

6. Купленник В. Нариси до історії українського народного танцю / В. Купленник. – К., 1997. – 63 с.

Мерлянова О. А.,

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри хореографії ВП «Миколаївська
філія КНУКіМ»,
м. Миколаїв

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ ПАВЛА ВІРСЬКОГО

Питання місця та ролі жінки в мистецтві досить повільно входять до кола наукової рефлексії. З'явилися праці, присвячені ролі жінки в літературі, декоративно-ужитковому мистецтві. Однак українські народні жіночі танці не були предметом спеціального наукового дослідження.

Визнані теоретики у галузі української народної хореографії (В. Верховинець, А. Гуменюк, К. Василенко та ін.) і сучасні науковці (К. Кіндер, С. Легка, О. Чебанюк, В. Шкоріненко та ін.) торкались деяких проблем народного, народно-сценічного, синтезованого народного із класичним жіночого танцю.

В останні роки різні аспекти української народної хореографічної культури все активніше потрапляють до кола наукової рефлексії мистецтвознавців, істориків культури, фольклористів. З'явилися дисертаційні дослідження, присвячені проблемам як українського народного, так і народно-сценічного хореографічного мистецтва, також певну увагу приділено синтезу елементів українського народного та класичного танців на сцені балетного театру. Однак український жіночий танець не виступає самостійним предметом наукових розвідок.

Вагомий внесок у розвиток народно-сценічного жіночого танцю зробив реформатор української сценічної хореографії П. Вірський, який продовжив традиції, що були започатковані в "Жінхорансі" (Жіночий хоровий театралізований ансамбль) В. Верховинцем, в діяльності Державного українського ансамблю народного танцю, що розпочав свою роботу 1937 року. До першої програми увійшов жіночий танець "Дощик", що відкривав "Українську сюїту", куди крім "Дощику" входив "Козачок" та "Гопак" [1, с. 29]. Прагнучи продемонструвати багатство української хореографії, її самобутність, балетмейстери П. Вірський та М. Болотов не випадково для "Української сюїти" обрали саме ці танці, де поряд зі своєрідними символами українського народного танцю ("Козачок" та "Гопак") "Дощик" доводив багаті традиції жіночих танків.

Навесні 1952 року оновлений колектив, що отримав назву Державний ансамбль танцю УРСР, показав свою першу програму, до якої увійшов

"Дівочий український танець" у постановці заслуженого артиста УРСР А. Опанасенка. У 1952 – 1955 роках репертуар ансамблю поповнився ще кількома жіночими танцями. Це "Веснянки", поставлені народним артистом УРСР С. Сергєєвим, "Український хоровод", що поставив А. Опанасенко [1, с. 43]. Уже самі назви жіночих танців відбивають тенденцію надмірного хореографічного узагальнення, своєрідного знеособлювання танців. Г. Боримська з цього приводу писала: "У репертуарі ансамблю траплялося багато танців з загальною назвою: "Дівочий український", "Український чоловічий", "Український дует", "Український хоровод" та інші. І річ не тільки в назвах. Танці являли собою набір окремих українських танцювальних рухів, не розкривали яскравих сценічних образів народу..." [1, с. 44].

Досить категорично висловлювався Р. Герасимчук щодо українського сценічного жіночого танцю: "Слід зазначити, що до 1955 року в ансамблі занадто уваги надавали зовнішнім технічним прийомам. Спостерігалось нагромадження кроків, фігур, різних нехарактерних елементів. Те ж саме можна сказати про колишню невластиву українському народові поведінку жінок-танцюристок, про їхнє кивання головами, непристойне викручування корпусом, вимахування руками, спідницями, вимучені штучні посмішки. Художньому образу танцю шкодила також гонитва за ефектами" [4, с. 19].

З огляду на жіночий танець у хореографічних композиціях П. Вірського можна виділити три групи: танці суто жіночі за складом ("Плескач", "Рукодільниці" та ін.); з головним жіночим образом та акомпануючим жіночим ансамблем виконавиць ("Про що верба плаче", "Подоряночка" та ін.); парні танці, де віртуозно розроблено хореографічну лексику жіночих партій ("Гопак", "Буковинський весільний" та ін.).

Майстерно П. Вірський втілював засобами українського народно-сценічного танцю центральні жіночі образи в мініатюрах "Про що верба плаче", "Подоряночка", "Хміль", "Ой під вишнею". Справжньою драмою стала танцювальна мініатюра "Про що верба плаче", створена за мотивами творів Т. Г. Шевченка (поєми "Причинна", "Тополя" та низки віршів), де виразно розкрито трагічну тему жінки. Вперше мініатюру було продемонстровано в ювілейні Шевченківські дні 1964 року.

Хореографічна мініатюра "Про що верба плаче" стала однією з вершин драматизації головного жіночого образу, втіленого засобами української народно-сценічної хореографії. Постановник довів, що український жіночий танець у сценічному виконанні є не лише прикрасою для чоловічого віртуозного танцю, а й засобом створення глибоких психологічних образів. Тісне переплетення обрядових дій та історичних подій, глибокий драматизм твору довів невичерпні можливості українського народно-сценічного танцю. Картина увійшла до репертуару колективу й до сьогодні є окрасою концертних виступів Національного академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського.

Народними образами та обрядами навіяна "Подоляночка", де трансформовано пластику фольклору Поділля. Хореографічна мініатюра створена П. Вірським за однойменною веснянкою. Поетична поема про велике кохання увібрала театралізовані елементи обрядових дій свята Івана Купала.

Аналізуючи процес розвитку Державного ансамблю танцю УРСР та творчого зросту П. Вірського, Г. Боримська зазначає, що "спершу хореографа більше вабили широкі масові композиції, де переважав чоловічий танок, і парні мініатюри, де провідне танцювальне навантаження також припадає чоловікові. Згодом поряд з цими роботами у програмі ансамблю дедалі помітніше місце почали посідати жіночі хореографічні номери" [1, с. 80].

На підтвердження цих слів варто лише згадати такі постановки, як "Рукодільниці", "Плескач", "Сестри", що різнились образами, стилістикою, лексичними відтінками. Разом із тим їх об'єднує те, що в усіх трьох мініатюрах основним засобом виразності є український жіночий танець.

По-справжньому український жіночий народно-сценічний танець розквітнув у творах П. П. Вірського. Глибоко знаючи природу танцю, пройнявшись духом народної творчості, він навіть сучасні теми втілював настільки майстерно, що вони здавались дійсно почерпнутими з фольклорної скарбниці. Для хореографічної картини "Рукодільниці" балетмейстер обрав центром не конкретні сцени трудової діяльності, а красу праці.

Прославляючи діяльність рукодільниць та килимарниць села Решетилівка Полтавської області, П. Вірський знайшов яскраві не тільки суто хореографічні, а й театральні прийоми. В оригінальних малюнках танцю переплітаються барвисті нитки, стаючи строкатим візерунком килима. Це поєднується з досить чіткими малюнками: симетричними лініями, кругами, прямокутниками.

Лексика побудована на поєднанні рухів, притаманних танцям Центральних областей України (потрійні (перемінні) кроки, пряма доріжка (припадання), бігунець тощо), та на ілюстративних "трудовах" прийомах. Виконавиці "намотують пряжу", імітують ткацький верстат, відтворюють складний процес ткання килиму, показують "барабан", через який проходять різнокольорові нитки тощо. У фіналі танцю дівчата демонструють чудовий килим. Найчастіше використовується один із двох килимів: чи килим із національним орнаментом, чи з портретом Тараса Шевченка.

Танцювальна мініатюра "Плескач" навіяна весняними образами природи. Балетмейстер створив дивовижні візерунки, у центрі кожного з них барвистою квіткою майорить солістка. Струменеподібні рухи перейнято натхненням, винятковою тонкістю та стриманістю. Панує динаміка напівтонів, спричинених польотними рухами дівчат, раптовими фіксованими зупинками, розсипчастим бісером кружлянь, ажурністю граціозно м'яких просторових візерунків, часом схожих на мережива українських дівочих танків.

Пластичною лейттемою номеру стали сплескування в долоні, ритм та манера виконання яких постійно змінюється. "Плескач" – танець гра дівчат-підлітків, які не помічають навколо себе нікого і нічого, – аналізує мініатюру П.

Вірського К. Василенко. – Балетмейстер збагатив українську хореографічну культуру ще одним прекрасним жіночим танцем. Ми підкреслюємо, саме жіночим, бо, на думку К. Голейзовського, яку ми поділяємо, "Плескач" – давньослов'янський чоловічий танець" [3, с. 22].

Хореографічну картину "На кукурудзяному полі" теж відносимо до жіночих танців, хоча там діють два чоловічі образи комбайнерів. Основне ж танцювальне навантаження в жіночих партіях. У номері "На кукурудзяному полі" П. Вірський яскраво, театралью відтворює весь процес садіння, обробітку та збирання врожаю кукурудзи.

Довгі роки в репертуарі ансамблю танцю ім. П. Вірського помітне місце посідає хореографічна картина "Вербиченька", створена О. Сегалем на музику М. Лисенка в аранжуванні А. Мухи [2, с. 248]. Напрочуд органічне взаємопроникнення, взаємозбагачення музичної й хореографічної палітри робить цей номер одним із вершин жіночого танцю в українській народно-сценічній хореографії. Незважаючи на граничну простоту та певну однорідність танцювальної лексики, створений образ виступає надзвичайно поетичним та натхненним.

Одним із найвідоміших в Україні є прислів'я "Без верби й калини нема України". Верба – це символ весни, пробудження природи. Про величне місце верби у світогляді українського народу засвідчує також те, що вона є неодмінною учасницею великих свят – Великодня, Купала та інших, займаючи почесне місце в їхній обрядовості, відіграючи значну роль в обрядах і ритуалах українських релігійних і народних свят. Про вербу згадується в дохристиянських веснянках-гаївках ("Вербова дощечка" тощо).

Уособлений образ України подається балетмейстером через символ – вербу. Дівчата, що тримають гілочки верби в руках, втілюють образ цього священного дерева. Пройнявшись народними традиціями, символікою, поетикою народного жіночого танцю балетмейстер О. Сегаль створив народно-сценічний танець, тісно пов'язаний зі всією системою народної культури українців.

Отже, одним із завдань сучасного розвитку народно-сценічного танцю є відновлення замулених джерел українського народного жіночого танцю, приведення у відповідність естетичним та моральним нормам традиційного українського суспільства манеру та стилістику виконання жіночих танців.

Серед українських жіночих народно-сценічних танцювальних композицій в репертуарі Заслуженого Національного Академічного ансамблю танцю України ім. П.Вірського виокремлюються декілька груп: до першої відносимо танці, що побудовані на основі обрядових дій весняно літнього циклу ("Подоланочка" П. Вірського.), до другої – твори, джерелом образності для яких стали українські символи (віночок, рушник, верба, калина та ін.) ("Вербиченька" О. Сегалья, "Про що верба плаче" П. Вірського), до третьої – хореографічні композиції за мотивами трудових процесів ("Рукодільниці" та

"На кукурудзяному полі" п. Вірського), до четвертої – не пов'язані з обрядовістю танці ("Плескач" П. Вірського).

Список використаних джерел:

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю / Генрієтта Володимирівна Боримська. – К. : Мистецтво, 1974. – 136 с.
2. Василенко К. Український танець: підручник / Кім Юхимович Василенко. – К. : ПП ПК, 1997. – 282 с.
3. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю / Кім Юхимович Василенко. – К. : Мистецтво, 1996. – 496 с.
4. Герасимчук Р. Ансамбль танцю УРСР / Роман Герасимчук // Мистецтво. – 1958. - № 6. – С. 14 – 21.

Муллер М. В.,

кандидат економічних наук Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка, м. Полтава

ВПЛИВ ІННОВАЦІЙ НА РОЗВИТОК ТУРИСТИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ УКРАЇНИ

В сучасних економічних умовах господарювання однією з найприбутковіших галузей світової економіки є туризм. Проте через низку чинників (нерациональне використання ресурсів, відсутність розвинутої інфраструктури, низька якість обслуговування, низька інформованість споживачів про туристичні послуги, значний податковий тягар) високий потенціал туристичної індустрії України не розкритий достатньою мірою [1].

Необхідність формування конкурентоспроможного туристичного сектору об'єктивно вказує на нагальність створення інноваційної моделі розвитку туризму, адже інноваційність є не стільки умовою, скільки вимогою часу.

Мельникова С.Б., Іванова В.Н. [2] вважають головними причинами, що зумовлюють необхідність інновацій, такі:

внутрішня – зростання і ускладнення потреб людини, родини, суспільства змушують здійснювати винаходи все більш нових та ефективніших засобів задоволення цих потреб;

зовнішня – постійно змінюване середовище, що оточує людину і суспільство (природне, соціально-економічне) привносить нові зміни подій і явищ суспільного буття. Людина змушена використовувати всі свої сили та досвід для того, щоб адаптуватися до цих змін, встояти у конкурентній боротьбі. Суспільству в цілому і кожній його частині необхідно розвиватися та йти вперед, тому що консервативна частина суспільного організму приречена