. Вікул була — і досі є — так глибоко пройнята, що, побоюючись затінення танкового змісту, свідомо уникає виставних костюмів, гарно підробленого обличчя та інших ефектів, крім світел, які найкраще допомагають створити відповідну для таких танців атмосферу і викликати настрій. З радісним прихованим відчуттям О. Вікул слідувала за підготовою українського балету „Ладо” муз. Ю. Фіяли,

лібретто М. Бутовича, в якому відкритим мав стати багатогранний, фантастичний світ дохристиянської української мітології. Цей світ такий знайомий і близький був Оксані Вікул! На жаль не судилось діло довести до кінця, а проте це цілком не означає, що такий український балет не діждеться своєї появи на великій сцені, бо свіжість тематики, оригінальна хореографія і музика можуть стати блискучою атракцією для глядачів і новинкою в балетному репертуарі.

Сьогодні життєві умовини, спочатку в Мінеаполіс а тепер в Нью-Йорку, не дають змоги О. Вікул всеціло працювати у танковому мистецтві. Вона часто згадує Прагу, свою адоптовану батьківщину, великий колись центр культурного і мистецького життя Європи, що давала необмежені можливості розвитку мистецьких індивідуальностей. Оксана тужить за Прагою, з нею пов'язаний найкращий, шляхетний у мистецьких її поривах час, туди часто летять її думки й у висліді пов'язання минулого зі сучасним, постали танці її укладу „Зустріч”, „Спомин”, „Перший баль” та ін. Усі проникнуті ліричною чистотою, позбавлені сентиментальних і мельо-драматичних акцентів. Оксана Вікул відрухово борониться перед відсталістю, її творчі сили не послаблюються, навпаки вона живо цікавиться всіми родами мистецтва, між якими наводить багато спільного, її відношення до сценічного танцю поглиблюється, стає зріліше. Багато з давніх танкових задумів змінилося, виникають все нові конкретні рішення і обережно приходить до оформлення нового танцю. Не ідеї, а їх втілення міняється в Оксани Вікул,

безперечно, під впливом нових течій в танковому мистецтві, з якими вона знайомиться, маючи нагоду відвідувати не тільки усі танкові вистави у Нью-Йорку, але теж школи видатних майстрів-хореографів, студіюючи їх методи і техніку і процес їх творчої праці.

Коли почувається у добрій формі, О. Вікул виступає на українських мистецьких імпрезах, однак не для слави і підхлібних рецензій, бо вона у своїй далеко йдучій скромності і тонкому психологічному відчутті лиш рідко сама вдоволена зі своїх танців. Танцює тому, щоби не погас вогник, який розяснює повсякденні будні і теплом зогріває віру у кращі дні, у можливість працювати в українському танковому ансамблі, бути активною у відродженні української танково-сценічної культури.

„І тільки тоді сповниться моя мрія-бажання, що її я несу в душі від ранньої молодости, живими стануть казки моїх дитячих літ, які у захопленні я слухала у зимові вечорі на старому приходстві подільського села” — палко закінчує свою розповідь одна з кращих сучасних українських балерин Оксана Вікул.

ЛІДІЯ КОВЧ

На річному іспиті-пописі балетної школи у Львові у 1942 р. між численними учнями особливу увагу звертала на себе маленька русява дівчинка. Гармонійна будова тіла, по дитячому довгі ноги, сильні стопи, пливкі рухи ramen, легкість у поборюванні технічних труднощостей, деякі озна-



Лідія Ковч і Генрик Гієро в балеті „Жизель” (Варшава, Польща).

Lidia Kowch and Henryk Giero in ballet "Giselle"
(Warsaw, Poland).

ки індивідуальності, навіть шарму, відрізняли її від інших, вже більше заавансованих у класичній техніці учениць. Дівчинкою тією була Лідія Ковч, а першою її вчителькою була прима-балерина львівського „Театру Опери і Балету” Валентина Переяславець та солістка Руфіна Ланська. Вони не тільки поклали сильні основи під балетну освіту своєї талановитої учениці, але теж вміли передати їй частину свого мистецького „я” і накреслити напрямні, що ведуть на вершини балетного мистецтва.

Лідія Ковч вже з раннього дитинства інтуїтивно відчувала красу танкового руху, інтерпретувала ним зміст заслужаних казок, при чому вже тоді виказувала розуміння тонких нюансів танкової експресії. Будучи ученицею балетної школи, Ліда виступала вже не раз в „корде бале” на сцені Великого Театру у Львові і з того часу вона уся наче пригоріла до балетного танцю, він став її провідною зорею, метою її життя. Атмосфера театру, початкові успіхи, можливості студіювати глибше балет цілком полюбили молоденьку танцюристку і вона серйозно поставилась до свого професійного вишколу. І от раптово голубу далину мрій захмарив воєнний буревій. Місто зайняли більшовики. Ліді прийшлося пережити важкі хвилини непевності й особистого приниження, заки оцінено її талант і прийнято в ряди активних членів балетного колективу Театру Опери і Балету. Це був найбільше контрастний період її життя: з одного боку матеріальні злидні, що просто захитували її здоров'ям і водночас незвичайне духове піднесення, яке давало силу терпіти і витривати,

з надією глядіти у майбутнє, де наче в серпанковому тумані зарисувалось світле досягнення — стати „пріма-балериною”! До того ідеалу Л. Ковч наближалась звільна, одначе постійно, і в 1946 р. наступив дальший етап на її мистецькому шляху. Вона виїхала до Києва і стала ученицею української хореографічної школи. Це було необхідне для повної професійної балетної освіти під керуванням таких видатних педагогів хореографів як А. Васильєва і Г. Березова, які вже 30 років працюють у класичному балеті і перші кляли фундамент під національне балетне мистецтво в Україні. Л. Ковч, вдосконаливши свій класичний танець, повернула до Львова і добивалась все кращих позицій в балетних виставах, головню в хореографії балетмайстра Вігільєва. В них танцювала сольові ролі і одною з кращих, технічно і інтерпретативно нелегких її кресацій була роля доньки короля Ронських гір в балеті норвезького композитора Е. Гріга „Пер Гюнт” за драмою Ібсена.

Майже 10 років провела Л. Ковч у Львівському Театрі Опері і Балету, виступаючи в тому часі теж в інших містах України і в сателітних краях. На запрошення керівництва Опері і Балету у Варшаві, з метою піднесення рівня класичного танцю польського столичного балету Л. Ковч виїхала до Польщі у 1958 р. і до сьогодні займає в ньому місце першої солістки. В порівнанні з українською професійною балетною школою, польський балет мав виразні позначки аматорщини і брак мистецького проводу для його росту. Для узгіднення метод навчання, під-

вищення кваліфікацій, покращання танцювальної техніки, виявлення молодих талантів і повернення давньої світлої традиції польського, в тому передусім варшавського балету, Міністерство Культури і Мистецтва влаштовує кожного року загально польські конкурси солістів і балетних груп. На такому конкурсі в 1959 р. Л. Ковч і її партнер Г. Гієро добули першу нагороду. Відома у балетному європейському світі б. польська балерина, тепер педагог у державній балетній школі Таціяна Висоцька писала на сторінках журналу „Музичний Рух”, 6, Краків 1959 р.: „Лідія Ковч має високу класичну техніку, яка з’обов’язує артистів великих балетних сцен. Танці її дискретні, плавні в рухах, повні ліризму і поезії, одначе без сентименталізму, технічно блискучі без сліду бути віртуозними чи театральними. В танцях Л. Ковч повітряний рисунок, ясний, повний елегантної філігранності”. Молоду балерину поручають як педагога для заавансованих вже танцюристів польських державних балетів з завданням передати їм чистоту і стиль класичного танцю. І в інших журналах присвячених мистецькому житті Варшави появились були повні ентузіазму рецензії з численними фото-знімками української балерини. У цьому ж році Л. Ковч брала теж участь в міжнародних конкурсах в Монте-Карльо, Відні і Празі, де діставала не тільки перші нагороди за виконання, але теж вирізнення за власну хореографію „Вальс” муз. Г-дур Ф. Шопена. За її укладом ставлять теж сольові танці і дуети як нові вставки у класичні балетні вистави.

Лідія Ковч тільки на половині шляху своєї професійної мистецької кар'єри і можна сподіватися, що вона побідною вийде у змагу в ділянці балетного мистецтва, з гідністю увійде в коло сучасної балетної еліти і своє українське ім'я тривким письмом впише на сторінках історії класичного балету.

ГАЛИНА САМЦОВА

Торонтонська англomовна преса подала влітку минулого року вістку, що Канадійський Національний Балет збагатився цінним набутком в особі балерини Галини Самцової з Києва. Приїхала вона до Канади як дружина канадійського горожанина Олексі Урсуляка, якого пізнала в Києві, коли він там вивчав українські народні танці. Г. Самцова закінчила хореографічну школу в Києві і після того стала солісткою Київського Театру Опери і Балету. Танцювала чоловічі ролі в таких балетах як „Спляча Красуня”, „Жизель”, „Лебедине Озеро” і в багатьох інших балетах київського ансамблю. Її танкова освіта і кар'єра пов'язані виключно з Україною і особливо з Києвом. Вона, сьогоднішні 20 літня балерина, почала вивчати класичний танець вже з ранньої молодості, бо з 12 року життя. Останні роки вона вишколювалась під керівництвом одної з кращих балетних вчительок В. Верекундової, яка закінчила водночас ту саму класу балету з Галіною Ульяновою у найкращій балетній школі в ССРСР, Большого

Балету в Москві. Г. Самцова у загальному вдово-лена працею у Канадійському Балеті, хоча помічає деякі різниці у методі і техніці між українським і англійським балетом. Відомо теж, що матеріяльні умовини для балетних мистців в СССР кращі як в Канаді чи Америці, бо вони там є державними службовцями, зате відомо теж, що балетні майстри на цьому континенті мають більші можливості індивідуального розвитку і вияву, можуть після вподоби переходити з одного ансамблю у другий, можуть закладати власні балетні компанії і ставити ніким не накинені нові балети, можуть у своєму розвитку досягти справжніх мистецьких вершин, бо вони не сковані „стар-системою”. Тому з великим зацікавленням — каже Г. Самцова — київські балетні мистці слідкують за виступами американських балетних солістів, які порядком культурного обміну гостюють на українських сценах, за їх новими хореографічними прийомами і до того достосованою балетною технікою.

У 1962 р. Г. Самцова брала участь як солістка в гастрольях Канадійського Національного Балету по більших містах Канади й Америки і після того поїхала до Києва, за яким тужить, та у відвідини до своєї рідні до батька Мартина Самцова, до мами з Веринкевичів та до сестри Люби. В тому часі вона мала кілька „гостинних” виступів у Київському Театрі Опері і Балету і як постійний член Канадійського Балету вернулася до Канади. Тут виступала солісткою з групою канадійських танцюристок в



Галина Самцова в балеті „Лебедине Озеро”.
Galena Samtsova dancing Odette in “Swan Lake”.

часі Шекспірового фестивалю у Стратфорд-Канада, в модерному балеті „Time Cycle” до музики L. Foss-a в хореографії Grant-a Strate. Балет поставлений в дусі сучасного Баланчина і він має дати уявлення наслідку нашої атомової доби у фройдівському окресленні.

Галина Самцова, за словами торонтонських мистецьких критиків, внесла у Канадійський Національний Балет „свіжість, динаміку, майстерну техніку”. Оці прикмети принесла вона з України, яка має багату традицію танцювальної культури і ще сьогодні дає інспірації для театралізування народних танців та збагачення форми і тематики українського балету.

ОКСАНА ВОЙНОВСЬКА

Мистецьке наснаження, яке у спадщині передали наші предки наступним поколінням, має нестримний вплив впродовж сторіч на духовість нашого народу і його творчі вияви. Навіть серед несприятливих умовин і поза межами батьківщини українські одиниці включаються всеціло у різні ділянки мистецтва, в процес його розвитку, у формування нового мистецького світогляду. Теж в класичному балеті появляються часто нові імена молодих українок, які покінчили професійні балетні студії й є сьогодні членами великих балетних ансамблів. Однією з тих, що сьогодні займають передове місце в балетному авангарді на чужині, є Оксана Войновська. Вона почала вчитись класичного



Оксана Войновська у класичному танці.

Oksana Woynowsky in classical dance.

танцю в часі другої світової війни в класі проф. Людмили Саенко в Німеччині, відтак була ученицею прима-балерини Валентини Переяславець в Нью-Йорку, а опісля закінчила балетну школу для молодих професіоналісток в Ньюарку, вчилась в школі американського балету в Нью-Йорку під керівництвом найкращого сьогодні в балетному світі балетмайстра Баланчина. Вже за рік навчання в тій школі її призначили до найвищої професійної класи. Диплом з відзначенням відкрив їй дорогу на балетні сцени і перші її виступи були у групі відомого хореографа Ю. Лазовського. Після того брала участь в балетних виставах Гільди Нортон а також в мексиканській балетній групі. Ступаючи все вище й вище по щаблях балетної кар'єри, Оксана Войновська виступала у різних танкових ансамблях в „Медісон Сквер Гарден”, у „Карнегі Рисайтел Голл” в Нью-Йорку та на американських сценах та естрадах.

Любов до мистецтва глибоко вкорінена Оксани, з нею вона прийшла на світ в родині видатних діячів української культури. Прадід Юліян Нижанківський, дід Амброзій були акторами і мають своє почесне місце в історії українського театру в Західній Україні, тітка Дарія з Нижанківських Снігурович є майстром сценічного танцю (про неї є окрема силюста) і дядько Богдан, відомий модерніст поет і письменник. Їх слідами йде надійна адептка класичного танцю Оксана Войновська, несучи в дарі Терпсихорі свою молодість, талант і кращі традиції української танкової культури.

ЄВГЕНІЯ СТАШИНСЬКА

В Coral Gables на соняшній Флориді, що своєю чарівною природою приваблює туристів з цілого світу, провела частинно своє дитинство, народжена у Львові, молода надійна балерина Євгенія Сташинська.

Під впливом довкільної краси зродилось в дівчинки тонке естетичне світосприймання і воно виразно виявилось у любові до танкового мистецтва. З Флоридою пов'язаний назавжди живий спогад про один із кращих її танкових виступів, коли вона в рамцях великого спектаклю „Ніч у Відні” з групою видатних співаків і танцюристів виконувала сольовий танець „Вальс”. Публіка прийняла цей виступ просто ентузіастично і — як годиться „великій балерині” — обдарувала її квітами, а численний гурт любителів класичного танцю відвів дівчинку й її маму до авто та оплесками прощав сходячу на балетному обрії нову зірку.

Нуся, так її звуть друзі і знайомі, дитиною втратила у Відні батька Володимира, лікаря і враз з мамою і братом Юрком приїхала до Америки у 1949 р. Спершу жили у Філадельфії і тут в народній школі прийшло до ближчого знайомства з танцем під проводом сестри-монахині Емілії, б. учениці В. Авраменка. Звичайно, вже в тому часі Нуся танцювала на шкільних сценічних імпрезах, однак серйозно вивчати балет почала на 9 році життя в Coral Gables, Флорида, спершу у Fred Astaire Studio, а відтак



„Вальс”, муз. Шопена — Євгенія Сташинська.

“Vals”, mus. Chopin — Eugenja Stashynsky.

у балетній школі Міленова, болгарина з походження, в Milenoff School of Ballet, де вчилась до 1955 р. В тому році переїхала до Ньюарку і тут Нуся поступила до American Ballet Academy і продовжала професійні балетні студії до 1960 р. Заавансовані учениці тієї академії, між ними і Нуся Сташинська, брали тоді участь у балетних виставах Holiday Theatre в балеті „Сильфіди”

а також у виставах призначених для дітей як *Peter and Wolf*, *Carnival of the moon*" та ін. Між 50 контестантками Нуся зістала вибрана до участі у виставах великого балетного ансамблю *Garden State Ballet*, що має у своїй програмі, крім давних класичних балетів як „Коппелія”, „Щеклунчик” та ін., теж модерні балети як *Rounddelay* Аарона Копленда, *Brandenburg Kon-zert* до муз. І. С. Баха в хореографії Джойс Тріслер. Ансамбль брав участь цього року в травні (1962) в конкурсі-фестивалю між кращими американськими регіональними балетними групами і добув одну з перших нагород.

Нуся Сташинська була зразковою ученицею в середній школі *Irving School* і була вибрана „президентом” „Клубу Модерного Танцю”, бо крім класичного балету вона цікавиться теж модерним мистецьким танцем, який має в Америці видатних мистців-хореографів на чолі з Мартою Грегем; він має теж свою вибрану публіку, яка слідує за новими течіями в сучасному мистецтві, зокрема у танковій ділянці. Нуся студіює в університетському коледжі, поглиблюючи свою загальну освіту і водночас продовжує вдосконалювати свою професію в класі заавансованих Академії Балету в Ньюарку.

Євгенія Сташинська, сьогодні танцюристка з закінченими балетними студіями, розуміє, що не досить тільки таланту, щоб бути мистцем, але слід невпинно збагачувати своє знання, йти з духом часу, а у випадку балетної кар’єри необхідно вдержувати себе теж фізично у доскональній формі. Таких мистців як Євгенія Сташинська

Україні і українській справі треба якнайбільше, для піднесення рідної культури і репрезентації у чужомовному світі.

ТАМАРА ВОЖАКІВСЬКА

Чи ви колись підглянули, як малі дівчатка, граючись на самоті, розмовляють з уявними особами або під звуки музики, що пливе з радіо-апарату, виконують таночки власного укладу? Буває, це перші блиски таланту, вияв щирої дитячої творчості, в якій фантастика змішується з реальністю, конкретні переживання з вигадкою, і на які батьки не завжди звертають увагу, вважаючи ті вияви внутрішнього стану дитини хвилевими, проминаючою ігровою формою.

Не так було у випадку Тамари Вожаківської, сьогодні многонадійної балерини. Її батьки вже у ранньому дитинстві помітили, що їх донечка вкладає у ті танкові еволюції багато уваги і чуття, що це не тільки просто довільні рухи, але що ними вона щось розкажує, ніби гарними м'якими лініями ілюструє в просторі свою танкову тему-візію. І коли дівчинці було 9 років, тобто у 1952 р., вона почала вчитись класичного танцю в Академії Балету в Ньюарку. Минулого року вона закінчила студії і за свою особливу витривалість у праці і досягнення дістала стипендію на продовження їх в Juilliard School of Music у Відділі Балету. Крім практичних лекцій в школі подають у широкому засягу теж теоретичні предмети, які є в програмі Високої Школи.



„Вальс Каприз” — Тамара Вожаківська.

“Vals Capriose” — Tamara Wozhakiwsky.

Ще у часі студій Тамара була впродовж двох років членом Garden State Ballet, який дав в тому часі понад 20 балетних вистав, при супроводі симфонічної оркестри, в різних містах Америки. Одною з кращих імпрез був балетний виступ цього ансамблю в серії „Вистав Мистецтва”.

Тепер Тамара Вожаківська є цілком зайнята підготовою до великого концерту того ансамблю, що матиме в програмі класичні і модерні танкові твори з симфонічною оркестрою під керівництвом Ахилеса Д'Аміко. Тамара бере участь в групових танцях і як солістка давних балетів, як прим. „Щеклунчик”, і в нових танкових композиціях хореографів Нормана Вокера і Франка Гобі. У червні ц. р. (1962 р.) Тамара брала участь з цілим ансамблем у танковому фестивалі, де змагалася за першенство 12 балетних груп.

Тамара Вожаківська цілою душею віддана танковому мистецтву; вона працює не тільки у традиційному класичному балеті, її цікавлять теж неокласичні танці Дж. Баланчина, як теж модерний театральний танець в роді тих, що їх співтворцем є Агнес ди Милл і які сьогодні мають велике застосування в американських комедіях і фільмах.

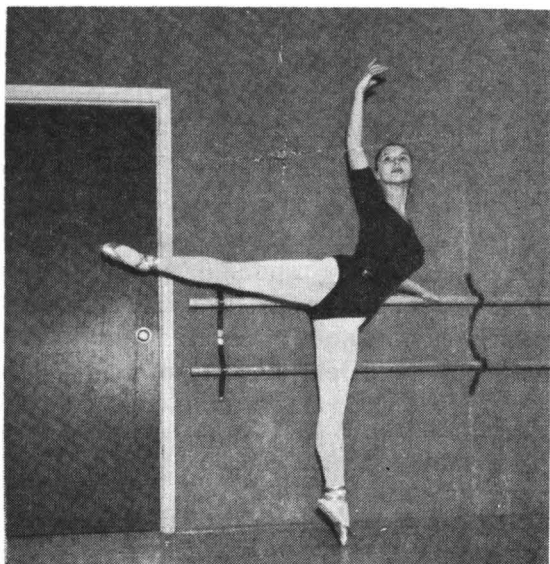
Перед Тамарою Вожаківською відкриті широкі перспективи і можливості добути у майбутньому почесне ім'я прима-балерини і записати своє ім'я в історію українського і світового танкового мистецтва.

ЛЕСЯ БІЛОШИЦЬКА

Зіркою, що заревом ясным тількищо сходить на балетному небозводі Канади, є молоденька 17-річна заавансована студентка балетної школи Канадійського Національного Балету, Леся Білошицька.

Народилась вона в родині, в якій плекають мистецькі традиції — батько і старша сестра є видатними скрипалями і членами торонтонської симфонічної оркестри. Леся вже змалку любила музику і вслід за тим прийшло бажання інтерпретувати її рухом-танцем. Вже з 6 року життя почала вивчати балетну абетку в школі Б. Волкова в Торонто, один рік була ученицею А. Заварихіни, а від 1956 р. вчиться класичного танцю в школі Канадійського Національного Балету. Цього року закінчила середню школу (гай скул), необхідну для мистця, що мусить мати підставову освіту, щоб в майбутньому мати змогу розвинути індивідуальну творчість або по своєму інтерпретувати, внести щось нове, свіже у давні твори.

У балетній школі, в якій зараз навчається Леся, мистецьким керівником є Селія Франка, що прийшла до Канади з англійського балету і тому в школі панує англійський дух, такий як в Королівському Балеті (давніше Садлерс-Велс), в ньому ті самі методи італійсько-французькі, що їх встановили в 19 ст. Чечетті і Пітіпа і на яких розвинувся теж російський балет. Іспити



Леся Білошицька вправляє.

Lesia Biloshytsky in exercise room.

в тій школі проводять вчителі з Англії і ставлять такі вимоги до учнів, як в школі Королівського Балету.

Леся не має, покищо, якогось особливо улюбленого танкового жанру, вона однаково добре почуває себе у ліричному, характерному чи спеціально еспанському танці, коли виконання його приносить їй вдовolenня, коли в ньому вона може хоч частинно виявити саму себе, свій настрій, свій темперамент. Ці індивідуальні риси вже настільки помітні в її танцях, що її вибра-

но з більшого числа кандидаток до балетного ансамблю „Канадетт”, який від 1958 р. постійно виступає на „Гренд Стенд” в рамках щорічної Всеканадійської Вистави. З тим ансамблем Леся виїздила в 1960-61 рр. на гастролі до Америки, де виступала у „Блумберг Феєр”. Її запрошують теж виступати в балетних продукціях в телевізії Сі-Бі-Сі.

Хоча Леся ще не закінчила балетної школи, вона вже так заавансована в балетній техніці, що вчить класичного танцю у початкових класах і має пересічно 60 дітей, які відтак можуть переходити у вищі класи балетної школи. Крім практичних зайнять Леся добре зазнайомена з історією класичного балету, життєписами славних балерин, які стали легендарними постаттями для молодих адепток балету. Її увагу притягають більше східно-європейські балетні ансамблі і їх солісти, вона думає, що в їх танцях більше теплої поетичної інтонації і музичальності, в кор-де-бале більше динаміки і експресивності як в балетних виконавців західного континенту. Звичайно, це похвально, що молода балерина пробує критично глядіти і порівнювати стильові різниці балетного танцю, а проте вона з увагою вміє прислухуватися до інших знавців, які мають дещо відмінну думку. Вони, власне, кажуть навпаки, що в советських балетних виставах забагато театральности, розрахунку на зовнішні ефекти, прецизійного обмашинення, в якому блискуча техніка не підчинена душі танцю (виїмок становить тільки Кіров-Балет, що дає танець у чистій формі і його

називають найбільш аристократичним у світі), — тоді коли французький, американський і, до деякої міри, теж англійський балет виявляє більше індивідуальности, щирого відчуття, фантазії, а, можливо, менше суворой професійної віртуозности у відтворенні балетних образів.

Можливо, на опінію Лесі підсвідомо впливає духовий зв'язок з посестрами з України, можливо в душі в неї народжується мрія-бажання включити себе колись у вільний український балет, бути активною при його рості і в ньому самій досягти вершин хореографічного мистецтва. Таємниці людської душі незбагнуті й їх зв'язок з невловимим майбутнім остане назавжди загадкою. А проте, полум'яне бажання, глибока віра в перемогу, витривалість у праці, це ті рушійні сили, що ведуть справжнього мистця твердим творчим шляхом до вибраной світлої мети.

БАЛЕТИ Й БАЛЕРИНИ НА СЦЕНАХ УКРАЇНИ

Тільки від часу заснування в Києві хореографічної школи у 1940 р. українська талановита молодь має змогу вчитися балетного танцю як професії і з тим відкривається перед нею шлях до мистецької кар'єри. Крім класичного балетного репертуару, на сценах Театрів Опери і Балету в Україні допущено теж нові балети з українською та сучасною советською тематикою. Українські композитори, автори лібретта і балетмайстри шукають тем в народних джере-

лах, трансформують в танець теж твори деяких українських письменників і драматургів. Одним з перших нових балетів, що є до деякої міри продовженням першого українського балету „Пан Каньовський” з 1930 р., є балет „Лілея” за поемою Шевченка тієї ж назви, муз. К. Данкевича, лібретто Чагівця, балетмайстер **Г. Безова**.

Балет цей висвітлювали на фільмових екранах у Західній Європі, Америці і Канаді. В ньому соціальне питання часів кріпащини зображене грубо, перебільшено, думки, втілені в поему Шевченка, тенденційно викривлені, позбавлені тепла і поезії. Солісти і кор-де-бале вилискують віртуозною технікою, що не має звязку з глибинною ідеєю твору, балет переважаний деталями і штучно насадженими нещирими побутовими сценами. Цілість справляє враження хаотичности і як всі „мистецькі твори” в СРСР є пропагандивним засобом більшовицької ідеології. Балет цей не належить до вдалих і не підносить рівня українського балетного репертуару.

Після „Лілеї”, що мала стати базою для формування нового українського балету, балетмайстер **С. Сергєєв** поставив у Києві 1955 р. балет „Маруся Богуславка”, муз. А. Свечнікова, за історичною драмою М. Старицького. За опінією знавців („Мистецтво” — 1958 р. — 5, Київ) і тут „не вдалося відтворити балетною лексикою кольору давноминутих часів ні духа доби. Мистецькому образу танцю шкодила надмірна гонитва за зовнішніми ефектами”. „Дніпро” — 1960 р. — 8.: „драматургія в балеті

фрагментарна, бракує цілісності, танці виходять як мальовничі картини, ніби ілюстрації до літературних творів, в них мало відображений внутрішній світ". Новий балет „Ростислава” поставлений на сцені київського Театру Опери і Балету, муз. Г. Жуковського, балетмайстер **В. Вронський**, теж не належить до успішних нових вистав. В ньому, як і в інших советських балетах, дуже багато місця для масових сцен і подробиць, в яких губиться тема і затінюється головна ідея. „Україна” — 1959 р. — 1: „спектакль починається динамічною сценою битви руських воїнів з татарами. Наступна сцена контрастує з першою, це ідилічна картина мирної російської (?) природи, блакитне небо, ніжно-зелені берізки і в далині бузкового серпанку-туману панорама старовинного російського (?) міста Белокаменграда...”. Ролу Ростислави, української дівчини, що її вчинками керує велика любов до батьківщини, в тому російському балеті танцює **Лідія Герасимчук**, артистка великого драматичного обдарування. А проте в рецензіях ясно сказано, що їй не вдалося відтворити в танці складний психологічний конфлікт, хоч її техніка дуже добра і вона володіє усіми засобами ліричної балерини. Ролу ту виконує теж відома українська балерина **Євгенія Ершова**, але і вона не зуміла розкрити внутрішній світ героїні, показати на сцені живу людину, бо балет не має ясного сюжету ні виразних образів лібретто, в ньому є місця незрозумілі й логічно невмонтовані.

З кращою оцінкою критиків і теплим прийняттям публіки зустрівся поставлений на київ-



„Ростислава” — солістка Лідія Герасимчук, Театр Опери і Балету в Києві (Україна).

“Rostyslava” — soloist Lidia Herasymchuk, Opera and Ballet Theatre,
Kiev (Ukraine).

ській сцені балет „Лісова Пісня”, драма-феєра Лесі Українки, муз. М. Скорульського, хореографія В. Вронського. Про прима-балерину **Аллу Гавриленко**, яка виконувала роль Мавки, читаємо („Мистецтво” — 1960 р., 5): „ніжна мавка це просто не образ чарівної сільської дівчини, казкової істоти, створеної фантазією українського народу, це глибоке філософське узагальнення всього прекрасного, вічно живого, втілення великого, чистого, непідкупного кохання, щирої дружби, волелюбности. В танці розкриваються думки і настрої великої поетеси, мовою танцю молода українська балерина А. Гавриленко (ту роль на зміну виконує друга артистка-балерина **О. Потапова**) передає всі відтінки почуттів героїні. В чудовому танці Мавки, що ллється мов грайливий весняний струмок, класичні і характерні „па” злилися в єдиний чарівний узор. Скільки надхнення в рухах молодой балерини! Мавка прекрасно втілює в танці віру поетеси Лесі Українки у перемогу високої благородної мрії, гармонійного творчого життя над дрібязковим животінням”.

На київській сцені ставлено теж балет „Тарас Бульба” за Гоголем, муз. Глієра і Соловєва-Седого. Одначе скупим балетним формам не під силу передати великі ідеї, загальнолюдські проблеми і тому хореограф змушений був вжити пантоміму, і цього було замало, бо просто бувають місця, що хочеться почути в балеті слово, як напр. у дуже важливому діалозу Остапа і Тараса. Виходить, що не всі романи і драми можна трансформувати в танець.

В Харкові, після першої вистави українського балету „Пан Каньовський” в 1930 р., досі не слідно виразного збагачування чи оновлювання балетного репертуару. Все ще повторюються старі балети і в більшості участь в них беруть визичені з Росії балетні майстри. З новіших вистав поставлено у 1948 р. балет „Данко” за мотивами оповідання Горького, муз. Нахабіна і того ж Нахабіна у 1954 р. балет „Весняна Казка” за п'єсою О. Островського. Коротке життя на сцені мав балет „Крилата пісня” про щасливе радісне життя колгоспної молоді. Найновіший балет на сцені Харківського Театру Опери і Балету ім. М. Лисенка — це „Таврія”, на основі роману О. Гончаря. Зі змісту роману, в якому яскравими кольорами змальований спалах народного повстання і прихід революції, „взято лиш кілька сюжетних ліній, найбільш придатних до хореографічного перевтілення”. „Мистецтво”, 1959 р., ч. 6: „Балет мало емоційно насичений, включено побутову пантоміму, деякі сцени не мають чіткої хореографічної форми і мало в ньому використана нова хореографічна лексика”. Головну роль в „Таврії” у харківській виставі танцювала заслужена артистка України **О. Байкова**.

Колективи **Одеського і Сталінського** Театру Опери і Балету цілком відсталі у своїх балетних амбіціях, вони у більшості розважають публіку старим репертуаром, а з новинок іде на їхніх сценах народним гумором пройнята повість М. Гоголя „Сорочинський ярмарок” в балетному



**„Мавка” з балету „Лісова Пісня” — О. Потапова,
Театр Опери і Балету, Київ (Україна).**

**“Nymph” from the Ballet “Forest Song” — O. Potapova,
Opera and Ballet Theatre, Kiev (Ukraine).**

оформленні **М. Трегубова**. Він вплив у балетну картину багато групових і сольових народних танців, однак це пасивне копіювання фолкльору для естрадного виконання здебільша приво-

дять до невдач у балетних виставах. В одеському і сталінському театрах ставлять такі соц-реалістичні балети як „Мрія” С. Хіцунова, в якому ідеалізується життя трудящих у Західній Україні, з афіші теж там не сходить балет „Чорне Золото” В. Гомоляки, якого темою є життя шахтарів Донбасу. Між місцевими солістами на перше місце висувається пріма-балерина сталінського театру **О. Горчакова** та декілька молоденьких випусниць одеської хореографічної школи як **Ольга Петровська, Тетяна Васильєва, Галина Биковіна** й ін.

Одно з передових місць в балетній культурі УССР має Театр Опері і Балету ім. І. Франка у **Львові**. Він має сильну групу обдарованих солістів, здисциплінований кор-де-бале, видатних композиторів і балетмайстрів. „Радянська культура” — 1959 р. — 9: „пріма балерина львівського театру, **Наталія Слободян**, чудова танцюристка — акторка, що має привабливу сценічну зовнішність, гарну танцювальну техніку, добре володіє мистецтвом перевтілення, у всіх балетах знаходить властиві ролі, фарби, свій темперамент...”

Львівський Театр Опері і Балету виявив велику творчу сміливість, ставлячи оригінальний балет „Хустка Довбуша”, муз. Кос-Анатольського, в якому балетмайстер Трегубов поєднав класичний танець з елементами гуцульського народного танцю. І хоча критики кажуть: „балет має багато недоліків у композиційній побудові, бо дія в ньому надто розтягнута і пе-



**„Лебединое Озеро”, Одетта — Алла Гавриленко,
принц — В. Парсенов, Театр Оперы і Балету
в Києві (Україна).**

**“Swan Lake” — Odetta — Alla Havrylenko, Prince —
W. Parsenov, Opera and Ballet Theatre, Kiev (Ukraine).**

ревантажена масовими танцями”, то все ж завдяки правильному задумові балетмайстра і добрим танцюристам балет добув постійне місце в новому балетному репертуарі львівського

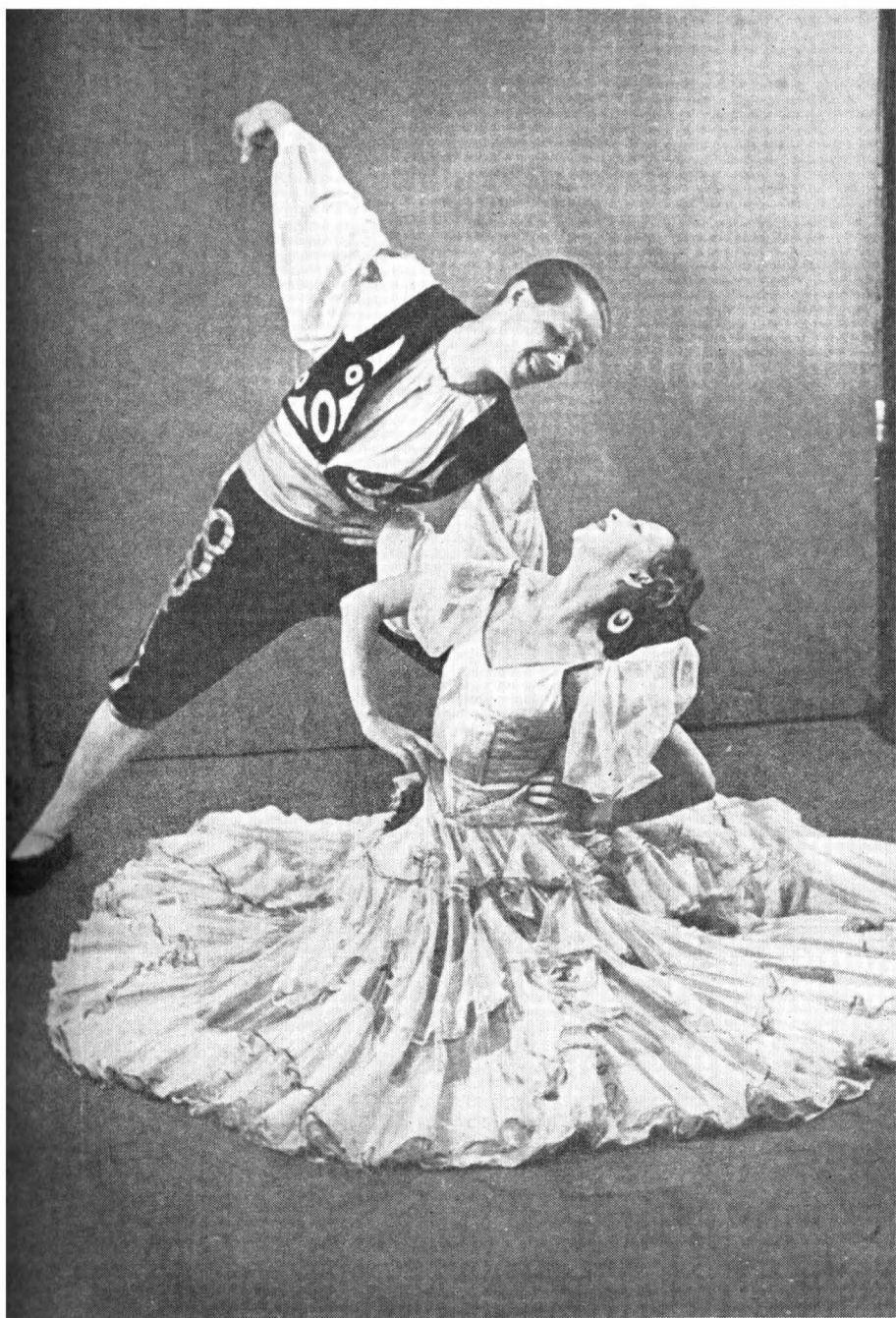
театру. Роллю Дзвінки танцює Н. Слободян „тут виявилось ліричне обдарування видатної української балерини — народної артистки УРСР, її танець сповнений великою внутрішньою силою”. І в другому балеті „Сойчине Крило”, за мотивами новели І. Франка, муз. Кос-Анатольського, хореографія Трегубова, лібретто О. Гериновича, який вперше поставлено у 1957 р. „хоча сюжет доволі важкий для балетного втілення, Н. Слободян створила в ньому чарівний, пройнятий глибоким драматизмом образ дівчини Манусі, яка крізь всі поневірення приносить велику любов до рідної української землі, до свого народу, щире кохання до сміливого юнака Массіно”.

Найновіший балет на львівській сцені — це „Тіні Забутих Предків” за повістю М. Коцюбинського, муз. Кирейка, лібреттисти Н. Скорокульська і Ф. Коцюбинський, хореографія **Т. Романова**. Улюблені літературні герої на сцені звичайно викликають гарячі суперечки, різні думки і міркування. „Радянська культура” — 1957 р. — 9: „в балеті далеко не всякий сюжет може стати вдячним матеріалом для музично-хореографічного втілення. Тема охоплює лірико-трагічні образи, то світ фантастики та барвисті обряди і звичаї гуцулів. В творі є романтика, поезія, музикальність, потрібна балетному мистецтву. Композитор побудував твір на гуцульських фольклорних мотивах, які стали матеріалом для симфонічних узагальнень та індивідуальних характеристик. А проте в цілому виставу „Тіні забутих предків” не можна вважа-

ти вдалою, бліді хореографічні образи знижують романтичне звучіння повісті. Масові сцени позбавлені фантазії, блиску і творчої винахідливості. Головну роль в балеті танцює балерина Н. Слободян, одначе в ній вона не мала нагоди себе виявити. . .”.

В балетах „Жизель”, „Баядерка”, „Пер Гюнт”, „Дон Кіхот”, „Коппелія”, у „Вечорах хореографічних мініатюр” і інших балетних виставах солістками на львівській сцені бувають талановиті українські балерини як **Р. Геринович-Ланська, Л. Орловська, Г. Раїнська** та ін.

Із поданих тут далеко неповних відомостей про стан українського балетного мистецтва, головнo в оновлюванні його репертуару, видно, що український балет позбавлений можливості вільного розвитку, змушений втискати більшовицькі ідеї в класичні балетні форми і хоча він технічно, звичайно, буває перфектний, то його мистецький рівень незадовільний. В советських, а зокрема в українських балетах нема великих тем, в яких були б втілені загальнолюдські проблеми, кульмінаційні моменти балетів проходять доволі банально, вони не хвилюють, відчувається вузькість і поверховність. Такої ж думки є теж советські мистецькі критики як прим. Ю. Станіславський-Луценко („Дніпро”, 1960 р. — 8) у статті „Джерело українського балету”: . . . „нові балети слабі, вони не мають повного музичного і хореографічного пов’язання. Зле, коли лібретто пишуть самі балетмайстри, які знають життя доволі поверхово, тоді вони втискають нові картини у старі балетні



Р. Геринович і М. Коляда в балеті „Дон Кіхот” у Львові (Україна).

R. Gerynovych and M. Kolada in the ballet "Don Quichotte in Lviv (Ukraine)

форми, йдуть второваними стежками за давними балетними штампами". „Мистецтво", 1959 р., — 5: „нові з радянською тематикою балети у більшості невдатні, бо давня канонізована мова класичного балету мусить для того значно поширити свої рамці". В журналі „Советская Музыка", 1960 р. — 8, Ю. Головащенко пише: „провалився балет „Рідні поля", бо тема вузька, не хвилює, виявляє почуття неловкості і огірчення... в балетній вузькій лексиці образи не виходять живі, не показують живого життя і живих людей... в них не можна виявити психологічну правду та індивідуальність героїв".

Так і хочеться сказати за Л. Стоковським: „Механізм, рутинна і штамп — це загибель для мистецтва, — сухе формальне виконання губить найкращу ролю".

СЕРЕД МОЛОДШОГО ПОКОЛІННЯ

Серед молодшого покоління українських балетних танцюристок слід згадати таких, як **Клявдія Андрейчук**, солістка балетної школи Б. Волкова в Торонто, **Наталія Будка**, солістка школи Жанет Болдуїн в Торонто. **Олена Цвора**, яка студіювала балет в Канаді і Нью-Йорку, виступала як солістка на Канадійській Національній Виставі, теж з Торонтонською симфонічною оркестрою і зараз веде власну балетну студію в Америці, **Андрея Заяць** — студентка і солістка The Ballet Russe Academy, Cleveland, **Гануся**

Крицька, б. учениця В. Переяславець, закінчила балетну школу опери у Філадельфії і має прихильні оцінки балетних критиків, головню за інтерпретації творів Шопена, **Ірина Мельник**, теж б. учениця В. Переяславець тепер студентка Високої Мистецької Школи при університеті, **Марта Лучишин**, абсолювентка американської балетної школи, вже самостійно виступає на українських і американських сценах, **Іванна Вітошинська**, солістка балетної школи А. Заварихіної в Торонто.

До професійних танцюристок належить **Леся Тугай Бей**, яка розпочала в часі війни свої балетні студії в Театрі Опері і Балету в Харкові, виступала в містах західної Європи і Канаді. В Торонто мала свою танкову школу, в програмі якої були теж товариські танці. Її танці виказують предистинацію до розвагово-ревійового жанру, який є доволі популярний і легко продістається до музичних комедій, телевізії і фільму. **Зірка Купчик**, донька балетмайстра Івана Купчика, основника балетного ансамблю „Блю-айс Систерс” у Франції, яка виступає як солістка в балетних виставах в турне по близькому Сході і в південній Європі.

В **Югославії** з українських бачванських поселенців вийшла талановита балерина **Славичка Копчанська**. Вона закінчила балетну школу в Новому Саду під керівництвом українки **Марини Оленіної** і тепер виступає в дуетах і сольових танцях в балетах „Лебедине Озеро”, „Щеклунчик”, в балеті опери „Кармен” та інших балетних виставах у Бачці.

В Австралії балетний ансамбль під керівництвом **Ніни Денисенко** дає балетні вистави професійного рівня в Сідней та інших містах Австралії. До кращих вистав належить балет „Причинна” за поемою Т. Шевченка, лібретто і хореографія Н. Денисенко до української народної пісенної музики.

В балетних школах і ансамблях у різних країнах світу, де поселились українці, напевно ще є багато талановитих молодих українок, які вивчають балетний танець, як також є професійні танцюристки, про яких не доходять до нас відомості, або вони є скупі і непевні. Одначе треба вірити, що ті балетні мистці не пропали для українського танкового мистецтва і прийде пора, коли вони будуть окрасою рідної хореографічної сцени.

МОДЕРНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ

РОМА ПРИЙМА

„Музичні Вечорі” в домі пп. Приймів були одними з кращих приватних мистецьких імпрез, які підвищували рівень нашого культурно-товариського життя у Львові в часі по першій світовій війні. Пані Іванна Прийма, дружина лікаря, відома піяністка і співачка, своєю високою особистою культурою завжди зуміла створити сприятливу, камерного характеру атмосферу для обміну думками та вільної дискусії в ділянці музичних питань. В такому мистецьким духом насиченому середовищі зростала її донька Рома. Звичайно, вже з самого малку усі перші голосові реакції дитячої радості чи невдоволення бралось передусім до уваги як вокальні вартості, бож усіми даними Рома була призначена бути співачкою і не випадково її хрещеним батьком був відомий оперний співак Михайло Голинський. А проте, коли дівчинці сповнилося п'ять років, вона, замість співати, почала до співу і музики творити власні танкові еволюції. Мама відвела Рому до школи ритмо-пластики за методою Жак Далькроза, щоб покласти солідну ритмічну основу під її майбутню танкову освіту. В тому саме часі (1930-ті рр.) нові танкові течії, що народжувалися головню в Німеччині й Австрії (Р. Лябан, М. Вігман, Г. Кройцберг і ін.), захоплювали теж наших молодих adeptок мистецького танцю своєю оригіналь-



„Ікона” — хореографія і виконання — Рома Прийма.

„Icon” — choreographed and danced by Roma Pryma.

ністю, багатством танкових ідей та новою, цілком іншою як класична, технікою. Ромі, що вже мала деякий досвід у танкових школах, теж подобався вігманівський стиль виразною композиційною структурою, індивідуальним висловом, пластикою руху, надівсе глибоким змістом. Це був дуже близький вродженим здібностям і вдачі Роми тип модерного драматичного танцю і вона вступила у школу М. Броневської, учениці Мері Вігман. Та прийшла друга війна і звязки із Заходом пірвались.

В рр. 1939-44, вперше на сцені львівського театру появився класичний балет під керівництвом професійних київських хореографів-балет-майстрів та видатних солістів. Це була для Роми щаслива нагода пізнати та вивчити від основ класичний танець. Почала з останньої лінії кор-де-бале і вже за півтора року під знаменитим педагогічним і мистецьким керівництвом таких класичних майстрів як **Е. Вігільєва, О. Трегубова** і передусім **Клавдії Ошкамп**, яка передала Ромі тонку елегантність класичного танцю, Рома добилась перших сольових роль, з початку головно характерного жанру.

Воєнні дії в 1944 р. знова відкрили шляхи у Західну Європу і туди подалась Рома з матю, у далеку дорогу, враз з іншими українськими біженцями. Страхіття війни, матеріальні злидні та психічні сколихнення не вгасили в Роми бажання йти по вибраній ще в дитинстві життєвій лінії, стати сценічною танцюристкою. Манить Відень. Хоча й нависли над ним зловіщі хмари, він все ж в тому часі держав гідний рівень мистецького життя. Рома по трьох роках студій одержала диплом з відзначенням Танкового Відділу Музичної Академії, якого директоркою була Грета Візенталь. У висліді того Рому запрошено на пост прімабалерини Краєвого Театру в Інсбруці (Австрія). На тому першому самостійному і відповдальному становищі у своїй танковій кар'єрі, Рома виявила себе зрілою, талановитою танцюристкою. Повні признання оцінки німецьких критиків були для неї мистецьким паспортом, що відкривав їй двері у різні країни західного континенту.



**„Божище Золота” — хореографія і
виконання — Рома Прийма.**

**“Godness of Gold” — choreographed
and danced by Roma Pryma.**

Та заки ще Рома покинула Європу, вона пережила важливу подію, яка мала вирішний вплив на її мистецькі уподобання і навіть до деякої міри унапрямила її дальшу працю. Це була зустріч-іспит Роми зі світової слави німецьким хореографом і танцюристом Гаральдом

Кройцбергом в його віллі, положений серед могутніх Альп в курортній місцевості Зеефельд. Від того моменту її відношення до танку багато змінилось. Від зовнішньої форми перейшла до суті, в душу танцю. Танець перестав для неї бути тільки рухом, замкнутим рамцями музики, він став мовою, а кожний рух словом. Рома відчула, що її талант найде найщиріший вияв у драматично-театральному танці. В тому переламному періоді вона створила одні з кращих, експресивних своїх танців як напр. „Страхіття війни”, муз. Шопена, „Святий танець”, муз. Дебюссі, „Мамона”, муз. Балтаровича і ін. Репертуар Роми в тому часі постійно доповнюється новими танками і з багатою програмою вона відбуває турне по Швейцарії, а далі Канаді й Америці. Німецькі, французькі та англомовні критики називають Рому видатною драматичною танцюристкою, що рухами розказує про світ і людей, відкриває тайну підсвідомого людської душі і пов'язує її з законами всесвіту.

Рома живе з мамою постійно в Нью-Йорку. Тут не можна мистцеві танцю проходити байдуже, не помічаючи таких геніяльних творців американської хореографії як Марта Грегем, Доріс Гомфрі, Агнес ди Милл, Джозе Лимон і ін., що в їх класах Рома постійно поглиблює свою танкову справність і освіту. Вона часто виїздить у більші культурні центри Америки з танковими реситалями, була теж в Гватемалі, Коста-Ріці, Ель-Сальвадорі і в передкастрівській Кубі. Відбула подорож до Греції і Туреччини, студіювала старе мистецтво в Істамбулі, що дало

стимул до нового твору „Ікона”, в якому слідні ремінісценції візантійської іконографії. Осінню 1960 р. Рома дала власний повнопрограмний танковий реситал в Лондоні, Парижі і Мадриді, зустрічаючись з дуже прихильними оцінками мистецьких критиків, поміщеними на сторінках чужомовної преси. Вона є професійною танцюристкою й як таку запрошують її керівництва коледжів і літніх курсів вчити мистецького танцю. Мама звичайно там веде класи фортепіану.

Рома всеціло віддана танковому мистецтву, вона виявляє виразно свою індивідуальність, йде по лінії драматичного насичення танкової дії, часто з нахилом до гротески і фолкльорного гумору. В її новішому репертуарі є у більшості українська тематика, танці, базовані на елементах і кроках українських народних танців — „Чайка”, „Русалка”, „Відьма”, „Верховина”, „Сваха”, „Обливаний понеділок”, „Жниця”. Хореографія і костюми у тонкій мистецькій стилізації підносять рівень українського сценічного танцю і тим Рома Прийма вкладає у скарбницю світового танкового мистецтва теж шляхетний самоцвіт української танкової культури. Ім'я Роми Прийми вже настільки відоме у міжнародних мистецьких колах, що на запрошення відповідних чинників вона враз з мамою Іванною п'яністкою виїхала в серпні ц. р. (1962) у довше концертне турне по європейських столицях. Танкові виступи Роми відбудуться в Ате-нах, Женеві, Мадриді, Парижі та інших мистецьких осередках західньої і південної Європи.

ОЛЕНКА ГЕРДАН - ЗАКЛИНСЬКА

Друзі і знайомі вітали Оленку квітами на залізничім двірці у Львові по її повороті з Брюсселі (Бельгія). Була втомлена, говорила мало і тільки всміхаючись показала диплом, що його одержала за свої сольові танки на міжнародному фестивалі мистецького танцю в Брюсселі у 1938 р., та жмуток часописних вирізків з прихильними на них рецензіями. Виступ Оленки Заклинської на міжнародному мистецькому форумі — це була не тільки справа її особистого успіху, це мало загальноукраїнське значення, бо вона виступала як українка, виконувала танці власного укладу до музики українських композиторів. Ця подія, це один зі світліших моментів у її танковій кар'єрі, що відкрив Оленці дорогу у широкий мистецький світ. Вона й справді стала найбільше популярною українською сценічною танцюристкою у Західній Україні і до сьогодні продовжує нею бути серед української спільноти в Канаді й Америці.

З танком пов'язала свою долю Оленка ще в ранньому дитинстві, ще з того часу, коли дівчинкою малою жила з батьками-вчителями на Закарпатті. Цілим дитячим серцем полюбила чарівну Гуцульщину, природу і люди, народні звичаї і вірування і надівсе дрібний-дрібненький гуцульський танець. Оленці-дитині присвятила тоді письменниця Марійка Підгірянка, приятелька родини, пісеньку „Та Оленка, та маленька”, що її спочатку співали під мелодію мадярської народної пісні, а тепер співають до

музики М. Колесси. Оці радісні дні дитинства серед грайливої карпатської природи мали великий вплив на формування Оленчиної психіки та мистецьких уподобань, які виразно позначаються й досі на її танковій та поетичній творчості.

Початкову танкову освіту почала Оленка в Подебрадах на Чехії у школі В. Авраменка, брала теж лекції класичного балету в балетмайстра Костіна. В роках після першої світової війни Оленка з ріднею переїхала у Західну Україну і закінчила середню школу Дівочого Інституту в Перемишлі. Інститутський режим, шкільні обов'язки не дозволяли на окремі танкові студії, та все ж Оленка сама складала сольові і гуртові таночки, що завжди були окрасою шкільних імпрез. І тільки після закінчення гімназії, коли виїхала на постійний побут до Львова, Оленка вирішила стати професійною сценічною танцюристкою і розпочала серйозні танкові студії.

Класичний балет не мав традиції у Львові, а цей, що його можна було бачити на сценах театрів в аматорському виконанні, не тільки не захоплював, але й не давав підстав зацікавити собою мистецько настроєну молодь. Із Заходу доходили до Львова нові течії, які являлися просто революційними, порівнюючи з класичним балетом. Новий танець шукав зв'язку зі своїм праджерелом і ступав на шлях самостійного вияву думки і духового стану людини. Мері Вігман, творець нового танкового напрямку, причарувала молоде покоління танцюристів в Європі. Між ентузіястами вігманівського стилю була теж Оленка Заклинська і декілька інших



„Плач Ярославни”, хореографія і виконання — Оленка Заклинська.
"Princess Yaroslavna" — choreographed and danced by Olenka Zaklynska

українок в Західній Україні. Майже усі вони були учнями школи модерного мистецького танцю М. Броневської, учениці М. Вігман, та водночас вчилися на курсі ритмо-пластики Оксани Федак-Дрогомирецької. В атмосфері, насиченій загадками нових ідей і творчими вогниками, хореографічний талант Оленки найшов догідні умовини для росту й дозрівання. Оленка вчилася сама і давала перші спроби власних танкових композицій, підшукувала музику, проектувала сценічні костюми. Декотрі з перших танків увійшли в постійний її танковий репертуар, як напр. „Дорога”, муз. З. Лиська, „Метелиця”, муз. В. Барвінського, „Спомин з гір”, муз. Ярославенка-Безкоровайного. В тому часі, безпосередно перед вибухом другої світової війни, Оленка провела літні ферії на Лемківщині, списуючи і вивчаючи народні танці, збирала обрядові матеріали для виведення на сцені лемківського весілля. В рр. 1939-44 Оленка Заклинська включилась в балетний ансамбль Театру Опері і Балету у Львові, а проте її відношення до класичного танцю і далі остало холодне, тільки технічні вправи під керівництвом балетмайстрів Е. Вігільєва, О. Тригубова і пріма-балерини В. Перяславаць використовувала радо для вдержання себе у добрій технічній формі.

Новий розділ свого життя і мистецької кар'єри розкриває Оленка на еміграції закінченням Високої Школи Танку під керівництвом **Розалії Хлядек** у Відні в 1944 р. З новим досвідом приходять нові досягнення. Оленка виступає як солістка і веде танкові курси в таборі для переміщених осіб в Ляндеку (Австрія). Після при-

їзду до Канади вона безперервно працює в діяльності українського танкового мистецтва. Веде власні курси народних сценічних танців, є вчителькою ритміки в українському Музичному Інституті в Торонто і в Нью-Йорку. Виступає з танковими реситалями у різних містах західного континенту, не перериває тяжкої творчої праці, komponуючи нові танці. Свій репертуар збагатила останньо творами на історичні теми як „Плач Ярославни” до пісні для драматичного сопрано М. Лисенка, „Слава Україні”, що в хореографічних картинах зображує минуле нашої батьківщини, та поставлений в неовігманівському дусі „Вальс”, муз. Повлінка.

Оленка Заклинська всю свою творчу діяльність тісно пов’язує з українською історією і фолкльором, шляхом стилізації виводить український народний танець з тісних рямців етнографізму до вершин сценічного мистецтва і в тому її велика заслуга у рості української культури. Вона має тяжкі досягнення у поетичній творчості та образотворчому мистецтві.

ДАРІЯ НИЖАНКІВСЬКА - СНІГУРОВИЧ

Кожному, хто жив в довоєнних роках у Львові, відомий будинок при вул. Руській ч. 3. Проходилося великим подвір’ям, викладеним потрісканими від старості кам’яними плитами, потім наліво крутими сходами на перший поверх, а там уже по гаморі, що шумів як у вулику, зразу можна було потрапити у приміщення українського дитячого садка. Багато батьків і їхніх

дітей пов'язують своє дошкільне дитинство з тією чудовою установою, що під керівництвом „тети” Яворської була для середміської дівчорі соняшним острівчиком, звідкіля райдужі стежки вели у фантастичний казковий світ. До тих щасливих дітей належала Дарія Нижанківська, не тільки тому, що брала активну участь у всіх тих уявних колірових екскурзіях, але й тому, що вона тут, у дитячому садку, ставила перші кроки своєї танцювальної кар'єри.

„Я ніколи не танцювала так широко й глибоко пройнята своєю ролею, як тоді на „Святі Матері”. Мені було років п'ять, я танцювала паяца, а Ірка Соколовська лялю. Не знаю, чи це враження від першого виступу перед доволі численною публікою, чи це від особливо гострого запаху смерічкових гілок, що ними була прибрана зала й який мені так живо нагадував різдвяну ялинку, а перед очі заєдно ставив малюго паящика, що гойдався під самим її верхом — я просто забула усі ті складні рухи, які мене вивчила „панночка” — танцювала цілком по своїйому. „Лялю” це настільки збентежило, що вона в захопленні моїми новими танковими еволюціями взагалі перестала танцювати, уступаючи мені все більше і більше місця. І тільки „тета” Яворська підійшла до мене, погладила, взяла за руку, звела з естради і тим зупинила мою „творчу імпровізацію”. Мимо того непередбаченого номеру, гості й я були дуже вдоволені і пригадую, як казали, що я маю талант, сценічний темперамент (значення цього я довго не



Дарія Нижанківська-Снігурович, мистецький керівник танкової школи у Вінніпегу (Канада).

Daria Nyzhankivsky-Snihurovych, artistic director of a dance school in Winnipeg (Canada).

розуміла) і що його в спадщині перейняла від свого батька і діда, акторів українського театру.

І з того часу почались мої сценічні виступи, спершу у дитячому садку, потім в народній

школі, аж одного дня Оксана Суховерська, що була моєю рідною тіткою, зупинила мій танцювальний карусель і забрала до своєї школи ритмо-пластики у Львові. І тільки тут я почала від абетки свою танкову освіту.”

Всміхаючись до спогадів давних щасливих днів, так з теплом розказувала Дарка Нижанківська про свої перші сценічні виступи. Тип школи О. Суховерської давав синтезу дунканівського танцю і евритмії з узглядненням української тематики. В тому були передусім танкові інтерпретації українських народних пісень. Програма школи і метод навчання вповні відповідали Дарчиним уподобанням і вона майже впродовж десяти років була ученицею тієї школи, вдосконалила танкову техніку і розвинула до деякої міри свою індивідуальну танкову думку. В тому часі Дарку не приваблювали вігманівські ні інші інтелектуальні танці, її більше поривала повітряна кантилена класичного балету. Тому після закінчення середньої школи вона виїхала у 1936 р. до Праги, вчилась в балетній школі славетної до сьогодні балерини **Мії Славенської**, а повернувши до Львова, продовжувала брати лекції в балетмайстра **А. Фалішевського**.

Коли ж в часі війни в рр. 1939-44 у Львові постає Театр Опери і Балету під керівництвом балетних майстрів з Києва, Д. Нижанківська була вже настільки технічно заавансована, що її зразу прийняли до кор-де-бале і в короткому часі піднесли до стажу солістки, передусім в характерних та гротескних танцях. Вона мала усі фізичні і духові дані стати з часом видатною ба-

лериною, одначе военні дії змусили її покинути театр і виїхати на чужину. В еміграційних умовах, коли военні хмари затінювали небосклин Європи, важко було жити виключно мистецькими задумами, а проте ще важче було Дарці покинути думку про улюблений танець. Вона відкрила в таборі для переселенців в Австрії балетну студію, якої учні були нагороджені за танок „Вязанка українських народних танців” на міжнародному фестивалі танцю в Інсбруці у 1945 р. Від 1950 р. Дарія Нижанківська-Снігурович живе по сьогодні у Вінніпегу (Канада) і тут веде студію мистецького танцю. Учні її виступають в українських концертних і театральних виставах, теж у програмах телевізії. До кращих танків її власного укладу, що увійшли в постійний репертуар її сценічної програми, належать українські танці до опери „Катерина”, балет до опери „Ноктюрн”, муз. Лисенка, „Пробудження мавки”, муз. Рахманінова, „Гуцульська фантазія” на народні музичні мотиви, „Спомин з гір”, муз. Безкоровайного, „Коза-Дереза”, муз. Лисенка і багато дрібніших дитячих таночків, що ними Нижанківська вводить своїх учнів-дітей у фантастичну країну казки.

Дарія Нижанківська-Снігурович веде у своїй студії теж класу балету, якого техніку вміє поєднати з характером стилізованих українських народних танців, при чому виявляє докладне знання основних законів танкової композиції. У того рода творчій праці вона розкриває широкі можливості сценічного оформлення народних танців і тим збагачує і підносить рівень

української танцювальної культури. За ті досягнення Президія УВАН у Вінніпегу відзначила Дарію Нижанківську-Снігурович у 1957 р. почесною грамотою.

ДАРІЯ КРАВЦІВ - ЄМЕЦЬ

Музеї, бібліотеки, картинні галерії, вистави образотворчого мистецтва і скульптури у Львові були улюбленими місцями самотніх мандрівок молоденької Дарки Кравців після першої світової війни. Тоді довкільний світ зникав для неї кудись у сірому тумані і перед Дарчиною арфострунною душею відкривався шлях у давно-минулі сторіччя, у часи безсмертних геніїв, що своїм творчим духом завершували мистецькі епохи. Велич... Краса... Слава...

Іноді знову, коли сонце грайливим промінням запалювало вітражі Волоської церкви у Львові, Дарка у надхненному захопленні живими бачила великих гетьманів України, роботи П. Холодного і з ними враз думкою неслась у бурхливу, героїчну добу нашої історії... Кольорові вогні непомітно меркли, видіння заслонювалось блідим золотом і в присмерках вечора гасло. Серед храмової тиші м'яко ворухився жовтий вогник лампади і тремким світлом зогрівав сумне обличчя візантійської Богородиці...

„В поклоні Божій Матері” — була назва релігійної сценічної вистави, що її влаштувало „Тов. Українська Захоронка у Львові” в травні 1937 р. у Великому Театрі у Львові. Короною програми була хореографічна картина п.н. „Іко-

ни”, укладу Дарії Кравців, до музики „Хорал” В. Барвінського. Танкова композиція виникла з малярських елементів, потім прийшла музика, що влила життя у візантійські ікони і трьохвимірним рухом повела їх у торжественний молитовний хорівід.

У серії танців Дарії Кравців, що зродилися з релігійних мотивів, помітнішими були „Марія Магдалина”, „Прелюдія”, муз. Цезара Франка, „Отче наш” до хоралу того ж композитора. В них Д. Кравців вложила найглибші відчуття своєї ніжної душі. Рр. 1935-39 позначились великими кроками вперед у її мистецькому рості. В тому часі вона з відзначенням закінчила трирічну школу модерного мистецького танцю М. Броневської, брала теж лекції ритмо-пластики на курсі О. Дрогомирецької, яка саме тоді повернула з Женеви, де студіювала ритміку в школі Ж. Далькроза. Модерний танець, що поширив новими хореографічними засобами і природними рухами танкову мову, правив широким діапазоном людських почуттів, залюбки вдягаючи їх у символічну несхопленість і абстракти, та втілював філософські і літературні ідеї, мав великий вплив на формування мистецької індивідуальності Д. Кравців, поглибив ще більше її поважний, майже сакральний підхід до сценічного танцю. Вона охоче піддавалась містичному чарові новітніх мистецьких течій, які завжди притягають серця і увагу молодих талантів.

Мистецька атмосфера в родині (мати Меланія концертна співачка і письменниця, батько інж. Михайло маляр, сестра Марта зам. Бара-



„Ікони”-шкіц Мирона Левицького для хореографічної картини Дарії Кравців-Ємець.

“Icons” — sketch by Myron Lev to the choreography of Daria Krawciw-Yemets.



„Ікони”, хореогр. Дарії Кравців-Ємець, муз. В. Барвінського, у виконанні старшої групи школи Оксани Федак-Дрогомирецької.

“Icons”, choreogr. Daria Krawciw-Jemets, muz. W. Barwinsky, danced by advanced class of Oksana Fedak-Drohomyretsky school.

баш піяністка), сприяла ростові Дарчиних зацікавлень танком, а проте панівний український патріотичний дух не створював приязного відношення до вігманівського суворо аскетичного, германською традицією просякненого танкового стилю. Дарка залишила школу і невгаваюча духовна потреба знати, що діється в світі модерного танкового мистецтва, повела її у Варшаву.

Зі всіх столичних танкових шкіл, а була їх там безліч, вона вибрала студію **Рут Сорель**, танцюристки і хореографа міжнародного значення. Її танець в порівнянні з вігманівським мав більше „крови і кости” і в кольориті був погідніший, іноді райдужий. Нові люди, сміливі ідеї, розмашний струм мистецького життя збагачували творчий досвід Дарки, однак не полонили душі, не розгубилась вона у вирі великоміських контрастів. Навпаки, вона відчула в собі відпорність на чужі впливи, стала більш обережна і критична у сприйманні „новинок”, з вдовolenням помітила свій власний мистецький віддих. По році вернула до Львова. У нових поривах вона визволює свій танець від музики і творить цикл прекрасних танкових інтерпретацій віршів Ірини Наріжної в супроводі слова. Щораз більше приваблювала рідна тематика. І знов, як колись, почалось з малярської палітри. В її шкіцовому блоку заграли пишнотою кольорів проекти стилізованих українських історичних костюмів, архітектурні фрагменти козацького барокко, йшли розмови з музикантами, театральними режисерами і малярами з метою поставити повний хореографічний твір у модерному танковому стилі. Війна 1939 р. перекреслила надхненні плани і Дарка з ріднею виїхала до Кракова. Не піддавалась пригнобленню, що охопило втікачів, в власно для піднесення настрою давала ряд танкових реситалів і одним з кращих у ті часи, просто імпазантним був „Вечір Танку і Музики”, що його вона дала зі сестрою Мартою у Сяноку 1940 р. У 1941 р. була одною з перших, що вернули до Львова і зра-

зу ж почала вести при Інституті Народної Творчості дитячу танкову класу. І знова ожили давні плани створити історичні картини у танковій версії. Дарка почала опрацьовувати стародавні колядки, приєднуючи до цього задуму мистця маляра А. Малюцу. Та воєнні дії знова прорвали працю. Дарка виїхала до Дрогобича і в рр. 1942-44 працювала балетмайстром в українському театрі під дирекцією Шерегія. Тут одружилась з актором Ємцем.

Залишаючи батьківщину, проходить усі етапи скитальського життя і тільки яснішим акцентом, що просвітлював цей тьмавий шлях, були студії історії мистецтва в університеті в Інсбруці, що їх Дарка провела у 1946-49 і закінчила дипломом.

В Канаді у Вінніпегу вела у 1950 р. школу ритмо-пластики при Інституті Культури. Слабке здоров'я, лікування в санаторії не дозволили їй здійснити вповні молодечі мрії, одначе мистецька снага найшла нову, а може тільки вернула у первісну форму вияву свого внутрішнього світу. Дарка Кравців-Ємець стала маляркою і свої праці — аквареля, вуголь, — з успіхом виставляє на українських образотворчих виставках Торонта, та інших міст Канади й Америки.

ІРИНА ГОЛУБОВСЬКА

На стіні кооперативного будинку в Космачі (Гуцульщина) появилася була одного дня оповістка про курс ритмопластичної руханки,

яку для дітей літників вестиме Ірина Голубовська. Місцем першої лекції назначено невеличку галявинку біля „гучка” на річці Пістинці. Галявинка з одного боку була захищена похилими на воду верболозами, а довкруги схилами гір, рідко вкритими смерековим лісом. Тут, серед вільної природи, діти проводили своє вакаційне дозвілля, відтворюючи у таночках коливання гілок на деревах, хвилі на річці, іноді зграю крикливих горобчиків, що струснули спокоем жаркого липневого повітря. Рівномірні удари гонгу, часом мелодія народної пісні, охоплювали танець у ритмічний такт, підкреслювали плавність і грацію рухів...

Ірина Голубовська приїхала з Кракова на Гуцульщину для відпочинку, однак серед прекрасної природи зникла втома і свіжістю кольорів заясніли в уяві нові танкові ідеї. Діти радо співпрацювали зі своєю вчителькою і ці рухові зайняття давали їм справжню естетичну насолоду, у вільній інтерпретації розвивали їхню уяву і відчуття ритму. Вдруге завітала Ірина Голубовська у Західну Україну в 1934 р. на український жіночий конгрес у Станиславові і в святковому концерті з цього приводу брала участь як солістка-танцюристка.

І. Голубовська вже дитиною вчилася ритмопластики у Марії Верніцької в Кракові, асистентки Ж. Далькроза, а далі в Ріті Сакетто. Від 1931-33 рр. студіювала мистецький танець і окремо композицію в школі Лідії Фальтер, учениці **Гертруди Боденвізер** у Відні. Вкінці І. Голубовська закінчила дипломом танкові студії



„Танковий Етюд” серед вільної природи.

“Dance Etude” — Joy in Sommersunshine.

в школі Вери Заграднік, асистентки **Мері Вігман**. Користаючи з того, що Рут Сорель і її партнер Гроке, обоє видатні танцюристи модерного напрямку, вели в часі ферій двомісячні курси в Закопаному, в Татрах, І. Голубовська вчашала для мистецького „шліфу” у класу заавансованих танцюристів. В часі другої світової війни продовжувала студіювати танець в Музич-

ній Академії у Відні під керівництвом **Рікі Рааб**, Гаральда Кройцберга і Марії Еспанзо (іспанський танець).

Слідкуючи за працею Ірини Голубовської в ділянці українського сценічного танцю, можна помітити її витончену вразливість на естетику танкового руху, якого б він не був напрямку чи стилю. Тому Голубовська не присягала вірності ні одній школі, а вже з ранньої молодості шукала передусім краси у танковому вислові, свідомо уникаючи тематичної понурості і демонізму. З метою основно пізнати модерний мистецький танець, вчилася в різних танкових школах і курсах. В своїй родині знаходила І. Голубовська зрозуміння й допомогу для реалізування своїх танкових ідей і планів. Домашня атмосфера сприяла розвитку її мистецької думки. Мати-співачка і піяністка, батько лікар-скрипаль і брат теж закінчив віденську Музичну Академію і зараз як скрипаль грає у симфонічній оркестрі.

В Америці Ірина Голубовська широко розгорнула педагогічну діяльність, засновуючи школи мистецького танцю в Нью-Йорку, Неварку, Джерзі-Ситі та Філадельфії. Голубовська не вишколює професіоналістів, тому вона індивідуально підходить до своїх учнів, розділює їх по групах за їх вродженими нахилами й уподобаннями. Танець має бути для них приємним засобом мистецького виховання, вони повинні його відчувати, розуміти і любити. З такого педагогічного заложення виходячи, І. Голубовська складає танці для своїх учнів й у зіставленні, вони дають доволі різноманітну програму прилюд-

них виступів. Тут має своє місце „Вальс” Штрауса, „Нюктюрн” Шопена, виконувані на пальцях, більш виразові „Дівочі Мрії”, „Колискова”, муз. М. Колесси і танці виразного драматичного характеру як „Визволення”, „Жанна Д’Арк” і ін.

З признанням слід підкреслити, що Ірина Голубовська, крім виступів на українських культурних імпрезах, теж радо бере участь зі своїми учнями в концертних програмах інших етнічних груп та міжнародних танкових фестивалів і телевізійних програмах, чим робить корисне національне діло, зазнайомлюючи чужинців з українською танковою культурою.

ОЛЕКСАНДРА СІРОПОЛКО

Початок 19 ст. приніс протест проти штучності і академізму в мистецтві, вказав шлях до природного в ньому вияву і щирості. Рух цей відомий під назвою натуралізму вимірений був теж проти закріплених форм тодішнього класичного балету і на чолі тієї зміни станула тоді молода американка Ізадора Дункан. Вона сміливо станула за природністю танкового руху і його вислову, опрокинула в ньому штучний сентименталізм, засудила „балетки” (балетне взуття), які символізували втечу від реального, танцювала босоніж, навязуючи в танці контакт з землею. Традиційний балетний костюм (пачку) замінила хітоном на зразок грецький, звільнила сцену від перевантаження декораціями, музиці призначила допоміжну супровідну роллю.

Джерелом природних рухів була для неї передусім природа і в ній знаходила теми до своїх танків. Морські хвилі, відвічний різномірний рух хмар на небозводі, пташиний льот у вільному просторі, коливання гілок під легіт вітру і бурі, розквітаючі корони квіток, метеликів грайливе трепотіння — усі ті мотиви природи давали живі стимули до її творчих танців.

Шукаючи зразків найвищої естетики, Ізадора Дункан студіювала в Греції пам'ятки скульптури, мала власну велику колекцію старовинних грецьких ваз з мальованими зображеннями танкових сцен, знайомилась з оригінальним грецьким театром. Вивчала грецькі джерела, не з думкою копіювати античний танець, а зрозуміти і відчувати красу людського тіла і його рухів, абсорбувати духа гелленської культури і у власному внутрішньому піднесенні виявити його у танковому руху. Перед очима мала візію старої Греції і чистого мистецтва, візію великих досягнень і сильної віри у змагу до прекрасного і в танці своїм хотіла ту візію передати людям, хотіла в душі своїх глядачів внести красу, надію навіть тим, що жили у темноті, але їх очі гляділи у зорі ясні. Ідеї до своїх танців брала теж з скульптур Мікель Анджельо і картин Рембрандта, у своїх танцях залюбки користувалась музикою Баха, Бетговена, Вагнера і теж не тому, щоб відтворювати красу і силу їх творів, а тому, що в них чудово поєднувався ритм землі із всесвітом і її танець у тій атмосфері теж пульсував тим самим всевладним божеським ритмом.

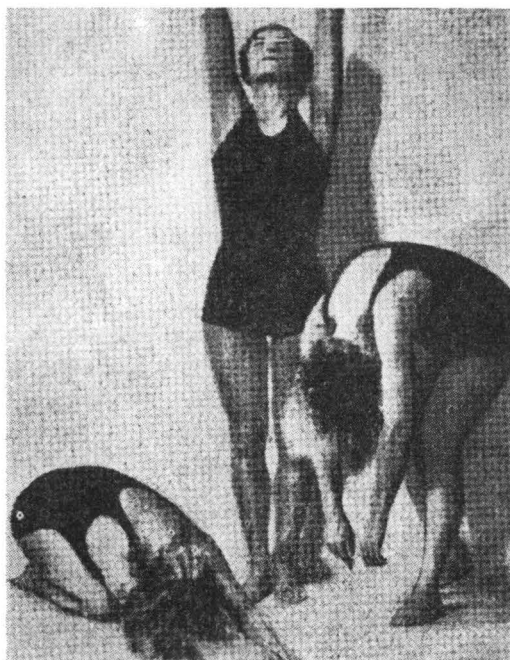


„Дунканівський Танець” — шкiц Галини Мазепи.
Dance of Duncan school — sketch by Halyna Mazepa.

Ізадору Дункан лучили приятні взаємини з Родіном, Д'Анунціо, Елеонорою Дузе та іншими тогочасними безсмертною слави мистцями, яких творчий дух шукав, як і вона, шляхів до вияву свого складного внутрішнього життя, свого автентичного мистецького „я”.

На фоні вище сказаного легше буде зрозуміти чому дунканівський танець став революцією в танковому мистецькому світі, скованому перестарілими формами, замкнутому полинялими тематичними рамцями. Свіжий подих впливу життя у мистецьку танкову думку і школи Ізадори Дункан в Європі були переповнені ентузіастами нового танкового стилю. У початках своєї блискучої кар'єри вона вела школу, отриману з інтернатом, де діти майже весь день проводили серед вільної природи, мали багато волі для складання власних таночків. Ізадора адоптувала 24 малих дітей і з ними розпочала навчання у власній школі в Берліні 1905 р. Із 6-тьома з них, які виказували особливий танковий талант, вона враз із сестрою Елізабет виїздила на турне по більших містах Європи й Америки. Була теж у Росії й Україні, однак там всевладно панував, як і досі панує — класичний балет і там не було і немає місця для вільного нового мистецького вияву.

Перша світова війна і трагічна смерть Ізадори припинили розвиток нового танцю в його чистій формі, а проте серед мистецьких кіл молодого покоління, які захопились були дунканівським „танцем майбутності”, найшлись наслідувачі його й у всіх центрах Європи з'явилися



**Фінал ритмпластичної ілюстрації 3-голосової
„Інвенції d-moll” Й. С. Баха.**

**Finale from the rhythmo-plastic illustration
of the 3-voiced “Invention d-moll” of J. S. Bach.**

школи дунканівського типу. Однією із замітніших шкіл була школа Дункан у Празі (Чехія), яку вела сестра Ізадори, Елізабет. У тій власне школі вчилася й її з відзначенням закінчила молода українка Олександра Сірополко. „В залі вже нема ані грецьких статуй ні купідонів” — писала О. Сірополко у своїй статті п.н. „Шко-

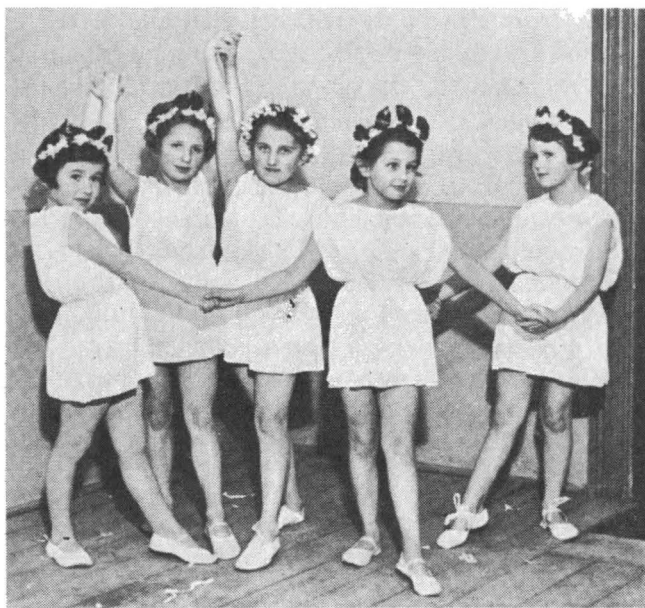
ла Дункан” в „Новій Хаті” 1935 р. — „але десь на підвищенні видно рожеві кущі яблуні. Ця дрібна декорація вже створює настрій, нагадує весну, сонце, пташиний спів, сповняє радістю, такою чистою, що межує з побожністю. Елізабет приходить до школи як до храму і справді дунканівський танець має в собі щось неземного, вона вміє збудити в своїх учнях це надзвичайне відчуття”. Однак не всі її танці мають неземний характер, дунканівки виконують тяж бойові марші, виказують силу і завзяття у двобою, при чому в тих танцях не має нічого з гімнастики чи акробатики, а завжди є легкість, грація і гармонія між розумом і душею.

Олександр Сірополко цілком полонив дунканівський танець, вона полюбила всією душею його щирість, простоту і хрустальну глибину його суті і до сьогодні остала йому вірною. Вона брала участь у прилюдних виступах школи, давала тяж власні танкові реситали перед українською і чужинною публікою в Празі, вела курси для українських дітей і молоді, писала статті, давала ілюстровані доповіді на тему дунканівського танцю, зазначаючи при цьому активну участь українок в новому танці і тим ширила ідею і зазнайомлювала українську спільноту з визволеним танцем Ізадори Дункан. Близькою до тієї справи була відома українська малярка Галина Мазепа і вона виконувала рисунки танців Олександри Сірополко.

ОКСАНА ФЕДАК - ДРОГОМИРЕЦЬКА

„Далькроз... Далькроз...” ніби магічним визовом звучало ім'я швейцарського композитора і педагога, творця ритмічної руханки на початку 20 стол., хвилюючи серця і уми молодих музиків і визнавців Терпсихори. З того платонічного захоплення новою ідеєю та з незнання її основ і завдань виникло тоді чимало непорозумінь і хибних інтерпретацій. Танкові школи і курси залюбки вставляли в тому часі у свою навчальну програму т. зв. ритмічну руханку, ритмічні танці і хороводи, ритмічні забави і навіть ритмічний балет. Звичайно, тільки студії в школі Е. Ж. Далькроза в Геллерав б. Дрездена і опісля в Женеві у Швейцарії могли зацікавленим новим напрямком відкрити правду нової методи, передусім у ділянці музичного виховання.

Правду цю пізнала перша українка О. Полюй-Барвінська з Праги, дружина композитора В. Барвінського і з тією ж метою подалась до Женеви пізніше Оксана Федак-Дрогомирецька зі Львова. Учнем дитячої класи був тоді 10 річний Юрко Коновалець і в бюлетині у статистичному звідомленні національності „фігурували” два прізвища українців. Після трьохрічних професійних студій в Інституті Е. Ж. Далькроза за його життя і під його особистим керівництвом О. Ф. Дрогомирецька повернула до Львова і спершу вела класу ритміки в Музичному Інституті ім. Лисенка у Львові а відтак відкрила власну школу для дітей і молоді. І тут наглядно мож-



Дитяча група школи Оксани Федак-Дрогомирецької.

Children class of Oksana Fedak-Drohomyrsky school.

на було ближче зазнайомитися з методою Даль-кроза, якої завданням є розбудити і розвинути природні музичні здібності, спираючись на ритмічному первні, що пов'язує музичні вартості з формами руху і розбудити любов до краси і мистецтва. Спочатку ритміка була тільки допоміжним засобом при навчанні музики, однаке скоро виявилось, що вироблення підсвідомого відчуття ритму є незвичайно важливе у всіх ділянках мистецтва, в тому передусім у танку. Внут-



**„Ритмічний Нарис” — у виконанні учениць
Оксани Федак-Дрогомирецької.**

**“Rhythmical Movement” — pupils of Oksana
Fedak-Drohomyretsky.**

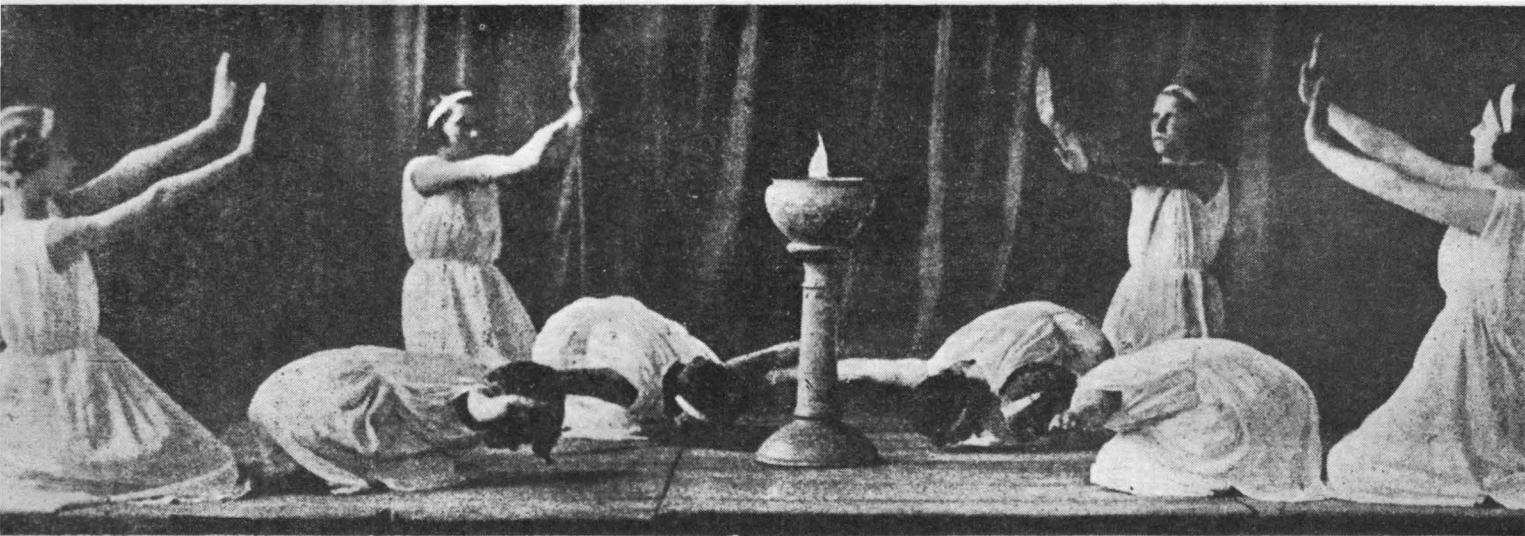
рішше відчуття ритму веде до відчуття й розуміння гармонії, збільшує мистецьку вразливість, легше відкриває шлях до вільної творчості. У вихованні відчуття ритму впливає на деякі психічні процеси, як напр. опанування інстинктовних рухів, виробляє силу волі і духову дисципліну. Ритмічні вправи підвищують в учнів музикальність, допомагають розуміти музичний твір і вміти передати його рухом та експресією цілого тіла.

Ритміку звичайно пов'язують з пластикою тобто з т. зв. ритмо-пластичним танцем. В ньому ритм керує внутрішніми стимулами а пластика, це зовнішня форма руху і це власно є пер-

ший крок до мистецького танцю, що розвинувся у різноманітні форми і стилі. Ритмо-пластичний танець не спокушується на зовнішні ефекти ні викликування особливих настроїв. Виконавці вдягнуті у легкі хітони або трико і як їх посестри дунканівки танцюють босоніж.

Оксана Дрогомирецька хоча й задержувала у своїй школі ясність далькрозівської концепції і чистоту її методи, а проте вона вважала, що українських дітей слід вже змалку зазнайомлювати з українською музикою і тому крім вправ продуманих і музично компонованих Е. Ж. Далькрозом, вона складала вправи і образки-таночки до народної музики і творів українських композиторів. Діти легко сприймали рідну мелодію і мали багато радості, відтворюючи рухом прим. „Марш горобчиків” Н. Нижанківського. „Дощик” В. Барвінського, „Щебетала пташечка” муз. народна, „Слимачки” імпров. муз. О. Дрогомирецької, „Коники” муз. Далькроза і його ж „3-голосовий канон „Водограй” а далі таночки метеликів, мушок, квітів до муз. Двожака і Чайковського. О. Дрогомирецька мала опрацьовані всі дво-голосові інвентарі І. С. Баха і їх виконували старші учні, головню обдаровані тонким музикальним слухом. Вони теж інтерпретували складніші музичні твори в т. зв. руховій оркестрації.

Для популяризації далькрозівської подекуди ігрової для дітей методи О. Дрогомирецька давала безкорисно лекції ритміки в українських



„Поклін Науці” — хореографічна картина укладу Марії Пастернакової
у виконанні її учениць.

“Salut to the Wisdom”, — choreogr. by Maria Pasternakova, danced by her pupils.

дитячих садках у Львові, підготовляла дітей до прилюдних виступів, з яких прибуток ішов на добродійні цілі. Крім клас для дітей, молоді і оздоровної ритмічної руханки для дорослих вона вела теж курси для сценічних танцюристок, яким ритмо-пластичні вправи допомагали краще розуміти музичний твір і їх танці ставали глибшими, більш одуховленими.

Пані Ляля — як її й досі звуть ближчі знайомі — у своїх сольових сценічних виступах як напр. в „Прелюдії” І. С. Баха, „Крайслеріяні” Шумана, „Балляді” І. Брамса, „Іконах” (Богородиця) В. Барвінського, хореогр. Д. Кравців, і в многих інших ритмо-пластичних танках завжди виказувала елегантну простоту, музикальність, прозорість рухових ліній, експресією рухів тонко виявляла усі ті почування і думки, що їх вкладав у музику композитор. Ті її сценічні виступи були продовженням перших її кроків на сцені великого женеvського театру, де виступала будучи абсолювенткою Музичного Інституту Е. Ж. Далькроза й які остали для неї найкращим спогадом з часу студій у Швайцарії. Вартості далькрозівської методи і любов до прекрасного передала пані Ляля своїм доням, з яких старша закінчила малярські студії у Франції, а молодша студіює музику в паризькій консерваторії. Обі доні мають за собою теж закінчену багату школу і загальну середню освіту.

У ВІЛЬНОМУ СВІТІ

Молоді українки у вільному світі живо цікавляться модерним мистецьким танцем, вони студіюють його в найкращих школах, де крім техніки танцю вивчають такі предмети як філософія, психологія, антична історія, музика, мистецтво, знання яких входять в основу модерного сценічного танцю. **Марія Кулинич**, студентка The School of Education of New York University, дістала 1950 р. ступінь Master of Art за працю про хореографа і композитора Люї Горста, батька американського модерного танцю, п. н. Louis Horst — a historical Study of his Contributions to Modern Dance Choreography. Сьогодні вона є педагогом модерного танцю в американському університетському коледжі.

Патриція Вітик, солістка J. Gifford Dance Theatre, N. Y. у танку „Theme and Variation”. Це екскурсія у чистий танець зі сильними драматичними акцентами при супроводі фортепіану і бубна. Музичним керівником ансамблю є В. Боришанський.

Ольга Борщ, абсолювентка філософії університету в Торонто, була солісткою групи модерного танцю Вілли Гансон в Канаді, тепер студіює модерний танець і релігії Сходу в Європі.

Модерний мистецький танець увійшов як предмет навчання у коледжі та університети в Америці, теж ведуться вакаційні курси для ді-

тей і молоді, не для професійного вишколу а для гармонійного духового і фізичного розвитку інтелігентних шарів американського молодого покоління.

* * *

В ніодній ділянці мистецтва жінка не доби-лася такого значення і таких чоловічих позицій як у танці: етнологічному, народньому і сценічному. Вже жінка камяної доби, що в культовому танці реалістично зображувала зв'язок свого внутрішнього світу з надприродними силами, впродовж тисячоліть давала в танку вияв мистецької снаги, окриленої думкою, що зроджувалась з її духово-емоційного стану. Особливо ж у класичному балеті жінка володіє все-владно, приділяючи чоловікові другорядну, іноді лиш допоміжну роль. Жінка, як це видно з історії модерного танкового мистецтва, має теж вирішне слово у творенні нових танкових напрямків, оформлює нові стилі, відкриває їм шлях у майбутнє. (Ізадора Дункан, Мері Вігман, Марта Грегем, Агнес де Мілья і ін.).

У тому відвічному змагу від сакрального початку танцю по через століття розквіту й занепаду по сьогоднішню його позицію в колі інших родів мистецтва брала і бере участь теж українська жінка. Завжди і всюди вона несе зі собою як цінну духову спадщину глибокі традиції українського народнього танцю, що є для неї джерелом оновлення і надхнення навіть у найбільш модерному мистецькому відтворенні й у власних танкових композиціях.



„Венеція” — шкiц Мирона Левицького для танцю
Галi Голубовської.

“Venece” — sketch by Myron Lev, choreography
by Hala Holubowsky.

S U M M A R Y

Ukrainian folk choreography occupies one of the prominent places among the dances of the Slavic peoples. Its traditions reach into the far-off ancient times. In some regions of the Ukraine it existed for centuries without any basic changes. The natural beauty of the Ukraine had a profound effect on the formation of the spiritual and material culture of the Ukrainians, also the natural wealth of their land, and the people who are very sensitive to beauty. This is most evident in the folk arts, especially in the variety of dance forms. In time, the remnants of the ancient folk arts got intermixed with the Christian rituals and the Christian calendar, and out of them grew up festival ceremonies, in which dancing, in accompaniment with singing and music, had its special ritual significance.

The most ancient form of Ukrainian dancing are the circle-dances, developed from the closed circle, based on dance rhythms. They have distinct dramatic elements and they are connected usually with the dialogue-like songs. The circle-dances were most prominent in the spring cycle, at Eastertime, also at the beginning of summer, at the height of Nature's bloom. Usually, in them the girls seeks for close contacts with Nature's

various powers and ask through them for special favours and for good luck in love. After the harvest, another special ceremony takes place, with harvesttime dances. The wedding dances are very interesting and are rich both in the themes and forms. They demonstrate what takes place in the accompanying songs. There are also funeral dances in some mountainous regions of the Ukraine. Their object is most likely to chase away the evil spirit from the dead person or to get safeguards that the dead person would not return from "the other world".

With the coming of Christianity, Ukrainian dances split into two parts: part of them still remained among the people as folk dances, which later on, for centuries, kept on developing, as two-person dances and as solo dances, and they still exist, and part of them was taken over by the professional travelling dancers, known as "sko-morokhy". In such dances the singing was substituted by gestures and pantomime. Such dances, mainly of grotesque nature, generally were performed in public places, usually in open spaces. From there it was not far from them to the theatre. There Ukrainian dancing, due to its rich variety of forms and of contents, especially due to its decorative pattern of movement and regional folk costumes, won for itself a very prominent place, mainly in plays of daily life. With its stage adaptation, Ukrainian dancing became also part of the Ukrainian and foreign operas and

ballets, known as a character dance, having its proper function and being based on special principles.

The structure of most of the Ukrainian folk dances is usually lineal, even geometric, with tendency to occupy a lot of place and to circular lines which extend horizontally, and also vertically among the highlanders. They serve as a mirror to show the special characteristics of the Ukrainians. They contain happiness, heroic qualities, humour and lyrical notes. Ukrainian folk dances are usually built around some theme. They depict nature and the scenes of the regional life, the historical past, daily life scenes, and the main characteristics of the people, its moments of joy, its love for freedom, people's daily occupations, especially with a comical element in them.

The woman in Ukrainian dances is a proud and highly respected person. She is graceful in her dancing. She is modest. Sometimes she even flirts. Yet she is always nobly reserved in her emotions. The men do their best in front of a girl with their special abilities, bravery and might. Sometimes such efforts in the form of high jumps, in "squattings", and in the round-about turns assume the form of competition and of virtuosity. Now it is not only the Ukrainians that take advantage of the rich and inexhaustible heritages of the still fresh Ukrainian folk choreography, but also lovers of the folk dances of other nationalities, and foreign choreographers too, who develop in their artistic arrangements its form, adapt them for the stage, with nothing lost from

the dance in regard of its originality and of its traditional spiritual aspects.

The Ukrainian young men and girls in the Ukraine and abroad like their own dances, learning them in their organizations and in their ensembles. Thus they cherish their national riches—their Ukrainian dance culture.

Ukrainian girls have an inborn love for dancing and for beauty. That is why they choose quite often dancing as their profession. Many of them study classical ballet. Some of them in the Ukraine and abroad finish the ballet dancing studies, under the direction of prominent teachers and later on join the Opera and Ballet Theatres in Kiev, Lviv, Kharkiv, and Odessa, in the Ukraine. We meet them in such well-known ballet ensembles as the Empire Theatre, Theatre des Champs Elysees, Roland Petit Ballet — Paris, Sadler's Wells Ballet — London, Tatjana Gsovsky Ballet, Ballett der Deutschen Staatsoper — Germany, Balet Polski — Warsaw, Ballet Theatre — New York, New York City Ballet, Canadian National Ballet — Toronto.

The Ukrainian women are also very much interested in the modern artistic dances. They have studied it since its very inception in Europe in the twenties in such schools as: Jacque Dalcroze — Geneva, Elizabeth Duncan — Prague, Mary Wigman — Dresden, Harald Kreutzberg — Austria, and on the American continent in such schools as the Martha Graham, Agnes de Mill — New York, and with other masters of the modern artistic dancing.

Ukrainian lady dancers also give their own stage performances. Sometimes they go on a tour with their dance recitals almost to all the big cities in the Western World. Some of them are engaged in their own schools and as choreographers in foreign dance ensembles. Ukrainian lady dancers are profoundly inspired with the traditions of the Ukrainian folk dances. Their heart lies in this fine art. Not only do they lift the level of this art within the Ukrainian culture but they also make their contribution into the international treasury of the stage dancing.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Фамицын А.** — Скоморохи на Руси, Петербург 1889.
Етнографічний Збірник НТШ, Львів 1895-1939.
Матеріали до українсько-руської етнології, НТШ, Львів 1899-1939.
- Шухевич В.** — Гуцульщина III, Львів 1902.
- Яворницький Д.** — Обичай старого Запоріжжя, Катеринослав 1904.
- Верховинець В.** — Теорія українського народного танка, Полтава 1920.
- Антонович Д.** — Триста років українського театру (1619-1919), Прага 1925.
- Gluziński J.** — *Taniec i zwyczaj taneczny*, Lwów 1927.
- Суховерська О.** — Рухові гри і забави, Львів 1929.
- Antonia M.** — *La Argentina*, New York 1930.
- Harasymczuk R.** — *Tańce huculskie*, Lwów 1930.
- Бариляк О.** — Ягідки, Львів 1932.
- Sachs C.** — *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933.
- Пастернакова М.** — Давня і сучасна пантоміма, Львів 1935.
- Siblik E.** — *Tanec mimo nás i v nás*, Praha 1937.
- Авраменко В.** — Українські національні танки, музика і стрій, Вінніпег 1941.
- Степовий О.** — Українські народні танці, Авгсбург 1946.
- Пастернакова М.** — Народний і мистецький танець, Енциклопедія Українознавства, I, Мюнхен 1951, зш. 12.
- Пастернакова М.** — Танкова зага Америки, Нью Йорк 1953.
- Ткаченко О.** — Танци народів СССР, Ленінград-Москва 1955.
- Українські народні танці (вид. образотворчої і музичної літератури УРСР), Київ 1955.

Пастернакова М. — Народний танець на сцені, Нью Йорк 1956.

Пастернакова М. — Танцювальний Ансамбль І. Мойсеева, Мюнхен 1957.

Пастернакова М. — Танці Далекого Сходу, Нью Йорк 1959.
Українські народні танці (вид. Академія Наук УРСР),
Київ 1962.

Beaumont C. W. — Complete Book of Ballets, Garden City 1941.

Balanchine G. — Notes on Choreography, New York 1945.

Slonimsky J. — The Soviet Ballet, New York 1947.

Пастернакова М. — Пантоміма чи танцювальна драма, Вінніпег 1949.

Chujoj A. — The Dance Encyclopedia, New York 1949.

Martin J. — World Book of Modern Ballet, Cleveland 1952.

Пастернакова М. — Чи балет є мистецтво? Нью Йорк 1954.

Haskell A. — A Picture History of the Ballet, London 1954.

Kochno B. — Le Ballet, Paris 1954.

Пастернакова М. — Берлінський балет, Нью Йорк 1955.

Балет Большого Театра СССР, Москва 1955.

Пастернакова М. — Балетні школи, Нью Йорк 1957.

Пастернакова М. — Арабески і піруети, Нью Йорк 1958.

Dunham K. — A Touch of Innocence, New York 1958.

Пастернакова М. — На схилі слави, Мюнхен 1959.

Пастернакова М. — Нові течії в балетному мистецтві, Мюнхен 1959.

The Dictionary of Modern Ballet, London 1959.

Koegler H. — Ballet International, Berlin 1960.

Dalcroze J. — Rhythmus, Musik und Erziehung, Genf 1921.

Duncan I. — The Art of Dance, New York 1928.

Bach R. — Das Mary Wigman-Werk, Dresden 1933.

Пастернакова М. — Жак Далькроз і ритмічна руханка, Львів 1934.

- Пастернакова М.** — На службі Терпсихори, Львів 1934.
- Wigman M.** — *Deutsche Tanzkunst*, Berlin 1934.
- Пастернакова М.** — Душа і танок, Львів 1935.
- Laban R.** — *Ein Leben für den Tanz*, Dresden 1935.
- Kreutzberg H.** — *Tänzer unserer Zeit*, München 1937.
- St. Denis R.** — *An Unfinished Life*, New York 1939.
- Morgan B.** — *Martha Graham*, New York 1941.
- Martin J.** — *Isadora Duncan and Basic Dance*, New York 1942.
- Palmer W.** — *Theatrical Dancing in America*, New York 1945.
- Martin J.** — *The Dance*, New York 1946.
- Hering D.** — *Twenty-Five Years of American Dance*, New York 1951.
- De Mill A.** — *Dance to the Piper*, Boston 1952.
- Пастернакова М.** — Література і танець, Нью Йорк 1953.
- Пастернакова М.** — Туга за абстрактом, Нью Йорк 1955.
- Пастернакова М.** — Людина і всесвіт, Нью Йорк 1956.
- Humphrey D.** — *The Art of Making Dances*, New York 1956.
- Pirchan E.** — *Das Kreutzberg Buch*, Wien 1956.
- Zivier G.** — *Harmonie und Ekstase*, Berlin 1956.
- Пастернакова М.** — Танець у фільмі, Нью Йорк 1957.
- Andrews G.** — *Creative Rhythmic Movement for Children*, Prentice Hall, 1958.
- Russel J.** — *Modern Dance in Education*, New York 1958.
- Winearls J.** — *Modern Dance*, London 1958.
- De Mill A.** — *And Promenade Home*, Boston 1959.
- Пастернакова М.** — Життя у творчій насазі, Нью Йорк 1960.
- Пастернакова М.** — Неовігманівський танець, Мюнхен 1960.
- Shawn T.** — *One Thousand and one Night Stands*, Garden City 1960.
- Пастернакова М.** — Інтелектуалізм у модерному танковому мистецтві, Нью Йорк 1961.
- Horst C.** — **Russel C.** — *Modern Dance Forms in Relation to the other Modern Arts*, San Francisco 1961.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

	Стор.
Фолклорний танець	
„Думка-Коломийка” народний танець, Оленка Заклинська	25
„Гуцульський Танець” — ансамбль Я. Клуна (Канада)	29
„Голубчик”, хореогр. В. Авраменка, у виконанні А. Баран і М. Вишневецького (Вінніпег, Канада)	33
„Верховина” народний танець у балетному стилі, Роба Прийма	37
„Кошичок”, лемківський танець — Оленка Заклинська зі своєю групою	39
Танець на сюжет „Катерина” Т. Шевченка, до муз М. Ар- каса, у хореографії і виконанні Лесі Білошицької	41
„Подояночка”, хореографічна картина, український ан- самбль під керівництвом П. Вірського, Київ (Україна)	45
„Веснянка” з „Української Суїти” — ансамбль І. Мой- сеєва, СРСР	47
„Рукодільниця”, український хоровідний танець, хореогр. П. Вірський, Київ (Україна)	49
Класичний балет	
Селія Франка, мистецький керівник і солістка Канадій- ського Національного Балету в балеті „Жизель” ..	55
Лідія Ковч і Генрик Гієро в балеті „Ромео і Джульєтта” (Варшава, Польща)	61
Аліція Маркова в балеті „Жизель” (Англія)	65
Галіна Уланова, прима балерина „Большого Балету СРСР” в ролі Одетти в балеті „Лебедине Озеро”	69
Лєся Білошицька в народному танці у класичному стилі	71

	Стор.
„Вальс”, хореогр. Г. Баланчина, у виконанні New York City Ballet	73
„Мандрівні комедіянти”, на основі картини П. Пікасса, хореогр. Роланда Пті (Франція)	75
„Китайська богиня милосердя”, хореогр. і виконання Рут Ст. Деніс (Америка)	83
„Вішунка”, фрагмент з танкового хору, хореогр. і виконання Мері Вігман (Німеччина)	89
„Алилуя”, хореогр. і виконання Гаральда Кройцберга (Австрія)	91
„Доньки Ночі”, з „Нічної Подорожі”, у виконанні групи Марти Грегем (Америка)	97
„Закінчення” з безпредметного танцю в масках „Алегорія”, концерту руху, форми, світла і звуку. Хореогр. Альвіна Ніколяіса (Америка)	101
Валентина Переяславець, відпочиває в городі свого дому (Нью Йорк)	108
„Бискавка”, хореогр. В. Заварихіна, у виконанні А. Заварихіни	115
„Коппелія”, дуєт Бетті Поп і Колін Ворт, Торонто (Канада)	119
Оксана Вікул в характерному танці „Солоха”	125
Лідія Ковч і Генрик Гієро в балеті „Жизель” (Варшава, Польща)	129
Галина Самцова в балеті „Лебедине Озеро”	135
Оксана Войновська у класичному танці	137
„Вальс”, муз. Шопена — Євгенія Сташинська	140
„Вальс Каприз” — Тамара Вожаківська	143
Леся Білошицька вправляє	146
„Ростислава” — солістка Лідія Герасимчук, Театр Опери і Балету в Києві (Україна)	151
„Мавка” з балету „Лісова Пісня” — О. Потапова, Театр Опери і Балету, Київ (Україна)	154
„Лебедине Озеро”, Одетта — Алла Гавриленко, принц — В. Парсенов, Театр Опери і Балету в Києві (Україна)	156
Р. Герянович і М. Коляда в балеті „Дон Кіхот” у Львові (Україна)	159

Модерний мистецький танець

	Стор.
„Ікона” — хореографія і виконання — Рома Прийма ..	164
„Божище Золота” — хореог. і виконання — Рома Прийма	166
„Плач Ярославни”, хореографія і виконання Оленка Заклинська	171
Дарія Нижанківська-Снігурович, мистецький керівник тан- кової школи у Вінніпегу (Канада)	175
„Ікони” — шкід Мирона Левицького для хореографічної картини Дарії Кравців-Бмець	180
„Ікони”, хореогр. Дарії Кравців-Бмець, муз. В. Барвін- ського, у виконанні старшої групи школи Оксани Федак-Дрогомирецької	181
„Танковий Етюд” серед вільної природи	185
„Дунканівський Танець” — шкід Галини Мазепи	189
Фінал ритмопластичної ілюстрації 3-голосової „Інвенції d-moll” Й. С. Баха	191
Дитяча група школи Оксани Федак-Дрогомирецької	194
„Ритмічний Нарис” — у виконанні учениць Оксани Федак- Дрогомирецької	195
„Поклін Науці” — хореографічна картина укладу Марії Пастернакової у виконанні її учениць	197
„Венеція” — шкід Мирона Левицького для танцю Галі Голубовської	201

З М І С Т

	Стор.
Foreword, by Lidia Burachynsky	9
Передне слово, Лідія Бурачинська	13
Від автора	17
 ФОЛКЛЬОРНИЙ ТАНЕЦЬ	 21
Початки танцю	23
Обрядовий танець	24
Народний танець	31
Танець в побутовому театрі й опері	40
Танцювальні ансамблі	43
 КЛАСИЧНИЙ БАЛЕТ	 51
Початки балету — Італія, Франція	53
Росія, Україна	54
Балет Діягілева	57
Франція	58
Англія	59
Америка	60
Канада	68
Другі краї Західної Європи	68
Советський Союз	70
Україна	79
 МОДЕРНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ	 79
Початки мистецького танцю	81
Німеччина	85
Америка	95

СИЛЮЕТИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТАНЦЮРИСТОК

	Стор.
КЛАСИЧНИЙ БАЛЕТ	107
Валентина Переяславець	107
Анна Заварихіна	113
Бетті Попович	118
Оксана Вікул	123
Лідія Ковч	128
Галина Самцова	133
Оксана Войновська	136
Євгенія Сташинська	139
Тамара Вожаківська	142
Леся Білошицька	145
Балети й балерини на сценах України	148
(Л. Герасимчук, Е. Єршова, А. Гавриленко, О. Потапова, О. Байкова, Н. Слободян, Р. Герин- нович-Ланська, Л. Орловська і др.).	
Серед молодшого покоління	160
МОДЕРНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ	162
Рома Прийма	162
Оленка Гердан-Заклинська	168
Дарія Нижанківська-Снігурович	173
Дарія Кравців Ємець	178
Ірина Голубовська	183
Олександра Сірополко	187
Оксана Федак-Дрогомирецька	193
У вільному світі	199
Summary	202
Бібліографія	207
Список ілюстрацій	211

