

УДК 793.322:792.83(477) «190/195»

## ПЕРШІ КРОКИ ТАНЦЮ «МОДЕРН» НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

**Погребняк Марина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Бердянський державний педагогічний університет; докторантка,  
Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського  
НАН України, м. Київ  
orcid.org/0000-0001-6863-6126  
DOI.org/  
tanya08677@gmail.com

Наведений огляд публікацій, які містять інформацію щодо проявів різновидів танцю «модерн» на українській сцені першої пол. ХХ ст. Конкретизовані імена його представників; виявлені способи опанування естетики танцю «модерн» на українській сцені зазначеного періоду: 1) використання різновидів танцю «модерн» (ритмопластичний, «вільний», експресіоністичний і «танці машин») режисерами і балетмейстерами для оформлення драматичних вистав; 2) гастрольні виступи А. Дункан, К. Голейзовського, західноєвропейських хореографів (Галичина); 3) постановки балетів авторської хореографії на українських сценах зарубіжними митцями. Досліджено форми презентації танцю «модерн» на українській сцені зазначеного періоду: хореографічні вечори; балетні вистави; оформлення драматичних вистав (ритмопластичні побудови масових сцен; пластичні лейтмотиви – характеристики персонажів) тощо.

**Ключові слова:** театральний танець, український балет, танець «модерн», авторський танцтеатр.

*Постановка проблеми.* На початку ХХІ ст. сучасна українська хореографічна культура перебуває на етапі інтенсивного розвитку в умовах складних багатовекторних глобалізаційних процесів, що призвели до поступової багатоаспектної інтеграції мистецтва України у світовий соціально-культурний простір. Культура руху, яка лежить в основі нових напрямів театального танцю України є повністю запозиченою, пересадженою на національний ґрунт у «готовому» вигляді і коріниться у двох базових світоглядних системах, одна з яких характерна для перших представників танцю «модерн». Тому результати вивчення історії, так званих, кроскультурних дифузій в галузі нових напрямів театального танцю дозволять здійснити теоретичну підтримку митців та навчального процесу.

*Аналіз останніх досліджень.* Розрізнені факти щодо творчості окремих представників танцю «модерн» на українській сцені першої пол. ХХ ст. містять наукові праці деяких дослідників. А саме, Г. Веселовської, О. Чепалова [3; 24], – про М. Фореггера; П. Білаша, Ю. Станішевського [2, 19] – про К. Голейзовського, В. Пастух [16-17] – про танцівниць Галичини. Відсутність цілісного теоретичного узагальнення цього матеріалу зумовлює актуальність даної наукової розвідки.

*Метою* дослідження є конкретизація імен балетмейстерів і хореографів – представників танцю «модерн» на українській сцені першої пол. ХХ ст., виявлення способів засвоєння і опанування його естетики та форм презентації на українській сцені зазначеного періоду.

*Вклад матеріалу дослідження.* Коли перші представники танцю «модерн» (А. Дункан та ін.) уже заявили про себе регулярними виступами в країнах США, Європи, Канади, Японії, а балети М. Фокіна і В. Ніжинського, презентовані у Європі «Російськими сезонами» С. Дягілева демонструють введення танцю «модерн» до оперно-театральної системи, балетне життя України кінця ХІХ – початку ХХ ст. розвивалось неквапливо. Істотне якісне та кількісне поповнення репертуару, зокрема найновішими зразками модерної хореографії (наприклад, фрагмент із балету «Петрушка» І. Стравінського), стало результатом діяльності у Київській опері знаменитих російських митців *Б. Ніжинської* і *О. Кочетковського* (1915–1916 рр.).

У той час з'являється хореографічна студія «Школа руху» *Б. Ніжинської*, відкритої в лютому 1919 р. у Києві. Крім викладання і постановки перших абстрактних балетів, *Б. Ніжинська* у ті роки розробляла свою *теорію хореографії*. В есе «Про рух і про школу руху», розпочатому у Москві 1917 р. і завершеному у Києві (доопрацьованому у Європі), вона докладно виклала свої погляди на «школу» і необхідність реформи балетної освіти [18; 13–16]. Одне з положень її теорії – поняття «рух» означало не просто «па», або жест, а художню інтерпретацію танцю, безперервність пластичного вираження.

Основоположниця *танцю «модерн»* А. Дункан прийняла пропозицію відвідати з гастрольми кілька українських міст лише на початку 1924 р. Поїздки було відкладено на два тижня у зв'язку з жалобою після смерті В. Леніна.

А. Дункан включила до програми концертів два «поховальні» танці – один «Слов'янський марш» на музику улюбленого Леніним революційного маршу, другий – на пісню «Ви жертвою впали...». Ними і розпочалися її гастролі у Харкові. У Києві у переповненій залі театру Л. Курбаса «Березіль» вона виступала вісімнадцять вечорів поспіль.

У лютому цього ж 1924 р. у Харкові і Києві, побував із гастрольями «Московський камерний балет» під керівництвом загальноновизнаного голови московського танцювального модерну К. Голейзовського. У 1926 р. на сцені Одеського оперного театру, а 1928 р. – Харківського К. Голейзовським поставлений авторський балет «Йосип прекрасний» і «У сонячних променях» (хореографія С. Василенка). У 1927 р. на Одеській сцені «прозвучали» оригінальні композиції К. Голейзовського на музику С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, О. Скрябіна, К. Дебюсі, Ф. Ліста, М. Метнера, *стилізовані іспанські та угорські танці* [19; 45].

Визнаючи класичний танець необхідною основою, балетмейстер трансформував його лексику в бік більшої пластичної свободи, підносячи у неочікуваному ракурсі, поєднуючи у незвичайній послідовності, створюючи сміливі різновиди традиційних поз, використовуючи різні рівні сценічного простору для виконання «arabesques» та «attitudes» (сидячи, лежачи, на руках партнера, у повітрі) [11; 6].

Працюючи з малими формами, балетмейстер створив цикли мініатюр у *стилі «модерн»* на музику вищезгаданих композиторів: «Мимольотності» на музику С. Прокоф'єва, «Поема вогню» на музику О. Скрябіна, «Фавн», «Кекуок», «Місячне сяйво» на музику К. Дебюссі, «Пролог», «Поховальний марш», «Етюд» на музику М. Метнера та ін. [10; 30]. Композиція «Сонати» на музику О. Скрябіна (її різні назви – «Десята соната», «Соната смерті і руху», «Біла меса») йшла під акомпанемент роялю, який звучав із п'єти. «Пролог», навіяний віршем М. Лермонтова «По небу полуночи ангел летел», побудований на повітряній пластичності, і складалось враження «душі, що дійсно злітає у небо» [20; 173]. У постановці «Соломії» (1922 р.) К. Голейзовський торкнувся теми, до якої тоді не звертались – тяжкості гріха навмисного вбивства першого святого на землі. Яскравим прикладом є постановка К. Голейзовським «Половецьких танців» в опері «Князь Ігор» на музику О. Бородіна на українській сцені у 1920 р. [2; 9].

Наприкінці 1920-х рр. повернувся в Україну режисер М. Фореггер, який на початку 1920-х рр. активно експериментував у Москві. Своєрідним виявом конструктивізму та урбанізму стали *«танці машин»*, вперше представлені ним у 1923 р. Якщо на Заході «машинна» тема трактувалася переважно трагічно, відображаючи конфлікт між людиною і машиною, як символом сили, що придушує особистість; як, наприклад, у хореографічній сцені Г. Боденвізер «Машина – демон»; то в Радянській Росії 20-х рр. ХХ ст. слово «машина» асоціювалось із поняттями «пролетаріат», «соціальна і технічна революція». З 1929 р., опинившись у Харківському театрі опери і балету, М. Фореггер почав здійснювати свої оригінальні режисерські і балетмейстерські задуми [3; 21]. Один із найрішучіших противників «старого балету», він намагався створити власну систему танцювально-фізичного тренування актора – *«тафіятренаж»*, що заміняв емоції на механічну роботу важелів та машин [21; 6].

7 лютого 1930 р. на харківській сцені представлено спортивний балет М. Фореггера «Футболіст» на музику В. Оранського. Сюжет балету був приводом до чисельних дивертисментних номерів. Алегоричні танці Урожаю, Нафти, Вугілля, Води, ніжні й вірні почуття Футболіста і Прибиральниці, пари Дами і Франта були вирішені засобами *«виразного» (експресіоністичного)* танцю з елементами акробатики [23]. При цьому «...негативні персонажі балету характеризувались *ритмопластичними лейтмотивами «шиммі» і «чарльстона»*. Пластика «позитивних» героїв – Підмітальниці і Футболіста – була вільна та енергійна» [25; 41].

На початку 1930-х рр., за словами Г. Веселовської, «до інтелектуального, психологічного і, водночас, дуже експресивного за формою театру» наближався ще один український режисер Лесь Курбас [3; 22], який реалізував у своїх виставах новітні музично-пластичні та сценографічні прийоми. Ще на початку 1920-х рр., підживлений естетикою вистав німецьких експресіоністів, Л. Курбас сформував свій «Молодий театр», у якому він під впливом Б. Ніжинської і хореографа Н. Шуварської використав можливість людського тіла розмовляти засобами руху. Режисер створював сцени з десятків тіл, які рухались як одна гігантська істота, що нагадує *ритмопластичні побудови Е. Жака-Далькроза*.

Використання музики у формуванні образу вистави, за твердженням Н. Єрмакової, на тривалий час визначило підхід Л. Курбаса до побудови сценічної дії. Тому важливим завданням він вважав виховання у своїх учнів здатності «мислити музичними образами [8; 22]. Так, у виставі «Газ» символічна *ритмопластична характеристика акторів*, побудована засобами «виразного» руху, дає можливість зрозуміти їхнє перевтілення з одного образу в інший (робітники → машини → газ → вибух газу → жертви вибуху). Продовжуючи музично-просторові експерименти Аппія-Крега діяв у виставі Л. Курбаса «Цар Едіп» (1918 р.). Жести «виразного» танцю, хору у білих туніках несподівані шумові ефекти, *накладання на декламацію стогонів, зітхань, вигуків, драматичного шепоту і шурхотіння костюмів були характерними для композиції танцю «модерн»* [9; 251–332].

У створеній в Українській муздремі під його керівництвом у 1919 р. виставі «Потопельниця» (режисер М. Бонч-Томашевський, диригент М. Багриковський, художник А. Петрицький, балетмейстер М. Мордкін) і наступній постановці «Гальці» режисер *відмовився від етнографічно-побутових деталей*

сільських картин і пейзажів, а зосередив увагу на «співакові-акторові, ритмопластичному малюнкові вокально-сценічних образів...» [19; 20]. А балетмейстер М. Мордкін, спираючись на фольклорні записи, разом із Л. Курбасом розробив пластичні лейтмотиви – характеристики персонажів, «сплітаючи» їх у пластичну картину *експресіоністичного* танцю, поєднуючи «ритмічно організовані стилізовано-експресивні рухи і жести з ритмом і настроєм музично-вокальних фраз» [19; 20].

У 1936 р., за два роки після Ленінграду, у Дніпропетровську російський балетмейстер Ф. Лопухов поставив балет Л. Деліба «Коппеліус». А. Тулянець цитує висловлювання Ф. Лопухова: «Ми, – писав Ф. Лопухов, – наважилися перебудувати сюжет і дію. ... А у нас Коппеліус – найзвичайніший, веселий і кмітливий власник мандрівного балагану і театру ляльок...» [22; 27]. Друге, що зробив Ф. Лопухов у всіх варіантах своєї «Коппелії», повернувся (згідно бажанню старих лібретистів Ш. Нюїттера і А. Сен-Леона) до зображення життя містечка у Галичині. Місцевих жителів – мешканців цього краю (гуцулів, бойків, лемків кордебалет зображав засобами *стилізованого українського танцювального фольклору* (tomber pas de cha; soutenu, оригінальні підтримки, акробатичні елементи), що надавало дії національного колориту [1].

Одночасно 1920–1930 рр. стали періодом активного інтересу до танцю «модерн» та швидкого зростання його популярності у Галичині. Одним із потужних чинників, що сприяли творчій активності місцевих хореографів, стали гастролі західноєвропейських представників різноманітних течій танцю «модерн», значна кількість яких припадає на кінець 1920-1930 рр.

Найпоширенішою формою сценічної презентації різновидів танцю «модерн» (*«вільний», ритмопластичний, «виразний» танець, стилізований народний танець*) у Галичині стали показові виступи. Так, 22 червня 1922 р. у Львівському театрі «Уль» відбувся Пластичний вечір, підготовлений В. Вольською, де вона презентувала низку сольних пластичних композицій: «Арабський танець», «Пострибуха», «Ніч» на музику І. Падеревського; «Вітер» і «Боротьба з життям» на музику Ф. Шопена; «Неспокій» Р. Шумана; «Кам'яний вік», «Амазонка», «Сольвейг» Е. Гріга [16; 22].

Основою творчості іншої танцівниці і вчительки О. Федів-Суховерської був синтез *«вільного»* танцю А. Дункан і *евритмії з опорою на українську тематику*. До репертуару її ансамблю увійшли «Танець тіней», «Театральна румба», «Танець жаб», «Танець хвиль» [16; 29-30], танці у драмі «Лісова пісня» на сцені Львівського театру [12; 7].

У стилі «вільного» танцю продовжила свої пошуки самостійно її учениця Б. Кац. Програма виступу її учнів у березні 1936 р. у Львові складалася з триптиху «Вітражі» на музику Й.-С. Баха, гротесково-сатиричних композицій, *стилізації народних танців* [16; 30].

В імпрезах учнів О. Федак-Дрогомирецької, представниці *ритмопластичного танцю* Е. Жака-Далькроза, «Напровесні» (1937 р.) [16; 31], «Діти-дітям» (1938 р.) представлені хореографічні композиції на музику Н. Ніжанківського, Й.-С. Баха, Р. Шумана, А. Дворжака, Е. Жака-Далькроза, інсценована казка «Чари весняної квітки» О. Бігун [4; 8, 5; 8, 6; 97]. Учні О. Федак-Дрогомирецької успішно виступали у театральних виставах, наприклад, опері «Ноктюрн» М. Лисенка. До найцікавіших її пластичних знахідок, за думкою М. Пастернакової, можна віднести «Марші» С. Прокоф'єва та «Мазурки», продемонстровані ученицями школи у Львові у січні 1936 р.

Стиль *«вільного»* танцю Г. Голубовської-Балтарович вирізнявся неповторною плавністю та ніжною музичністю («Індійський танок», «Новелета» Р. Шумана, «Венеція» С. Палмгрена) [16; 18]. Творчість танцівниці і хореографа Д. Ніжанківської-Снігурович охоплювала *ритмопластику з опорою на українську тематику*, класичний балет, *стилізований український танець*, а танцівниця О. Гердан-Заклинська використовувала синтез національних танцювальних традицій і модерної пластики («Коломийка», «Дрібушка», «Мавка») [16; 17-20].

Збагаченню творчого досвіду галицьких хореографів у галузі *«вільного» і стилізованого танців* сприяли гастрольні виступи варшавської танцівниці К. Левандовської (травень 1935 р.) та групи Г. Боденвізер, викладачки танцю і гімнастики Віденської музичної академії, що показала у 1936 р. танці «Обличчя ненависті», «Ти – я», симфонії «Захід Сонця», «Приязнь» та ін. [16; 10–11].

Гастрольні виступи представників європейського «виразного» танцю – сестер Візенталь (1927 р.), Р. Сорелл, Г. Гроке [15; 8], учнів М. Вігман (1933 і 1937 р.), В. Герт (1935 р.), К. Йосса (березень 1937 р.) [13; 8] сприяли прискоренню розвитку *експресіоністичної моделі танцю «модерн»*. Яскравими творчими індивідуальностями «виразного» танцю серед галицьких хореографів у той період можна вважати Д. Кравців-Ємець, І. Голубовську-Гогульську, О. Гердан-Заклинську Р. Прийму-Богачевську, О. Федак-Дрогомирецьку.

Д. Кравців-Ємець створила серію самотутніх танців на різні мотиви, демонструючи сакральний підхід до сценічного танцю. Серед них – «Марія Магдалена», «Ангел печалі», «Отче наш» на музику С. Франка; хореографічна картинка у візантійському стилі «Ікони» до «Хоралу» В. Барвінського,

показану у релігійній виставі «В уклін Божій Матері» у травні 1937 р. у Великому театрі Львова. [14; 7]. О. Федак-Драгомирецька у своїх сольних виступах («Прелюдія») Й.-С. Баха, «Крейслеріана» Р. Шумана, «Балади» Й. Брамса, «Ікони» В. Барвінського хореографії Д. Кравців) тонко інтерпретувала образний зміст музичних творів, демонструючи простоту та експресію руху.

Із зростанням числа українських виконавців та послідовників танцю «модерн» збільшується кількість їхніх показових виступів на *різноманітних імпрезах*, в організації яких беруть участь громадські та культурно-просвітницькі організації. У березні 1930 р. відбувся хореографічний вечір, підготовлений Товариством Охорони дітей і опіки над молоддю. У виконанні молодих танцюристок Шехович, Сушко, Шухевич, Л. та Д. Федак, Зарицької, Свистун, Зацерковної та ін. представлені «Гавот», «Гумореска», «День і ніч» на музику Р. Штрауса, «Паяц», «Вальс», «Полудневі троянди». У листопаді 1936 р. у львівському театрі «Різнородностей» відбувся вечір, організований товариством «Українська Захоронка», на якому *танець «модерн»* представлений доволі багатогранно (*ритмопластичний, «виразний», стилізація українського фольклору*). «Прелюдії» Й.-С. Баха, «Крейслеріани» Р. Шумана, «Нарис» С. Рахманінова, «Ризолютто» Е. Жака-Далькроза у виконанні О. Федак-Драгомирецької та її учнів скорили глядачів «ніжною музичальністю, ясною концепцією орнаменту й формами руху» [14; 7].

Д. Кравців виконала композиції «Сміх» на музику Б. Кудрика і «Ангел суму» на музику Б. Весоловського, а також хореографічну візуалізацію віршів І. Наріжної без використання музики та ансамблеву композицію «Ікони» на музику «Хорала» В. Барвінського. Талановитим інтерпретатором українського танцю заявила про себе О. Гердан-Заклинська (сольний – «Дробушка», ансамблевий – «Коломійка») [16; 23–27].

*Висновки.* Таким чином, у зазначений період одним із способів засвоєння естетики нових напрямів театральних танцю, а саме танцю «модерн» стає використання режисерами і хореографами драматичних театрів для оформлення вистав таких різновидів танцю «модерн», як ритмопластичний, «вільний», експресіоністичний («виразний») і «танці машин». По-друге, – це гастрольні виступи А. Дункан, К. Голейзовського, західноєвропейських хореографів (Галичина). В-третьє, – постановки балетів авторської хореографії на українських сценах зарубіжними митцями. Формами презентації танцю «модерн» на українській сцені зазначеного періоду стають хореографічні вечори; балетні вистави; оформлення драматичних вистав (ритмопластичні побудови масових сцен; пластичні лейтмотиви – характеристики персонажів).

*Практичне значення та перспективи подальших досліджень.* Одержані результати матимуть значення для подальшого теоретичного осмислення тенденцій розвитку сучасного хореографічного мистецтва України; стануть основою для мистецтвознавчих узагальнень з теорії та історії сучасного хореографічного мистецтва.

#### Список використаної літератури

1. *Балет Coppelia (1987)* : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/jLumrghxс-TA> (дата звернення 4.01.2020).
2. *Білаш П. Н.* Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. XX ст.: автореф. дис... канд. миств. : 17.00.01. Київ, 2004. 18 с.
3. *Веселовська Г. І.* Новаторські мистецькі напрями і течії в театральному процесі України першої третини ХХ століття : автореф. дис... д-ра миств. : 17.00.02. Київ, 2007. 31 с.
4. *Г.Л. К.* Діти-дітям (Заходом В. Муз. ін-ту ім. Лисенка й Захоронки). *Нова хата*. Львів, 1938. Ч. 15–16. С. 8.
5. *Діти-дітям. Діло*. Львів, 1938. Ч. 120. С. 8.
6. *Діти-дітям. Українське докілья*. Львів, 1938. Ч. 5-6. С. 97.
7. *Едін Цар – центр Леся Курбаса* : веб-сайт. URL: <https://www.kurbas.org.ua/fotoarchiv/edipcar/edipcar.html> (дата звернення 1.09.2019).
8. *Єрмакова Н.* Про музичний аспект педагогіки Леся Курбаса. *Український Театр*. 2008. № 1. С. 22–23.
9. *Корниенко Н.* Театральна естетика Л. Курбаса. *Український театр*. 2008. № 1.
10. *Ли (А. Черепнин).* Диалектика балета. *Жизнь искусства*. 1927. № 34.
11. *Львов Н.* Голейзовский и Лукин. *Эрмитаж*. 1922. № 11, 23–31 июля.
12. *М.Н.* «Лісова пісня». *Жінка*. Львів, 1936. Ч. 10. С. 7.
13. *Пастернакова М.* Балет Курта Йосса. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 60.
14. *Пастернакова М.* Вечір танку, музики та співу. Львів, 1936. Ч. 262.
15. *Пастернакова М.* Рут Сорель і Георг Гроке. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 33.
16. *Пастух В. В.* Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. 41 с.
17. *Пастух В. В.* Східна сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х рр. ХХ ст. : автореф. дис... канд. миств. : 17.00.01. Київ, 1999. 20 с.
18. *Ратанова М. Ю.* Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате. *Б. Ф. Нижинская «Ранние воспоминания»*: в 2 т. / пер. с англ. И. В. Груздевой. Москва : Артист. Режиссер. Театр, 1999. Ч. 1, 1999. С. 5–61.
19. *Станишевский Ю. А.* Режиссура и балетмейстерское искусство в украинском советском музыкальном театре (1917–1941) : автореф. дис... д-ра искусств. : 17.00.01. Київ, 1974. 89 с.

20. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов: Тенденции развития. Москва : Искусство, 1979. 358 с. Т. 1.: Моя жизнь в искусстве. 1988. 621 с. Т. 2.: Кн. 4, 5. 1993. 743 с.
21. Тейдер В. В. Становление советского балетного театра и проблем хореографии 20-х гг. : автореф. дис...канд. искусств. : 17.00.01. Москва, 1979. 26 с.
22. Тулянецв А. Девушку с голубыми глазами Лопухов вернул в Галицию. *Танец в Украине и мире*. № 2. 2011. С. 27.
23. *Футболист (балет) – Циклопедія : веб-сайт*. URL: <https://cyclowiki.org/wiki/> (дата звернення 10.2019).
24. Чепалов А. И. Поиски новых форм выразительности в революционном театре 1920-х годов и творчество Н. М. Фореггера : автореф. дис...канд. искусств. : 17.00.01. Ленинград, 1987. 23 с.
25. Чепалов А. Николай Фореггер «инженер танца». *Танец в Украине и мире*, 2011. № 2. С. 40–41.

#### References

1. *Balet Koppeliya (1987)* : veb-sajt. URL: <https://youtu.be/jLymraxc-TA> (data zvernennja 4.01.2020).
2. Bilash P. N. Baletmejestersjke mystectvo i stanovlennja ukrajinsjkoji scenichnoji khoreografiji u konteksti rozvytku jevropejsjkoji khudozhnoji kuljтуры 10-30-kh rr. XX st. : avto-ref. dys. ... kand. mystectvozn. : 17.00.01. Kyiv : 2004. 18 s.
3. Veselovsjska Gh. I. Novatorsjki mystecjki naprjamky i techiji v teatraljnomu procesi Ukrajinu pershoji tretyny XX stolittja : avto-ref. dys. ...d-ra mystectvozn. : 17.00.02. Kyiv : 2007. 31 s.
4. Gh.L. K. Dity ditjam (Zakhodom V. Muz. Instytutu im. Lysenka j Zakhoronky). *Nova khata*. Lviv, 1938. Ch. 15-16. S. 8.
5. *Dity ditjam. Dilo*. Lviv, 1938. Ch. 120. S. 8.
6. *Dity ditjam. Ukrajinjsjke dovkillja*. Lviv, 1938. Ch. 5-6. S. 97.
7. *Edip Car – centr Lesja Kurbasa* : veb-sajt. URL: <https://www.kurbas.org.ua/>
8. Jermakova N. Pro muzychnyj aspekt pedagoghiky Lesja Kurbasa. *Ukrajinjsjkyj teatr*. 2008. № 1. S. 22–23. fotoarchiv/edipcar/edipcar.html (data zvernennja 1.09.2019).
9. Kornienko N. Teatralnaya ehstetika L. Kurbasa. *Ukrajinjsjkyj teatr*. 2008. № 1. S. 251–332.
10. Li (A.Cherepnin). Dialektika baleta. *Zhizn iskusstva*. 1927. №34. S. 30.
11. Lvov N. Golejzovskij I Lukin. *Ehrmitazh*. 1922. № 11, 23-31 iyulya. S. 6.
12. M. N. «Lisova pisnja». *Zhinka*. Lviv, 1936. Ch. 10. S. 7.
13. Pasternakova M. Balet Kurta Jossa. *Dilo*. Lviv, 1937. Ch. 60. S. 8.
14. Pasternakova M. Vechir tanku, muzyky ta spivu. Lviv, 1936. Ch. 262. S. 7.
15. Pasternakova M. Rut Sorel I Gheorgh Groke. *Dilo*. Lviv, 1937. Ch. 33. S. 8.
16. Pastukh V. V. Modern khoreografichni naprjamy v Ghalychyni (20-30-i roky XX st.). Kyiv : Znannja, 1999. 41 s.
17. Pastukh V. V. Skhidna scenichna khoreografichna kuljtura Shidnoji Ghalychyny 20-30-kh rr. XX st. : avto-ref. dys. ... kand. mystectvozn. : 17.00.01. Kyiv : 1999. 20 s.
18. Ratanova M. Yu. Bronislava Nizhinskaya: v teni legendy o brate. *V kn. B. Nizhinskoj «Rannie vospominaniya»*: v 2 t. / per. s angl. I. V. Gruzdevoj. Moskva : Artist. rezhiser. teatr, 1999. Ch. 1, 1999. S. 5–61.
19. Stanishevskij. Yu. A. Rezhissura i baletmejesterskoe iskusstvo v ukrainskom sovetskom muzykal'nom teatre (1917-1941) : avto-ref. dis. ...d-ra iskusstvov. Kurbasa 0.01. Kyiv, 1974. 89 s.
20. Suric E. Ya. Khoreograficheskoe iskusstvo dvadcatyj godov: godov. Tendencii razvityaii. Moscow : Iskusstvo, 1979. 358 s. T.1.: Moya zhizn v iskusstve. 1988. 621 s. T.2.: Kn. 4, 5. 1993. 743 s.
21. Tejder V. V. Stanovlenie sovetskogo sovetskogo baletnogo teatra I problem khoreografii 20-kh gg. : avto-ref. dis. ...kand. iskusstvov. : 17.00.01. Moscow : 1979. 26 s.
22. Tulyancev Andrej. Devushku s golubymi glazami Lopukhov vernul v Galiciyu. *Tanec v Ukraine I mire*. № 2. 2011. S. 27.
23. *Futbolist (balet) – Cyklopedija : veb-sajt*. URL: <https://cyclowiki.org/wiki/> ( data zvernennja 10.2019).
24. Chepalov A. I. Poiski vovykh form vyrazitelnosti v revolucionnom teatre 1920 godov I tvorchestvo N. M. Foreggera : avto-ref. dis. ...kand. iskusstvov. : 17.00.01. Leningrad : 1987. 23 s.
25. Chepalov A. Nikolaj Foregger «inzhener tanca». *Tanec v Ukraine I mire*, 2011. № 2. S. 40–41.

#### ПЕРВЫЕ ШАГИ ТАНЦА «МОДЕРН» НА УКРАИНСКОЙ СЦЕНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТ.

**Погребняк Марина Николаевна** – кандидат искусствоведения, доцент,

Бердянский государственный педагогический университет; докторант  
Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского  
НАН Украины, г. Киев

Сделан обзор публикаций, в которых содержится информация о проявлении разновидностей танца «модерн» на украинской сцене первой пол. XX ст. Конкретизированы имена его представителей. Выявлены способы освоения эстетики танца «модерн» на украинской сцене упомянутого периода: 1) использование разновидностей танца «модерн» (ритмопластический, «свободный», экспрессионистический и «танцы машин») режиссерами и хореографами драматических театров для оформления спектаклей; 2) гастрольные выступления А. Дункан, К. Голейзовского, западноевропейских хореографов (Галичина); 3) постановки балетов авторской хореографии на украинских сценах зарубежными балетмейстерами. Исследованы формы презентации танца «модерн» на

української сцене упомянутого периода: хореографические вечера; балетные спектакли; оформление драматических спектаклей (ритмопластические построения массовых сцен; пластические лейтмотивы- характеристики персонажей).

**Ключевые слова:** театральный танец, украинский балет, танец «модерн», авторский танцтеатр.

#### THE FIRST STEPS OF THE MODERN DANCE ON THE UKRAINIAN SCENE OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURE

**Pogrebnyak Maryna** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Berdyansk State Pedagogical University, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv

An overview of publications containing information on the manifestations of modern dance on the Ukrainian stage (scene) of the first half of the XX century. The names of its representatives are specified. Ways of mastering the aesthetics of modern dance on the Ukrainian stage of this period have been identified: 1) the using of drama theatres by directors and choreographers to design performances of modern dance (rhythmic, «free», expressionist and «machine dances»); 2) touring performances of A. Duncan, K. Goleizovsky, Western European choreographers (Galicia); 3) productions of ballets of author's choreography on Ukrainian stages by foreign artists. Forms of presentation of modern dance on the Ukrainian stage of the specified period are revealed: choreographic evening (parts); ballet performances; design of dramatic performances (rhythmoplastic constructions of mass scenes; plastic leitmotifs – characteristics of the characters).

**Key words:** theatrical dance, Ukrainian ballet, modern dance, author's dance theatre.

UDC 793.322:792.83(477) «190/195»793.322:792.83(477) «190/195»

#### THE FIRST STEPS OF THE MODERN DANCE ON THE UKRAINIAN SCENE OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURE

**Pogrebnyak Maryna** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Berdyansk State Pedagogical University, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv

*The article* examines the manifestations of modern dance on the Ukrainian stage of the first half of the XX century. The aim of study is to specify the names of ballet masters and choreographers – representatives of modern dance on the Ukrainian stage of the first half of the XX century of the specified period.

*Research* methodology is based on the using of analytical method to analyze the creative work of representatives of the modern dance on the Ukrainian stage of the specified period; culturological and art history to identify ways to master and master its aesthetics and forms presentation: historical – to establish the chronology of events.

*Results.* Concretized names of its representatives on the Ukrainian stage of this period: B. Nizhynska, A. Duncan, K. Goleizovsky, F. Lopukhov, M. Foregger, Daria Kravtsiv-Yemets, Iryna Holubovska-Hohulska, Olena Gerdan-Zaklynska, Roma Ptyima-Bohachevska, Oksana Fedak-Drohomyretska. It was found that in the specified period one of the ways of mastering the aesthetics of new directions of theatrical dance, namely the modern dance is the using of directors and choreographers of drama theatres to design performances of such existing at that time varieties of modern dance, as rhythmoplastic, «free», expressionist and machine dancers. On the second one, – these are touring performances by A. Duncan, K. Goleizovsky, Western European choreographers (Galicia). Third, – performances of ballets by the author's choreography on the Ukrainian stages by foreign artists. Forms of presentation of modern dance on the Ukrainian stage of this period become: choreographic parts; ballet performances; design of dramatic performances (rhythm plastic constructions of mass scenes; plastic leitmotifs of characteristics of the characters).

*Novelty.* The scientific novelty lies in the study of the history and analysis of so-called cross-cultural diffusions in the field of new ones directions of theatrical dance, their results. Which will strengthen the artistic potential of the national ballet theatre.

The practical significance. The obtained results will be important for further theoretical understanding of the trends in the development of contemporary choreographic art of Ukraine; they will be the basis for art generalizations on the theory and history of contemporary choreographic art.

**Key words:** theatrical dance, Ukrainian ballet, modern dance, theatre, author's dance theatre.

Надійшла до редакції 30.06.2020 р.

УДК 7.067

#### ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ У СТАНИСЛАВОВІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФАХОВОЇ ОСВІТИ У ГАЛИЧИНІ

**Романюк Леся Богданівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ  
orcid.org/0000-0003-0206-7420

DOI. org/  
leromanyk@ukr.net