

УДК 793.31 (477) "19" (09)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-18>**Сергій КАЧУРИНЕЦЬ,**
*orcid.org/0009-0006-3910-348X**заслужений артист України,
доцент кафедри хореографії**Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
(Хмельницький, Україна) kachurinec@ukr.net***Люція ЦИГАНЮК,**
*orcid.org/0000-0002-0998-9906**доктор філософії,**доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки
та методики музичної освіти**Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
(Хмельницький, Україна) tsiganuk46lyutsiyka@gmail.com*

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА КУЛЬТУРА РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ (НА ПРИКЛАДІ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ)

У статті розглянуто українську народну культуру радянської доби, проаналізовано вплив тоталітарного режиму на формування українського хореографічного мистецтва у межах ідеологічних норм та політичних директив. Окреслені стратегічні напрямки діяльності радянської системи щодо спотворення самої національної ідеї в українській культурі і, зокрема, народній хореографії які включали політичне цензурування й різноманітні обмеження, популяризацію «пролетарської культури», заниження естетичної цінності та мистецької глибини українського народного танцю, депортацію українських хореографів до Сибіру, репертуарне поневолення народних колективів, підміну «етнічно-культурних» знаків, на яких базується народний танець псевдо-українською хореографією, придушення будь-яких виразних проявів національної самосвідомості та культурної ідентичності. Звернено увагу на спроби українських митців зберегти автентичність української культури й відновити її краці традиції в умовах радянського суспільства.

Запропоновано історичну ретроспективну періодизацію розвитку українського народного танцю в період радянської епохи, яка включає такі етапи: адаптація до ідеологічних рамок (1920-ті роки), стандартизація (1920–1930), ідеологічний контроль (1930–1940), піднесення патріотичних мотивів (1939–1945), повсюдна русифікація (1946–1964), повільна десталінізація (1965–1984), відновлення самобутності (1985–1991).

Розкрито значний внесок у розвиток народної хореографії українських балетмейстерів М. Болотова, М. Вантуха, В. Верховинця, Є. Вігільова, П. Вірського, К. Голейзовського, В. Глушенкова, О. Гомона, Г. Дихти, В. Литвиненка, О. Сегая, Б. Степаненка, М. Трегубова, Я. Чуперчука, Л. Якобсона. З'ясовано, що навіть в умовах утисків і переслідувань українська народна танцювальна культура зберегла свою сутність, проросла крізь згубну діяльність тоталітарного режиму, вибудувала власну теоретичну основу та лексику, розширила танцювальні форми та їх різновиди, канонізувала сценографію, досягла популярності, здійснила вагомий внесок у світову культуру.

Ключові слова: ідеологія, політика, радянська епоха, українська культура, українська народна хореографія, українські балетмейстери.

Serhii KACHURYNETS,
*orcid.org/0009-0006-3910-348X**Honored Artist of Ukraine,**Associate Professor at the Department of Choreography
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy
(Khmelnyskyi, Ukraine) kachurinec@ukr.net***Liutsiia TSYHANIUK,**
*orcid.org/0000-0002-0998-9906**Doctor of Philosophy,**Associate Professor at the Department of Musicology,
Instrumental Training and Methods of Music Education
Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy
(Khmelnyskyi, Ukraine) tsiganuk46lyutsiyka@gmail.com*

UKRAINIAN FOLK CULTURE OF THE SOVIET PERIOD (ON THE EXAMPLE OF FOLK CHOREOGRAPHY)

The article examines the Ukrainian folk culture of the Soviet period, analyses the influence of the totalitarian regime on the formation of Ukrainian choreographic art within the limits of ideological norms and political directives. The

author outlines the strategic directions of the Soviet system's actions to distort the very national idea of Ukrainian culture and, in particular, folk choreography, which included political censorship and various restrictions, the popularisation of «proletarian culture», and the understatement of the aesthetic value and artistic depth of Ukrainian folk dance, deportation of Ukrainian choreographers to Siberia, repertoire subjugation of folk groups, substitution of «ethnic and cultural» signs on which folk dance is based with pseudo-Ukrainian choreography, suppression of any expressive manifestations of national consciousness and cultural identity. Attention is paid to the attempts of Ukrainian artists to preserve the authenticity of Ukrainian culture and restore its best traditions in the Soviet society.

A historical retrospective periodization of the development of Ukrainian folk dance during the Soviet period is suggested, which includes the following stages: adaptation to the ideological system (1920s), standardization (1920-1930), ideological control (1930-1940), rise of patriotic motives (1939-1945), post-war Russification (1946-1964), slow de-Stalinisation (1965-1984), renewal of identity (1985-1991).

The article reveals the significant contribution to the development of folk choreography of Ukrainian choreographers M. Bolotov, M. Vantukh, V. Verkhovynets, E. Vihilov, P. Virskyi, K. Goleizovskyi, V. Hlushenkov, O. Homon, G. Dykhta, V. Lytvynenko, O. Sehal, B. Stepanenko, M. Tregubov, Y. Chuperchuk, and L. Jacobson. It has been found out that even under conditions of oppression and persecution, Ukrainian folk dance culture preserved its identity, withstood the disastrous actions of the totalitarian regime, built its own theoretical framework and vocabulary, expanded dance forms and their varieties, canonized scenography, achieved popularity, and made a significant contribution to the world culture.

Key words: *ideology, politics, Soviet period, Ukrainian culture, Ukrainian folk choreography, Ukrainian choreographers.*

Постановка проблеми. В історії культури України період радянської епохи займає особливе місце. Він вбирає в себе не просто 70 років колонізації нашої країни, а черговий період винищення української нації, намагання перетворити український народ в безголове стадо, підпорядковане імперським амбіціям східного сусіда. Про всі «здобутки» радянської влади в Україні в період з 1920 по 1991 роки потрібно говорити надзвичайно голосно саме сьогодні, коли Україна піддається черговим тортурам і винищенню її народу. Ми, українці, маємо знати та пам'ятати нашу історію, пронести цю пам'ять крізь віки і передати нащадкам, щоб більше ніхто не мав невиправданих сподівань щодо адекватних, ба навіть дружніх відносин між Україною і росією.

Через горнило радянського господарювання в Україні пройшла незліченна кількість українського народу, та найвідчутніші втрати маємо серед української еліти, людей освічених, думуючих, знаючих, які склали інтелектуальне і духовне ядро нації. Надзвичайно важкий вплив радянська влада справила на українську культуру – значна частина українських культурних діячів емігрувала за кордон, кого вдалося – зламали, залякали, змусили не просто замовчати, а працювати на цю згубну систему, усіх інших просто знищили. Ці усі процеси більш-менш рівномірно торкалися усіх видів мистецтв, про що зараз є багато історичних та наукових розвідок, але чомусь в них мало фігурує хореографічне мистецтво. Між тим, українські хореографи на рівні з музикантами, літераторами, художниками, представниками театрального та кіно мистецтв намагалися чинити творчий опір в умовах ідеологічних обмежень та зберегти, наскільки це було можливо, автентичність та глибину українського народного танцю.

Аналіз досліджень. Наукові інтереси щодо розвитку української народної хореографії у часи радянської епохи відображають багатоаспектний підхід до цієї проблеми. В. Стебловський характеризує та аналізує зміни у хореографічних традиціях та репертуарі внаслідок ідеологічного тиску (Стебловський, 1930). Ю. Станішевський розглядає стратегії та спротив українських хореографів проти ідеологічного тиску (Станішевський, 2016). А. Гуменюк відзначає роль ідеології у формуванні нових хореографічних творів, що відображали ідеологічні концепції радянського суспільства (Гуменюк, 1980). Т. Луговенко досліджувала вплив політичних подій та режиму на фінансування, організаційну структуру та діяльність хореографічних колективів, в тому числі народних аматорських та професійних ансамблів (Луговенко, 2018). Попри велику кількість наукових та історичних досліджень української культури в період радянської доби, саме хореографічне мистецтво чомусь залишається осторонь багатьох розвідок і потребує подальшого наукового аналізу.

Мета статті – проаналізувати українську народну хореографію у часи радянської епохи.

Виклад основного матеріалу. Період радянської епохи історично відзначається початком утворення Радянського Союзу у 1922 році, який наступив після революції та Громадянської війни в росії. Однак точне визначення завершення радянської епохи є предметом полеміки серед істориків і може варіюватися залежно від інтерпретації подій. Однією з ключових дат, якою відзначають кінець радянської епохи є 25 грудня 1991 року, коли провідні держави СРСР підписали Біловеські угоди, що офіційно оголосили про розпад СРСР та незалежність колишніх радянських республік, зокрема і України. Таким чином, радянська епоха охоплює період тривалістю приблизно 69 років, від 1922 до 1991 року.

Українська культура в період радянської епохи переживала різноманітні періоди. У 20–30 роки відбувався так званий процес українізації, який був досить неоднозначним і мав свої приховані мотиви, але характеризувався загальною культурною піднесеністю і появою плеяди нових талантів.

У післяреволюційний період українська народна хореографія розвивалася в лоні театрального мистецтва. Спочатку український театр був «заселений» російськими артистами, в тому числі і балетмейстерами, які вибудовували репертуарну політику згідно свого, російсько-радянського розуміння. Відбуваються постановки опер О. Бородіна «Князь Ігор», балету Ф. Шопена «Мрії», балету І. Гютеля «Азіадзе, оперети І. Кальмана «Сільва» та Ж. Оффенбаха «Прекрасна Єлена» та багато інших, однак, оминаються українські репертуарні зразки, що не задовольняло очікування української еліти, тому виникла гостра потреба у виробленні основ національного стилю в українському музичному театрі та українізації репертуару (Історія української музики, 1992: 458).

Першим кроком на шляху вирішення проблеми створення українського національного музичного театру стали постановки опер С. Манюшка «Галька» та М. Аркаса «Катерина» у Харкові, які мали величезний успіх, та усе ж в них був зроблений значний акцент на специфіці драматичного мистецтва, а музична драматургія залишилася на другорядних позиціях. А саме поштовхом для розвитку українського музичного театру стала опера М. Лисенка «Тарас Бульба», поставлена у 1924 році також у Харкові. Проте вона, не заперечуючи безперечну цінність цієї постановки, відзначалася потребою подальшого доопрацювання і лібрето і партитури. Та усе ж, ці перші спроби втілити український репертуар в театральному мистецтві окреслили готовність мистецької спільноти до розв'язання проблеми створення саме українського театру. Тому у 1925 році відбулося засідання Відділу мистецтва Головополітосвіти (П. Козицький, І. Туркельтауб, В. Вольський та інші), на якому були сформульовані плани роботи (включаючи розробку кошторису та репертуару) для українського Державного оперного театру, що розпочав свою діяльність через декілька місяців (Історія української музики, 1992: 462).

У 1926 році на посаду балетмейстера Одеського театру призначають радянського експериментатора Касьяна Голейзовського (1892–1970). Саме він у постановці спектаклю радянського композитора О. Рябова «Сорочинський ярмарок», увів українську народну хореографію у якості ілюстрації народності сюжету. Проте, уся ця «народ-

ність» трактувалася згідно радянської ідеології, костюми відповідали образам селянства і пролетаріату, музика і хореографія послуговувалися відтворенню процесів колективізації і спільної праці.

Касьян Голейзовський заснував в Одесі експериментальну майстерню хореографії «Фабрика сучасного танцю». Центр виступав платформою для нових пошуків вираження творчості танцівників, зокрема Миколи Болотова та Павла Вірського. Вони працювали над створенням нових хореографічних творів, вивчали різноманітні техніки та експериментували з формами. За словами українського театрознавця Юрія Станішевського: «естетичний ідеал Голейзовського полягав у органічному поєднанні класики з вільною пластикою і фольклорними мотивами. У своїх роботах він вперше в балеті використовував конструктивні установки, що надавало можливість об'ємно показати людську постать» (Станішевський, 2016). Однак офіційна ідеологія класифікувала його новаторські пошуки як «формалізм», що призвело до втрати можливості працювати в театральному середовищі.

Попри намагання зробити хоч якийсь вигляд українізації в означений період, радянська влада робила усе, щоб художні вияви української культури привести до якогось стандартного знаменника згідно своєї ідеології. Так, досить невдоволено був прийнятий балет «Червоний мак» Р. Глієра в постановці Василя Тихомирова та Льва Лащиліна (1927), нищівній критиці піддався балет «Золота доба» Д. Шостаковича у постановці Євгена Вігільова та Леоніда Якобсона (1930). Балетмейстерів звільнили з театру, оскільки їхню роботу вважали «ідеологічно шкідливою вправою західної еротики» (Коробков, 1931: 21). Зате балет «Есмеральда» Ц. Пуні у постановці Василя Тихомирова (1931) отримав позитивні відгуки критики через антирелігійне спрямування лібрето.

У 1931 році балетмейстером Василем Литвиненком та хореографом-фольклористом Василем Верховинцем був поставлений балет М. Веріківського «Пан Каньовський», у якому сценічна композиційна структура, танцювальна лексика та форми класичної хореографії поєднані з елементами українського народного танцю. В. Верховинець представив новаторське використання національної фольклорної музики та ідею класової боротьби. Саме цей балет можна вважати справжнім початком розвитку української народної хореографії.

Василь Верховинець ще до початку радянської епохи відзначився створенням особливих сценічних образів, включаючи Петра в «Наталці

Полтавці» М. Лисенка та Андрія в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського у театрі Садовського (1906–1915). Його творчість в царині української хореографії відзначалася успішними постановками із застосуванням українських народних танців, а також науковими працями, серед яких виділяється «Теорія українського народного танцю» (1919). Після постановки балету «Пан Каньовський» у цьому ж році, В. Верховинець в Полтаві заснував жіночий колектив вокально-театралізованого співу «Жінхоранс». Ансамбль супроводжував власний спів ритмічними хореографічними рухами для створення певного художнього образу. Новий жанр театралізованої пісні базувався на традиціях українських пісень-діалогів, ігрових пісень, а також на елементах народного танцю (Гуменюк, 1980: С. 31–32).

У 20–30-х роках хореографи намагалися впровадити елементи українського народного танцю в балет, особливо у танцювальних сценах опер («Галька», «Запорожець за Дунаєм», «Катерина»). Однак цей творчий напрям опинився під пильним контролем «совєтів», які впливали на зміст і форму вистав, адаптуючи їх до вимог ідеології соціалістичного реалізму. Радянська ідилія привносила класовий аспект в український народний танець та характеризувала його як сільський, і навіть примітивний, в порівнянні з більш «висококультурним» російським класичним балетом.

Врешті-решт, процес українізації 20-х років завершився «розстріляним відродженням». У період з 1933 року розпочалися чистки, репресії, утиски і приниження української культури. Всі досягнення в галузях, які були спрямовані на національні цінності були визнані ворожими, націоналістичними – так радянська влада намагалася боротися з величезним прагненням українців до свободи і незалежності. Так, у 1927, 1932 та 1937 роках Василя Верховинця заарештовували за участь у «контрреволюційній діяльності». У 1938 році, як «ворога народу», його стратили за активну боротьбу проти Радянської влади.

Соціально-політичні трагедії, що сталися в Україні у 1930-х роках, зокрема голодомор 1932–1933 років і перша хвиля репресій 1937 року, відображаються у виразному використанні народних хореографічних елементів та образів у творчості балетмейстера Павла Вірського. Він, як послідовник В. Верховинця, втілює тяжкі перипетії того часу у своїх хореографічних композиціях, зокрема в танцювальних сценах опери «Тарас Бульба». До прикладу, видозмінені віртуозні техніки та акробатичні трюки «Козачка» презентують

вражаючу театралізацію та досконалу інтерпретацію народного танцю.

Поширення «пролетарської культури» чиновниками поступово призвело до позбавлення сценічності та мистецької глибини українського народного танцю. Сталінська формула культури «соціалістична за змістом і національна за формою» визначила партійно-державну стратегію на наступні десятиліття, спрямовану на виховання мас у дусі інтернаціоналізму та зміцнення диктатури пролетаріату. В цих умовах хореографи шукали баланс між вираженням національної ідентичності та відповідністю офіційним стандартам, що спонукало їх до створення самодіяльних танцювальних колективів (ансамбль пісні і танцю «Донбас», 1937; ансамблю пісні і танцю «Подільянка», 1938; Гуцульський ансамбль пісні і танцю, 1939 та інші).

Всесоюзний фестиваль народного танцю (Москва, 1936) відзначився участю аматорських колективів. Захід сприяв створенню нових та розвитку існуючих професійних колективів (Державний ансамбль народного танцю СРСР, керівник І. Мойсеєв). Самодіяльні колективи почали орієнтувались на професійний рівень як у виконавській майстерності, так і у виборі тем нових творів, що привело до домінування ідеї «зразковості» професійного ансамблю і послабило самотність художньої самодіяльності. Тогочасні події коментували як «перехід танцю у «партійну» стадію розвитку згідно з лєнінською теорією «партійності» мистецтва. При цьому український танець залишався в межах народницьких традицій, але з орієнтацією на «інтернаціоналізм». Створення самодіяльних ансамблів народного танцю та «зразково-показових» професійних колективів сприяло поширенню «радянської людини» у танцювальному мистецтві» (Нариси української популярної культури, 1998: 647–648).

Отже, у 1937 році на професійну арену у місті Києві виходить Державний ансамбль танцю УРСР під керівництвом Павла Вірського (1905–1975) та Миколи Болотова (1904–1955). У дебютній програмі ансамблю балетмейстери ввели яскраву театралізацію фольклорних танців та збагатили традиційну лєксіку українського танцю елементами класичної хореографії. Для створення колоритних сюжетних картин («Українська сюїта», «Запорожці»), майстри народного танцю зверталися до історії народу. Незважаючи на величезний успіх, реакція радянських ідеологічних органів була неоднозначною. В епоху репресій проти українського націоналізму, ансамбль став символом протистояння. Його успіх на найбільших сценах країни

виявився протилежним до очікуваного результату радянської політики (Реша, 2018).

Всесвітньовідомий балетмейстер П. Вірський протягом усього свого життя змушений був пристосовувати свої творчі плани до вимог «культурних керівників» та підпорядковуватися їхнім інтересам у формуванні концертних програм, орієнтованих на «експорт». Український хореограф змушений був контролювати власну діяльність в постійній присутності сторонніх спостерігачів у колективі, особливо під час закордонних гастролей, які відслідковували кожну його дію, слово та звітували до відповідних інстанцій.

Друга світова війна призвела до того, що український народний танець трансформувався у засіб виявлення патріотичних почуттів, національної ідентичності, підтримки духу воїнів та цивільного населення. Часто відбувалися волонтерські концерти для військових. Так, Ансамбль пісні і танцю при Червонофлотському театрі морських сил Чорного і Азовського морів провів понад 1,5 тис. концертів у зоні бойових дій (перед захисниками Новоросійська, Одеси, Перекопу, Севастополя, Туапсе), в містах Румунії та Болгарії (Слонченко, 2008).

У період 1939–1945 років з'явилася низка армійських Ансамблів пісні і танцю, зокрема Київського і Одеського військових округів, а також Академічний ансамбль пісні й танцю МВС України. Їхнє створення мало на меті виховувати особовий склад в армійських частинах у дусі патріотизму та любові до Вітчизни через хореографічне й музичне мистецтво. Важливою постаттю у формуванні та становленні цих ансамблів був Павло Вірський, який працював над театралізованими сюжетами з елементами українських народних танків. У період Другої світової війни ці ансамблі не тільки продовжували виступати, але й виконували важливу функцію підтримки духу воїнів, а після війни здобули широку популярність серед військової та цивільної аудиторії.

Професійні хореографи, які воювали на фронті, продовжували свою творчу діяльність в умовах війни. Так, Олександр Сегаль у складі Ансамблю пісні і танцю Південно-Західного фронту (керівник П. Вірський) в Берліні 1945 року поблизу Бранденбурзьких воріт взяв участь у святковому концерті. Фронтвик та балетмейстер Григорій Дихта, після поранення у 1944 році очолив балетну групу Чернівецького ансамблю пісні і танцю «Буковина». Відкликаний з фронту Борис Степаненко займався сольною роботою у Київських виставах балетмейстерів Галини Березової, Вахтанга Вронського, Федора Лопухова.

Після Другої світової війни радянська влада виявила занепокоєння щодо ідеологічних втрат, спричинених війною та контактами з західними країнами. Більшовики були обурені втратою ідеологічної єдності серед мільйонів приєднаних до СРСР через анексії. Під керівництвом Й. Сталіна виконання завдання з відновлення ідеологічної «чистоти» було покладено на А. Жданова (партійний діяч), який активно виступав проти будь-яких проявів лібералізації культурного життя. «Ждановщина» сприяла активному вихвалянню російської культури, акцентуванні уваги на тому, що будь-чий досягнення мали своїх російських попередників. Зауваження Й. Сталіна про можливу депортацію всіх українців до Сибіру (якби їх було менше), несло негативні наслідки. Згадане в липні 1946 року звинувачення українських комуністів у недостатній увазі до ідеологічної підготовки в галузях науки, літератури і мистецтва свідчило про наближення політичних репресій в Україні.

Так, у 1947 році за запрошенням Львівського обласного відділу культури український балетмейстер Ярослав Чуперчук (1911–2004) при Львівському Будинку народної творчості створює Ансамбль пісні і танцю «Чорногора» (пізніше «Галичина»). Репертуар ансамблю охоплював народні танці західних регіонів країни (Бойківщини, Буковини, Гуцульщини, Лемківщини та Покуття). Колектив стає активним популяризатором народного мистецтва на всесоюзних та республіканських фестивалях. Ярослав Чуперчук ставить народну хореографію до драматичної вистави «Олекса Довбуш» (драматичний театр імені Марії Заньковецької, 1947), знімається у фільмі «Карпатські візерунки» (1948).

У 1949 році за активну націоналістичну діяльність Ярослава Чуперчука арештовують та відправляють у спецпоселення в Читинську область (Сибір) під нагляд органів МВС. У вигнанні балетмейстер із засуджених політсудом «бендерівців» організовує ансамбль народного танцю та знову активно пропагує українське на фестивалях народного мистецтва. За таку «зухвалу» організацію українських націоналістів Ярослава Чуперчука засуджують на п'ять років позбавлення волі. Після смерті «вождя» у 1958 році балетмейстера звільнили з тюремного заточення як педагога-фольклориста (Всеосвіта).

Репертуарне поневолення народних колективів та його русифікація характеризувалися змінами у концертних програмах, де заохочувалися російські танці, а українські народні твори практично виключалися. Згадаємо творчість Шахтарського ансамблю пісні і танцю («Донбас») з 1946

по 1964 роки, який у повоєнні роки поповнював репертуар творами радянського композитора Зиновія Дунаєвського (художній керівник колективу з 1937 по 1969 роки). В енциклопедії сучасної України знаходимо підтвердження русифікації репертуарної політики ансамблю: «У цілому репертуар ансамблю налічує понад 300 хореографічних творів. <...> Особливою гордістю хореографічного репертуару ансамблю є легендарна «Калинка»; серед символічних номерів виступають постановки «Донбаські хлопці», «Моряки Азовської флотилії», «російський танець», «Донський козацький танець», «Берізка», «Як за Кальміус-рікою», танці національностей, що проживають на Донбасі, та багато інших» (Кічак, 2008).

У 1966 році Микита Хрущов висловив промову, яка спричинила помітні позитивні зрушення у житті країни, ослаблення ідеологічних настанов та початок ери «відлиги» в культурному середовищі. Новий політичний керманіч публічно визнав велику кількість жертв сталінського терору які були незаконно репресовані. Першими, кого посмертно визнали невинними і відновили добре ім'я, стали Василь Авраменко та Василь Верховинець. Відновлення доброго імені почало відображати культурну незалежність країни, а зусилля української інтелігенції свідчили про збереження всенародної сили їхніх танцювальних ідей.

В період 1965–1984 років в розвитку української народної хореографії спостерігаються дві відмінні художні системи. Перша – «офіційні танці» соціалістичного реалізму які базуються на принципах естетики штампу. В цьому контексті постановки здійснюються на «соціальне замовлення» (урочистості, ювілеї) здебільшого підпорядковані ідеології часу. Друга система – «народне протиставлення» яке впроваджується Мирославом Вантухом (нар. 1939) та його школою, ґрунтується на принципах превалювання непрограмовної хореографії, навіть у традиційних «монументальних» формах, таких як опери. В цьому контексті розвивається творчість балетмейстерів, які представляють український авангард.

У 1964 році Мирослав Вантух при Львівському Палаці культури заснував ансамбль народного танцю «Юність», розробив для колективу три концертні програми: «Танці українські», «Танці народів СРСР» та «Танці народів світу» (Всеосвіта). На сценічних майданчиках «Юність» впізнавали за танцювальними номерами М. Вантуха – «Гімн праці», «Гопак», «Запорозжці», «Козачок», «Ми всі за мир», «Рушничок», «Танець з бубнами», «Українське вітання», «Черемха». Балетмейстер активно популяризував український народний танець на

всесоюзних конкурсах. У 1980 році М. Вантух очолив Національний заслужений академічний ансамбль народного танцю України ім. П. Вірського, який сьогодні є яскравим еталоном виконання української народно-сценічної культури.

70-ті роки ХХ ст. позначені численними постановками української народної хореографії на музику українських композиторів. Наприклад, Олексій Гомон (1938–2003), який у 1976–1980 роках був головним балетмейстером Державного заслуженого ансамблю пісні і танцю «Донбас» поставив вокально-хореографічні сюїти на музику І. Іващенко «Вас вітає Україна», на музику Є. Досенка «Дзвони Хатині», на музику І. Шамо «Побратими» та інші. Балетмейстер Одеського театру опери та балету Микола Трегубов (1912–1997) здійснив низку балетних постановок з елементами народної хореографії українських композиторів, зокрема М. Скорульського «Лісова пісня», Ю. Русінова ««Дюймовочка», Б. Буєвського «Пісня синього моря» (перша постановка 1966). Ярослав Чуперчук екранізував українську народну хореографію у кінофільмах Київської кіностудії імені Олександра Довженка, зокрема «Олекса Довбуш» (режисер В. Іванов, композитор В. Гомоляка), «Іван Франко» (режисер Т. Левчук, композитори Б. Лятошинський та М. Колеса), «Зоря над Карпатами» (режисер Т. Левчук, композитор В. Гомоляка) та інші.

За ініціативою М. Горбачова в 1985 році розпочалася кампанія перебудови, яка висвітлила демократичний стиль управління, гласність та плюралізм поглядів. В Україні політична реформа перебудови гальмувалася правлінням В. Щербицького (керівник уряду УРСР). Чорнобильська трагедія 1986 року спричинила хвилю боротьби проти тоталітаризму, за право господарювати на рідній землі та відродження української ідентичності.

У період 1985–1991 років професійні танцювальні колективи стали активно використовувати можливості «гласності». Відкриття кордонів дозволило їм представляти свою творчість на міжнародній арені, зміцнюючи вплив української хореографії та сприяючи культурному обміну між націями. Так, у 1987 році Академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського був удостоєний орденом Дружби народів. Колектив у той період успішно представляв українську культуру у багатьох країнах світу, включаючи Австрію, Англію, Андорру, Аргентину, Бельгію, Бразилію, Венесуелу, В'єтнам, Грецію, Данію, Італію, Іспанію, Канаду, Китай, Корею, Кубу, Португалію, США, Францію, Швейцарію, Японію та інші.

Розширення народного репертуару новими хореографічними постановками вражало глядачів регіональними темами. Активна реакція українських балетмейстерів на соціальні зміни зумовили їхню роль у відновленні популярності української хореографії. Наприклад, балетмейстер Ансамблю пісні і танцю «Подільянка» (сьогодні «Козаки Поділля») Володимир Глушенко (з 1974 по 1982 роки) змінив підхід до концертних номерів. На сцені з'явилися вокально-хореографічні композиції, цілі театралізовані дійства, де одночасно задіяний балет, хор і оркестр. Сценарії до цих постановок писав сам балетмейстер. На основі подільського фольклору здійснено низку хореографічних постановок, які досі є в репертуарі сучасного колективу: «Варварка», «Василечки» (обидва – 1975), «Луг» (1977), «Кивак» (1979), «Дударі» (1981), «Краков'як», «Плескач», «Подільський гопак», «На лузі», «Вечорниці» (1983), «Купальські ігри», «Горщик каші», вокально-хореографічні композиції «Нивами подільськими» (1985), «Красо України, Поділля...» (1987), «Шевченкіана» (за творами Т. Шевченка, 1989) та народна опера

«Вічний етап» за мотивами легенд і переказів про Устима Кармелюка (лібрето П. Гірника, 1992; музика М. Балеми) (Качуринець, 2019: 212).

Розпад Радянського Союзу у 1991 році та занепад комуністичної системи позначили настання нового етапу в історії розвитку української народної хореографії, що суттєво вплинув на геополітичні, суспільні, економічні та культурні процеси світового співтовариства та сприяв формуванню нової інтелектуальної еліти нації.

Висновки. Отже, українська народна хореографія в період радянської епохи знаходилася під тиском тоталітарного режиму, що значно ускладнювало її розвиток. Радянська влада використовувала народну хореографію як засіб пропаганди комуністичної ідеології, що спричинило політичний контроль над творчим процесом, який змінював зміст, форму та інтерпретацію народних танців. Проте, навіть в таких важких умовах політичного тиску, українські балетмейстери змогли зберегти та навіть примножити національні традиції української народної хореографії, зумівши не тільки «вижити», але й виявити творчість та винахідливість в умовах тоталітарного режиму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гуменюк А. Хореографічна діяльність В. М. Верховинця. *Народна творчість та етнографія*. 1980. № 1. С. 31–32.
2. Всеосвіта. Українські видатні хореографи різних років. URL: <https://vseosvita.ua/library/embed/0100bcua-dd08.doc.html> (дата звернення 25.02.2024).
3. Історія української музики: у 6 томах / ред. колегія: М. В. Беляєва (голова) та інші; Історія української музики: 1917–1941. Київ: Наукова думка, 1992. Т 4. 613 с.
4. Качуринець Л. В. Поетапність становлення і розвитку хореографічної підготовки в Академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля». *Наукові записки*. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2019. Вип. 176. С. 210–217.
5. Кічік В. Г. Донбас Заслужений ансамбль. Енциклопедія Сучасної України. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: <https://esu.com.ua/article-20772> (дата звернення 25.02.2024).
6. Коробков М. На зламі. *Радянське мистецтво*. Київ, 1931. № 9. С. 21.
7. Луговенко Т. Становлення народного танцю в системі художньої самодіяльності Радянського союзу у 20-х–30-х роках ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2018. 38(1). С. 117–126.
8. Нариси української популярної культури / О. Грищенко [та ін.]; Український центр культурних досліджень, Інститут культурної політики. К., 1998. 760 с.
9. Слонченко Ю. М. Ансамбль пісні і танцю Чорноморського флоту. Енциклопедія Сучасної України. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: <https://esu.com.ua/article-22727> (дата звернення 28.02.2024).
10. Стебловський В. В. Нам потрібен новий танок. *Радянське мистецтво*. Київ, 1930. № 23–24. С. 9–11.
11. Станішевський Ю. О. Голейзовський Касян Ярославович. Енциклопедія Сучасної України. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-25203> (дата звернення 18.02.2014).
12. Pecha. Вірський. 05.07.2018. URL: <http://virsky.kiev.ua/2018/07/05/272/> (дата звернення 19.02.2014).

REFERENCES

1. Humeniuk A. (1980). Khoreohrafichna diialnist V. M. Verkhovynetsia [Choreographic activity of V. M. Verkhovynets] *Narodna tvorchist ta etnografia – Folk Art and Ethnography*, 1. 31–32. [in Ukrainian].
2. Vseosvita. Ukrainski vydatni khoreohrafy riznykh rokiv [Ukrainian outstanding choreographers of different years] Retrieved from: <https://vseosvita.ua/library/embed/0100bcua-dd08.doc.html> [in Ukrainian].
3. Istoriiia ukrainskoi muzyky: u 6 tomakh (1992) / red. kolehiia: M. V. Beliaieva (holova) ta inshi Istoriiia ukrainskoi muzyky: 1917–1941 [History of Ukrainian Music: 1917–1941] / Ed. Board: M. V. Belyaeva (chair) and others. T 4. 613 p. [in Ukrainian].

4. Kachurynets L. V. (2019). Poetapnist stanovlennia i rozvytku khoreohrafichnoi pidhotovky v Akademichnomu ansamblі pisni i tantsiu «Kozaky Podillia» [The Gradual Formation and Development of Choreographic Training in the Academic Ensemble of Song and Dance ‘Cossacks of Podillya] *Naukovi zapysky Tsentralnoukrainskoho derzhavnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka – Scientific Notes of Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian State University*, 176. 210–217. [in Ukrainian].
5. Kichik V. H. (2008). Donbas Zasluzhenyi ansambl. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [The Donbas Distinguished Ensemble. Encyclopedia of Contemporary Ukraine]* K. : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy – K.: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-20772> [in Ukrainian].
6. Korobkov M. (1931). Na zlami [At the Turning Point] *Radianske mystetstvo – Soviet Art*, 9. 21. [in Ukrainian].
7. Luhovenko T. (2018). Stanovlennia narodnoho tantsiu v systemi khudozhnoi samodiialnosti Radianskoho soiuzu u 20-kh–30-kh rokakh XX stolittia [The Development of Folk Dance in the System of Artistic Amateur Activities in the Soviet Union in the 1920 s-1930 s] *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka – Scientific Notes of Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University*, 38(1). 117–126. [in Ukrainian].
8. *Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury (1998) / O. Hrytsenko ta inshi [Essays on Ukrainian Popular Culture]* Ukrainyskyi tsentr kulturnykh doslidzhen – Ukrainian Center for Cultural Studies, Instytut kulturnoi polityky – Institute of Cultural Policy. 760. [in Ukrainian].
9. Slonchenko Yu. M. (2008). Ansambl pisni i tantsiu Chornomorskoho flout. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [Black Sea Fleet Song and Dance Ensemble. Encyclopedia of Modern Ukraine]* K. : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy – K.: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-22727> [in Ukrainian].
10. Steblovskiy V. V. (1930). Nam potriben novyi tanok [We need a new dance] *Radianske mystetstvo – Soviet Art*, 23-24. 9–11. [in Ukrainian].
11. Stanishevskiy Yu. O. (2006). Holeizovskiy Kasian Yaroslavovych. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy [Holeizovskiy Kasian Yaroslavovych. Encyclopedia of Modern Ukraine]* K. : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy – K.: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-25203> [in Ukrainian].
12. Pecha (2018). Virskiy [Virskiy] 05.07.2018. Retrieved from: <http://virsky.kiev.ua/2018/07/05/272/> [in Ukrainian].