

Данилюк Уляна Ігорівна – аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
<https://orcid.org/0000-0002-6638-4399>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.404>
ulana-7-dan@ukr.net

Статтю присвячено аналізу мистецьких процесів у роботі танцювальних студій Києва 1910–1920-х років. Встановлено, що навчальні осередки були неоднорідними за характером і змістом подання практичного матеріалу: в них навчали гімнастиці, пластичному руху, салонним й українським народним танцям, театральній хореографії (студії Д. Бутовецького, І. Бучинського, [б. і] Васильченка, Ф. Віттіга і К. Залевського, Г. Ієрусалимського, І. Кучинського, Я. Лапицького, С. Ленчевського, С. Липовецького, С. Лисецького, Т. Лобойка та ін.). Зменшення усталеного і традиційного на користь авангардного у роботі танцювальних студій почало спостерігатися після 1916 р., коли відкрилися освітні хореографічні осередки під керівництвом А. Пашковської, І. Чистякова, М. Мордіна, Б. Ніжинської.

Ключові слова: танцювальні студії, історія Києва, українська культура початку ХХ століття.

Постановка проблеми. Початок ХХ ст. у світовому мистецтві позначився появою авангардних художніх напрямів, які характеризувалися пошуком нових засобів художнього відображення, частковою (а інколи й повною) відмовою від традицій, новаторством. Відбувалися процеси оновлення й у мистецькому середовищі України, позначившись на роботі всіх творчих студій Києва – образотворчих, театральних, драматичних, зокрема, й танцювальних, що потребує спеціальної уваги дослідників.

Аналіз останніх досліджень та публікацій довів, що окремі аспекти представленої тематики розглядалися у роботах вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців: Л. Вишотравки [13], О. Вічевої [14], Н. Горбатової [15], М. Курінної [17] та ін., які приділили чимало уваги дослідженню хореографічної освіти в Україні початку ХХ століття.

Метою статті є виявлення мистецьких процесів, що відбувалися у роботі танцювальних студій Києва 1910–1920-х рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Незважаючи на те, що заявлений у публікації хронологічний період охоплює лише два десятиліття, кожне з них істотно відрізнялося історико-культурними обставинами й мало відмінні риси розвитку хореографічного мистецтва. Так, початок 1910-х рр. позначився міцним традиціоналізмом у площині академічної хореографічної культури. Танець продовжував залишатися одним із найважливіших інструментів виховання гарних манер, формування стрункої «аристократичної» постави, розвитку витонченості.

Варто наголосити, що інтерес киян середнього прошарку (найчисленнішої категорії містян) до бальних танців сягав корінням 1857 р., коли купцями третьої гільдії М. Івановим, В. Тимофєєвим та Я. Шабінським вперше влаштовано танцювальні вечори [22, 1–2; 23, 1–6]. І вже до початку ХХ ст. останні посіли важливе місце у культурному дозвіллі населення Києва: їх влаштовували в шляхетських та міських зібраннях, навчальних осередках (гімназіях, ліцеях, військових кадетських корпусах), театрах, клубах, приватних маєтках заможних осіб тощо. Відвідувачами танцювальних вечорів ставали чиновники, військові, міська інтелігенція, студенти, поміщики тощо. Громадський захід відбувався у присутності камерної групи музикантів або навіть духового оркестру. Вечір передбачав певний порядок танців і час для перерв між ними. Танцювали полонези, кадрили, екосези, мазурки, польки та різноманітні форми вальсів.

У цьому контексті доречно згадати спогади відомого киянина, танцівника і балетмейстера С. Лифаря (1905–1986 рр.), який в автобіографії «Важкі роки» писав, про свою практику навчання бальним танцям у хореографічних студіях балетмейстерів Міської опери Познанського й Ланге: «Салонні танці, особливо вальс і мазурку, добре знав і зачаровував губернських панночок спочатку на сімейних вечорах і благодійних балах, а потім на радянських «танцюльках»...» [19, 100].

Про особливості виконання хореографічних па можемо дізнатися зі спогадів іншого відомого киянина – О. Кошиця (1875–1944 рр.), який писав: «Хоча й штани були страшенно вузькі і обтягали ногу, наче трико, але тут-то й було мистецтво вищої марки: зробивши «голубці» і кинувши наперед свою даму зі всього розмаху, на повнім ходу треба було впасти на одне коліно, перекрутитись в цей момент в повітрі та, догнавши даму, обняти її з ходу за стан, разом добігти до рогу, зробити з тріском «балянсе», знов перекрутитись перед її самим носом, мов божевільний, та так махнути нею кругом себе, щоб вона вкрилась власною спідницею» [16, 255–257].

Якщо говорити про танцювальні студії, які працювали в Києві у 1910-х рр., то варто наголосити, що вони були неоднорідними за характером подання практичного матеріалу: в них навчали гімнастиці, пластичному руху, салонним танцям, українським народним танцям, театральній хореографії; навчання було розраховано на пересічних відвідувачів – представників широких верств населення, які займалися з метою особистого фізичного й духовного розвитку (або щоб урізноманітнити дозвілля), меншою мірою – на бажаючих здобути фахову хореографічну освіти й реалізувати себе на сцені.

За даними щорічних довідкових та адресних книг «Весь Київ» встановлено, що однією з перших танцювальних шкіл, що з'явилися в Києві на початку XX ст., став навчальний осередок Михайла Семеновича Вебса, відкритий 1904 р. [7, 419–420]. Згодом з'явилися танцювальні класи Ф. Абрамович-Дембської, Д. Бутовецького, І. Бучинського, [б.і] Васильченка, Ф. Віттіга і К. Залевського, Г. Ієрусалимського, І. Кучинського, Я. Лапицького, С. Ленчевського, С. Липовецького, С. Лисецького, Т. Лобойка, С. Мірчи, В. Попова, І. Політо, П. Фісакова, Е. Циглер, Я. Хойни, С. Шкляра [6, 261; 8, 576–577, 584–585; 9, 712; 10, 640, 654; 11, 520, 534; 12, 495, 532–533, 724–726].

Як свідчать опубліковані джерела, перелічені студії часто змінювали адреси розташування. Ймовірно їх організаторами ставали колишні артисти різноманітних театральних труп Європи та Російської імперії, які мандрували великими європейськими містами у пошуках заробітку. Траплялися серед танцювальних учителів й удачливі антрепренери, як це було, наприклад, у випадку з Соломоном Ісааковичем Шкляром – власником танцювальної школи на Великій Васильківській, 10 (в будинку, який належав Г. Г. Пфалеру) [2, 1]. Незважаючи на те, що основним ремеслом для заробітку С. Шкляра було перукарство, на початку 1910-х років він відкрив школу танців, де киян не лише навчали елегантно рухатися, а й надавали можливість познайомитися й зав'язати серйозні стосунки. Відомо, що сам С. Шкляр танцювати не вмів. Усю практичну роботу виконували його асистенти, він лише супроводжував пояснення жартами, з яких згодом виник текст відомої естрадної пісні про школу Шкляра. Існує чимало її варіантів, в яких прізвище власника варіюється як Шкляр, Кляр, Пляр, Фляр. Зі змісту пісні можемо судити про характер навчального матеріалу, танцювальний етикет та загальну атмосферу, що панувала на заняттях (спиратимемося на сценічний текст радянського музиканта і співака, відомого виконавця пісень міського фольклору А. Северного, справжнє прізвище Звездін): «Это школа Соломона Кляра,/ Школа бальных танцев, вам говорят./ Две шага налево, две шага направо,/ Шаг вперед и две назад./ Кавалеры приглашают дамочек!/ Там, где брошка, там перед./ Две шага налево,/ две шага направо./ Шаг вперед и поворот./ Дамы не шморкайтесь в занавески!/ Это неприлично, вам говорят./ Это неприлично, не гигиенично./ И несимпатично, вам говорят./ Кавалеры, не держите дамочек./ Ниже талии, вам говорят./ Это неприлично, негигиенично./ И несимпатично, вам говорят./ Дамы, приглашайте кавалеров!/ Там, где галстук, там перед./ Две шага налево, две шага направо./ Шаг вперед и поворот./ Дамы, дамы, помогите Боре!/ Помогите Боре, вам говорят./ Он наделал лужу прямо в коридоре./ Шаг вперед и два назад./ Дамы, дамы, не вертите задом!/ Это не пропеллер, а вы не самолет./ Два шага налево, два шага направо./ Шаг назад и шаг вперед» [26]. Завдяки тому, що плата за навчання була помірною, а терміни навчання – короткими, школа С. Шкляра стала найпопулярнішим осередком для вивчення бальних танців у місті. З початком Першої світової війни С. Шкляр переїхав до США, де нібито організував кілька танцювальних осередків [26].

Схожу танцювальну школу мала пані Ф. Ф. Абрамович-Дембська за адресою Мала Володимирська, 74 [8, 576–577, 584–585]. Відвідувачі її закладу не лише навчалися модним танцювальним рухам, а й могли зав'язати знайомства: кавалери, наприклад, мали можливість пригостити дам солодощами та напоями в буфеті, влаштованому при школі.

Українські народні танці пропонував опанувати хореограф Т. Лобойко, який працював за адресою вул. Театральна, 4 [9, 712].

Наголосимо, що з середини 1910-х рр. у танцювальні зали Києва поступово почали проникати нові, вільніші танцювальні форми, які швидко набували популярності, але викликали незадоволення консервативної частини міського суспільства. Так, 1914 р. суворій забороні для виконання (і навчання) керівництвом міста було піддано танець танго. Про це можемо дізнатися з розпорядження Помічника піклувальника Київського навчального округу С. Певницького від 31 березня 1914 р. Документ став відгуком на офіційну заборону міністра Народної освіти Російської імперії Л. Кассо щодо будь-якої згадки про танго у навчальних закладах. У ньому йшлося: «З причини явно непристойного характеру нового танцю, що набуває великого поширення, під назвою “танго”, і внаслідок отриманих Міністром Народної Освіти відомостей про окремі спроби навчання йому учнівської молоді... П. Товариш Міністра барон Таубе пропозицією від 28 лютого за № 10861 просить управління навчального округу вжити суворих заходів до того, щоб цей танець не викладався в навчальних закладах Київського навчального округу, і так само щоб учні як чоловічих, так і жіночих навчальних закладів не відвідували танцкласів, в яких він викладається» [24, 325].

Проте заборона танцю сприяла ще більшій його популярності. Сучасна дослідниця К. Вичева пише про реакцію широких верст населення імперії на появу новомодної хореографічної форми: «Перша хвиля танго накопилася на початку XX століття. І захоплення ним набуло характеру епідемії. Слово “танго” стає дуже популярним. З’являються моделі дамського одягу в стилі танго, рекомендуються рукавички моделі “танго”, чоловіків мода зобов’язує відвідувати театри і концерти в піджаках моделі “танго”» [14, 70].

Наголосимо, що окрім бальної хореографії, кияни мали можливість навчитися академічному танцю, адже серед київських учителів хореографії були справжні професіонали, авторитетні знавці балетної класики, як наприклад, С. Ленчевський – колезький радник, який упродовж 1901–1909 рр. працював штатним викладачем танцю у Володимирському київському кадетському корпусі та балетмейстером Міської опери (1893–1909 рр.). Танцювальна студія Ленчевського розташовувалася за адресою Пушкінська, 8 [11, 520, 534]. До речі, саме цьому хореографу маємо завдячувати за те, що він першим на вітчизняній балетній сцені поставив хореографічні композиції на українську тематику: «Жнива в Малоросії», «Приморське свято», «Малоросійське весілля» (1893–1894 рр.) [18]. У двох останніх дивертисментах балетмейстер використав елементи українських народних танців, які виконувалися під відомі народні пісні і танцювальні мелодії [20, 28].

Сценічному театральному танцю навчав інший балетмейстер Міського театру польського походження – колишній артист Варшавської опери Костянтин Залевський. Його танцювальна студія розташовувалася в самому центрі Києва, за адресою Хрещатик, 52 [8, 576–577]. Відомо, що 1910 р. хореограф постав на чолі балетної трупи головного музичного театру Києва, з артистами якої представив місцевому глядачеві одну дію з вистави Г. Острембінгера «Роберт і Бертрам» та одноактний балет «Шопеніана», поставлений за мотивами хореографічного рішення М. Фокіна [20, 28]. Упродовж 1919–1924 рр. К. Залевський очолював балетну трупу Катеринбурзького міського театру, для танцівників якої ставив переважно танці в оперних виставах. Першу і єдину балетну виставу він здійснив у 1922 р. на свій власний бенефіс: ним стала «Коппелія» Л. Деліба, яка за два сезони сім разів збирала повну залу глядачів [25, 99].

Відомою київською школою танцю, де навчали як салонним танцям, так і академічній хореографії була студія А. Романовського, артиста балету, балетмейстера, педагога. Хореографічну освіту він здобув у балетній школі при Варшавському Великому театрі, де працював з 1897 р. У 1912–1914 рр. працював артистом і балетмейстером Київського оперного театру, де поставив балети «Привал кавалерії», «Фея ляльок», «Чарівна флейта», танці в операх «Ноктюрн» М. Лисенка, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст» («Вальпургієва ніч») Ш. Гуно, дивертисменти «Угорська рапсодія» Ф. Блона, «Ніч» М. Рубінштейна, «Циганські танці» Л. Мінкуса, «Войовничий танець» А. Кореллі. У 1914–1924 рр. керував власною балетною студією у Києві, а також викладав на музично-драматичних курсах оперного співака А. М. Тальновського [21, 165–166; 12, 533].

Якщо з початком Першої світової війни кількість танцювальних класів у Києві певною мірою зменшилася, то у другій пол. 1910-х рр. художнє життя у сфері хореографічної культури, зокрема й студійного навчання, значно пожвавилось. Так, у 1916 р. до Києва прибула випускниця трирічних курсів при Інституті Еміля Жак-Далькроза в Хеллерау (Німеччина), танцівниця і хореограф – Адельфіна Пашковська. Зі шпальт провідних міських часописів «Театрал» та «Київська думка» про неї відомо, що вона давала уроки ритміки у власній хореографічній студії за адресою Фундуклеївська, 52; пропонувала послуги пластичної обробки ролей для професійних оперних та драматичних артистів, викладала у приватній музичній школі вільних художників Л. Н. Славич-Регаме та Імператорській Консерваторії Російської музичної спілки [3, 1]. З відкриттям Вищого музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка А. Пашковська посіла там місце хореографа [5, 4; 12, 532].

В основу школи А. Пашковської було покладено метод роботи з тілом за системою відомого швейцарського композитора і педагога Е. Жак-Далькроза. «Створений ним ритмопластичний танець виходив з основ аналітичного, позаемоційного втілення виконавцями музики. Причому танець не був вільним трактуванням її тематичної програми, різні частини тіла створювали пластичний контрапункт, в якому рухи танцюристів відповідали окремим музичним темам» [13, 48]. Отже, учні А. Пашковської розвивали музичні здібності та м’язове відчуття ритму, отримували знання з теорії про тілесну виразність людини як художню характеристику. Варто додати, що учні популяризатора методу Е. Жак-Далькроза у Києві не лише навчалися, а й демонстрували власне мистецтво глядачеві. Регулярно звітні покази – ритмопластичні вистави – А. Пашковська влаштовувала разом з учнями на сцені Польського театру та у Купецькому зібранні [13, 50].

Схожий практичний матеріал – пластичні танці та гімнастику викладав у власній танцювальній школі за адресою Нестеровська, 38, хореограф Ф. П. Гесслер [11, 520].

У 1917 р. до Києва з Петербургу перебралося подружжя Чистякових: Ілля Олексійович Чистяков (1871–1944 рр.) – випускник Санкт-Петербурзького Імператорського університету, з 1910 р.

працював режисером драматичних театрів, а також ставив хореографічні номери на сцені Петербурзького народного дому, в театрах «Буфф» та «Пасаж»; Олександра Іванівна Гаврилова (1895–1940 рр.) – балерина трупі Петербурзького народного дому (1911–1917 рр.).

Одразу після переїзду до Києва І. Чистяков обійняв посаду художнього керівника балетної трупі Київського оперного театру, а в 1920–1925 рр. став головним балетмейстером мистецького осередку. Водночас із сценічною діяльністю подружжя Чистякових відкрило хореографічну студію для дітей та підлітків. Варто наголосити, що до цього часу І. Чистяков вже мав великий досвід роботи з дітьми: в 1901 р. у Санкт-Петербурзі він організував першу на теренах Російській імперії хореографічну школу для дітей-сиріт. За відомостями, зібраними театрознавцем В. Туркевичем, випускниками київської студії І. Чистякова стали відомі у майбутньому артисти 1930–1940-х рр. – О. Бердовський, В. Шехтман-Павлова, А. Яригіна та ін. [21, 204]

Влітку 1918 р. до Києва прибув танцівник М. Мордкін, вже відомий киянам завдяки гастролям московського Большого театру 1915 р., коли він разом із примогою-балериною О. Балашовою виконав головні партії у балетах «Жизель», «Марна пересторога», «Квіти Гренади», «Мрії» та «Азіаде». Цього разу М. Мордкін прибув разом із партнеркою Маргаритою Фроман, в парі з якою очолив балетну трупу Миської опери.

З метою підготовки кваліфікованих балетних артистів майстри сцени відкрили приватну танцювальну студію, яка розмістилася у фойє «Молодого театру» під керівництвом режисера-авангардиста Леся Курбаса. Існують відомості, що 1919 р. секцією сценічної освіти Київської міської ради при балетній студії Мордкіна відкрито безплатну хореографічну школу для пролетаріїв кількістю на 100 осіб [1, 3].

На початку квітня 1919 р. М. Мордкін та М. Фроман силами учнів приватної студії, а також за участі солістів московського Большого театру – Б. Пожицької та М. Фромана влаштували хореографічний вечір на сцені театру Української Радянської республіки ім. В. Леніна (колишній Драматичний театр Соловцова). До програми заходу увійшли танцювальні номери: «Марення» та «Вальс» на музику Ф. Шопена, «Муки кохання», «Радощі кохання» Ф. Крейслера, «Полішинель» С. Рахманінова, «Помираючий лебідь» К. Сен-Санса, а також одноактний балет «2-а рапсодія Ференца Ліста». Оркестром керував диригент М. Штейман [4, 2].

Після від'їзду М. Мордкіна восени 1919 р. до Тифліса, найавторитетнішою київською хореографічною студією стала «Школа руху», відкрита у лютому 1919 р. колишньою артисткою Імператорських театрів Б. Ніжинською. Тут балетмейстер і педагог оновлювала усталену академічну хореографічну мову та займалася пошуками нової пластики. Двічі-тричі на місяць учні «Школи руху» влаштовували звітні покази на сцені Миського театру, демонструючи авангардні композиції, побудовані на використанні нових танцювально-пластичних форм («Етюди», «Мефісто», «Дванадцять рапсодій» Ф. Ліста, «Ноктюрн», «Прелюдія» Ф. Шопена, «Демони» М. Черепніна тощо) [17, 74–75]. Навесні 1921 року Б. Ніжинська згорнула роботу «Школи рухів» й виїхала до Відня, згодом відновивши співпрацю з «Російським балетом» С. Дягілева.

Висновки. Навчальні осередки, що функціонували в Києві впродовж 1910–1920-х рр. були різномірними за характером і змістом навчання: в них викладали гімнастику, пластичний рух, салонні й українські народні танці, театральну хореографію (Д. Бутовецький, І. Бучинський, [б.і.] Васильченко, Ф. Віттіг і К. Залевський, Г. Ієрусалимський, І. Кучинський, Я. Лапицький, С. Ленчевський, С. Липовецький, С. Лисецький, Т. Лобойко та ін.). Навчання у танцювальних студіях переважно було розраховано на пересічних відвідувачів – представників широких верств населення, які займалися з метою особистого фізичного й духовного розвитку (або просто щоб урізноманітнити дозвілля), меншою мірою – на бажаючих здобути фахову хореографічну освіту й реалізувати себе на сцені. Зменшення усталеного й традиційного на користь авангардного у роботі танцювальних студій почало спостерігатися після 1916 р., коли відкрилися нові хореографічні осередки під керівництвом А. Пашковської, І. Чистякова, М. Мордкіна, Б. Ніжинської, які запровадили у роботу творчий експеримент, урізноманітнили академічну техніку осучасненою пластикою.

Список використаної літератури

1. [Б.н.]. *Вісті*. 1919. 22 червня. С. 3.
2. [Б.н.]. *Київ*. 1916. 18 декабря. С. 1.
3. [Б.н.]. *Киевская мысль*. 1916. 16 сент. С. 1.
4. [Б.н.]. *Театрал*. 1919. 9–10 квіт. С. 2.
5. [Б.н.]. *Театрал*. 1919. 21–22 янв. С. 4.
6. Бублик В. Путеводитель по Киеву и его окрестностям с адресным отделом, планом и фототипическими видами г. Киева. 4-е изд. испр. и доп. Киев, 1907. 440 с.

7. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1904 г. Изд. Д. Н. Трахтенберга. Киев, 1903. 404 с.
8. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1911 г. Изд. С. М. Богуславского. Киев: Тип. 1-й Киев. артели печат. дела, 1911. 936 с.
9. Весь Киев: адресная и справочная книга на 1913 год. Изд. С. М. Богуславского. Киев: Тип. 1-й Киев. артели печат. дела, 1913. 1004 с.
10. Весь Киев: адресная и справочная книга на 1914 год / Изд. С. М. Богуславского. Киев: Тип. 1-й Киев. артели печат. дела, 1914. 878 с.
11. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1915 г. Изд. С. М. Богуславского. Киев: Тип. 1-й Киев. артели печат. дела, 1915. 756 с.
12. Весь Киев: Справочная и адресная книга г. Киева на 1916 г. Изд. правления скорой мед. помощи. Киев, 1916. 836 с.
13. Вишотровка Л. Историчний аспект розвитку ритмопластичного методу Е. Жак-Далькроза в Україні (20–30-ті рр. XX ст.). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2010. Вип. 11. С. 47–54.
14. Вичева Е. Танго в России: на пути в созданию отечественной версии жанра. *Известия Волгоград. гос. пед. ун-та*. 2013. № 8. С. 70–74.
15. Горбатова Н. Становлення хореографічної освіти в Україні (кінець XIX – початок XX століття). *Молодий вчений*. 2017. № 7. С. 67–70.
16. Кошиць О. Спогади. Вінніпег-Манітоба, 1947. 367 с.
17. Курінна М. Про київський період творчості Броніслави Ніжинської. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. № 1. С. 72–78.
18. Полищук Т. Застывшие мгновенья танца. *День*. 2005. 14 янв. URL : <https://day.kyiv.ua/ru/article/den-ukrainy/zastyvshie-mgnoveniya-tanca> (дата останнього звернення: 01.10.2020).
19. Сергей Лифарь : сб. Сост. Снежко С.П., Шлеев В.В. Киев : «Муза» ЛТД, 1994. 375 с.
20. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Муз. Україна, 2003. 438 с.
21. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях : Біобібліографічний довідник / Біографічний ін-т НАН України. Київ : Інтеграл, 1999. 223 с.
22. Центральний державний історичний архів України (Central State Historical Archives of Ukraine). Ф. 442, оп. 34, од. зб. 1180. Справа по про дозвіл міщанину Іванову організувати у місті Києві танцювальні вечори, 7–12 листопада 1857 р. Арк. 1–2.
23. ЦДІАУ. Ф. 442, оп. 34, од. зб. 1295. Справа про дозвіл міщанам Шибинському і Тимофєєву влаштувати у місті Києві татцювальні вечори, 10–23 грудня 1857 року. Арк. 1–6.
24. ЦДІАУ. Ф. 707, оп. 256, од. зб. 265-а. Про заборону навчання танцю, 31 бер. 1914 р. Арк. 325.
25. Чернявских Е., Силкин П. Организация хореографического образования в Свердловске (1935–1941). *Вестник Академии русского балета*. 2012. № 27. С. 99–104.
26. Это школа танцев Соломона Шкляра. Избранное. 2017. 13 января. URL : <http://www.izbrannoe.com/news/eto-interesno/eto-shkola-tantsev-solomona-shklyara/> (дата останнього звернення: 02.10.2020).

References

1. [No title]. *News*. 1919. June, 22. S. 3.
2. [No title]. *Kyiv*. 1916. December, 18. S. 1.
3. [No title]. *Kyiv opinion*. 1916. September, 16. S. 1.
4. [No title]. *Playgoer*. 1919. April, 9-10. S. 2.
5. [No title]. *Playgoer*. 1919. January, 21-22. S. 4.
6. Bublik V. Guide to Kiev and its surroundings with the address department, the plan and phototpic species of Kiev / 4th publ. correct. and compl. Kiev, 1907. 440 p.
7. All Kiev: Address and reference book for 1904 / Edit. D. Trachtenberg. Kiev, 1903. 404 p.
8. All Kiev: Address and reference book for 1911 / Edit. S. Boguslavsky. Kiev: print. house 1st Kiev Arteel Printing, 1911. 936 p.
9. All Kiev: Address and reference book for 1913 / Edit. S. Boguslavsky. Kiev: print. house 1st Kiev Arteel Printing, 1913. 1004 p.
10. All Kiev: Address and reference book for 1914 / Edit.S. Boguslavsky. Kiev: print. house 1st Kiev Arteel Printing, 1914. 878 p.
11. All Kiev: Address and reference book for 1915 / Edit. S. Boguslavsky. Kiev: print. house 1st Kiev Arteel Printing, 1915. 756 p.
12. All Kiev: reference and address book of Kiev in 1916 / Edit. of the Board of Emergency Medical Aid. Kiev, 1916. 836 p.
13. Vyshotrovka L. Historical aspect of the development of a rhythmoplastic method E. Jacques-Dalcrose in Ukraine (the 20-30's of the twentieth century). *Culture and art in the modern world*. 2010. Issue 11. P. 47-54.
14. Vichueva E. Tango in Russia: on the way to create a domestic version of the genre. *Izvestia Volgograd State Pedagogical University*. 2013. No. 8. P. 70–74.
15. Gorbatoва N. The formation of choreographic education in Ukraine (the end of the XIX - the beginning of the twentieth century). *A young scientist*. 2017. No. 7. P. 67-70.
16. Koshitz O. Memories. Vinnipeg-Manitoba, 1947. 367 p.

17. Kurinna M. About the Kiev period of the creativity of Bronislava Nizhynska. Art studio. 2011. № 1. S. 72–78.
18. Polishchuk T. Frozen dance instant. Day. 2005. January, 14. URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/den-ukrainy/zastyvshie-mgnoveniya-tanca>.
19. Sergey Liminar: Collection / Comp. Snezhko S.P., Schleov V.V. Kiev: «Muza Ltd», 1994. 375 p., II.
20. Stanishevsky Y. Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kiev: Musical Ukraine, 2003. 438 p.
21. Turkevich V. Choreographic art of Ukraine in personalities: Bibliographic Reference / Biographical Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kiev: Integral, 1999. 223 p.
22. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy (Central State Historical Archives of Ukraine, CSHAU). F. 442, descr. 34, collect. units 1180. The case on the permission of the Ivanov's honeycomb to organize dance evenings in Kyiv, November, 7-12, 1857 S. 1–2.
23. CSHAU. F. 442, descr. 34, collect. units 1295. The case of permission by heschanes of Shibinsky and Timofeeva will arrange trolley evenings in Kyiv, December, 10-3, 1857. S. 1–6.
24. CSHAU. F. 707, descr. 256, collect. units 265-A. About the prohibition of tango dance, March, 31, 1914. S. 325.
25. Chernyavsky E., Silkin P. Organization of choreographic education in Sverdlovsk (1935-1941). Bulletin of the Russian Ballet Academy. 2012. № 27. S. 99–104.
26. This is Solomon Shklyar dance school. Favorites. 2017. January, 13. URL : <http://www.izbrannoe.com/news/eto-interesno/eto-shkola-tantsev-solomona-shklyara/>

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЦЕССЫ В РАБОТЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ СТУДИЙ КИЕВА 1910-1920-х ГГ.

Данилюк Ульяна Игоревна – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена анализу художественных процессов в работе танцевальных студий Киева 1910–1920-х годов. Установлено, что учебные центры были неоднородными по характеру и содержанию преподавания практического материала: в них учили гимнастике, пластическому движению, салонным и украинским народным танцам, театральной хореографии (студии Д. Бутовецкого, И. Бучинского [б.и.] Васильченко, Ф. Виттига и К. Залевского, Г. Иерусалимского, И. Кучинского, Я. Лапицкого, С. Ленчевского, С. Липовецкого, С. Лисецкого, Т. Лобойко и др.). Уменьшение привычного и традиционного в пользу авангардного в работе танцевальных студий начало наблюдаться после 1916, когда открылись образовательные хореографические ячейки под руководством А. Пашковской, И. Чистякова, М. Мордкина, Б. Нижинской.

Ключевые слова: танцевальные студии, история Киева, украинская культура начала XX века.

ARTISTIC PROCESSES IN THE ACTIVITIES OF DANCE STUDIOS IN KIEV 1910-1920 S

Danyliuk Uliana – graduate student, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The article is devoted to the analysis of artistic processes in the activities of dance studios in Kiev in 1910–1920s. It was found that the training centers were heterogeneous in nature and content of teaching practical material: they taught gymnastics, plastic movement, salon and Ukrainian folk dances, theater choreography (studios of D. Butovetskyi, I. Buchynskyi, Vasylchenko, F. Vittih and K. Zalevskyi, H. Iierusalymskyi, I. Kuchynskyi, Ya. Lapytskyi, S. Lenchevskyi, S. Lypovetskyi, S. Lysetskyi, T. Loboiko, etc.). A decrease in the usual and traditional in favor of the avant-garde in the work of dance studios began to be observed after 1916, when educational choreographic cells were opened under the leadership of A. Pashkovska, I. Chystiakov, M. Mordkin, B. Nizhynska.

Key words: dance studios, history of Kiev, Ukrainian culture of the early 20th century.

UDK 792.8(477-25) «191/192»

ARTISTIC PROCESSES IN THE ACTIVITIES OF DANCE STUDIOS IN KIEV 1910-1920S

Danyliuk Uliana – graduate student, Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of the article is to identify the artistic processes that took place in the work of dance studios in Kyiv in the 1910s and 1920s.

Research methodology. Analysis of literature and sources, events and facts, conducting research in chronological sequence allowed to obtain reliable results.

Results. It was found that the training centers were heterogeneous in nature and content of teaching practical material: they taught gymnastics, plastic movement, salon and Ukrainian folk dances, theater choreography (studios of D. Butovetskyi, I. Buchynskyi, Vasylchenko, F. Vittih and K. Zalevskyi, H. Iierusalymskyi, I. Kuchynskyi, Ya. Lapytskyi, S. Lenchevskyi, S. Lypovetskyi, S. Lysetskyi, T. Loboiko, etc.). Training in dance studios was mainly aimed at ordinary visitors - members of the general population who were engaged in personal physical and spiritual development (or just to diversify leisure), to a lesser extent - those wishing to obtain a professional choreographic education and realize themselves on stage. A decrease in

the usual and traditional in favor of the avant-garde in the work of dance studios began to be observed after 1916, when educational choreographic cells were opened under the leadership of A. Pashkovska, I. Chystiakov, M. Mordkin, B. Nizhynska. They introduced a creative experiment, diversified academic technology with modern plastics.

Novelty. For the first time, a comprehensive analysis of the work of dance studios in Kyiv in the 1910s and 1920s was conducted.

The practical significance. Materials and results of the article can be used for further research on the problems of art studies in the cultural life of Kyiv; in the training of cultural scientists and art critics in higher education institutions.

Key words: dance studios, history of Kiev, Ukrainian culture of the early 20th century.

Надійшла до редакції 28.03.2020 р.

УДК [78.27; 78.2 І]

ТВОРЧІСТЬ КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО У МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Стрілецька Ольга Ігорівна – аспірантка, Львівська національна
музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0000-0003-0942-6510>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.405>
olgastriletska@gmail.com

Стаття присвячена постаті видатного польського композитора доби модернізму Кароля Шимановського та його ролі у музичному житті Львова окресленого періоду. На основі архівних матеріалів та фахової літератури проаналізовано значущість творчого внеску композитора у розвиток місцевої культури. Структуровано та, частково, охарактеризовано сегменти, в яких проявлявся вплив К. Шимановського. Увагу зосереджено на виконанні творів композитора в концертних залах Львова в першій третині ХХ століття.

Ключові слова: Кароль Шимановський, композитор, музична творчість, культурне життя, міжвоєнний період, концерти, відгуки.

Постановка проблеми. Взаємини видатного польського композитора Кароля Шимановського з Україною та, зокрема, Львовом дозволяють представити важливі аспекти міжнаціональних музично-мистецьких зв'язків у сучасній гуманітарній науці. Адже композитор, хоча й народився на Великій Україні (с. Тимошівка поблизу Єлисаветграду, тепер м. Кропивницький), протягом кількох десятиліть був пов'язаний зі Львовом численними творчими, дружніми та родинними контактами. До Першої світової війни тут жили його мати і сестра – оперна співачка Станіслава Корвін-Шимановська, яка активно концертувала як камералістка, послідовно популяризуючи вокальну музику авторства брата. Тож цілком природно, що композитор охоче навідувався до столиці Галичини як перед Першою світовою війною, так і у міжвоєнне двадцятиріччя. Одна з причин такого частого відвідування Львова – зручне розташування міста, завдяки чому Шимановський, інтенсивно мандруючи зі Сходу (зокрема з рідної Тимошівки) на Захід – до Кракова, Відня, Закопаного та ін. – мав де зупинитись і перепочити. Не менш суттєвою принадою міста для композитора була чудова інтелектуально-мистецька атмосфера і гроно його добрих приятелів, що проживали тут постійно або періодично. До цього грона належали, передусім, музиканти: М. Солтис, А. Хибінський, Я. Скридлевський, К. Лішневський та скрипаль В. Коханський, а також поети К. Макушинський, С. Баронч.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість К. Шимановського розглядалася у численних монографіях, статтях, розвідках, документальних студіях тощо. В українському музикознавстві до аналізу спадщини композитора звертались Ж. Хурсіна, Д. Полячок, О. Маркова, В. Гузеєва, О. Ізваріна та ін. Зв'язки К. Шимановського зі Львовом також опрацьовували музикознавці, приміром Л. і Т. Мазепа [8], М. Солтис [25], зокрема ґрунтовне дослідження належить А. Калениченку [5]. Однак фактичний та аналітичний матеріал цих публікацій вартує узагальнити та структурувати, виокремивши вагомість мистецької харизми самого композитора та його творів у динаміці змін культурного життя Львова окресленого періоду.

Мета статті – охарактеризувати роль і місце творчості та концертних виступів К. Шимановського у Львові в контексті музичного життя й у процесах зміни естетичних установок й ідеалів міста.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для з'ясування проявів впливу К. Шимановського на львівське музичне життя в окремих сегментах необхідно, насамперед, їх виокремити і охарактеризувати, представити функції в інфраструктурі цілого.

Очевидно, на перше місце варто поставити виконання самих творів, що, відповідно, піднімає наступні питання про музикантів, здатних на високому художньому рівні донести до слухача їх зміст.