

sharpness of meaning and informative, great graphic expressiveness and memorability. **Conclusions.** Studying the components of the harmony of trademarks makes it possible to determine the peculiarities of their figurative and symbolic content and to reveal the modern stylistic tendencies of the formation of the visual environment.

Key words: symbol, trademark, style, symbolism, stylistics.

Надійшла до редакції 1.11.2019 р.

УДК 793.31 (477.82)

НАРОДНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ВОЛИНИ У КОНТЕКСТІ КРОСКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Цап'як Микола Йосипович – аспірант кафедри культурології та хореографічного мистецтва, Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
orcid.org/0000-0003-3645-201X
DOI.org/10.35619/ucpm.vi32.270
PrimeVolden@gmail.com

Розглядається специфіка становлення народного танцювального мистецтва Волині крізь призму української, білоруської, польської, чеської та єврейської культур. Доведено, що кроскультурні комунікації є чинником формування локальної ідентичності волинського танцю, його багатоваріативності. Здійснено аналіз діяльності провідних балетмейстерів волинського краю у контексті акультурації і трансформації різноманітних етнічних традицій народного хореографічного мистецтва. Встановлено, що танцювальна лексика Волині формувалась крізь призму діалогу культур не лише етнічних регіонів України, а й сусідніх етносів. Тому при створенні хореографічної композиції важливо розуміти необхідність збереження стилістичної основи народного танцю конкретного регіону, не використовуючи еkleктику в лексиці, костюмі чи мелосі. Актуальним є дослідження кроскультурних впливів у контексті розвитку та становлення хореології народного танцю Волині, оскільки, його вивчення дасть можливість пізнати та збагатити хореографічні традиції регіону.

Ключові слова: хореологія народного танцю Волині, кроскультурні впливи, діалог культур, акультурація, волинський танець, волинська кадрили, «ойра», В. Мамчур, А. Крикнчук, В. Смирнов.

Постановка проблеми. Самобутня культура українського народу формувалась протягом століть і сягає найдавніших пластів народного буття. Звісно, танцювальне мистецтво є фундаментальною складовою національної культури, краді художні зразки якої не лише збереглися до наших днів, а й відтворюються по-новому в контексті сучасної культури.

Характерні суспільно-політичні відносини, природні та географічні фактори, особливості світогляду мали безпосередній вплив на духовний світ людини, морально-психологічні відносини в середині кожної нації. Ці фактори позначилися на формуванні характеру, темпераменту, духовного стану людей, що проживають у тій чи іншій місцевості. Особливості географічного розташування України та етнографічна спорідненість із сусідніми країнами – Польщею, Білоруссю, Чехією, Росією, Словаччиною, Болгарією, Угорщиною, Молдовою є важливими чинниками взаємовпливу культур, що мало суттєвий вплив на формування українського народного танцю, зокрема, на теренах Волині.

Аналіз досліджень та публікацій. Серед досліджень локальних особливостей та самобутності танцювальної культури Волині слід виокремити доробок О. Кольберга [5]; польові дослідження та записи автохтонних танців Волині М. Полятикіним [6]; дослідження хореографічної лексики регіону І. Аксьоновою [2]; публікації, присвячені загальному опису народного хореографічного мистецтва Волині І. Степанюка [4; 8]; В. Ярмоли щодо танцювальних жанрів скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся [7]; дослідження рецепції напливових танців щодо української культури М. Хая [10].

Зокрема, К. Василенко, спираючись на власний досвід та дослідження відомих науковців, продовжив роботу над збиранням та описом рухів українського танцю. Дослідник приділяв увагу впливу географічного положення та історичних зв'язків країни на формування рухів у контексті побутування танців інших народів в Україні, чи навпаки, українських за її межами у їх первісному вигляді; трансформацію структурних елементів па і їх традиційної манери виконання відносно тієї національної культури, з якої запозичено цей рух. У праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» автор подає класифікацію української хореографічної лексики, виходячи з морфології, технології виконання, видових ознак руху [1]. І хоча К. Василенко враховує специфіку відмінностей рухів окремих регіонів України, він не класифікує їх відповідно до регіонального аспекту. Тому, дослідження кроскультурних впливів, на нашу думку, є джерелом для подальшого розвитку регіонального хореографічного мистецтва,

та допоможе розкрити багатогранність та різноманіття лексики українського народно-сценічного танцю, дасть поштовх до подальшого вивчення, збагачення, систематизації етнохореології.

Мета дослідження – дослідити народне хореографічне мистецтво Волині у контексті кроскультурної комунікації.

Результати дослідження. Ведучи мову про діалог культур історичної Волині, до складу якої входили території сучасної Волинської, Рівненської, Житомирської, Тернопільської областей, слід відмітити, що вплив пануючих держав зумовив виникнення характерних мистецьких особливостей краю, визначив його спорідненість із сусідніми регіонами та державами. Варто відзначити, що процес акультурації мав вирішальне значення для розвитку культури Волині, як однієї з найбагатших в етнокультурному плані територій країни. Взаємодія культур України, Польщі, Білорусії, Чехії, Литви, Росії – спілкування історичних епох, відіграла значну роль у становленні лексичних та стилістичних норм танцювального мистецтва регіону. Саме детальне вивчення кроскультурних впливів дасть можливість пізнати та дослідити розвиток танцювального мистецтва Волині та окреслити його майбутні перспективи.

У процесі становлення історії хореографічного мистецтва, балетмейстери створили та записали чимало своєрідних танцювальних номерів, притаманних саме Волині. Незабутньою спадщиною в хореографічній культурі залишаються постановки «Шалантух», «Крутях» І. Богданця; «Поліські притупи», «Ой-ра з викрутасами», «Біля наших ворітець» А. Крикончука; «Волинська полька» та «Танець з бубнами» Е. Шихмана; «Погоринська полька» В. Марущака; «Гупали», «Вихиляси», «Волинська кадрили» В. Мамчура; «Поліські вихиляси» В. Годовського; «Вулиця», «Прилуцька полька», «Поліська полька» О. Козачука; «Марусина», «Шуруха» М. Полятикіна; «Кивак», «Волинські візерунки», «Волинська веселка» М. Савчука; «Товчак», «Волинський козачок», вокально-хореографічна композиція «Волинь моя» В. Смирнова та багато ін.

Територіальне розміщення північної частини регіону Волині поміж болотистої місцевості українсько-білоруської етнічної межі опосередковано впливає на характер виконання загальновідомих танців і сприяє творенню їх нових специфічних форм. Характерним для лексичного фонду досліджуваного регіону є легке, м'яке, жваве виконання рухів із поступовим просуванням, наче перестрибуючи з «горбика на горбик», активним перегинанням корпусу, поворотами верхньої частини тулубу, поворотами та нахилами голови, угинаннями, притупами, перескоками та підскоками, тощо [2; 8]. Питання дослідження процесу трансформації та асиміляції локальних особливостей народного хореографічного мистецтва Волині у цьому випадку відбувається у міцному тандемі з білоруською традиційною танцювальною культурою, її народними танцями – «крижачок», «лявоніха», зокрема. Об'єктами для асиміляції виступають основні рухи танцю «лявоніха» з варіаціями за графіком руху та різною амплітудою, елементи віртуозності у виконанні чоловічих стрибків та присядок, жіночі різноманітні крутки та оберти, збивки та вистукування, положення в парі та ходи по колу, що яскраво виражають себе у багатьох традиційних танцях регіону, до прикладу, «Буянський скакунець» – народний танець, що здавна побутує у с. Буяни Волинської обл. [3, 93]. Доволі проста композиційна структура танцю у поєднанні з темпераментністю та стрімкістю у виконанні рухів є тим чинником, що уже понад 40 років зберігає майже незмінну фольклорну основу у репертуарі народного ансамблю народного танцю «Волинянка» у м. Луцьку, Волинської обл., на базі якого й був поставлений. Для нашого дослідження цікавим є саме специфіка виконання основного кроку, а саме його відмінність від основного кроку танцю «лявоніха» – високе підстрибування вгору на затакт «і»:

«На затакт «і» – трохи присівши, відштовхнутися лівою ногою від підлоги і, *підстрибнувши високо вгору*, перескочити з лівої ноги на праву; коліна обох ніг зігнуті і спрямовані вперед, підйом та пальці вільні.

На «раз» – залишаючи ліву ногу невисоко піднесеною над підлогою, опуститись на всю ступню правої ноги і перенести на неї вагу корпусу.

На «і» – невеликий пробіжний крок лівою ногою вперед на низькі півпальці; одночасно, провівши повз ліву ногу, невисоко піднести праву ногу поперед себе; коліно, підйом та пальці витягнуті, але не напружені.

На «два» – невеличкий пробіжний крок правою ногою вперед на низькі півпальці; одночасно ліву ногу ледь відокремити від підлоги.

На «і» – з лівої ноги повторюються рухи, що виконувалися на затакт «і» [3; 109].

Елементи фольклорного танцю «Буянський скакунець» фігурують у багатьох інших уже сценічних варіантах народних танців Волині, таких як «Полька свербілівка», «Товчак», «Гупали» та ін. Увагу дослідження привертає саме танець «Гупали» у постановці В. Мамчура, створений на матеріалі автентичного фольклору у 90-х роках минулого століття та до сьогодні зберігається у репертуарі Волинського державного академічного українського народного хору. Тут маємо

можливість спостерігати не лише вище описаний рух, а й варіації збивки, притаманна і білоруській танцювальній традиції:

Рух «збивка».

Вихідне положення: 6 позиція ніг, руки на поясі, корпус рівний, погляд перед собою. Рух виконуються на 1 такт музичного супроводу при музичному розмірі 2/4.

На «і», затакт – неглибоке присідання по 6 позиції, права нога злегка відривається від підлоги;

На «раз» – удар подушечкою правої ступні по 2 паралельній позиції;

На «і» – підбиваємо правою ступнею ліву у невисокому стрибку та приземляємось на ліву ногу, права, в свою чергу, притиснута до щиколотки лівої ноги;

На «два» – зберігаючи положення напівприсідання, виконуємо переступання на усю ступню правої ноги, ліва нога звільняється для кроку;

На «і» – переступання на усю ступню лівої ноги, ступня правої ноги притискається до щиколотки лівої внутрішнім ребром.

У районах, що є суміжними з територією Польщі, відбувається взаємовплив та синтез хореографічної культури, що виражає себе у запозиченні, переінтонуванні та власній інтерпретації польських рухів, поз і ракурсів, обертів і підтримок. Інвентар танцювального фольклору українсько-польської етнічної межі виражає себе у спрощенні та стилістичній зміні рухів таких танців іноетнічного походження, як краков'як, мазур, оберек, полонез. Процес акультурації не лише збагатив хореографічну лексику цих танців локальними танцювальними особливостями, а й частково деформував назви: «Краков'ячек», «Оберечек», «Мазурек» [4; 77]. Підкреслена поважність, шляхетність руху є важливою складовою манери виконання побутуючих на Волині народних танців, адже тут танцювали полонез, мазур, краков'як, оберек, мелодії яких записував О. Кольберг упродовж своїх польових досліджень у Ковелі, Луцьку, Дубно та ін. містах наприкінці XIX ст. [5]. Польсько-український діалог танцювальної культури чітко прослідковується у вокально-хореографічній композиції В. Смирнова «Волинь моя», що входить до репертуару Волинського державного академічного народного хору. Характерні, проте спрощені пози притаманні польському танцю, памарше, польські ключі, опускання партнера в коліно, обвід партнерки за руку навколо себе – лексичне ядро, що складає цілісність композиції, а характерна ритмічна структура та специфічні мелізми, в свою чергу, вказують на спорідненість польсько-українського музичного матеріалу.

Аспект вивчення процесів асиміляції та трансформації танцювальної культури регіону доповнює аналіз рефлексії польки у народне хореографічне мистецтво Волині. Образно-тематичні ознаки, специфічна хореографічна лексика цього дводольного танку чеського походження у поєднанні з автентичним мелосом волинського краю дали життя ряду польок: полька-полісянка, полька-грайка, оваднівська, весільна, замостяна, коритненська, видричанка, білостоцька, волинська, черчениця, любешівська, шуруха та багато інших [3, 9; 6]. Полька не лише здійснила величезний вплив на українську, польську та білоруську хореографію, а й сама істотно трансформувалась у контексті української танцювальної культури. Влучним прикладом асиміляції танцювальних традицій виступає властивість свідомо поєднувати музикантами декілька тем різних творів між собою, відмінними за темпоритмом: полька+оберек, полька+вальс, полька+оберек-краков'як [7; 14].

Вивчаючи особливості танцювальної культури Волинського Полісся, можна запевнити, що полькам «притаманні досить складні за технікою виконання рухи за невимушених та грайливих положень корпусу і голови» [8; 80]. Звісно, танцям Волині притаманні перегинання, угинання, легкі покачування, вихилися, проте, причиною збагачення роботи верхньої частини корпусу вертикальними, пружинистими рухами є полька «Трясуха», що набула популярності за межами рідної Білорусі [9; 156], а відтак, основні елементи переживають свою природню трансформацію та потрапляють до лексичного фонду танцювальної культури Волині. Зберігаючи свою лейттему та особливості виконання, стають фундаментом для нових, характерних танців, побудованих на хореографічному матеріалі Волині, тому вважаємо необхідним навести опис виконання даного руху:

Полька «Трясуха».

На затакт «і» – невелике присідання на обох ногах, права – злегка відривається від підлоги коліном вперед та притискається до щиколотки лівої ноги збоку.

На «раз» – злегка підстрибнути на лівій нозі, одночасно виконати крок вперед правою ногою на всю ступню, коліна обох ніг випрямлені.

На «і» – злегка підстрибнути, відірвавши стопи обох ніг від підлоги, коліна витягнуті.

На «два» – перестрибнути на праву ногу, ліва зігнута в коліні у напрямку вперед та притиснута до щиколотки правої ноги збоку.

Записи танців волинського регіону існують у малій кількості, а деякі з цих композицій уже втратили свою актуальність, проте їх хореографічна спадщина є робочим матеріалом при створенні нових постановок. У такий спосіб уможливилось збереження елементів автентики та використання балетмейстерами лексичного матеріалу при створенні нових сучасних хореографічних творів і подальшого розвитку хореографічного мистецтва Волині. Провідне місце посеред кращих зразків танцювального мистецтва волинського краю поправу посідає «Волинська кадрили» у постановці В. Мамчура. Енергійність, життєрадісність, легкість та відповідна манера виконання притаманні художньому образу «волинської кадрили». Статично-повільні рухи доповнюються стрімкою полькою з «кружляннями», «вертіннями» або не менш швидкими обертами вальсу. Характерні для цього танцю фігури: «полька з оком», «вальси», побудовані на контрасті статичності і динаміки, вигукуються кимось із танцюристів та визначають свою хореографічну лейттему. Основний крок танцю побудований за рахунок переінтонування ритмічної структури руху «російський ключ» та синкопування руху «крок-підскок». «Діалог культур» цієї постановки мав причетність до створення парних положень, малюнків та фігур танцю, музичного супроводу. Останній яскраво проявляє себе у фігурі танцю – «вальси». Три кроки вальсу гармонійно накладаються на мелодію з музичним розміром 2/4, що є притаманним для білоруської танцювальної традиції [9; 161].

Варто акцентувати увагу ще на одному із зразків хореографічної спадщини Волині. Мова йде про постановку А. Крикончука – «Ойра з викрутасами». Саме такою є оригінальна назва танцю, що має єврейське походження [10; 312]. Динамічний, енергійний, із активною зміною фігур, танець, уже з перших секунд захоплює увагу глядачів. Адже тут є місце не лише для гумору та залицяння, а й для демонстрації складних технічних елементів. Кроскультурні впливи у даному випадку відображаються у поєднанні локальних особливостей хореографічної культури Волині з характерними для єврейських танців легких покачувань плечей, специфічних жестах рук, вигуках. Результатом такого поєднання та взаємозбагачення танцювальної традиції постає художній образ, що не дає з плином часу втратити можливість для спілкування глядачів та виконавців.

Висновки. Народні танці стали невід'ємною складовою мистецького життя України, а локальні особливості їх виконання вирізняють кожен із регіонів. Аналіз джерельної бази засвідчує існування цінного матеріалу з історії виникнення та особливостей хореографічного мистецтва Волині. Але доцільним буде зауважити, що комплексне дослідження цього процесу, подача цілісної картини, систематизація та структуризація отриманих знань наповнена «білими плямами». Одним із таких є поверховий огляд кроскультурних впливів дослідників на становлення хореографічної традиції регіону.

Акцентуючи увагу на результатах діяльності провідних балетмейстерів, можна засвідчити, що танцювальна лексика Волині формувалась крізь призму «діалогу культур» не лише етнічних регіонів України, а й сусідніх етносів. При створенні хореографічної композиції важливо розуміти необхідність збереження стилістичної основи народного танцю конкретного регіону, не використовуючи при цьому еkleктику в лексичі, костюмі чи мелосі. Тому, актуальним та перспективним вважаємо дослідження кроскультурних впливів у контексті розвитку та становлення хореології народного танцю Волині, оскільки, детальне вивчення діалогу культур дасть можливість пізнати та збагатити хореографічні традиції регіону.

Список використаної літератури

1. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю Київ: Мистецтво, 1996. 493 с.
2. Аксьонова І. Танцювальна лексика Поліського краю: навч. посіб. Рівне: вид. О. Зень, 2012. 254 с.
3. Антипова І. М. Танці Волині. Київ: Мистецтво, 1973. 172 с.
4. Степанюк І. В. Народне хореографічне мистецтво Волині. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. пр. Рівне, 2013. Вип. 19. С. 74-78.
5. Kolberg O. Dzielawszyskie. Wolyn. Supplement do tomu 36. Poznan: Instytutim. Kolberga, 2002. 306 s.
6. Полятикін М. А. Народні танці Волині і Волинського Полісся. Луцьк: Волин. обл. друк., 2008. 102 с.
7. Ярмола В. С. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся: (Середовище-інструмент-виконавець-репертуар): автореф. дис... канд. миств.: 17.00.03. Львів, 2011. 20 с.
8. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту: зб. наук. пр. Рівне, 2012. Вип. 18. С. 78-82.
9. Чурко Ю. М. Белорусский народный танец. Историко-теоретический очерк. Минск, 1972. 196 с.
10. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): дис... д-ра. миств.: 17.00.03. Київ, 2008. 580 с.

References

1. Vasylenko K. (1996). The Vocabulary of Ukrainian folk-stage dance. Kyiv [in Ukrainian].

2. Aksyonova I. (2012). Dance Vocabulary of the Polissya Region: a tutorial. Rivne: O. Zen [in Ukrainian].
3. Antypova I. M. (1973). Volyn Dances. Kyiv [in Ukrainian].
4. Stepanjuk I. V. (2013). Folk Choreographic Art of Volyn. *Scientific notes of Rivne State Humanitarian University: a collection of scientific works*. Issue 19. 74-78. Rivne [in Ukrainian].
5. Kolberg O. (2002). *Dziela wszystkie. Wolyn. Supplement do tomu 36*. Poznan: Instytut im. Kolberga.
6. Polyatkin M. A. (2008). Folk Dances of Volyn Polissya. Lutsk: Volyn Regional Printing House [in Ukrainian].
7. Jarmola V. (2011). Skrypкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся: (Seredovyshe-instrument-vykonavets-repertuar) [The Violin Tradition of Rivne and Volyn Polissya (Environment – Instrument – Performer – Repertoire)]: abstract dis... candidate of art studies: 17.00.03. Lviv, 20 p. [in Ukrainian].
8. Stepanjuk I. V. (2012). Choreographic Volyn Culture in the context of the dance *Ukrainian art. Scientific notes of Rivne State Humanitarian University: a collection of scientific works*. Issue 18. 78-82. Rivne [in Ukrainian].
9. Churko Y. M. (1972). Belorussian folk dance. Historical and Theoretical Essay. Minsk [in Russian].
10. Khai M. Y. (2008). Musichno-instrumentalna kultura ukraïnciv (folklorna tradyciya) [Music-instrumental culture of the Ukrainians (folklore tradition)]: dis... doctor of Art Studies: 17.00.03. Kyiv, 580 p. [in Ukrainian].

НАРОДНОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ВОЛЫНИ В КОНТЕКСТЕ КРОССКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Цапьяк Николай Иосифович – аспирант кафедры культурологии
и хореографического искусства, Восточноевропейский
национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

Рассматривается специфика становления народного танцевального искусства Волыни сквозь призму диалога украинской, белорусской, польской, чешской, еврейской культур. Доказано, что кросскультурные коммуникации являются фактором формирования локальной идентичности волынского танца, его многовариативности. Осуществлен анализ деятельности ведущих балетмейстеров волынского края в контексте аккультурации и трансформации различных этнических традиций народного хореографического искусства. Установлено, что танцевальная лексика Волыни формировалась через призму диалога культур не только этнических регионов Украины, но и соседних этносов. Поэтому при создании хореографической композиции важно понимать необходимость сохранения стилистической основы народного танца конкретного региона, не используя эклектику в лексике, костюме или мелосе. Актуальным считаем исследования кросскультурных воздействий в контексте развития и становления хореологии народного танца Волыни, поскольку изучение диалога культур даст возможность обогатить хореографические традиции региона.

Ключевые слова: хореология народного танца Волыни, кросскультурные влияния, диалог культур, аккультурация, волынский танец, волынская кадрили, «ойра», В. Мамчур, А. Крикончук, В. Смирнов.

VOLYN FOLK CHOREOGRAPHIC ART IN THE CONTEXT OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION

Tsapiak Mykola – postgraduate student of the department of Cultural Studies
and Choreographic Art of Lesya Ukrainka
Eastern European National University, Lutsk

The specifics and peculiarities of Volyn folk dance art formation through the prism of dialogue of Ukrainian, Byelorussian, Polish, Czech, and Jewish cultures are considered. Cross-cultural communications have been proven to be an important factor in shaping the local identity of the Volyn dance, its originality and multivariate. The analysis of the activities of the leading choreographers of Volyn region in the context of acculturation and transformation of various ethnic traditions of folk choreographic art of the region is carried out. It is established that the dance vocabulary of Volyn was formed through the prism of dialogue of cultures not only of the ethnic regions of Ukraine but also of neighboring ethnic groups. Therefore, it is important to understand the need to preserve the stylistic basis of a region's folk dance without using eclecticism in vocabulary, costume or melody in the process of creating a choreographic composition. We consider it relevant and promising to study cross-cultural influences in the context of the development of the choreology of Volyn folk dance, since a detailed study of the dialogue of cultures will allow to learn and enrich the choreographic traditions of the region.

Key words: Volyn folk dance choreology, cross-cultural influences, dialogue of cultures, acculturation, Volyn dance, Volyn Quadrille, «Oira», V. Mamchur, A. Krykonchuk, V. Smyrnov.

UDC 793.31 (477.82)

VOLYN FOLK CHOREOGRAPHIC ART IN THE CONTEXT OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION

Tsapiak Mykola – postgraduate student of the department of Cultural Studies and Choreographic
Art of Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk

The purpose of the article – to determine the essence and connection of cross-cultural influences in the process of assimilation and transformation of folk choreographic art of Volyn.

The methodology of the research consists of set methods: dialectical, analytical, historical, comparative. The above-mentioned methodological approach enabled us to follow the development and formation of Volyn folk dance, to discover and analyze the dialogue of cultures in the context of the dance art of the region.

The scientific novelty of the results obtained is the introduction of new scientific concepts that have not been used previously in the study of Volyn's dance culture. For the first time a comprehensive analysis was carried out and the connection of the dialogue of cultures to the genesis of the development of the choreographic tradition of the region was revealed.

The practical significance and application of the obtained results will be useful for further study of the specifics of the local peculiarities of Volyn folk dance choreology, for production of dance compositions and the foundations for future art studies in this direction.

Conclusions. Systematization and structuring of the obtained results, expansion of the source base of the research, points to the importance of the accultural process in the formation of the dance vocabulary, and outlines further directions of the study of Volyn folk dance choreology.

Key words: Volyn folk dance choreology, cross-cultural influences, dialogue of cultures, acculturation, Volyn dance, Volyn Quadrille, «Oira», V. Mamchur, A. Krykonchuk, V. Smynov.

Надійшла до редакції 1.11.2019 р.

УДК 792.82

БАЛЕТ «ЧОРНЕ ЗОЛОТО» В. ГОМОЛЯКИ - П. ВІРСЬКОГО: КРИТИЧНИЙ ДИСКУРС

Підлипська Аліна Миколаївна – кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри хореографічного мистецтва, Київський
національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
orcid.org/0000-0002-7892-337X
DOI. org/10.35619/ucpm.vi32.271
alinaknukim@ukr.net

Стаття присвячена аналізу наукового та критичного дискурсу балету В. Гомоляки «Чорне золото» у постановці П. Вірського (1960 р.). Зазначено, що праці корифеїв українського балетознавства Ю. Станішевського та М. Загайкевич, попри фундаментальність не відтворюють увесь спектр підходів до з'ясування художньої цінності балету. Тогочасна критика дозволила виявити основні аспекти аналізу «Чорного золота». Всі рецензенти наголошують на оригінальності балетної вистави, присвяченої сучасності, де органічно поєднані академічні форми класичного та масові танці, створені за ансамблевими принципами народно-сценічного танцю.

Ключові слова: балет «Чорне золото», Павло Вірський, балетна критика, балетознавство, хореографія, танець.

Постановка проблеми. Критика балету є важливою не лише у справі художнього осмислення подій сьогодення, виявлення мистецької цінності творів, популяризації балетного мистецтва тощо. В історичній вертикалі критика стає одним із важливих документальних джерел, що специфічними засобами консервує емоційні враження та естетичні оцінки, сприяє об'єктивному осмисленню історії балетного театру. У зв'язку з соціокультурними трансформаціями кінця ХХ ст., демократичними процесами, руйнуванням комуністичної моноідеології, соцреалістичних догм назріла необхідність переглянути трафаретні підходи до художніх подій радянського минулого. Зокрема, ввести до наукового обігу матеріали, не взяті до уваги в наявних балетознавчих працях. Це сприятиме цілісному відтворенню панорами розвитку радянського балету, де помітне місце посідає «Чорне золото» В. Гомоляки – П. Вірського (1960, Київ). Отже, переосмислення наукового і критичного дискурсу балетних вистав минулого є надзвичайно актуальним.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Балет «Чорне золото» В. Гомоляки у постановці П. Вірського різноаспектно проаналізований у працях Ю. Станішевського [14-15] і М. Загайкевич [5], присвячених українському хореографічному мистецтву. У дослідженнях сучасних науковців із проблем української національної балетної вистави Н. Семенової [11], Л. Маркевич [8] і ін. цей балет не зазнав мистецтвознавчого аналізу, автори не торкаються критичного дискурсу. На жаль, у працях, спеціально присвячених творчості П. Вірського балет «Чорне золото» або згадується побіжно (В. Литвиненко [7]), або взагалі не згадується (Г. Боримська [1]). Виявлення ряду рецензій на «Чорне золото» у постановці П. Вірського, досі не залучених до мистецтвознавчого аналізу (О. Власова [3], В. Кригер [6], О. Митрофанов [9] та ін.), а також фактів обмеженого залучення інформації з рецензій, зокрема, статті М. Габовича [4], спричинили потребу у проведенні дослідження.

Мета статті – виявити критичний дискурс балету В. Гомоляки «Чорне золото» у постановці П. Вірського.

Виклад основного матеріалу дослідження. Балетознавчий аналіз вистави «Чорне золото» В. Гомоляки у постановці П. Вірського вперше проведено Ю. Станішевським у праці «Павло Павлович