

Розділ 7

Марина Погребняк

ТАНЕЦЬ «МОДЕРН» У ГАЛИЧИНІ 1920–1930-х РОКІВ

У першій третині ХХ ст. відбувається формування різновидів та становлення шкіл танцю «модерн» у різних країнах світу. Одночасно ці роки стали періодом активного інтересу до нього та швидкого зростання його популярності в Галичині, зокрема, серед українських дослідників і шанувальників танцю «модерн». Так, низка статей М. Пастернакової¹ в галицьких періодичних виданнях, що мали пізнавально-інформативний характер, дають змогу ознайомитися з творчістю представників стилю модерн в хореографії зазначеного регіону.

Оригінальний стиль виконання представників танцю «модерн» Галичини формувався на основі об'єднання досвіду захід-

¹ Пастернакова М. Балет Курта Йосса. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 60. С. 8; Її ж. Вечір танку, музики та співу. *Діло*. Львів, 1936. Ч. 262. С. 7; Її ж. Давня й сучасна пантоміма. *Назустріч*. Львів, 1936. Ч. 1. С. 3; Її ж. Душа і танок. *Назустріч*. Львів, 1935. Ч. 10. С. 3; Її ж. Жак Даль-крос і ритмічна руханка. *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 9. С. 3; Її ж. На службі Терпсихори. *Назустріч*. Львів, 1936. Ч. 33. С. 4; Її ж. Рут Сорель і Георг Гроке. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 33. С. 8; Її ж. Слідами Ізадори Дункан. *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 19. С. 5; Її ж. Українська жінка в хореографії. Вінніпег; Едмонтон, 1963; Її ж. Що нового в танковому мистецтві? *Нова хата*. Львів, 1939. Ч. 3. С. 7.

ноєвропейських хореографічних шкіл і традицій національного мистецтва ² і був представлений такими різновидами: «вільний», «виразний», ритмопластичний, стилізований фольклорний танець (зокрема, український), що спиралась на методики Айседори Дункан, Еміля Жака-Далькроза, Мері Вігман.

А. Дункан створила культурний феномен, що не лише змінив характер академічного балету з його жорсткими, малорухомими позами в бік більшої пластичної свободи, але й спрямував мистецтво танцю до його сакральних джерел.

А. Дункан виходила з переконання, що великі композитори передають у своїх творах «музику сфер», природні ритми, які танцівниця відчуває та втілює, знаходячи єдино можливі рухи. Тому музика й танець не мали для неї історичних, національних та часових особливостей. У своєму маніфесті про танцівницю майбутнього вона стверджувала: «...З усіх частин тіла буде сяяти її душа. <...> Її рухи <...> відобразять <...> думки людини про Всесвіт, в якому вона живе. <...> Її знак – найпіднесеніший дух у безмежно вільному тілі»³.

За свідченням Ф. Блейер, методом Айседори була відмова від рухів (формальних, загальноновизнаних) і вкладання в них свого особистого досвіду, що, безперечно, було кроком до нової хореографії, без лицедійства.

Танцівниця описувала свої пошуки ключових рухів для таких емоцій, як страх, любов і «перекладала» їх на мову танцю. А. Дункан уважала, що джерело людського руху й людського хвилювання розташоване в «душі»⁴. Вона «одухотворювала» за допомогою рухів хвилі, дерева, цикли природи, шукала «природні» вирази особистого світосприйняття, танцювала босоніж, щоб символічно показати контакт із зем-

² Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. С. 23–27.

³ Дункан А. Танець майбутнього. *Айседора Дункан* / [сост. Снежко А. П.] ; пер. с англ. Н. Филькова. Київ : Мистецтво, 1989. С. 24–25.

⁴ Дункан А. Моя исповедь. Минск : Універсітэцкае, 1994. С. 50.

лею⁵. Трактуючи простими рухами складні симфонічні твори композиторів, Айседора виходила з принципової можливості перекладу з «мови» одного мистецтва на іншу (принцип синестезії) і з безмежної довіри до свого *інтуїтивного пластичного чуття*. Використанням симфонічної музики, не створеної для танців (симфонії Людвіга ван Бетховена, Петра Чайковського, оркестрові епізоди Ріхарда Вагнера і т. п.), А. Дункан відкрила хореографам шлях до небалетної музики й до нових форм сполучень музики та пластики.

Її нововведення, на думку доктора Гунхільда Оберцаухер-Шуллера (Австрія), були еталонними та революційними в кожному своєму конкретному аспекті та в цілому. А. Дункан стала першим творцем і виконавцем *моноспектаклів, першою стала обирати для своїх композицій, «чисту» музику, формуючи під неї пластичну драматургію*. А також – першим творцем *драматургії концерту*, яка охоплювала цілий вечір.

Гастролюючи протягом 1902–1904 років у Відні, А. Дункан усією своєю діяльністю підготувала розквіт центральноєвропейської школи *«вільного» танцю*. Камерні концерти Айседори у Відні породили термін *«Подіумтанц»* (*«Podiumstanz»*). Упродовж наступних десятиліть цей термін слугував синонімом поняття *«Ausdruckstanz»*⁶.

Мета танцю, за Е. Жаком-Далькрозом, *«викласти думки у виразних ритмічних фігурах, знайти для них вираз, з ясністю втілити найскладніші поняття»*⁷.

⁵ Benes S. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Boston : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. P. 3.

⁶ Погребняк М. *Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція* : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. С. 64–66.

⁷ Жак-Далькроз Э. *Ритм и его воспитательное значение для жизни и для искусства. Шесть лекций* / пер. с нем. Н. Гнесина. Москва : Театр и искусство, 1912. С. 107.

Спираючись на поняття «евритмія», Е. Жак-Далькроз зауважував: «<...> в нас живе внутрішній голос, який ніколи не змовкає цілком, який супроводжує всі наші потаємні думки. Ми не тільки прислухаємося до цього голосу, але і вся наша увага зосереджується на цьому чудовому другому нашому “я”, яке вдруге розповідає нам про вже пережиті нами враження. З цим голосом можна порівняти *ритм, який може бути вироблений вихованням, і щоб стати нашою новою свідомістю... Рухи стають більш витонченими і одухотвореними у міру того, як зближуються з духовним життям особистості* [курсив наш. – М. П.]»⁸.

Ритм, на думку Е. Жака-Далькроза, повинен створити реформу у вихованні, здійснити возз'єднання мистецтв. Він казав: «<...> ми знову побачимо розквіт грецької орхестики і вигукнемо разом з Лукіаном: “Що може бути прекрасніше видовища, яке *загострює всі здатності нашої душі, змушує гармонійно звучати все наше тіло*, передає музику рухами, зливає воедино жваві звуки флейт і скрипок з вигинами і позами гармонійних тіл, яке, кажучи коротше, чарує одночасно очі, вуха і розум!” [курсив наш. – М. П.]»⁹.

Е. Жак-Далькроз уважав, що протягом усіх віків музика була основою людської емоції. Вона може бути передана не тільки звуком і гармонією, але й рухами та ритмом. На його думку, різноманітні візерунки поліфонії відіб'ються в розмаїтті сполучень одночасних рухів тіла. Вдалі трансформації музичних ритмів з одного століття в інше дуже близькі до трансформацій характеру і темпераменту, які при звучанні музичної фрази будь-якої композиції оживляють весь ментальний устрій того періоду, коли вона була написана. І через асоціативність ідей усередині наших тіл пробуджується м'язове відлуння або відповідь фізичними

⁸ Там само. С. 117.

⁹ Там само.

рухами, нав'язаними соціальними звичаями та обов'язками того періоду ¹⁰.

Його техніка рухомої пластики підкорялась трьом категоріям: 1) простір; 2) час; 3) динаміка. У цьому напрямі Е. Жаком-Далькросом була відкрита низка композиційних прийомів, які згодом практично повністю були використані танцем модерн та постмодерним танцем:

1) ритмічна колористика світла;

2) динаміка і її чергування з синхронністю;

3) полімотивність, що використовує «тілесні зміщення і присідання, здійснені в стилі «канону»;

4) ефекти контрасту: прямих і кривих ліній; геометричних фігур; розмаїтих жестів, типів ходи; швидкості і бігу, сили і м'якості руху; кількості осіб у формуванні груп; груп і сольних виконавців; важкості і легкості кроку; кольорів і костюмів; висоти; статі, і, нарешті, «контрасти поміж мовчанням оркестру і хорів та активністю людських рухів»;

5) будь-яка діяльність тіла – як матеріал виразності;

6) «поєднання природних рухів людини з рухами, які проявляють механічне втручання...»;

7) використання феномена природи (рух вітру, хвилі на морі, спокійна лінія горизонту, вир, бризки фонтану, стрибки вогню, діяльність машин та інше) ¹¹;

8) імпровізація груп людей;

9) об'єднання всіх мистецтв в «одну велику симфонію»¹² [10, с. 40].

Кращими танцівницями під прапором експресіонізму цього періоду можна назвати Гертруду Лейстіков і

¹⁰ Жак-Далькрос Е. Природа і цінність ритмічного руху. Техніка «рухомої» пластики. С. 15–44; Пастернакова М. Жак Далькрос і ритмічна руханка. Ч. 9. С. 3.

¹¹ Жак-Далькрос Е. Природа і цінність ритмічного руху. Техніка «рухомої» пластики. С. 40.

¹² Там само.

М. Вігман, які однозначно зупинили свій вибір на виразності за рахунок краси.

Інтуїтивну потребу виразити себе в русі М. Вігман відчула ще в дитинстві, а все те, що їй довелося побачити в галузі класичного балету, гімнастики, «вільного» танцю, допомогло визначити напрям розвитку власної обдарованості.

У 1911 році М. Вігман вступає до школи ритмічної гімнастики Е. Жака-Далькроза, де вивчає гру на піаніно, співи, музичну теорію, імпровізацію рухів; відвідує уроки «вільного» танцю Грет Візенталь, послідовниці А. Дункан ¹³. Улітку 1913 року М. Вігман зустрічається з Рудольфом фон Лабаном, що давав свій знаменитий літній курс «вільного» танцю, і ця зустріч визначає весь її подальший шлях. Вона вчиться в Р. Лабана і стає його асистенткою. Майстер відразу вгадує її непересічну індивідуальність, вроджене загострене відчуття ритму, рідкісну експресивність.

У 1927 році в опублікованому 15 травня есе учениця Р. Лабана М. Вігман визначила два типи «творчого» танцю («Creative dance»): «абсолютний» (безумовний, досконалий) і «сценічний» (театральний, драматичний) ¹⁴. Ще в 1921 році, пояснюючи вчення свого педагога, М. Вігман розкриває філософію народження «виразного» танцю: «Простір це світ середовища, що вічно змінюється навколо танцівника. І танцівник – його пан. <...> Він виникає у ньому [просторі. – М. П.] як ніжний пагін, вічний шукач, руйнівник, творець цього простору. Він стає його душею, наче губка всотує в себе найменше коливання, яке відлунує у його душі хвилюванням, перетворюючись у тілесний рух, виповнює душу

¹³ Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція: монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. С. 78.

¹⁴ Partsch-Bergsohn I. Modern dance in Germany and the United States. Grasscerrents and Influences. Harwood : Harwood Academic Publishers. cop., 1994. P. 40.

танцівника захватом повного злиття з простором»¹⁵. Вона детально пояснює, що будь-який напрямок танцювального руху: уперед, назад, по діагоналі, вбік тощо – не може бути для виконавця чимось абстрактним, а є вираженням конкретних його емоційних мотивацій. Кожен її танець, завжди несподіваний та експресивний, часом просто некрасивий з погляду традиційної естетики, незалежний від законів класичної хореографії, стає філософським узагальненням цілком конкретного, колись пережитого нею почуття. Відкрита в 1919 році в Дрездені Центральна школа М. Вігман стала центром розвитку німецького «виразного» танцю¹⁶.

Слід зазначити, що в 1920–1930-х роках у Польщі існувала низка шкіл танцю «модерн», у яких могли здобути освіту або вдосконалити майстерність танцівники Східної Галичини. До таких закладів належали варшавські школа ритміки та артистичного танцю Я. Мечинської (існувала впродовж 1918–1939 рр.), школи П. Ніренської, Рут Сорелл, І. Прусницької, І. Шиманської, школа сценічного танцю Т. Висоцької, студія артистичного танцю Я. Гриневецької і Ф. Братувні. Школи танцю «модерн» існували в Кракові, Лодзі, Катовіце, Перемишлі, Вільно, Гдині, Ярославі. Там викладали: М. Верніцька, Г. Бучинська – у Кракові, С. Базинський, Б. Сідлецька, Г. Гуляницька, К. Пасторська-Рудницька, Георг Гроке – у Варшаві; Г. Блонська – у Познані; З. Янчевська і Г. Пашке-Фалакова – у Лодзі¹⁷.

Одним з потужних чинників, що сприяли творчій активності місцевих хореографів, стали гастролі західноєвропейських представників різноманітних течій танцю «модерн», значна кількість яких припадає на кінець 1920–1930-х років.

¹⁵ Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. С. 104.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. С. 32.

Так, у 1927 році у Великому театрі у Львові відбувся виступ ансамблю сестер Візенталь, очолюваного Гретою Візенталь (1885–1970), яка закінчила балетну школу при Віденській опері. Вони презентували віденський напрям «*виразного*» танцю і виконали композиції, побудовані лише на видозмінах елементів віденського вальсу.

У 1927–1928 роках з успіхом пройшли виступи танцівниці з Берліна Марії Гремо. До програми її виступу у Станіславі ввійшли хореографічні композиції на музику Фредеріка Шопена («Прелюдії»), Йоганна-Себастьяна Баха («Паж»), Йоганнеса Брамса («Бідермайер»), а також Людвіга ван Бетховена, Муцію Клементі, Лео Деліба¹⁸.

Гастрольні виступи представників європейського «виразного» танцю – сестер Візенталь (1927), Р. Сорелл, Г. Гроке¹⁹, учнів М. Вігман (1933; 1937), Валески Герт (1935)²⁰, Курта Йосса (березень 1937)²¹ сприяли прискоренню розвитку експресіоністичної моделі танцю «модерн».

Збагаченню творчого досвіду галицьких хореографів у галузі «вільного» і стилізованого танців сприяли гастрольні виступи варшавської танцівниці Крисі Левандовської (травень 1935 р.), що показала низку характерних танців у модерній техніці; групи Гертруди Боденвізер, викладачки танцю та гімнастики Віденської музичної академії, що показала в 1936 році танці «Обличчя ненависті», «Ти – я», симфонії «Захід Сонця», «Приязнь» та ін.²²

¹⁸ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 8–9.

¹⁹ Пастернакова М. Рут Сорель і Георг Гроке. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 33. С. 8.

²⁰ Пастернакова М. Давня і сучасна пантоміма. *Назустріч*. Львів, 1935. Ч. 10. С. 3.

²¹ Пастернакова М. Балет Курта Йосса. *Діло*. Львів, 1937. Ч. 60. С. 8.

²² Пастух В. В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 10–11.

Найпоширенішою формою сценічної презентації модерних танцювальних напрямків у Галичині стали показові виступи. Вони відрізнялись широким спектром різновидів та форм танцю «модерн», включаючи *«вільний», ритмопластичний, «виразний» танець, стилізований народний танець*. У ці роки переважали заходи, у яких об'єднувались вокальні, інструментальні й танцювальні номери. Так, 22 червня 1922 року у Львівському театрі «Уль» відбувся Пластичний вечір, підготовлений Варварою Вольською. Вона була співробітницею Московського художнього академічного театру, а в 1921–1923 роках – вчителькою *ритмопластики* в Драматичній школі Франчковського при Консерваторії Польського музичного товариства. В. Вольська презентувала низку сольних пластичних композицій: «Арабський танець», «Пострибуха», «Ніч» на музику Ігнація Падеревського; «Вітер» і «Боротьба з життям» на музику Фредеріка Шопена; «Неспокій» Роберта Шумана; «Кам'яний вік», «Амазонка», «Сольвейг» Едварда Гріга ²³. Цей публічний виступ преса назвала «видатним хореографічним явищем» у театральному житті Львова ²⁴. Захват у публіки викликав ансамблевий танець В. Вольської та її учениць на тему картини Сандро Боттічеллі «Весна», який завершив виставу «тріумфом молодого колективу, серед якого, як зауважив рецензент, були і українки ²⁵. Композиція «Хмари» на музику Василя Прісовського виконувалась під мелодекламацію.

У своїх постановках В. Вольська використовувала *синтез художнього слова, музики та жесту*. У 1923 році на вечорі інсценованої лірики Леопольда Стаффа, за участю учнів Драматичної школи, виконувалось пластичне втілення вір-

²³ Там само. С. 22.

²⁴ Вороний М. Пластичний вечір Варвари Вольської. *Громадський вісник*. Львів, 1922. Ч. 104. С. 4–5.

²⁵ Там само.

шів цього поета під музику Ф. Шопена, Р. Шумана, Каміля Сен-Санса та інших композиторів ²⁶.

У цей період продовжували роботу навчальні заклади, де викладалися ритмічна гімнастика і танець, – Драматична школа Фрончковського, музична школа В. Свентковської і Ф. Щепановської (1911–1924), музичний заклад М. Рейсс (1912–1939, з 1934 р. – вищий навчальний заклад), школа гри на фортепіано М. Турської, Музична школа С. Каспарек (1909–1939) – усі у Львові; музична консерваторія в Станіславі, де в 1927 році курс ритмічної гімнастики вела Марія Висневська ²⁷.

1930-і роки стали періодом створення й активного функціонування в Галичині спеціальних хореографічних шкіл, що спиралися на педагогічні та естетичні засади західноєвропейських шкіл танцю «модерн» з урахуванням особливостей національних танцювальних традицій. Навчання здійснювалось на курсах приватних музичних і драматичних навчальних закладів, а також на курсах, створених громадськими і культурно-просвітніми організаціями.

Організаційно танцювальні школи поділились на такі класи: а) за предметом навчання – класи ритміки, пластики, гімнастики і т. ін.; б) за характером навчання – аматорські і професійні, при цьому аматорські формувались з урахуванням віку учнів, поділяючись на дитячі і дорослі. Період навчання складав від одного до п'яти років ²⁸.

Як було зазначено вище, усі школи спирались на методику, головним чином, Е. Жака-Далькроза, «вільного» танцю А. Дункан і «виразного» танцю М. Вігман.

Так, стиль «вільного» танцю Галини Голубовської-Балтарович вирізнявся неповторною плавністю, натхненням та

²⁶ ЦДДА України в м. Львові. Ф. 835. Оп. 1. Спр. М60. 34 арк. Ч. 1. 1999. Арк. 26.

²⁷ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 29.

²⁸ Там само. С. 28.

інтуїтивністю, ніжною музичністю²⁹. Для її хореографічних композицій була характерна різноманітна тематика («Індійський танок», «Новелета» Р. Шумана, «Венеція» Селіма Палмгрена)³⁰.

Слідами А. Дункан ішла ще одна талановита виконавиця Олександра Гургула-Щуратова, що володіла, за оцінкою М. Пастернакової, зразковою дисципліною тіла й тонким відчуттям стилю. Їй належать також спроби розробки теоретичних проблем танцю «модерн» (стаття «Ритміка, пластика, штучний танець» та ін.)³¹.

Послідовницею та пропагандисткою ідей А. Дункан була українська танцівниця Олександра Сірополько, випускниця школи Елізабет Дункан у Празі. Вона брала участь у концертних виступах школи, вела курси для українських дітей та молоді, писала статті й ілюстровані доповіді, присвячені творчості А. Дункан і танцю «модерн», відзначаючи активну участь українок у його розвитку.

Згідно з часописом «Нова хата» перша в регіоні школа ритмопластики була заснована у Львові вчителькою руху Оксаною Федів-Суховерською 1 жовтня 1930 року. З 1932 року в ній діяли чотири курси: дитячий, два для молоді, один жіночий.

Навчальна програма школи спиралася на методику, в основі якої був синтез «вільного» танцю А. Дункан та евритмії з опорою на українську тематику. До репертуару ансамблю ввійшли «Танець тіней», «Театральна румба», «Танець жаб», «Танець хвиль»³², танці у драмі «Лісова пісня» на сцені Львівського театру³³.

²⁹ Пастернакова М. Слідами Ізадори Дункан. Ч. 19. С. 5.

³⁰ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 18.

³¹ Гургула-Щуратова О. Ритміка, пластика, мистецький танок. *Нова хата*. Львів, 1936. Ч. 20. С. 3.

³² Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 29–30.

³³ М. Н. «Лісова пісня». *Жінка*. Львів, 1936. Ч. 10. С. 7.

Школа ритмопластики Белли Кац, учениці Гертруди Боденвізер, за оцінками М. Пастернакової, відносилась до кращих закладів такого типу в Польщі. Узявши стиль «вільного танцю» своєї вчительки за основу, Б. Кац продовжила свої пошуки самостійно. Програма виступу її учнів у березні 1936 року у Львові складалася з триптиха «Вітражі» на музику Й.-С. Баха, гротесково-сатиричних композицій, стилізації народних танців³⁴.

У вересні 1933 року курси ритміки для дітей і дорослих за методикою Е. Жака-Далькроза були організовані при Вищому музичному інституті імені М. Лисенка. Ними керувала Оксана Федак-Дрогомирецька. В імпрезах її учнів «Напровесні» (1937)³⁵, «Діти-дітям» (1938) були представлені хореографічні композиції на музику Нестора Нижанківського, Й.-С. Баха, Р. Шумана, Антоніна Дворжака, Е. Жака-Далькроза, інсценована казка «Чари весняної квітки» О. Бігун³⁶. Юні далькрозівці – учні О. Федак-Дрогомирецької успішно виступали в театральних виставах, наприклад в опері «Ноктюрн» М. Лисенка. (Див. вклейку, с. VI).

Оксана Федак-Дрогомирецька не лише глибоко розуміла всі тонкощі Далькрозівської методології танцю, але й коректно адаптувала її щодо львівських реципієнтів, вкладаючи в навчальні вправи й «образочки-таночки до народної музики і творів українських композиторів» (Нестора Нижанківського, Василя Барвінського, Миколи Колесси)³⁷. Вочевидь, це мало

³⁴ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 30.

³⁵ Там само. С. 31.

³⁶ Г. Л. К. Діти – дітям (Заходом В. Муз. Інституту ім. Лисенка й Захоронки). *Нова хата*. Львів, 1938. Ч. 15–16. С. 8; Діти – дітям. *Діло*. Львів, 1938. Ч. 120. С. 8; Діти – дітям. *Українське довілля*. Львів, 1938. Ч. 5–6. С. 97.

³⁷ Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег ; Едмонтон, 1963. С. 196.

вирішальне значення для формування творчої індивідуальності вихованок її школи – О. Заклинської, Дарії Кравців і Ганни Голубовської-Балтарович³⁸.

У філіалах Львівського вищого музичного інституту здійснювалося навчання ритмопластиці, хореографії, руху (з 1932 р. Тернопільський філіал), ритміці (Золочівський філіал). За далькрозівською методикою працювали безплатні курси ритміки під керівництвом Марії Пастернакової для дітей «Рідної школи» у Львові³⁹, курси Ірини Паславської-Хомишинець у Стрії⁴⁰. У власній школі ритмічної гімнастики навчав колишній балетмейстер львівських театрів Станіслав Фалишевський.

За вігманівською методикою у Львові в цей період працювала трирічна школа артистичного танцю Марії Ржечицької-Вайдової⁴¹ і школа експресіоністичного танцю М. Броневської, учениці М. Вігман⁴².

Навчальний план школи М. Броневської був побудований за зразком європейських вігманівських шкіл і включав історію танцю, театру і музики, сольфеджію, ритміку, імпровізацію (пластичну). До найцікавіших її пластичних знахідок, за думкою М. Пастернакової, можна віднести «Марші» С. Прокоф'єва та «Мазурки», що були продемонстровані ученицями школи у Львові в січні 1936 року.

³⁸ Яців Р. Оленка Гердан-Заклинська. Життя і творчість: біографічний нарис. Львів : Інститут народознавства НАН України ; Львівська національна академія мистецтв, 2013. С. 9–10.

³⁹ Дитячі імпрези. *Нова хата*. Львів, 1934. Ч. 7–8. С. 10.

⁴⁰ Кравців М. Вклад Стрийщини у розвиток української музики. *Стрийщина. Історико-мемуарний збірник*. Нью-Йорк ; Торонто ; Париж ; Сідней : Комітет Стрийщини, 1990. Т. 2. С. 244–247.

⁴¹ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 30.

⁴² Пастернакова М. На службі Терпсихори. *Назустріч*. Львів, 1936. Ч. 33. С. 4.

Отже, оригінальний стиль виконання представників танцю «модерн» Галичини формувався на основі об'єднання досвіду західноєвропейських хореографічних шкіл і традицій національного мистецтва.

Так галицька танцівниця і хореограф Дарія Нижанківська-Снігурович, випускниця школи ритмопластики Оксани Суховерської у Львові та балетної школи Мії Славенської в Празі (1936), не була послідовницею якогось одного напрямку. Її творчість охоплювала ритмопластику з опорою на українську тематику, класичний балет, стилізований український танець.

Оксана Федак-Драгомирецька, випускниця інституту Е. Жака-Далькроза, вела ритміку в Музичному інституті ім. М. Лисенка, а згодом у власній школі поєднала методику Е. Жака-Далькроза з українським музичним матеріалом.

Популярна в Західній Україні танцівниця Олена Гердан-Заклинська вдало використовувала синтез національних танцювальних традицій і модерної пластики («Коломийка», «Дрібушка», «Мавка») ⁴³.

Яскравими творчими індивідуальностями «виразного» танцю серед галицьких хореографів у цей період можна вважати Дарію Кравців-Ємець, Ірину Голубовську-Гогульську, Олену Гердан-Заклинську, Рому Прийму-Богачевську, Оксану Федак-Дрогомирецьку.

Дарія Кравців-Ємець (1916 р. н., м. Стрий), випускниця школи «виразного» танцю М. Броневської та курсів ритміки О. Федак-Дрогомирецької, створила серію самобутніх танців на різні мотиви, демонструючи сакральний підхід до сценічного танцю. Серед них – «Марія Магдалена», «Ангел печалі», «Отче наш» на музику Сезара Франка; хореографічна картинка у візантійському стилі «Ікони» до «Хоралу» Василя Барвінського, яка була показана в релігійному спектаклі

⁴³ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 17–20.

«В уклін Божій Матері» у травні 1937 року у Великому театрі Львова. На думку критики, «власна багата психіка і щаслива інтуїція допомогли їй втілити безкровні образи святих»⁴⁴. Після закінчення Варшавської студії Рут Сорелл Д. Кравців-Ємець створює цикл танцювальних інтерпретацій віршів Ірини Наріжної в супроводі слів.

Інша послідовниця експресіоністичного танцю – Ірина Голубовська-Гогульська (1917 р. н.), учениця Марії Верницької в Кракові (асистентки Е. Жака-Далькроза), Віри Заградник (асистентки М. Вігман), Р. Сорелл, Георга Гроке, свідомо уникала у своїй творчості похмурої експресіоністично-містичної тематики.

Рома Прийма-Богачевська (1927 р. н., м. Перемишль) була випускницею школи ритмопластики за методикою Е. Жака-Далькроза і школи «виразного» танцю М. Броневської. (Див. вклейку, с. VI).

Оксана Федак-Драгомирецька у своїх сольних виступах («Прелюдія» Й.-С. Баха, «Крейслеріана» Роберта Шумана, «Балади» Йоганнеса Брамса, «Ікони» Василя Барвінського хореографії Дарії Кравців) тонко інтерпретувала образний зміст музичних творів, демонструючи простоту та експресію руху.

Олена Гердан-Заклинська (1916 р. н.) була ученицею Василя Авраменка в Подебрадах (Чехія), трирічної школи Марії Ржечицької-Вайдової і «виразного» танцю Марини Броневської, курсів ритміки О. Федак-Драгомирецької при Вищому музичному інституті. Її експресіоністичний («виразний») танець був представлений у композиціях «Золота осінь» на музику Петра Чайковського, «Блищальце» Сергія Рахманінова, «Колискова» В. Барвінського, «Спомини з гір» Ярослава Ярославенка – Василя Безкоровайного. Її мистецтво виконання сольних танців «Колисанка», «Метелиця» на музику Миколи Колесси було відзначене дипломом Міжнародного конкурсу танцю в Брюсселі (Бельгія) в травні 1939 року, на

⁴⁴ Пастернакова М. Вечір танку, музики та спів. Ч. 262. С. 7.

якому вона гідно презентувала українську хореографічну культуру⁴⁵. (Див. вклейку, с. VI).

На думку В. Пастух, є очевидним той факт, що постановки Д. Кравців, О. Заклинської, В. Вольської, Галини Голубовської-Балтарович, О. Горгули-Щуратової, Оксани Федак-Драгомирецької в тій чи іншій *пластичній або національній інтерпретації втілюють у собі інтерес до глибинного світу почуттів і причинності вчинків людини, особливості творчого бачення танцюриста-соліста, специфічне використання сценічного простору, підпорядкованість різних засобів задуму хореографа, що є важливою особливістю камерного танцю*⁴⁶.

Із зростанням числа українських виконавців та послідовників танцю «модерн» значно збільшується кількість їхніх показових виступів на різноманітних імпрезах, в організації яких беруть участь громадські та культурно-просвітницькі організації.

У березні 1930 року 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 інших були представлені «Гавот», «Гумореска», «День і ніч» на музику Ріхарда Штрауса, «Паяц», «Вальс», «Полудневі троянди».

У листопаді 1936 року у львівському театрі «Ріжнородностей» відбувся вечір, організований товариством «Українська Захоронка», на якому танець «модерн» був представлений доволі багатогранно (ритмопластичний, «виразний», стилізація українського фольклору). «Прелюдії» Й.-С. Баха, «Крейслеріані» Р. Шумана, «Нарис» С. Рахманінова, «Різолютто» Е. Жака-Далькроза у виконанні О. Федак-Дрогоми-

⁴⁵ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 17–21.

⁴⁶ Там само. С. 22–27.

рецької та її учнів скорили глядачів «ніжною музикальністю, ясною концепцією орнаменту й формами руху»⁴⁷.

Д. Кравців виконала композиції «Сміх» на музику Бориса Кудрика та «Ангел суму» на музику Богдана 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»). Вона була найбільш запрошуваною учасницею різноманітних концертів, імпрез та свят. Артистизм і високу виконавську культуру продемонструвала Г. Голубовська-Балтарович («Венеція» на музику С. Палмгрена)⁴⁸.

Таким чином, танець «модерн» займав важливе місце в процесі формування хореографічної культури в Галичині міжвоєнного періоду й був представлений такими різновидами: «вільний», «виразний», ритмопластичний, стилізований фольклорний танець (зокрема, український), що спирались на методики Е. Жака-Далькроза, А. Дункан, М. Вігман. Стилістичними особливостями танцю «модерн» означеного регіону стали використання синтезу художнього слова, танцювального жесту і руху на музику Р. Шумана, Й.-С. Баха, А. Дворжака, В. Барвінського та ін.; національні танцювальні традиції і модерна пластика; сакральний підхід до сценічного танцю.

⁴⁷ Пастернакова М. Вечір танку, музики та співу. Ч. 262. С. 7.

⁴⁸ Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). С. 23–27.