

ЗВО «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота бакалавра

**КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ УРСР НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ
АНСАМБЛЮ ІМЕНІ П. ВІРСЬКОГО**

Студентки IV курсу
групи ГКУ 18/Б
Бобровської Катерини

Наукова керівниця:
старша викладачка кафедри культурології
Півторак Юлія

робота рекомендована до захисту перед ЕК,
протокол № 47 від 10 червня 2022 р.
Завідувачка кафедри культурології,
кандидатка філологічних наук, Рибчинська Зоряна _____

Львів 2022

Анотація: У цій роботі я дослідила явище культурної дипломатії УРСР та СРСР загалом на прикладі ансамблю народного танцю імені Павла Вірського. Я взяла до уваги праці американських істориків, дослідників радянського періоду та мистецтва танцю. Робота складається з теоретичної бази, де описані культурні та міжнародні відносини США та СРСР, танець як інструмент впливу та ансамбль Вірського від заснування до сьогодні. Окрім того, робота описує появу культурної дипломатії в період Холодної війни, як вона розвивалася між супердержавами того часу та як артисти ставали дипломатами. Також в роботі висвітлюється діяльність ансамблю Вірського, його вплив на міжнародну аудиторію та як нині колектив долучається до «культурної передової». На останок, я привожу певні висновки про те, що ансамбль є пережитком радянського нарративу й кітчової традиції, ігнорування цього може вкорінити уявлення про український танець як про щось, що застрягло в минулому, неукраїнському.

Ключові слова: культурна дипломатія, культурні відносини, мистецтво танцю, репрезентація, ансамбль танцю.

Abstract: In this paper, I have studied the phenomenon of cultural diplomacy of the USSR and the USSR in general on the example of the folk-dance ensemble named after Pavel Virsky. I took into account the work of American historians, researchers of the Soviet period, and the art of dance. The work consists of a theoretical basis, which describes the cultural and international relations between the United States and the Soviet Union, dance as an instrument of influence, and the ensemble of Virsky from its founding to the present day. In addition, the work describes the emergence of cultural diplomacy during the Cold War, how it developed between the superpowers of the time, and how artists became diplomats. The work also tells about the activities of the Virsky ensemble, its impact on the international audience, and how the band is now joining the «cultural front». Finally, I conclude that the ensemble is a remnant of

the Soviet narrative and kitsch tradition, and ignoring this may root the notion of Ukrainian dance as something stuck in the past, non-Ukrainian.

Key words: cultural diplomacy, cultural relations, art of dance, representation, dance ensemble.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ I.....	8
ПРО ТЕ, ЯК КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ СТАЛА ІНСТРУМЕНТОМ БОРОТЬБИ.....	8
«The Cold War was a struggle between ideas...».....	8
«If war was the «last resort of kings».....	15
then cultural diplomacy was surely the first»	15
РОЗДІЛ II.....	18
ПРО ТЕ, ЯК АНСАМБЛЬ ВИЙШОВ НА МІЖНАРОДНУ АРЕНУ	18
«...a product, a side effect, or an unintended consequence of Soviet nationality policy? »	18
«Dancers were diplomats... ..	21
They became members of a global dance culture».....	21
РОЗДІЛ III.....	34
КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ ЯК «КУЛЬТУРНА ПЕРЕДОВА».....	34
ВИСНОВКИ	39
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	41
ДОДАТКИ	45

ВСТУП

У цій роботі описується явище культурної дипломатії часів Холодної війни в радянській Україні та СРСР загалом, на прикладі національного заслуженого академічного ансамблю України імені Павла Вірського. На жаль, явище культурної дипломатії не було популярною темою серед дослідників. Тільки зараз, науковці, культурні діячі та критики культури розглядають культурну дипломатію як окрему ланку міжнародних відносин. Про дипломатію в культурі часів СРСР мало що відомо серед вітчизняних дослідників. Натомість, уже після 1991 року з'являються праці американських авторів, які спробували означити термін «культурна дипломатія» на прикладі відносин США та СРСР. Ансамбль Вірського фігурує головним прикладом культурної дипломатії в цій роботі. Це колектив, який існує з 1937 року до сьогодні. Як не дивно, мистецтво танцю, як і інші сфери культури, відігравали велику роль в культурних відносинах. Уже зараз ми можемо спостерігати зміну парадигми, на що спрямована культурна політика, якою була мета колективу в радянські часи, та якою ця мета є зараз, в часи російсько-української війни. Чимало праць наявні як про культурні відносини часів Холодної війни, так і про культурну дипломатію. Ці праці написані американськими дослідниками «of cultural affairs» більшість уже після розпаду СРСР. Тоді й сам термін «культурна дипломатія» тільки почали використовувати окремо від «культурних відносин». Серед українських дослідників, на жаль, немає робіт, що описували би культурну діяльність УРСР, та й взагалі доволі мало праць представлено українською чи російською мовами про культурну дипломатію радянського періоду. Про це явище культурної дипломатії та роль танцю писали Найджел Гулд-Девіс – старший науковий співробітник по дослідженню політики, економіки та безпеки колишнього Радянського Союзу, Фредерік Чарльз Баргорн – відомий дослідник Радянського Союзу, історики Мікконен Сімо, Джайлз Скотт-Сміт, Ярі Парккінен, колишній президент та співголова Консультативної ради американців при ЮНЕСКО Річард Арндт, Амзат Ассані та дослідниця танцю Анджалі Мехта.

Важливість цієї роботи в тому, що у ній зібрані матеріали дослідників культурної дипломатії в період Холодної війни, проаналізовано роль мистецтва танцю на міжнародній арені, розкрито місце ансамблю танцю Вірського в часи СРСР, а також розкриті проблеми та виклики, які постають перед ансамблем в теперішній час. В час війни, важливо презентувати українську культуру за кодоном та висвітлювати український танець як складову нашої автентичної культури, аби раз і назавжди покінчити з корінням пережитків радянського, аби повністю розірвати будь-які зв'язки з культурою ворога. Попри те, що зараз колектив проводить активну діяльність в країнах Європи, світ бачить те, що було сформоване в 40-ві – 50-ті роки 20 століття, в часи сталінських репресій, коли партія контролювала мистецтво і провадила кампанії з репрезентації радянського союзу як розвиненої держави, у якій панує мир та злагода. **Предметом** дослідження є культурна дипломатія періоду Холодної війни. **Об'єктом** дослідження є ансамбль Вірського.

Метою роботи є дослідити, чи існувала культурна дипломатія в період радянської України, якої форми вона набувала через призму танцю та яку роль у ній відігравав ансамбль Вірського. **Завданням** цієї роботи є прослідкувати чи було мистецтво танцю частиною культурної дипломатії та радянської політичної репрезентації (якщо так, які є цьому причини та наслідки), як та ким узгоджувалася географія гастролей, на яких умовах був створений ансамбль, які були обмеження. Який статус мав ансамбль за кордоном та в УРСР. У цій роботі я використовую описовий метод дослідження. Для того аби проаналізувати дискурс, мені потрібен аналіз наявної літератури. Вторинні дані допоможуть мені зібрати основну інформацію про те, що було, та що відомо. Надзвичайно цінним матеріалом для цієї роботи могла би бути періодика, для цього необхідно було відкривати архівні матеріали. На жаль, з початком повномасштабного вторгнення росії на територію України та у зв'язку з воєнним станом, це стало неможливим. Газети, журнали, афіші – це візуальні матеріали, які можуть показати певне сприйняття того, як репрезентують ансамбль. Одну із головних ролей відіграють історія та советологія, дослідження ансамблю я ставлю в

пріоритет, хоча саме про нього праць не так багато, проте я спробувала наблизитися до того аби моя робота дала поштовх до збільшення подібних досліджень.

Перший розділ містить пояснення терміну «культурної дипломатії» з точки зору дослідників та загальний опис культурних відносин СРСР та інших країн, зокрема Сполучені Штати Америки, в період Холодної війни. Я буду брати до уваги праці дослідників, які писали про культурну дипломатію обох держав та їх відносини. Також в роботі згадано поняття «культурна Холодна війна», а також про те, як культурна дипломатія стала інструментом боротьби за «серця і розум» у цій війні. У розділі детальніше описано як культурні відносини стали ширшими як за змістом, так і за обсягом і стали мало не найважливішою ланкою міжнародних відносин.

У другому розділі я згадую про те, як українська культура зазнавала централізації та універсалізму, що передбачило стирання культурних меж та, як наслідок, вимушеність репрезентації всієї імперії. Окрім того, у цій частині роботи, я прослідкувала процес розвитку та успіху ансамблю Вірського від його заснування, та його переходу на міжнародну арену. У розділі описується як танцюристи стали дипломатами, які позиціонували себе як носії миру та дружби народів. Про гастролі колективу та реакцію іноземної аудиторії.

Третій розділ містить загальну інформацію про сучасну діяльність ансамблю Вірського на фоні війни та культурного фронту. У розділі містяться також власні думки та певні висновки про те, чим є культурна дипломатія колективу сьогодні. Ансамбль Вірського вважається найкращим в Україні та досі є найвідомішим колективом народно-сценічного танцю у світі. Та виникають питання: Яку культуру вони несуть? Чиї традиції вони зберігають та показують світові? Тут я згадала своє минулорічне дослідження про народно-сценічний кітч на прикладі ансамблю. Цю кітчовість ансамбль досі зберігає та по-факту репрезентує саме таку українську культуру. Чи можна це змінити? Яким чином це можна змінити?

РОЗДІЛ І.

ПРО ТЕ, ЯК КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ СТАЛА ІНСТРУМЕНТОМ БОРОТЬБИ

«The Cold War was a struggle between ideas...»¹

Найджел Гулд-Девіс, старший науковий співробітник міжнародного інституту стратегічних досліджень, у своїй статті «The Logic of Soviet Cultural Diplomacy» пише, що культурна дипломатія – це особливий різновид відносин, який може розкрити багато аспектів періоду, який він назвав «змаганням між двома суперсилами».² Початком цього змагання офіційно вважається промова Вінстона Черчилля у Фултоні 1946 року, де він згадав термін, що став загальноживаним в період Холодної війни: «Від Шеціна на Балтиці до Трієста на Адріатиці, «залізна завіса» опустилася на весь континент».³ Протистояння між країнами Заходу, на чолі Сполучених Штатів, та Сходу, на чолі з Радянським Союзом, відображалось у політичному, економічному, військовому та культурному аспектах. Згідно з Гулд-Девісом, дослідження культурних відносин значною мірою не поширювалися на період Холодної війни, цей період ігнорувався. На відміну від багатьох сфер міжнародних відносин таких як економіка, військова справа, політика, культурні відносини наддержав, їх вплив, масштаби впливу та наслідки не піддавалися такому ж аналізу.

Найджел пише про три фактори, які сприяли переходу світу в нову модель конфлікту. Перше – це біполярний розподіл влади, який у відносинах між домінуючими силами посилює недовіру між СРСР та США. «...у радянській пропагандистській політиці в усьому світі існує високий рівень послідовності та очевидної координації. Зазвичай є один головний антагоніст, і з 1945 року – це Сполучені Штати».⁴ Як особливий вид відносин, культурна дипломатія вимагає

¹Gould-Davies N. The logic of Soviet cultural diplomacy / Nigel Gould-Davies. // Diplomatic history. – 2003. – №27. – С. 193–214.

² The Logic of Soviet cultural diplomacy. – С. 193

³«Iron curtain» speech [Електронний ресурс] // British Information Service. – 1946. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/cold-war-on-file/iron-curtain-speech/>.

⁴From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic, an iron curtain has descended across the Continent».

⁴ Barghoorn, Frederick C. Soviet Cultural Effort. – С. 159

«... there is a high degree of consistency and apparent coordination Soviet world. Usually, there is one major antagonist, and since 1945 it has been the United States».

від країн постійні контакти, натомість якщо наддержави є ідеологічними ворогами, то, як стверджують автори праці «*Entangled East and West: Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*» це проблематичний процес, доки Радянський Союз зводив контакти до мінімуму, а Сполучені Штати залишалися дуже підозрілими до комунізму. «Смерть Сталіна ознаменувала серйозні зміни в цьому відношенні, і саме Радянський Союз, а не Сполучені Штати першими почали використовувати потенціал культурної дипломатії».⁵ Друге – це винахід ядерної зброї, який посилив страх між сторонами, що створило стимули уникати прямого військового конфлікту. Третє, що за Найджелом є вирішальним – ідеологічна біполярність. «...владу значною мірою можна було визначити в ідеологічних термінах, досягнення чи втрати під час Холодної війни вимірювалися глобальним просуванням чи відступом типів режимів...».⁶ Дві наддержави дотримувалися принципово несумісних концепцій в організації політичного, економічного та суспільного життя. Тому перехід до культурної дипломатії – це логічний та вигідний для обох держав процес. Можна припустити, що при пошуках спільних точок дотику, оптимальним варіантом стала культурна дипломатія. «Холодна війна, – як писав автор, – була боротьбою між ідеями. Це була не військова форма боротьби, а боротьба за «серця та розум»».⁷ Це була боротьба за вплив культурний та економічний, без примусу чи використання сили. Найджел називає це архетипним методом введення «війни думок».

⁵Mikkonen, Simo, Scott-Smith, Giles and V. Parkkinen, Jari. *Entangled East and West: Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*, Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2018.
<https://doi.org/10.1515/9783110573169>

«The death of Stalin marked a major change in this respect, and it was the Soviet Union rather than the United States that first began to embrace the potential for cultural diplomacy».

⁶The Logic of Soviet cultural diplomacy. – С. 195

«...power came in large measure to be defined in ideological terms, gains or losses during the Cold War being measured by the global advance or retreat of regime types...».

⁷«The hearts and minds» The Logic of Soviet cultural diplomacy. – С. 195

У Книзі «Entangled East and West: Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War» проводиться дослідження Холодної війни як культурної Холодної війни. Новий метод дослідження запропонували Мікконен, Сімо, Скотт-Сміт, Джайлз і В. Парккінен у своїй праці «Entangled East and West...» Ключове поняття, що охоплює цю працю – це поняття «культурна Холодна війна» (the Cultural Cold War). У ній зосереджуються дослідження на європейському континенті, вплив та розвиток Холодної війни в європейських країнах. Одна із цілей цієї праці – це включити Радянський Союз як активного учасника в європейські зв'язки та взаємодії.

Як зазначає Найджел Гулд-Девіс, культурні стосунки між наддержавами мали дві форми, вони відображали дві різні фази конфлікту між ними. Під час початку Холодної війни (1946–1953) кожна сторона намагалася проникнути до іншої. При цьому не давала доступу до себе. Це пояснюється тим, що кожна сторона намагалася проникнути на сторону іншої, водночас відмовляючи у доступі до свого власного. За цих умов культурні стосунки різко ідеологізувалися. Взаємний обмін змінився паралельними спробами ідеологічної атаки. Згідно з автором «За відсутності прямого військового конфлікту це стало головним фронтом Холодної війни».⁸ Таким чином, культурні відносини між США та Радянським Союзом були не лише незначною жертвою Холодної війни через інші, більш фундаментальні «високополітичні» проблеми. Автор пояснює, що ідеологічна сутність цього конфлікту означала, що передача цінностей була ключовим елементом боротьби і, відповідно, добровільний обмін ідеями, образами та іншими уявленнями між ворожими системами був за своєю суттю малоймовірним.

«The «low politics» of cultural relations were, in fact, high politics»⁹

«Перші дослідження культурних відносин як правило вивчали поширення культурного впливу сильних країн на слабкі країни, насамперед

⁸Там само. – С. 199

«In the absence of direct military conflict, this became the primary front of the Cold War».

⁹Там само. – С. 212

окремими акторами...».¹⁰ Окремі актори, як пише науковець, не відігравали великої ролі в конфронтації двох супердержав. На першому місці були дипломатичні та військові відносини. Культурний підхід до вивчення міжнародної історії, зокрема історії Холодної війни – це нова тенденція, яка формує нове поле для дослідження. Логіка цієї окремої форми міжнародних відносин за Найджелом Гулд-Девісом полягає у безпосередньому доступі до суспільства іншої сторони, держави, культури в обмін на надання відповідного доступу до власного. Такі речі як ідеї, зв'язки чи вплив можна здобути якщо надати доступ до своїх ресурсів шляхом взаємообміну.

У післясталінський період (1953–1964) обидві сторони визнали роль культурних відносин. Культурні відносини стали ширшими як за змістом, так і за обсягом: «замість того, щоб бути відверто політичними, вони рекламували свої відповідні системи, зокрема наголошуючи на національних культурних традиціях з радянської сторони та на споживчому достатку з американської».¹¹ Хоча явище одностороннього впливу досі використовувався, адже, як зазначалося раніше, саме Радянський Союз першим вдався до дипломатії. Ще в 1920ті–30ті роки між СРСР та США існували культурні відносини. Американські туристи відвідували СРСР, а артисти та технічна делегація Союзу проводила тури до Штатів. Проте культурні відносини були офіційними лише зі сторони Союзу. Гулд-Девіс вважає, що Радянський Союз прагнув значно розширити співпрацю зі своїми ідеологічними супротивниками. Це не мало на меті покласти край Холодній війні, радше встановити доктрину мирного співіснування. З метою сприяння культурним відносинам зі Сполученими Штатами та Великобританією, у 1925 році було створене Всесоюзне товариство культурних зв'язків. ВОКС був інструментом радянської зовнішньої політики. За словами Фредеріка Баргорна, з 1957 по 1967 рік, це була найпотужніша установа в управлінні радянської

¹⁰ Там само. – С. 193

«Pioneering studies of cultural relations have typically explored the dissemination of cultural influence from strong countries to weaker ones, primarily by private actors...»

¹¹ Там само. – С. 213

«... rather than being overtly political, they advertised their respective systems, in particular emphasizing national cultural traditions on the Soviet side and consumer abundance on the American».

політики культурного обміну. У своїй статті «VOKS: The Third Dimension of Soviet Foreign Policy» професор університету Фрібурга кафедри новітньої історії Жан-Франсуа Файє цитував відомого аналітика «двосторонньої політики» Едвард Карр свого часу назвав ВОКС «третім виміром радянської зовнішньої політики».¹² Щоб окреслити поле цього «виміру», автор зазначає три важливі фактори. Перший – розгляд цивілізації, в якій визначається термін «культура». Важливо зауважити, що мова йде про радянську культуру. Культуру – яка заснована на пропаганді, яка керується однією партією та розвивається лише в тих напрямках, які вигідні партії. Тому другий фактор, який слід враховувати, – це мистецтво пропаганди та агітація, яку воно може включати. Нарешті, третій фактор, який заслуговує на увагу, – це мережа впливу. Найджел Гулд-Девіс підкреслює, що уже в 50-х роках, Радянський Союз значно розширив мережу культурних зв'язків. Тому виникла потреба всебічної реорганізації апарату для ведення цих зв'язків та їх нагляду. Тому з'явилася потреба змінити формат діяльності ВОКС, який «не відповідає вимогам, що впливають з міжнародних обставин»,¹³ тому 1958 року він був переформований в ССОД (Союз радянських товариств дружби та культурного зв'язку із зарубіжними країнами).

Культурний вплив також став одним із найважливіших інструментів у постсталінський період. Сталося це після 1953 року. Автор статті цитує дослідника Шипілова, який у своїй праці писав, що смерть Сталіна 1953 року дозволила переорієнтації в зовнішній політиці. Найджел згадує директиву 1954 року ЦК «Про Іноземний туризм в СРСР», що «окреслив ряд заходів для відновлення цієї індустрії та збільшення кількості іноземних відвідувачів».¹⁴ Проте у монографії на основі архівних документів та опублікованих джерел «Крізь «залізну завісу» Руссо туристо: радянський виїзний туризм. 1955-1991» Ігорь Орлов та Алексей Попов пишуть, що в директиві, яка була видана

¹² Fayet J. VOKS: The Third Dimension of Soviet Foreign Policy / Jean François Fayet // Searching for cultural diplomacy / Jean François Fayet. – New York: Berghahn Books, 2010.

¹³ The Logic of Soviet cultural diplomacy. – С. 206

¹⁴ Там само. – С. 204

«...outlined a series of measures for reviving this industry and increasing the number of foreign visitors».

спеціальною комісією, не було ні слова про виїздний туризм.¹⁵ Згодом 1955 року ЦК КПРС затвердив «Інструкцію» щодо поведінки радянських громадян, які їдуть у відрядження, на роботу в радянські установи, міжнародні організації. Саме виїздний туризм вкотре оминули. Це можна пояснити тим, що туризм в інші країни був зовсім не вигідним для СРСР. Навряд чи житель Радянського Союзу виїхавши за кордон буде прагнути повернутися. Виїздний іноземний туризм не сприяв економічному чи культурному зростанню, скоріше навпаки, це призвело би до масового виїзду, шляху в один кінець. Після відкриття «третього світу», Радянський Союз почав активно вимагати підтримки націоналістичних, але некомуністичних режимів. Професор Єльського університету та дослідник Радянського Союзу Фредерік Баргорн у статті «Радянська культурна діяльність» писав, що «...вся радянська політика на Близькому Сході, починаючи з завершального етапу Другої світової війни, видається, була підпорядкована переважно негативній меті послаблення впливу західних держав у цьому регіоні».¹⁶

Сталін переслідував цю мету за допомогою змов та погроз, Хрущов використовував методи більш гнучкіші та винахідливіші з акцентом на вплив через переконання. Баргорн пише, що у своїй пропагандистській політиці, яка очевидно, була включена до культурних відносин, Радянський Союз мав перевагу через доктрину марксизм-ленінізму. Не зважаючи на жорстокість та консерватизм, він привертає увагу багатьох груп населення «які страждають від бідності в більшості країн світу, а також від стресів і напружень у суспільствах, які прагнуть до розвитку».¹⁷ Особливо коли мова йде про нацменшини з Близького Сходу. «Однією з традицій радянської зовнішньої політики на

¹⁵ Орлов І. Кризь залізу завісу Руссо туристо: радянський виїздний туризм 1955-1991 / І. Орлов, А. Попов. – Москва: Національний дослідницький університет «Вища школа економіки», 2016. – 352 с.

¹⁶ Barghoorn, Frederick C. Soviet Cultural Effort. *Proceedings of the Academy of Political Science*, vol. 29, no. 3, The Academy of Political Science, 1969, pp. 156–69, <https://doi.org/10.2307/1173195>.

«In broadest terms, all Soviet Middle East policy since the closing stages of World War II seems to have been subordinated to the primarily negative objective of weakening the influence of Western powers in the area».

¹⁷ Barghoorn, Frederick C. Soviet Cultural Effort. – С. 160

«affected by the poverty in most of the world and by the stresses and strains in societies bent on development»

Близькому Сході була чутливість до національних проблем і старанність їх експлуатації».¹⁸

Та поміж тим, перешкодою у легкості створення потрібного враження Радянського Союзу як сильної, непорушної держави, що прийшла на допомогу, є відмінність культурних моделей між країнами Близького Сходу та «...дещо синтетичною моделлю «радянської культури»».¹⁹ Тому, користуючись слаборозвиненим станом більшості країн Сходу, Радянський Союз в 60-х роках проводить кампанію покращення освіти в Лівані, Іраку, Алжирі, ПАРі тощо. В інститутах викладали російську мову російські викладачі з метою випустити «переконаних комуністів». «У підсумку, здається, що радянська програма освітнього обміну на Близькому Сході, як і в інших країнах світу, що розвивається, приносить дивіденди Москві. Здавалося б, що з усіх аспектів радянської культурної програми Кремль вважає освіту найважливішою».²⁰

Для того щоб створити позитивне уявлення про Радянський Союз та продемонструвати соціалістичну державу, що розвивається, країна використовувала культурні обміни у чотирьох напрямках. Перший – науково-технічний обмін. Другий – обмін артистів та спортсменів. Найджел Гулд-Девіс звертає свою увагу на тому, що за кордон вирушали найкращі артисти і по декілька разів. Аби показати успіх та підіймати престиж системи, що їх створила. Третій – розвиток туризму. Четверта і остання форма культурного обміну, узгоджена Радянським Союзом та Америкою було проведення виставок в країнах один одного. У своїй дисертації Бредлі Сміт писав, що «Участь у Паризьких міжнародних виставках 1925 та 1937 років давала СРСР унікальну можливість представити ретельно побудовані та багатогранні образи Радянського Союзу, його народів і культури перед масовою іноземною

¹⁸ Там само. – С. 160 «One of the traditions of Soviet foreign policy in the Middle East has been sensitivity to nationality problems and assiduity in exploiting them»

¹⁹ Там само. – С. 161

«... somewhat synthetic pattern of «Soviet culture»...».

²⁰ Там само. – С. 166

«On balance it would appear that the Soviet educational-exchange program in the Middle East, as elsewhere in the developing world, pays dividends to Moscow. It would also appear that of all facets in the Soviet cultural program, the Kremlin regards education the most significant».

аудиторією. Експозиція разом сформувала комплекс наративів про радянське життя та культуру, спрямований на зміну іноземних уявлень про соціалістичну державу та досягнення зовнішньополітичних цілей».²¹ Ці наративи були саморепрезентацією країни.

**«If war was the «last resort of kings»
then cultural diplomacy was surely the first»²²**

У праці юриста з питань культурної дипломатії Державного департаменту колишнього інформаційного агентства США Річарда Арндта, «The first resort of Kings american cultural diplomacy in the twentieth century», у якому досліджується історія американської культурної дипломатії, автор, з точки зору культурних дипломатів, визначає різницю між «cultural relations» та «cultural diplomacy». «Культурні відносини виникають природно й органічно, без державного втручання – операції з торгівлі та туризму, потік студентів, комунікації, книжковий обіг, міграція, доступ до засобів масової інформації, шлюби – мільйони щоденних міжкультурних зустрічей. Якщо це вірно, можна сказати, що культурна дипломатія має місце лише тоді, коли офіційні дипломати, які обслуговують національні уряди, намагаються сформувати та спрямувати цей природний потік для просування національних інтересів».²³ Тобто різниця між цими двома явищами в тому, що перше – це процес природний і не навмисний, а друге – процес наперед придуманий. На думку Сміта, як перспективна сфера міжнародних відносин, культурна дипломатія завдяки різним засобам вираження може бути задіяна на кількох рівнях та виражати безліч значень. Культурну

²¹ Smith B. The Politics of Soviet Self-Representation: Soviet Cultural Diplomacy at the 1925 and 1937 Paris World's Fairs. / Smith Bradley, 2016. – 132 с

«Participation at the 1925 and 1937 Paris International Expositions offered the USSR two unique opportunities to present carefully constructed and multifaceted images of the Soviet Union, its peoples and culture to massive foreign audiences in the context of World's Fairs. The collection of writings, artworks, images, industrial products and other artefacts displayed at each Exposition worked together to form a set of narratives about Soviet life and culture aimed at shifting foreign conceptions of the socialist state and accomplishing foreign policy aims».

²² Arndt R. The first resort of kings American cultural diplomacy in the twenties century / Richard Arndt. – Washington, D.C.: Potomac Books, Inc., 2006. – 625 с.

²³ Arndt R. The first resort of kings American cultural diplomacy in the twenties century / Richard Arndt. – Washington, D.C.: Potomac Books, Inc., 2006. – 625 с.

«Cultural *relations* grow naturally and organically, without government intervention—the transactions of trade and tourism, student flows, communications, book circulation, migration, media access, inter- marriage—millions of daily cross-cultural encounters. If that is correct, cultural *diplomacy* can only be said to take place when formal diplomats, serving national governments, try to shape and channel this natural flow to advance national interests».

дипломатію вважають дипломатією «низькою». Термін «низька політика» («low politics») також вжив Найджел Гулд-Дейвіс, хоча фактично, на його думку Холодна війна була радше зіткненням систем переконань за відсутності прямих військових дій, передача ідей та цінностей була ключовим методом конфлікту.²⁴ У дослідженні Бредлі Сміта, культурна дипломатія розуміється як «політизоване використання культури та побудова наративів саморепрезентації для конкретних цілей зовнішніх відносин».²⁵ Автори «Entangled East and West...» стверджують, що в культурній дипломатії культура використовується для забезпечення різноманітних форм комунікації, які працюють через ідеї, переконання і цінності. «Водночас культурна дипломатія також розширює поле дипломатії шляхом залучення приватних акторів, які інакше не мають відношення до уряду».²⁶ І хоча, як зазначалося вище, вони відігравали не таку важливу роль, проте сюди входять художники, адміністратори, імпресаріо, освітяни та багато інших осіб, які діяли з різним ступенем автономії по відношенню до органів державної влади. Таким чином, культурна дипломатія може стосуватися як міждержавних контактів, так і міжнародних та інших мереж неурядових організацій.

Дослідниця Анджалі Мехта школи міжнародної служби американського університету Вашингтону, у своїй статті «The Dance Dilemma: The Importance of Dance for Diplomacy During the Cold War»²⁷, писала, що країни в напружені та мирні часи, які прагнуть взаєморозумінню використовують для цього танець як інструмент. У її дослідницькій роботі розглядається питання чому Сполучені Штати використовували танець як інструмент щоб просувати свою «soft power» під час Холодної війни? У її дослідженні розглядається випадок, у якому як Сполучені Штати, так і Радянський Союз відправив танцювальні трупи до Західної Африки. Авторка згадує працю доктора філософії та дослідника

²⁴ The Logic of Soviet cultural diplomacy. – С. 212

²⁵ Smith B. The Politics of Soviet Self-Representation. – 132 с. «politicized employment of culture and the construction of narratives of self-representation for specific aims of foreign relations».

²⁶ Entangled East and West.... – С. 5

²⁷ Mehta A. The Dance Dilemma: The Importance of Dance for Diplomacy During the Cold War [Електронний ресурс] / Anjali Mehta. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.944.3871&rep=rep1&type=pdf>.

американських студій Ассані Амзат, який в своїй дисертації «Cultural imagery and exchange programs as sources of US soft power in West Africa: Unfolding US cultural relations with West Africa from 1957--1991»²⁸ аналізує історичні дані про те, як Радянський Союз вплинув на зарубіжні країни через використання російського балету, танцювальної форми, яка зазвичай асоціюється з Радянським Союзом, а також форми, яка унікально охоплює російську культуру. За словами Ассані, Сполучені Штати використовували джазову музику як засіб для просування культурної дипломатії, тому що не могли конкурувати з радянським балетом. Іронія в тому, що країна, яка сповідує об'єднання робітників та селян, репрезентує себе танцювальною формою, яка походить з абсолютистської монархії. І веде «боротьбу» з культурною формою ще донедавна поневоленої та уполісованої нацменшини (африканців у США).

Джаз у Штатах всіляко прагнули поставити в конкуренцію з балетом, проте зусилля були марними. Дослідниця писала про те, як уряд США сприймають радянські культурні дії. Це вважалося поширенням пропаганди на міжнародному рівні, і Сполучені Штати повинні ефективно реагувати на цю пропаганду з власними програмами культурного обміну. Анджалі Мехта цитує помічника міністра зі зв'язків з громадськістю США Едварда Барретта, який у статті «The Kremlin's Intensified Campaign in the Field of Cultural Affairs» писав: «Останні повідомлення наших посольств у всіх куточках світу не залишають сумнівів у тому, що Кремль – це гігантський пропагандистський наступ проти нас у сфері культури (...) Цей наступ має на меті довести раз і назавжди, що Захід, і особливо Сполучені Штати – держава, без культури, і що Радянський Союз є колискою культури».²⁹

²⁸ Assani, Amzat. Cultural imagery and exchange programs as sources of US soft power in West Africa: Unfolding US cultural relations with West Africa from 1957–1991. Michigan State University, 2010. Режим доступу: <https://www.proquest.com/openview/bd752c517e9b2d30496fa7f1bf461956/1?cbl=18750&pq-origsite=gscholar>

²⁹ Barrett E. The Kremlin's Intensified Campaign in the Field of Cultural Affairs. Washington, D.C: U.S Government Printing Office. No. 25.

РОЗДІЛ II.

ПРО ТЕ, ЯК АНСАМБЛЬ ВИЙШОВ НА МІЖНАРОДНУ АРЕНУ

«...a product, a side effect, or an unintended consequence of Soviet nationality policy? »³⁰

Книга професорки історії Стетсонського університету Мейгіл К. Фаулер (США) «Beau Monde On Empire's Edge State and Stage in Soviet Ukraine»³¹ містить дослідження двох культур: української та радянської. Вираз бомонд (beau mond) – у перекладі з французької означає «вищий світ». Термін для позначення «верхівки» аристократичних і буржуазних кіл.³² У Мейгіл – це світ митців і високопосадовців, які творили культуру, як радянську, так і українську. Культура Радянського Союзу – це скупчення в одному центрі (Москві) культур інших республік. В імперські часи, так звані, провінції або прикордонні регіони «...не були периферійними для створення російської імперської культури, і вони не були периферійними для раннього культурного виробництва та освоєння Радянського Союзу. Адже більшість радянських митців походили з імперського прикордоння».³³ Та, як зазначає авторка, Москва стала центром в сприйнятті і глядачів, чиновників та самими митцями. В той же час провінції, звідки більшість митців походять, сприймалися як периферійні. Однією з таких провінцій став, як називає авторка, російський імперський південно-захід. Хоча це не її авторська назва. Імперські терміни визначають Україну як «південно-західний край».

Мейгіл Фаулер ставить питання, чи була радянська українська культура продуктом, побічним ефектом чи ненавмисним наслідком радянської національної політики? Як і всіма іншими регіонами, «південно-західним» керувала царська держава, чия політика сформувала культуру його населення і,

³⁰ Fowler M. Beau Monde On Empire's Edge: State and Stage in Soviet Ukraine / Mayhill Fowler. – Toronto: University of Toronto press, 2017. – 282 с.

³¹ Fowler M. Beau Monde On Empire's Edge: State and Stage in Soviet Ukraine, 2017.

³²Електронний ресурс: <http://slovopedia.org.ua/42/53393/278813.html>

³³ Fowler M. Beau Monde On Empire's Edge. – С. 8

«... were not peripheral to the creation of Russian imperial culture, and they were not peripheral to the early cultural production and reception of the Soviet Union. After all, most Soviet artists came from the imperial border- lands».

у свою чергу, саме це населення сформувало імперську культуру. Та через універсалізм та централізацію Москви перед самими культурними діячами Радянської України, постало питання: Що таке українська культура? Чи має вона ознаки «радянської культури?» Чи може це її відокремлена основа? «Дослідження того, наскільки митці насправді були залучені в справу держави викликає питання про те, наскільки їхня театральна культура була українською та радянською».³⁴ Позичування себе як радянського культурного діяча чи українського чи радянсько-українського, мало значення в репрезентації ідентичності. Чи ти репрезентуєш свій край, чи весь Союз, водночас змішуючись зі всіма і не виходиш за рамки. Авторка стверджує, що українська культура існувала в радянському контексті, її створила та еліта, для якої радянська культура стала частиною менталітету.

«Радянську українську я сприймаю не як оксиморон, а як дійсну категорію, яка потребує щоб її взяли до уваги».³⁵ Як приклад, вона взяла літературознавців, які більше зосереджувалися на українській літературі як визначеній категорії та простежила розвиток літератури у часі; і як вона сприяла, чи ні, розбудові нації. Якщо українська культура стала окремою категорією, тоді вона мусить відрізнятись від загально радянської. Централізація та універсалізм передбачає не лише стирання меж, але й репрезентацію всієї імперії. Коли переплітається держава та мистецтво, друге стає залежним від першого. Правда, держава сприяла фінансуванню та стабільному способу життя художників. І, окрім того, держава вимагала виконання плану. Чи може творчість відбуватися за розкладом? Якщо мистецтво підтримується державою, чи можуть артисти виконувати функцію виступу не від імені держави, а для широкої аудиторії? Цитуючи польських культурних діячів Лешека Колаковського та Чеслава Мілоша, Мейгіл Фаулер зазначила, що розум художників міг стати «полоненим»

³⁴ Там само. – С. 13

«Exploring how embedded artists actually were within the state raises the question of how their theatrical culture was both Ukrainian and Soviet».

³⁵ Там само. – С. 13

«Literary scholars have focused more on Ukrainian literature as a defined category and traced its development over time and how it contributed – or not – to nation building...»

під повну державну монополію комуністів, вони існували у «оксамитовій в'язниці». Театр фінансувався, але якою ціною? Коли аудиторія стала обмеженою всередині радянської держави, чи мистецтво кардинально змінилося?

«Beau monde», в його першочерговому уявленні авторки – це концепція вишуканого проведення часу в кав'ярнях, на елегантних концертах з вином тощо. Натомість радянський «бомонд» – це виступи у колонній залі Кремля чи редагування газети комуністичної партії. Там мистецтво обговорюють чиновники і артисти в державному апараті, у державних квартирах чи в редакціях державних газет. Радянський «бомонд» – це двигун культурного виробництва та сприйняття в Радянському Союзі. Мейгіл Фаулер спробувала прослідкувати мистецтво і державу в радянських регіонах зосереджуючись на периферіях, а не на центрі. Це, на її думку, дозволяє по-новому розглянути радянські розваги і вимагає нових категорій для культурного аналізу. В Радянському Союзі культура була важливою з точки зору розваги та гумору. Ці складові дозволяли тримати населення під контролем, якщо людям весело, їм добре жити і вони не звертають уваги на інші аспекти життя, отримавши свою порцію поп-культури «...аудиторія жадає розваг, як на краще, так і на гірше, а те, що їх розважає, висвітлює соціальні цінності та значення».³⁶

Розважальна сфера була так і введена на всесоюзний рівень. Проте неросійська культура радо насолоджувалася б високою культурою, яка є в оперних і академічних театрах, з етнографічним кітчем, таким як танці та народні пісні у вишитих блузках. Чому культура розвивалася по-різному в різних місцях? Якщо мова йшла про універсалізацію, то як так сталося, що ми маємо окремо українську та окремо радянську культури? Авторка наводить приклад Остапа Вишні та дуету Ільф-Петрова, який показує, як становлення радянської культури розгорталося по-різному в Москві та в провінції. Відповідь проста – все залежить від теми та аудиторії, на яку орієнтуєшся. «Ці коміки були радянськими

³⁶Там само. – С. 18

«Audiences crave entertainment, for better or for worse, and what entertains them illuminates social values and meanings».

знаменитостями; але поки Остап Вишня відбував термін у ГУЛАГу, етюди Ільф-Петрова виконували в Кремлі. Обидва створили радянську масову культуру, але зміст і рецепція цієї культури відображали різну аудиторію».³⁷ Хоча дует та їх культура черпала натхнення з російського імперського «південного заходу» та їхнього рідного міста Одеси, їхня культура була загальносоюзною, розрахованою на надетнічну радянську аудиторію.

У неросійських регіонах масово орієнтована культура була етнізована: радянські українські розваги стали народними. Вивчаючи архіви з федеральної державної установи «Російський державний архів літератури і мистецтва» (РГАЛІ), авторка цитує ранній з варіантів видання, що збереглися, переписаний Петровим³⁸, де комік писав, що народні оркестри слугують для репрезентації радянської України в Москві, «автентична» сільська традиція, відтворена в радянському контексті, представляла реальність та радянську Україну з бандурами, весільними ритуалами, народним кітчем. Тому українська культура відрізнялася від радянської через те, що вона була малоросійською як народна. Народне вважалося низьке та не варте уваги еліти суспільства.

«Dancers were diplomats...

They became members of a global dance culture»³⁹

Американська історикиня танцю Лінн Гарафола в лютому 2017 року стала однією з організаторок та модераторок триденного симпозіуму «Dancing the Cold War an International Symposium» спонсорованого Інститутом Гаррімана при Колумбійському університеті. Метою симпозіуму було дослідити численні танцювальні зустрічі, які мали місце під час Холодної війни між Радянським Союзом та Сполученими Штатами, а також союзниками, сурогатами цих країн у різних частинах світу. У ньому було розглянуто вплив гастролей та мас-медіа на виклик ідеологічної визначеності та зміни, які трансформували російське танцювальне співтовариство в безпосередній пострадянській період. Цього ж

³⁷Там само. – С. 7

«These comic writers were all Soviet celebrities; yet while Ostap Vyshnia was serving time in the gulag, Il'f-Petrov's sketches were performed at the Kremlin. Both created Soviet popular culture, but the content and reception of that culture reflected different audiences».

³⁸ (РГАЛІ. Ф. 1821. Оп. 1. Вид. ч. 31).

³⁹ Garafola, Lynn. "Dancing the Cold War: An International Symposium." – 2017. – С. 4

2017 року була укладена монографія симпозиуму «Dancing the Cold War an International Symposium»⁴⁰ У ній висвітлюються теми хореографії на фоні Холодної війни, вплив балету, народних ансамблів тощо. «Великі та малі компанії розпочали тривалі гастролі, поширюючи євангелію танцю разом із дозою ідеології, заробляючи іноземну валюту для своїх урядів або бюджетну допомогу для себе, і сприяючи міжнародній видимості танцювального буму».⁴¹ Цей танцювальний бум характеризувався глобалізацією творів, стилів виконання та технік. Репертуари мали свій вплив на це. В часи Холодної війни величезну роль у цій боротьбі «за серця та думку» відігравали не лише представники влади, але й люди за її межами.

У своїй спробі розширити свою політичну владу та вплив під час Холодної війни радянські політики вдавалися до використання танцю як ідеологічної зброї Радянського Союзу для насадження своїх культурних правил, технік, способу мислення тощо. Приклад, який був висвітлений в працю – це балет у Китаї. Стаття Єви Шан Чжоу, яку згадано в монографії, показала, як радянський балет став важливою частиною культурної політики Китаю.⁴² Балет став важливим і високоцінним компонентом культурного та соціального життя Китаю. Засновувалися школи балету, радянські хореографи приїжджали викладати та створювали постановки за мотивами російської класики. «Радянський вплив ускладнив просування власних ідей молодим китайським хореографам...».⁴³ Проте відносини із США мали інший характер. Балет чи народний танець не мали такого впливу на американців. Це була радше репрезентація та заявка Радянського Союзу про себе. Аби показати, що культура СРСР нічим не гірша за культуру США, а може й краща.

1958 року ансамбль народного танцю Моїсеєва вперше здійснив турне по США. Це було запрошення з боку Штатів як заклик до миру шляхом міжнародної

⁴⁰Garafola, Lynn. Dancing the Cold War: An International Symposium. – 2017. – 99 с.

⁴¹ Там само – 2017. – С.4

⁴² Там само. – 2017. – С.11

⁴³ Там само. – 2017. – С.11

«The Soviet influence made it harder for young Chinese choreographers to develop their own ideas».

дипломатії. «Танцюристи були дипломатами; у своїх сукнях і туфлях вони зустрічали артистів і високопоставлених осіб. Вони виступали в оперних театрах та на імпровізованих сценах, даючи повномасштабні вистави та лекції-демонстрації – іноді для людей, які ніколи раніше не бачили балету чи сучасного танцю, чи були свідками виступів колективів афроамериканських віртуозів. Вони стали учасниками світової танцювальної культури». ⁴⁴ Ця подія, за словами Лінн, показала ближче радянську культуру. Радянський Союз був державою далекою для американців, іншою планетою. Цей тур відбувся завдяки укладеній 1958 року угоді між Сполученими штатами Америки та Радянським Союзом про обмін у культурній, технічній та освітній сферах. ⁴⁵ Угода має назву Лейсі-Зарубін названа від прізвищ послів країн з обох сторін. ⁴⁶ Це була знакова ініціатива, яка мала сприяти покращенню відносин між країнами та послаблення міжнародної напруженості. Згідно з домовленістю 1958 року компанія «Hurok Attractions, Inc.» направить Державний ансамбль народного танцю СРСР у квітні-травні 1958 р. «Радянський Союз більше не можна було ідентифікувати лише як ворога для мільйонів людей....» ⁴⁷

Історичний американський дебют ансамблю Моїсєєва 14 квітня 1958 року та у розпал Холодної війни – це результат тривалих, делікатних і важких переговорів між радянськими культурними чиновниками та одним російським єврейським іммігрантом до Сполучених Штатів: Соломоном Гуроком. Соломон Гурок – один із найвидатніших світових імпресаріо, який завдяки своїм наполегливим зусиллям представити американській аудиторії видатних іноземних віртуозів та ансамблів, зробив багато для того, щоб викликати інтерес до класичної музики і,

⁴⁴ Там само. – 2017. – С.5

«*Dancers were diplomats*; in their dresses and pumps they met artists and dignitaries. They performed in opera houses and on improvised stages, giving full-scale performances and lecture- demonstrations – sometimes to people who had never glimpsed ballet or modern dance before, or witnessed performances by a company of African- American virtuosi. At a time before mass air travel, they traversed oceans and continents, encountered strange foods, languages, and customs. They became members of a global dance culture».

⁴⁵ Text of Lacy-Zaroubin Agreement, January 27, 1958. URL:

<https://librariesandcoldwarcultureexchange.wordpress.com/text-of-lacy-zaroubin-agreement-january-27-1958/>.

⁴⁶ Garafola, Lynn. *Dancing the Cold War: An International Symposium*. – 2017. – С.10

⁴⁷ Solomon Hurok American impresario. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Sol-Hurok>.

зокрема, до балету.⁴⁸ «Він не вмів ні танцювати, ні ставити постановки, але Соломон Гурок, гордий іммігрант і американський патріот, зіграв ключову роль у представленні російських та радянських танцювальних традицій широкій американській публіці. Один із найуспішніших практиків культурної дипломатії Холодної війни...»⁴⁹ Він був продюсером того часу, їздив до Москви в надії отримати права на представлення в Сполучених Штатах провідних радянських танцювальних колективів. Багато хто вважав найбільшою балетною трупю на планеті саме ту, що під егідою «S. Hurok Presents».

Під цим «брендом» того часу виступав і ансамбль народного танцю Вірського, який 1940 року мав назву «Ансамбль пісні і танцю України», У жовтні 1951 року відбулася «Декада українського мистецтва і літератури» у Москві, події, що «проводилися у столиці СРСР як показ досягнень України в галузі мистецтва та літератури, як творчий звіт українських митців, художників, професійних та самодіяльних колективів. Підготовка до них відбувалася згідно зі спеціальними рішеннями державних і партійних органів УРСР. Створювалися оргкомітети на урядовому рівні республіки, які відповідали за зміст і якість підготовки та проведення декади, визначали склад делегацій, художніх колективів, солістів театрів і філармоній, зміст виставок тощо».⁵⁰ Одним словом, проходили фільтрацію, що можна виставляти на показ, а що не несе користі для партії. Після цієї події колектив він був знову реорганізований у Державний ансамбль танцю України.

У 1962, 1966 та 1972 роках назва «The Ukrainian Dance Company» була на американських афішах. (Див. Додатки 9,10,11) Більш того, 1966 року було розроблено 2 паперові програми на 24 сторінки з приміткою, що шоу

⁴⁹ Garafola, Lynn. *Dancing the Cold War: An International Symposium*. – 2017. – С.36

«He could not dance or choreograph, but Sol Hurok, a proud immigrant and American patriot, played a key role in introducing the Russian and Soviet dance tradition to a wide American public. One of the most successful practitioners of Cold War cultural diplomacy...»

⁵⁰ Брега Г.С. ДЕКАДИ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ТА ЛІТЕРАТУРИ В МОСКВІ [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 2: Г-Д / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: В-во «Наукова думка», 2004. - 688 с.: іл.. – Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Dekady_ukr_mystectva

презентують Соломон Гурок і Державний ансамбль танцю УРСР.⁵¹ (Див. Додатки 1,2,3,4,5,6,7,8).

Анна Кіссельгоф – критикиня танцю та репортерка культурних новин «The New York Times» в опублікованій 1988 року статті «Dance: Ukrainian State Company» писала: «Якщо довелося б назвати два великих новаторських ансамблі народного танцю Радянського Союзу, які стали зразком для всіх інших професійних фольклорних колективів у світі, то це мали б бути колективи, засновані окремо двома хореографами Ігорем Моїсеєвим та Павлом Вірським».⁵² Стаття була написана наступного дня після виступу ансамблю Вірського в театрі Марка Хеллінгера на 51-й вулиці та на Бродвеї. В цій статті присутнє чітке порівняння ансамблю Моїсеєва та Вірського. Важливо те, що вона вказала, що це саме перший український ансамбль «Одеський артист балету і хореограф створив свій перший український народний ансамбль».⁵³ Перший український народний ансамбль, який виступав у Штатах показав багатство концепцій, витонченість та віртуозність. Американська аудиторія була в захваті і з великим ентузіазмом аплодувала в ритмі. В січні 1962 року Інститутом Радянсько-Американських відносин був виданий журнал «USSR. Soviet life today». Інститут був створений як добровільна організація, метою якої є об'єднання культури, науки, профспілок, кооперативів, спортивні організації, освітні інституції, економічні підприємства «as well as individuals in vocations and walk of life».⁵⁴ Журнал висвітлює культурне, і не тільки, життя в Америці та Радянському Союзі, аби зміцнити співпрацю та дружбу між людьми обох держав. Обмін досвідами в історії, економічній сфері, науці та культурі, а також заклики до дружби та миру без ідеологічних бар'єрів та упереджень.

⁵¹ 1966 Ukrainian Dance Company S. Hurok Presents Madison Square Garden Programs. *Etsy*. URL: <https://www.etsy.com/listing/1132574272/1966-ukrainian-dance-company-s-hurok>.

⁵² Kisselgoff A. Dance: Ukrainian State Company / Anna Kisselgoff. // The New York Times. – 1988.

«If one had to name the two great pioneering folk dance ensembles from the Soviet Union that became the model for all other professional folk companies in the world, they would have to be the companies founded separately by two choreographers, Igor Moiseyev and Pavel Virsky».

⁵³ Anna Kisselgoff. // The New York Times. «A ballet dancer and choreographer from Odessa, he formed his first Ukrainian folk ensemble».

⁵⁴ *USSR. Soviet Life Today*, January 1962, [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://books.google.com.ua>

Серед статей про наукові дослідження та життя людей Радянського Союзу, знаходиться частина про найпопулярніший народний ансамбль республіки, який протягом трьох місяців, проводив тур в США та Канаді та святкує ювілей 10 років від заснування «The Ukrainian State Dance Company». В цій частині журналу інтерв'ю з засновником Павлом Вірським, який заявив, що ансамбль є першим українським ансамблем, який виступає в США. В одній із статей «The Ukrainian State Dance Ensemble» іноземного журналу було вказано, що тур ансамблю 1955 року почався з величезним успіхом на фестивалі у Варшаві. Наступного року ансамбль був запрошений в тур Азією. В 1958 році колектив завоював британську аудиторію. Про це писали в «Daily Express» та «Manchester Guardian», про танцюристів відгукувалися як про тих, хто виграв перше місце серед найкращих у світі. У 1959 році артисти вирушили до Франції та Австрії. В цьому ж році, за заслуги у галузі розвитку української хореографії, колективу було присвоєно звання заслуженого ансамблю Української РСР, а художньому керівникові – звання народного артиста республіки.

«La Figaro» писало, що колектив зайняв місце серед найкращих світових народних колективів. 1961 року українські танцюристи відвідали вдруге Британію та Польщу. Всі їх виступи мали шалений успіх, вони давали світовій аудиторії не лише естетичне задоволення, але й допомагали дізнаватися про дух українців, їх традиції та звичаї. Критики визначали перформанси як форму великого мистецтва, наповненого радістю, щастям та красою. В 1962 році відбувся тур до США, Канади та Мексики, які перевершили всі очікування. Преса описувала постановки як незабутнє видовище. «The New York Times» писав, що Павло Вірський – балетместер, який володіє чудовим почуттям театральної винахідливості та почуттям гумору. Преса писала про них як про найкращих, з вражаючими виступами, неймовірних віртуозів. Різноманітна програма, яка включала в себе танці різних народів світу не залишала байдужим ні американця, ні жителя Китаю, ні Мексики. Це викликало фурор та велику підтримку. Ці роки стали для ансамблю Вірського визначними. Вони гастролювали та отримали всесвітнє визнання. Про них писали іноземні газети,

вони виступали в найкращих залах по всьому світу. Це були роки, коли Україна не була незалежною територіально, проте завдяки колективу, про неї знали, знали про українців, які віддаються своїй справі.

«... a promise of pretty visions but not a part of the waking reality of Ukrainian consciousness»⁵⁵

Кандидат мистецтвознавства, Київського національного університету культури і мистецтв Артем Морозов у своїй статті «Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби» писав, що попри грандіозні трюки, професіоналізм та видовищність, у радянську добу славнозвісна віртуозність «виступає заміником вихолощеного традиційного змісту народного танцю».⁵⁶ «Одночасно український народно-сценічний танець перетворювався на один з інструментів радянської пропаганди».⁵⁷ У цьому можна переконатися з науково-популярного видання присвяченого Павлу Вірському, де згадувалися такі композиції як «Жовтнева легенда» та «Свято братерства». «...танець «Сестри» – там йшлося про непорушність дружби між усіма республіками Радянського Союзу і особливу любов до старшої сестри, Росії...»⁵⁸

В 1937 році був започаткований ансамбль, який мав на меті збирання, вивчення та збереження національних традицій, звичаїв та обрядів українського народу. Але українські землі знаходилися під радянською владою, де панував терор, пропаганда та ізоляція. Яка тут може бути мова про українське? Тому, перед хореографічним мистецтвом були поставлені інші завдання. Морозов писав, що танець став інструментом для трактування ідеологічного національного характеру, але визначеного за принципами національної політики більшовицької

⁵⁵ Barringer F. DANCE; A Ukrainian Troupe That Carries a Legacy. The New York Times. 1988. P. 18. URL: <https://www.nytimes.com/1988/01/10/arts/dance-a-ukrainian-troupe-that-carries-a-legacy.html>.

⁵⁶ Morozov, Artem. 2019. «Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби». *Танцювальні студії* 2 (2):137-48. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188814>.

⁵⁷ Morozov, Artem. 2019. 137-48.

⁵⁸ Вернигор Ю., Досенко Є. Павло Вірський: Науково-популярне видання. Вінниця : Нова Кн., 2012.

партії. «...не історію народу, а її шовіністичну радянську версію; не правду життя, а пропагандистський кремлівський міф».⁵⁹

У форматі «соціалістичного реалізму» змушені були працювати діячі хореографічного мистецтва, аби продовжувати свою справу і не стати ворогом народу. «Згідно із засадничими догматами соцреалізму, радянське мистецтво мало бути «національним за формою і соціалістичним за змістом», будуватися за «принципами партійності й народності».⁶⁰ Це означало, що традиційна форма народного танцю відривалася від його традиційного змісту і від узвичаєвого підходу до сценізації народного танцю Василя Верховинця. Хореограф відстоював ідею справжнього народного танцю, і був противником «викрутасів та піруетів, еквілібристики танцюристів в українських костюмах і казав, що уже на той час до народної хореографії зверталися групи людей та окремі особи, що лише маскувались під народних митців, хоч по суті, у їх виступах не було нічого спільного з українською народною творчістю».⁶¹ Партійне та державне керівництво вбачало, що народний танець як засіб утвердження радянськості, а Верховинець – українськості, що й спричинило репресивні заходи стосовно першого українського етнохореографа. Для того щоб реалізувати партійні настанови стосовно правильного використання хореографічного фольклору й творення радянського народно-сценічного танцю, на його основі 1937 р. у Москві був заснований Ансамбль народного танцю СРСР під керівництвом І. Моїсеєва, того ж року у Києві – Ансамбль народного танцю УРСР під керівництвом Павла Вірського. Зрозуміло, що рішення приймалося у владних кабінетах, а не Павлом Вірським у співпраці з Миколою Болотовим, на реалізацію культурної політики більшовиків, що передбачала одержавлення всієї сфери радянської культури. Таким чином, замість засобу збереження національної ідентичності український народно-сценічний танець

⁵⁹Morozov, Artem. 2019. «Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби». *Танцювальні студії* 2 (2):137-48. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188814>.

⁶⁰Там само.

⁶¹ Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / Василь Миколайович Верховинець. – Київ: Музична Україна, 2008. – 149 с.

перетворювався на один з інструментів радянської пропаганди. «До кінця 30-х років сформувалася мережа «зразково-показових» професійних народно-хореографічних колективів, що мали не просто демонструвати розквіт національних культур СРСР, а й вказувати власним громадянам, що і як мусить танцювати радянська людина».⁶² Всесоюзна та республіканська преса публікувала відгуки після їх виступів як про щось справжнє та геніальне. На Першій декаді літератури і мистецтва УРСР у Москві, голова Комітету в справах мистецтва при Раднаркомі СРСР Керженцев дав відгук: «Українські танці полонили глядачів своєю безпосередністю, реалізмом, близькістю до народного танцю. От де вже не було сусальності, пейзажу, підробки під «народ»».⁶³

«Радянська пропаганда доводила, що всі народи СРСР мають спільну історію, започатковану «більшовицькою ерою», спільне стремління і «світле майбутнє», бо всі вони становлять «нову історичну спільність – радянський народ».⁶⁴ Світова спільнота ототожнювала поняття «радянський народ» з народом російським. Танець – це ідеологічна зброя, яку більшовицька влада спрямовувала проти національної окремішності, національного менталітету. «...постановки на актуальні теми радянської історії і сучасності були для балетмейстерів необхідною умовою перебування у професії, забезпечували громадянський імунітет».⁶⁵ Завдяки тому, що ансамбль стверджував своєю творчістю ідеї гуманізму та робив великий внесок у справу пізнання і зближення національних культур інших народів, «...в 1959р. ансамбль був нагороджений Почесною грамотою Всесвітньої Ради Миру. У 1987 році колектив нагородили орденом Дружби Народів...»⁶⁶

⁶² Різник, О. (1998). Танець. Нариси української популярної культури. Київ: УЦКД.

⁶³ Керженцев, П. (1936, 22 березня). Підсумки української декади. Правда

⁶⁴ Morozov, Artem. 2019. «Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби». *Танцювальні студії* 2 (2):137-48. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188814>.

⁶⁵ Там само.

⁶⁶ Вернигор Ю., Досенко Є. Павло Вірський: Науково-популярне видання. Вінниця : Нова Кн., 2012.

Попри те, що ансамблі народного танцю радянської доби практично не відображали справжні традиції українців, які Верховинець разом з іншими етнохореографами того часу так прагнули зберегти, Вірський привніс у національну хореографію образи, характери, одним словом – театр. Його вважають реформатором. Його колектив є «основним носієм національних хореографічних традицій, їх незмінним хранителем впродовж вже понад семи десятків років». Та варто зауважити, що ці хореографічні традиції, які формувалися після поєднання народного танцю з балетом утворили нову форму народного танцю, яка згодом буде називатися народно-сценічний танець. Ця форма відрізнялася від традиційної через впровадження нових традицій. Хореограф першим академізував український народний танець, поєднуючи фольклорний танець з класичним. Таким чином, народно-сценічному танцю була притамана стилізація. Цитуючи кандидатку педагогічних наук Ірину Гунтик, Андрій Крись у своїй статті наголошує на тому, що «Стилізація танцю передбачає не лише надання йому тих чи інших стильових ознак, а й, що найголовніше, – збереження його першооснови. У цьому випадку, стилізація сприймається як гра, віртуозне обігрування жанру, коли твір набуває ознак сучасного танцю і водночас передає національний колорит».⁶⁷ Вірському вдалося об'єднати два підходи і створити якісний, доведений до професіоналізму та бездоганності ансамбль. Народний артист України Мирослав Вантух відзначає: «З українського танцювального фольклору, що завжди був життєдайним джерелом творчості балетмейстера, він черпав лише окремі рухи, лише, так звану, коротку танцювальну тему, тобто своєрідну пластичну мелодію і, відштовхуючись від цього, створював широке і вражаюче хореографічне полотно, неперевершену і самобутню симфонію народного танцю».⁶⁸

⁶⁷Крись А. І. До проблеми стилізації бального танцю / Андрій Іванович Крись. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури Збірник наукових праць. – 2017. – С. 259–265.

⁶⁸Вантух, М.М. (2002). Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку. В Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку, матеріали науково-практичної конференції (с. 15-23). Київ: Стилос.

Завдяки потенціалу ансамблю, який здатен формувати імідж радянського союзу в країні та за її межами, правляча верхівка використала такий прийом як «хореографічна пропаганда». «Діяльність ансамблів, насамперед, підпорядковувалась ідеологічним настановам демонстрації святковості, парадності життя радянської людини. Авторка статті «Становлення професійних ансамблів народного танцю в СРСР: художні та соціокультурні чинники» Климчук Ірина у своїй статті наводить слова авторки книги «Самоцвіти українського танцю» Галини Боримської: «навіть у таких умовах П. Вірському та М. Болотову вдалося створити унікальний колектив з репертуаром, який переважно створювався на українських танцях». Авторка пише, що ансамблі демонстрували святковість та парадність життя радянської людини, тобто діяльність ансамблів народного танцю підпорядковувалась ідеологічним настановам. Лише незначній частині радянських виконавців було надано право виїзду за кордон. Ті, кому доводилося передавати 80 відсотків своїх іноземних прибутків у Держконцерт і піддаватися постійному нагляду агентів радянської міліції, які супроводжували їх за кордоном.⁶⁹ Один із найкращих колективів СРСР не міг існувати без підтримки влади. Існування багаточисленного колективу забезпечували потужною матеріально-технічною базою та фінансуванням. Завдяки державному утриманню, були створені умови для масштабної реалізації таланту балетмейстера.

Як пише у своїй статті «Державний ансамбль танцю УРСР у середині 50-х–середині 70-х років ХХ століття: соціокультурний контекст» Ірина Климчук: «гастрольні поїздки за кордон Державного ансамблю танцю УРСР були своєрідним пропагандистським актом, метою якого було не лише демонструвати мистецькі здобутки, популяризувати радянську культуру, а й створювати позитивний образ радянської людини, задоволеної життям, радісної та багатогранної, а також доводити через пафос мистецтва всю грандіозність

⁶⁹Garafola, Lynn. *Dancing the Cold War: An International Symposium*. – 2017. – С. 25

«Only a tiny percentage of Soviet performers were granted the right to travel abroad. Those who were had to turn over 80 percent of their foreign earnings to Gosconcert and submit to the indignity of constant surveillance by the Soviet police agents who accompanied them abroad».

радянського способу життя».⁷⁰ Так звана агентність не була чимось незвичним на той час. Типовим прикладом тогочасної риторики радянського мистецтвознавства є висловлювання Боримської щодо гастрольних поїздок ансамблю: «Виступи колективу за кордоном не тільки мали великий художній успіх, але й справили величезний політичний резонанс. Актори українського ансамблю стали достойними повпредами радянського мистецтва і з честю пронесли його прапор на багатьох широтах земної кулі...».⁷¹ До якого висновку доходили іноземні глядачі? «...успіхи радянського мистецтва невіддільні від досягнень Радянського Союзу в інших галузях, вони закономірні, як результат розвитку соціалістичного суспільства...»⁷² Концерти та гастролі колективу несли за собою «Почесну місію послання миру», що репрезентувало СРСР як місце, де соціалістичний лад забезпечує кожній національності у Союзі РСР широкі можливості для розвитку національного мистецтва. Але іноді гастролі колективів народного танцю мали значно вагомішу, з політичної точки зору, місію. Як стверджує Климчук, поїздки ансамблю носили пропагандистський та популяризаторський характер, та окрім того часто були політично забарвленими (гастролі до Чехословаччини 1968 року з метою налагодження міждержавних стосунків після кризи дипломатичних відносин). Дотримуючись ідеологічних та соцреалістичних державних настанов, до репертуару ансамблю входили як танці, пов'язані із фольклорною образністю, так і номери та балети, присвячені сучасній радянській дійсності.

«Ця народна простота, яку несуть поперемінно дикі й покірні мелодії, 50 років тому запряг покійний хореографічний майстер Павло Вірський і стала ядром українського народно-танцювального ансамблю, що носить його ім'я».⁷³ Це слова Фелісіті Баррінджер, американської журналістки, яка у своїй статті 1988

⁷⁰Климчук, І. С. Державний ансамбль танцю УРСР у середині 50-х–середині 70-х років ХХ століття: соціокультурний контекст. *Sciences of Europe* 61-1 (2020): 3-6.

⁷¹Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ: Мистецтво, 1974. 135 с.

⁷²Там само.

⁷³ Barringer F. DANCE; A Ukrainian Troupe That Carries a Legacy. *The New York Times*. 1988. P. 18. URL: <https://www.nytimes.com/1988/01/10/arts/dance-a-ukrainian-troupe-that-carries-a-legacy.html>. «That folk-tale simplicity, carried along by melodies alternately wild and submissive, was harnessed 50 years ago by the late choreographic master Pavel Virsky and became the core of the Ukrainian folk-dance ensemble that bears his name».

року в The New York Times писала, що в Україні спостерігається «культурне бродіння». Поряд із спорадичними спалахами, такими як реабілітація провідного театрального режисера 1920-х років, який загинув під час сталінських чисток, критика щодо скорочення україномовних шкіл, «...труппа Вірського здається рецептом тривалого сну, обіцянкою гарних видінь, але не частиною наяву української свідомості».⁷⁴

⁷⁴Там само.

«Virsky's troupe seems a recipe for continued slumber, a promise of pretty visions but not a part of the waking reality of Ukrainian consciousness».

РОЗДІЛ ІІІ.

КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ ЯК «КУЛЬТУРНА ПЕРЕДОВА»

Ольга Бойко, у своїй статті про український танець писала, що його дослідники неодноразово наголошують, що український танець – неповторна властивість духовної культури нації та засіб самоідентифікації. Танець відображає характер народу та притаманні йому риси: життєрадісність, м'який гумор, ліризм тощо. Та, на жаль, все більше звучать стереотипні формулювання: український народний танець постає у сучасному медіа-просторі, зокрема, у різноманітних мюзиклах, телепередачах, кітчі.⁷⁵ Ансамбль Вірського вважається найкращим в Україні та досі є найвідомішим колективом народно-сценічного танцю у світі. Про нього пишуть іноземні газети, ансамбль щороку здійснює світові тури, в Україні вони є найкращими, хто репрезентує український народний танець на сцені. Чому ансамбль досі дивує та вражає? Професорка російської та слов'янської культури університету Колорадо Лаура Ослон вважає, що «однією з причин широкої привабливості та довголіття радянського народного мистецтва є саме його кітч».⁷⁶

«Кітч зводить піднесене до прекрасного і культивує підкореність естетизму, сентиментальності, романтизму і ностальгії, прив'язуючи до краси. Така краса не потребує змін, є легкою, неконфліктною і зовсім не приголомшливою. У цій красивій реальності людина не переживає відчуження, оскільки кітч – мистецтво симуляції, воно перекриває реальність своїми образами і відображає передусім бажане, а не справжнє».⁷⁷ Якщо розглянути діяльність ансамблю Вірського з боку глядача, то можна припустити, що коли люди йдуть чи в театр чи в

⁷⁵ Boiko O. THE UKRAINIAN DANCE ON THE STAGE AND IN THE HOUSEHOLD CULTURE OF THE NATION: CURRENT ISSUES. *Social and cultural imperatives of the modern society development* : монографія. Lviv-Toruń, 2020. P. 78–93. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/111/1288/2863-1>.

⁷⁶ Olson L. A Unified National Style: Folklore Performance in the Soviet Context / Laura Olson // *Performing Russia Folk Revival and Russian Identity* / Laura Olson. – London: Routledge, 2004. – С. 62–64.

«one of the reasons dor Soviet folk art's broad appeal and longevity is precisely kitsch nature».

⁷⁷Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. – с. 21

філармонію, то прагнуть впродовж декількох годин отримувати задоволення, прожити в іншому часі. На сцені відбувається прояв емоційних почуттів пластичною мовою хореографії, надшвидкий темп, що додає експресію, ефект захоплення силою, витримкою та гармонією. Кітч формує ситуації, де кожен відчуває себе комфортно, бо вже знайомий з основними образами цієї ситуації і ці образи закладаються та закарбовуються в пам'яті людини. Світ захоплений українцями, їх майстерністю, костюмами, професіоналізмом, але також вони розуміють це як ту наче справжню культуру, яка споконвіків була на теренах України. Світ не бачив нічого іншого ще з радянських часів. Світові потрібно показати, що існує не лише це. Насправді, зразкові балети – це далеко не традиційний одяг, далеко не традиційний танець. Це красиво, це захоплююче, але це штучно зроблене. Ансамбль Вірського безперечно талановитий та професійний ансамбль і унікальний, такого не побачиш навіть у Моїсеєва. Але це ансамбль, який досьгодні зберігає традиції не стародавнього народного танцю, а традиції Вірського. Зараз це збереження спадщини та пам'яті Вірського, а не традицій та автентики. Така репрезентація в наш час стає небезпечною. Цією хореографією ми ототожнюємо себе з пережитками радянського минулого.

24 лютого 2022 року, на своїй фейсбук-сторінці, ансамбль Вірського опублікував пост, де звертався до людей мистецтва рф: «Пам'ятайте, що наші культури більше ніколи не будуть перетинатися!»⁷⁸ Це був перший і важливий крок до того, щоб назавжди покінчити з пережитками тої культури, яку століттями нам нав'язувала країна-ворог. В березні ансамбль Вірського вирушив у великий тур країнами Євросоюзу, такі як Польща, Чехія, Угорщина, Німеччина, Італія, Болгарія, Туреччина, Франція, Нідерланди, Ізраїль й Грузія, з благодійними концертами для підтримки людей постраждалих у війні, а також з метою підтримки позитивного іміджу України в світі. Турне відбувається за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України та Державного

⁷⁸Facebook. URL: <https://www.facebook.com/virskyofficial/photos/a.174424693011350/1360433971077077/>.

агентства України з питань мистецтв та мистецької освіти.⁷⁹ Зараз ми спостерігаємо культурну дипломатію як «культурну передову». «Культурний фронт починає свою роботу та буде робити свій вклад у загальну перемогу нашої країни!»⁸⁰

Через війну, нарешті стало зрозуміло, що культурний фронт, питання мови, традицій, пережитків минулого та повернення до першоджерел – це надзвичайно важлива складова як нашої перемоги, так і подальшого існування нас як окремої нації, яка знає свою культуру. Наразі постало багато питань таких як: Що робити з тією масою хореографічних радянських традицій? Як можна це змінити? Що конкретно потрібно змінити? «У контексті інновацій, наголошує дослідниця Катерина Кириленко, взаємодія традиції та інновації перетворюється на конструктивний діалог, формуючи інноваційну культуру. У цьому контексті сучасний хореограф розглядається як суб'єкт інноваційних процесів, у професійній діяльності яких діалог традиції та новаторства «є основою пошуку нових форм і змістів у сучасному культурно-мистецькому просторі».⁸¹ Цей процес уже був запроваджений, ще коли Вірський починав реформувати танець наприкінці 40-х років 20 століття. Він залучав нові форми, додавав щось від себе, удосконалював рухи тощо. Він створив нову форму. Хореограф казав: «Не слід переносити на сцену побутовий одяг. Сценічний костюм неодмінно має бути театралізованим, підкреслюючи красу ліній тіла. Від форми та барвистості костюма, вміння носити його на сцені залежить і успіх танцю».⁸²

⁷⁹ Ансамбль танцю ім. П. Вірського вирушає у благодійне світове турне. *Урядовий портал*. URL: https://www.kmu.gov.ua/news/ansambl-tancyu-im-p-virskogo-virushaye-u-blagodijne-svitove-turne?fbclid=IwAR0AN1Y94-xK29uY-87QIAw_fC3HQmGCJ3n5p3_Q9hgW_-e2IO4pDxvIq38.

⁸⁰ Культурний фронт починає свою роботу та буде робити свій вклад у загальну перемогу нашої країни! Національний ансамбль танцю України ім. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/virskyofficial>.

⁸¹ Кириленко К. Традиції та новації як складова інноваційної культури майбутнього хореографа. У *Хореографії XXI століття: мистецький та освітній потенціал*. м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р. С. 17–20.

⁸² Вірський П. П. Думки і поради [Електронний ресурс] / Павло Павлович Вірський. – 1960. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.hopakfest.com/pavlo-virskiy/dumki-i-poradi.html>.

Ольга Бойко стверджує, що пострадянська українська хореологія робила акцент на тому, аби з позицій історизму та наукової об'єктивності критично переосмислити теоретичну базу, за допомогою новітніх методологічних підходів. У своїй статті вона згадала багатьох українських хореографів, які зробили «цінний внесок у скарбницю національної культури». Польові дослідження проводили В. Авраменко, К. Балог, К. Василенко, В. Верховинець, П. Вірський, А. Кривохижа, Д. Ластовка, Ю. Мураховський, М. Поморянський, Ю. Чуперчук. Постає питання, може і справді варто зараз зосередитися на поверненні до минулого. Можливо нам варто повернутися до Верховинця? Хореографічне мистецтво досі тримається на зачатках «соціалістичного реалізму». Перед хореографами постає завдання очищення та створення ефективних механізмів захисту від негативного впливу глобалізації процесів, що протидіють експансії російської культури в контексті «гібридна війна». Авторка пропонує використання принципу поліметодології. Її суть в осягненні явищ народної хореографії на стиках різних галузей гуманітарного знання. Мова йде про хореологію, філософію, історію, культурологію, соціологію, етнологію, етнопсихологію, релігійну освіту, театрознавство, освіту і музику. Навіть варто зазирнути в особливості позицій танцювального мистецтва Київської Русі, зокрема танцювального мистецтва скоморохів, про діяльність яких писала у своїй дисертації Олена Єльохіна.⁸³ Імовірно, такий метод допоможе дійти до істини того, що ми маємо насправді, який танець був задовго до Вірського.

«Українська хореографія розвивалася на основі спільних архетипів, єдиного макрокультурного коду та принципу єдності в різноманітті, що визначало роль народного танцю як могутнього засобу утвердження української ідентичності». Ми жили в умовах гібридної війни, зараз ми живемо в умовах справжньої війни, де культурний фронт важливий як ніколи. Культурна дипломатія зараз відіграє величезну роль у боротьбі. Науковиця Ольга Бойко писала, що у сучасній

⁸³ Єльохіна О. О. ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ. ПЕРІОД КИЇВСЬКОЇ РУСИ. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1996. URL: http://portal.library.lviv.ua/fondy/ICZ/PDF_AREF/PDF_AREF_clip_1996/aref34021.pdf.

боротьбі за український танець, окрім поставлених викликів, з'являються нові виклики, які потребують теоретичного осмислення та адекватної та своєчасної реакції суспільства. Концепція ототожнення танцю з нацією має дві сторони медалі. З одного боку – це можливість показати свою культуру через хореографію, з іншого, якщо ми будемо ототожнювати українську танцювальну культуру з колективами, які показують низьку кінчову культуру, то й світ буде робити так само. За словами Демківа, одним із найактуальніших питань хореографічного мистецтва було «безконтрольний виїзд за кордон усіляких концертів під маркою «танцювальних ансамблів», які деградували українську культуру, прославлену у світі завдяки діяльності колективів ім. П. Вірського, Г. Верьовки та ін.⁸⁴ Нам потрібно зрозуміти та усвідомити, що це хоч і десятилітня історія, але це не наша історія. Нам потрібно усвідомити, що у нас справжнє, а що штучне і створене пропагандою. Вірський створив щось нове та унікальне, та чи зараз він актуальний коли необхідно відновлювати наше, справжнє? Яку візію несуть артисти? Це збереження спадщини чи це збереження традиції?

Зараз питання впізнаваності України як ніколи актуальне. Володимир Шейко – культурний амбасадор №1 в Україні. Директор Українського інституту, державної інституції, яка займається промоцією української культури за кордоном висловив необхідність деколонізувати атрибуцію колекцій світових музеїв через українську оптику. Чи відбудеться таке з ансамблем? «Україна має нарешті усвідомити, що культурна дипломатія – не менш важливий фронт боротьби. Інвестиції в культуру, освіту та культурну дипломатію мають бути співмірними з вливаннями в оборонну інфраструктуру, армію чи розвідку».⁸⁵

⁸⁴ Демків Д. П. Проблеми та розвиток української народної хореографії. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: матеріали наук.-практ. конф. (28 лют., 2002 р., м. Київ). Київ : Стилос, 2002. С. 42–43.

⁸⁵ Володимир Шейко: «Інвестиції в культуру, освіту та культурну дипломатію мають бути співмірними з вливаннями в оборонну інфраструктуру, армію чи розвідку». *Український тиждень*. 2021. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/252062>.

ВИСНОВКИ

Ця робота стала спробою розглянути як культура танцю може стати потужною зброєю у справах міжнародних відносин як в минулому, так і сьогодні. В період Холодної війни, дослідження культурних відносин ігнорувалися. На відміну від таких сфер як економіка, військова справа, політика, культурна дипломатія не піддавалася такому ж аналізу. Проте можна було припустити, що при пошуках спільних точок дотику, супердержави, такі як США та СРСР вбачали в культурній дипломатії оптимальний варіант для налагодження зв'язків. З боку Радянського Союзу, це було намагання створити уявлення про країну як ту, що розвивається та продемонструвати соціалістичну державу, де люди щасливо живуть. Також у роботі чітко висвітлено різницю між культурними відносинами та культурною дипломатією. Культурні відносини виникають природно й органічно, без державного втручання, культурна дипломатія має місце лише тоді, коли дипломати, намагаються сформувати та спрямувати певний культурний процес для просування національних інтересів.

Попри те, що народи, які перебували під егідою держави «совка», мали свою особливу культуру, Москва стала культурним центром для митців. В той же час провінції, звідки більшість митців походять, сприймалися як периферійні. Українські землі не були виключенням. Еліта України репрезентували себе в більшості як радянських діячів, таким сином репрезентуючи СРСР і змішуючи себе зі всіма, не виходячи за рамки. Культура периферії, «автентична» культура, вважалася народним низьким кітчем, яке не варте уваги еліти суспільства. В той же час, величезну роль у цій боротьбі «за серця та думку» відігравали не лише представники влади, але й люди культури. Аби розширити свою політичну владу та вплив, чиновники почали використовувати танець як ідеологічну зброю для того щоб поширювати ідеологію, заробляти іноземну валюту та сприяти міжнародній видимості. Ансамбль Вірського славився своїм успіхом такої кампанії завдяки Соломону Гуроку, який зіграв ключову роль у представленні радянських танцювальних традицій широкій американській публіці. Ансамбль

Вірського виступав під егідою «S. Hurok Presents». І уже в У 1962, 1966 та 1972 роках назва «The Ukrainian Dance Company» була на американських афішах. До кампанії з танцювальної пропаганди ставилися досить серйозно. Створювалися оргкомітети на урядовому рівні республіки, вони відповідали за зміст і якість підготовки та проведення декади, визначали склад делегацій, художніх колективів, солістів театрів і філармоній, зміст виставок тощо. Таким чином, український народно-сценічний танець перетворювався на один з інструментів радянської пропаганди. Це все було не про поширення культури, це все було про йшлося про непорушність дружби між усіма республіками та братерства. Попри грандіозні трюки, професіоналізм та видовищність, у форматі «соціалістичного реалізму» у радянську добу славнозвісна віртуозність колективу стала штучним відтворенням та заміником народного танцю.

Культурна дипломатія ансамблю Вірського в УРСР та культурна дипломатія ансамблю України – це різниця поколінь, державних устроїв, менталітету, культури. Попри це, ансамбль досі залишається успішним радянським проектом та колективом, який досі зберігає традиції та спадщину не української автентичної культури, а пам'ять українського радянського хореографа Вірського. Артисти зараз, в час війни, проводять активну культурну дипломатію в Європі, вони розповідають світові про війну, про те, хто такі українці. Вони дають грандіозні концерти з феєричними виступами, які не дають відірвати очей. У цій роботі я не змогла дати відповіді на всі питання стосовно того, що робити з тими формами танцю, які несуть радянські пережитки. Ця робота – спроба подивитися на феномен ансамблю з різних боків політики, репрезентації та, звісно, дипломатії та спроба пошуку варіантів того, як змінити цей формат і чи варто змінювати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Gould-Davies N. The logic of Soviet cultural diplomacy / Nigel Gould-Davies. // Diplomatic history. – 2003. – №27. – С. 193–214
2. «Iron curtain» speech [Електронний ресурс] // British Information Service. – 1946. – Режим доступу до ресурсу:
<https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/cold-war-on-file/iron-curtain-speech/>.
3. Barghoorn, Frederick C. Soviet Cultural Effort. *Proceedings of the Academy of Political Science*, vol. 29, no. 3, The Academy of Political Science, 1969, pp. 156–69,
<https://doi.org/10.2307/1173195>.
4. Mikkonen, Simo, Scott-Smith, Giles and V. Parkkinen, Jari. *Entangled East and West: Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War*, Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2018.
5. Fayet J. VOKS: The Third Dimension of Soviet Foreign Policy / Jean François Fayet // Searching for cultural diplomacy / Jean François Fayet. – New York: Berghahn Books, 2010.
6. Орлов І. Кризь залізму завісу Руссо туристо: радянський виїзний туризм 1955-1991 / І. Орлов, А. Попов. – Москва: Національний дослідницький університет «Вища школа економіки», 2016. – 352 с.
7. Smith B. The Politics of Soviet Self-Representation: Soviet Cultural Diplomacy at the 1925 and 1937 Paris World's Fairs. / Smith Bradley, 2016. – 132 с.
8. Arndt R. The first resort of kings American cultural diplomacy in the twenties century / Richard Arndt. – Washington, D.C.: Potomac Books, Inc., 2006. – 625 с.
9. Mehta A. The Dance Dilemma: The Importance of Dance for Diplomacy During the Cold War [Електронний ресурс] / Anjali Mehta. – 2014. – Режим доступу до ресурсу:
<https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.944.3871&rep=rep1&type=pdf>.
10. Assani, Amzat. Cultural imagery and exchange programs as sources of US soft power in West Africa: Unfolding US cultural relations with West Africa from 1957–1991. Michigan State University, 2010. Режим доступу:
<https://www.proquest.com/openview/bd752c517e9b2d30496fa7f1bf461956/1?cb1=18750&pq-origsite=gscholar>
11. Barrett E. The Kremlin's Intensified Campaign in the Field of Cultural Affairs. Washington, D.C: U.S Government Printing Office. No. 25.
12. Fowler M. Beau Monde On Empire's Edge: State and Stage in Soviet Ukraine / Mayhill Fowler. – Toronto: University of Toronto press, 2017. – 282 с.

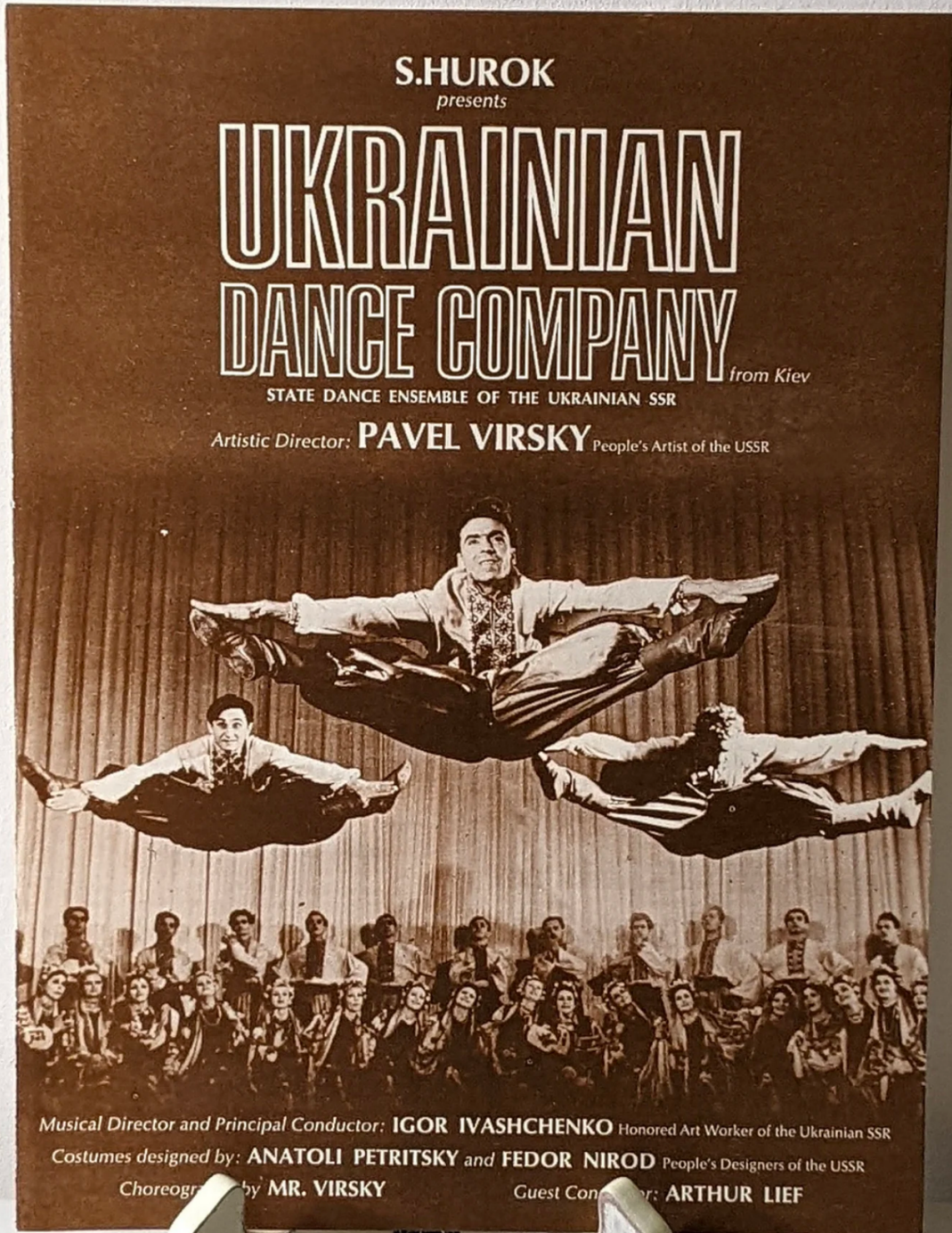
13. (РГАЛІ. Ф. 1821. Оп. 1. Вид. ч. 31).
14. Garafola, Lynn. "Dancing the Cold War: An International Symposium." – 2017. – С. 4
15. Text of Lacy-Zaroubin Agreement, January 27, 1958. URL:
<https://librariesandcoldwarculturalexchange.wordpress.com/text-of-lacy-zaroubin-agreement-january-27-1958/>.
16. Solomon Hurok American impresario. *Britannica*.
URL: <https://www.britannica.com/biography/Sol-Hurok>.
17. Брега Г.С. ДЕКАДИ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ТА ЛІТЕРАТУРИ В МОСКВІ [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 2: Г-Д / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: В-во «Наукова думка», 2004. - 688 с.: іл.. – Режим доступу:
http://www.history.org.ua/?termin=Dekady_ukr_mystectva
18. 1966 Ukrainian Dance Company S. Hurok Presents Madison Square Garden Programs. *Etsy*. URL: <https://www.etsy.com/listing/1132574272/1966-ukrainian-dance-company-s-hurok>.
19. Kisselgoff A. Dance: Ukrainian State Company / Anna Kisselgoff. // *The New York Times*. – 1988.
20. *USSR. Soviet Life Today*, January 1962, [Електронний ресурс] . – Режим доступу:
<https://books.google.com.ua>
21. Barringer F. DANCE; A Ukrainian Troupe That Carries a Legacy. *The New York Times*. 1988. P. 18. URL: <https://www.nytimes.com/1988/01/10/arts/dance-a-ukrainian-troupe-that-carries-a-legacy.html>.
22. Morozov, Artem. 2019. «Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби». *Танцювальні студії 2* (2):137-48. <https://doi.org/10.31866/2616-7646.2.2.2019.188814>.
23. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / Василь Миколайович Верховинець. – Київ: Музична Україна, 2008. – 149 с.
24. Різник, О. (1998). Танець. Нариси української популярної культури. Київ: УЦКД.
25. Керженцев, П. (1936, 22 березня). Підсумки української декади. *Правда*
26. Вернигор Ю., Досенко Є. Павло Вірський: Науково-популярне видання. Вінниця : Нова Кн., 2012.
27. Крись А. І. До проблеми стилізації бального танцю / Андрій Іванович Крись. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури Збірник наукових праць. – 2017. – С. 259–265.

28. Вантух, М.М. (2002). Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку. В Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку, матеріали науково-практичної конференції (с. 15-23). Київ: Стилос.
29. Климчук, І. С. Державний ансамбль танцю УРСР у середині 50-х–середині 70-х років ХХ століття: соціокультурний контекст. *Sciences of Europe* 61-1 (2020): 3-6
30. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ: Мистецтво, 1974. 135 с.
31. Voiko O. THE UKRAINIAN DANCE ON THE STAGE AND IN THE HOUSEHOLD CULTURE OF THE NATION: CURRENT ISSUES. *Social and cultural imperatives of the modern society development* : монографія. Lviv-Toruń, 2020. P. 78–93. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/111/1288/2863-1>.
32. Olson L. A Unified National Style: Folklore Performance in the Soviet Context / Laura Olson // *Performing Russia Folk Revival and Russian Identity* / Laura Olson. – London: Routledge, 2004. – С. 62–64.
33. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії.
34. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/virskyofficial/photos/a.174424693011350/1360433971077077/>.
35. Ансамбль танцю ім. П. Вірського вирушає у благодійне світове турне. *Урядовий портал*. URL: https://www.kmu.gov.ua/news/ansambl-tancyu-im-p-virskogo-virushaye-u-blagodijne-svitove-turne?fbclid=IwAR0AN1Y94-xK29uY-87QIAw_fc3HQmGCJ3n5p3_Q9hgW_-e2IO4pDxvIq38.
36. Культурний фронт починає свою роботу та буде робити свій вклад у загальну перемогу нашої країни! Національний ансамбль танцю України ім. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/virskyofficial>.
37. ¹Кириленко К. Традиції та новації як складова інноваційної культури майбутнього хореографа. У Хореографії ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал. м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р. С. 17–20.
38. Вірський П. П. Думки і поради [Електронний ресурс] / Павло Павлович Вірський. – 1960. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.hopakfest.com/pavlo-virskiy/dumki-i-poradi.html>.
39. Єльохіна О. О. ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ. ПЕРІОД КИЇВСЬКОЇ РУСИ. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1996. URL: http://portal.library.lviv.ua/fondy/ICZ/PDF_AREF/PDF_AREF_clip_1996/aref34021.pdf.

40. Демків Д. П. Проблеми та розвиток української народної хореографії. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: матеріали наук.-практ. конф. (28 лют., 2002 р., м. Київ). Київ: Стилос, 2002. С. 42–43.
41. Володимир Шейко: «Інвестиції в культуру, освіту та культурну дипломатію мають бути співмірними з вливаннями в оборонну інфраструктуру, армію чи розвідку». *Український тиждень*. 2021. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/252062>.

ДОДАТКИ

Додаток 1





THE PROGRAM

MADISON SQUARE GARDEN OCTOBER 13 THROUGH 17, 1966

PART I

WELCOME!

Polka
Music: B. Yaroslavsky
Performed by the Entire Company
Soloists: Valeria Kotliar*, Nermila Khramova
A contemporary Ukrainian folk dance in which the artists, true to ancient tradition, welcome the audience with broad and soft sym-bolizing handshakes.

POLZUNETS

Humorous Cossack Dance
Musical Adaptation: A. Khelembiy
Performed by a group of male dancers
Polzunets is derived from the more typical movements of a Ukrainian male folk dance called the Polozuk. It requires strength and endurance as the dancers perform in squatting position. To abandon the squatting position means elimination from the dance.

KOLOMIIKA

Polka
Choreographic Picture
Music: Igor Ivashchenko
Performed by members of the Company
Lads and maidens, Cossacks and Ukrainians from other regions gather for an outing. They all dance the Kolomiika favorite dance with those living in the western part of the Ukraine.

OH, UNDER THE CHERRY TREE

Polka
Choreographic picture from the old Ukrainian puppet theatre
Music: Igor Ivashchenko
Performed by: Maiden: Valentina Talanova;
Elder: Victor Pokozhynov; Youth: Victor Lyamar
A humorous scene. The maid loves the lad, but has been promised to a rich old man. Love wins.

HOP

Polka
Choreographic picture
Music: Y. Lapinsky
Performed by members of the Company
Soloist: Valeria Kotliar*
The harvesting and cooking of hop, used in alcoholic beverages like many other holidays in the Ukraine is a festive event marked

by characteristic Ukrainian tunes, song and dance along with, to be sure, the tasting of the beverage.

NEW BOOTS

Choreographic sketch from the distant past of the Ukrainian people
Musical Arrangement: Igor Ivashchenko
Performed by: Vasily Lyapunov**, Vladimir Zastochynov**, Ivan Godun**, Genneg Malchen**
In past centuries poor Ukrainians had to go to the Crimea for salt; they were called Chumaks in spite of their hard life, they were gaily people. It's not important that four of them have to get together to buy one pair of boots between them.

COSSACKS

Polka
Music: V. Kuzhelenchuk
Performed by the men of the Company
Cossacks meet and start arguing who is best.

LITTLE WILLOW

Polka
Ukrainian round dance
Musical Arrangement: A. Mukh
Choreography: Alexander Segal**
Performed by the women of the Company
The girls dance under the branches of the willow. Suddenly a storm breaks. The rain subsides and once more moonlight lances the willow.

ZAPOROZHTSY

(Dnieper Cossacks)
Games and dances of the Zaporozhian Army of Bogdan Khmelnytsky
Music: Y. Lapinsky
Performed by the men of the Company
Junior Cossack Captain: Yevgeni Averyanov
Senior Cossack Captain: Alexei Dolgikh**
Vladimir Zastochynov**
Games and dances of the 17th century Dnieper Cossacks. In spite of a difficult life, the Cossacks always distinguished themselves by their cheerfulness, optimism, courage and resolution. This dance consists of two parts, the Cossack Spear Games and the Cossack Dance.

INTERMISSION

PART II

THE EMBROIDERERS

Ukrainian Round Dance
Musical Adaptation: Igor Ivashchenko
Performed by the girls of the Company
In the Ukraine, in the Poltava region, there is a village Rukhshanka, which is famed for its artistic embroidery. The dance portrays the process of embroidering a large colorful carpet. The costumes themselves were embroidered by Rukhshanka needlewomen.

WOODCUTTERS

Polka
Music: G. Zavgornidny
Performed by members of the Company and soloist Lilia Zastochynova
Choreography: Alexander Segal**
Woodcutters gather on the bank of the rough Chornohula in Karpathia. Suddenly a maiden appears on the opposite bank. She wants to cross the stream. The strong arms of the men stretch her in a flash, all are floating on a raft pushing on the waves.

PODOLIANOCHKA

Choreographic Sketch
Music: Igor Ivashchenko
Performed by: Ludmila Kozachenko, Alexei Gomon, Alla Polak, Emma Lukashina, Nermila Khramova
Podolianochka is a poetic tale of three girls. Two of them are locked in their games, but unlucky in love. But the third, the little "podolianochka" (from youth, the suburbs, someone although destined to loneliness by the gaming game, unexpectedly finds happiness and love.

THE WHALERS

Polka
Music: Y. Lapinsky
Performed by the men of the Company
This dance depicts the career of the famous Ukrainian whaling fleet "Sevast'yanov". The whalers dance the popular sailors' dance, Yabluchko.

PLESKACH

Ukrainian Maidens Dance
Music: G. Zavgornidny
Performed by the women of the Company
Soloist: Valeria Kotliar*
While clapping their hands, girls move about the stage like a spring breeze. Their patterns are similar to those found in Ukrainian national embroidery.

WEDDING DANCE

Polka
Musical Arrangement: A. Khelembiy
Choreography: A. Pomorskiy
Adaptation: Pavel Vinsky
Performed by members of the Company
Soloists: Lilia Elagina, and Vitali Barankov
This dance is performed at weddings in the village of Topornika, Chernivtskiy region.

SHEVCHIKI

(BOOTHMAKERS)
Polka
Humorous Ukrainian Dance
Musical Arrangement: G. Zavgornidny
Performed by members of the Company
Boothmaker: Alexei Dolgikh**
Humorous Ukrainian folk dance based on professional movements peculiar to the trade of boothmakers. The work of a social, non-theatrical boothmaker progresses as a cunning game, awaits him on his work.

GOPAK

Ukrainian Folk Dance
Music: B. Yaroslavsky
Performed by the Entire Company
The Gopak is the most popular and beloved dance of the Ukraine.

*Special Artist of the Ukrainian U.S.S.R. **Professional Artist of the Ukrainian U.S.S.R.

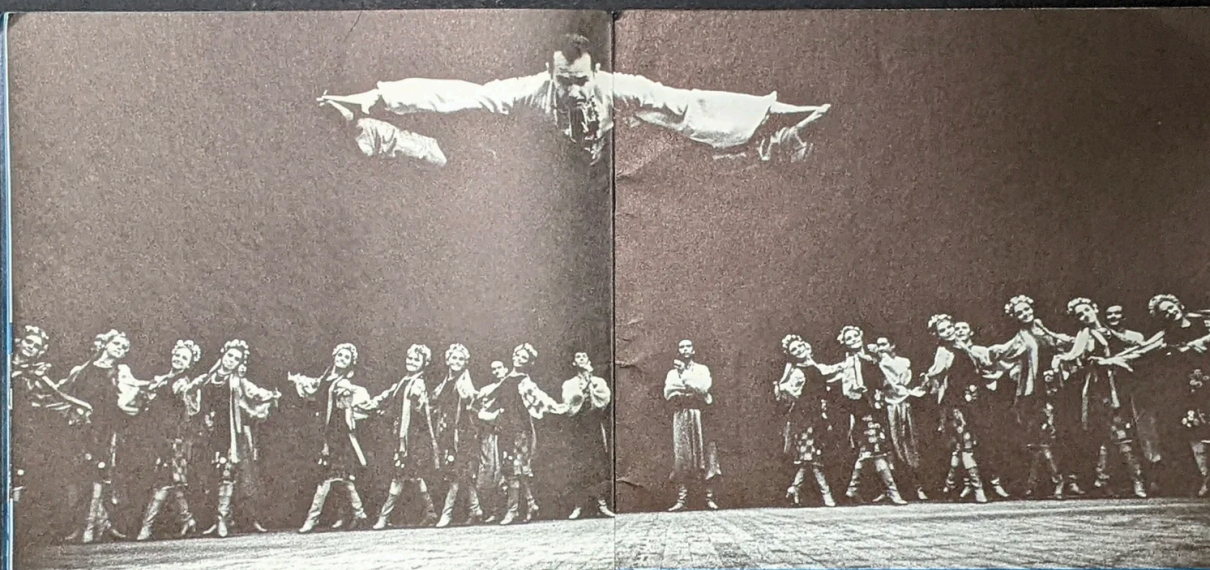


of the Ukraine for dance forms of complete dances which contain a kernel of the truth about the Ukrainian people and then to bring that dance to the theatre; in other words, to make it dramatic, effective, and of course entertaining. Visky's big set dances such as *Kalosa* or *The Cossack Spear Dance* or even *The Whalers*, a modern number, provide evidence that Visky is always trying to tell us something about the Ukrainians.

The reason for this stems from the Ukraine's historical task of striving for its national identity. To be more concrete, it was the specific task set to the troupe when in its original form it came to Moscow in 1917 for the first festival of Ukrainian art. In those days national dance troupes were few in number; Igor Moiseyev was just gathering together his company that is now nearly thirty years old; the older Primakova troupe was essentially a choir. The war and the occupation of the Ukraine interrupted Pavel Visky's work, but when it ended the need for a dance troupe recalling the virtues of the Ukrainian people and reminding them of their historical past became urgent. 'We are Ukrainians. This is the kind of people we are,' was a message intended not in the first place for foreign audiences; it was vitally necessary



Top left: Reconstructing *Whalers*. With Ukrainians as costumes. Middle: *Whalers* in *Whalers*. Bottom: *Whalers* in *Whalers*. Above: A Ukrainian folk dance, *The Whalers*.



differentiation. It is the men who do the hard work—the jumping, the spinning, the squatting—and generally knock themselves out with vigor; the women concentrate on being lyric, womanly and worth all the masculine contingent's efforts to impress.

MEN AND WOMEN

Many of the best numbers of the evening, as a matter of fact, are completely segregated. How the men manage to carry on the way they do, number after number, right after right, is extraordinary. One would give them not a day beyond the age of 25 to maintain such a pace. Their legs are no doubt specifically Ukrainian legs, for the regional dances have always been famous for their repetitions of deep knee-bends and long-sustained squatting positions. Most alien knees—at least Western ones—

would give way easily under such punishment. The *Polzunets* finds ten men dashing about and performing all sorts of acrobatic tricks while their posteriors are not more than six inches from the floor, and the only way we find out that they are not dwarfs, or at least dwarfs, is that at the very end of the number they stand upright. This is a matter of great relief to us, if not to them. And this is virtually the beginning of the evening. From then on they jump and turn on the ground and in the air and without any visible moments of contact with the floor, through Cossack dances and Gopaks and a wonderful ensemble of contemporary sailors from the whaling fleet, who give us not only the sailors' own "Yalochko," but bits of tap dancing and tango and what-have-you, no doubt picked up on their travels. Through it all they smile with such warmth and vitality that they

convince you they are having the time of their lives. Tired! Not at all; under provocation they will even come back and repeat a final phrase or two by way of encore.

The girls are less showy in what they do, but so charming that they share the honors with complete equality. Their *Embroiderers* dance may well be the high point of the evening, not only for its pictorial beauty but also for its remarkable, if gentle, skill and the irradiance of its sheer femininity.

And there is a little "choreographic sketch" called *Podolanochka* (which apparently means the little girl from the suburbs), which is a tender bit of enchantment, almost as if it came out of a fairy tale.

There is a very foony as well as a quietly touching piece by four men as poor salt-seeking "Chumaks" of old, who can only af-

ford one pair of boots among them, and in trying to break them in so that all their assorted-sized feet can get into them, manage to ruin them. And there is a funny and energetic Russian dance contest (also by the men) and a sure-fire popper farce about the eternal triangle, and several boy-and-girl folk dances, and an amusing contemporary piece in which two farmers with mechanized farm equipment plant, cultivate and harvest a field of corn which actually consists of live girls.

Perhaps, in a way, this "cultivating of corn" is symbolic of the whole approach of such an art form, for here is the oldest of all fruitful stuff cultivated to the most sophisticated beauty.

Honor to all concerned. And that assuredly includes the musical director, Igor Ivashchenko, who all but dances the vigor of the music into the bodies of the performers on stage. □

Pavel Virsky's professional career began in 1928 when he joined the Odessa opera and ballet theatre as a solo dancer and worked at the same time as a choreographer. It was just one year earlier that the gifted 22-year-old Pavel Pavlovitch had completed his studies at the Music and Drama Institute of his native Odessa. He had worked in the ballet classes of Professor V. I. Presniakov, in addition to attending the Lounatcharski dance technicum in Moscow. In subsequent years, Virsky's work was to take him to many theatres in different parts of the Soviet Union. As a premier danseur, ballet master and director, he produced such ballets as *Swan Lake*, *Raymonda*, *La Esmeralda*, *Le Corsair*, *The Red Poppy* and *Don Quixote*.

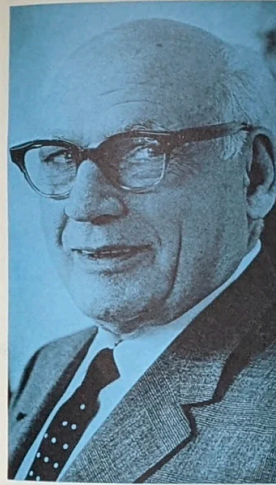
In 1937, he organized the Ukraine's first national dance company. During the war, he continued his artistic activities in groups set up among the soldiers at the front. Later he was appointed assistant director of the Red Army Chorus.

A sophisticated expert in the field of folk choreography and national dances, Virsky devoted much time and effort seeking out original sources. He studied not only dances but their origin in the life and history of the people. Not content with a purely ethnographic approach to the popular dance idiom, he made use of all the treasures of the classical dance and the technical achievement of professional dancing to enrich and to improve it. It was in 1951 that he organized the Ukrainian Dance Company, which has since won world-wide acclaim and become one of the most popular troupes in the Soviet Union itself.

The very important contributions which Virsky has made to the development of Russian art have earned him the titles of People's Artist of the U.S.S.R., Master Emeritus of Art of the Federation of Russia, Laureate of the State and Sevchenko Prizes and numerous orders and medals of the Soviet Union. □



PAVEL VIRSKY Artistic Director



S. HUROK

In the near decade since the arrival of the Moiseyev Dance Company, S. Hurok has imported from the Soviet Union one dance excitement after another — the Boboloi Ballet, the Leningrad Kinov Ballet, the Georgian State Dance Company, the huge Russian Festival. Now the Ukrainians come again to delight American audiences.

This season, too, America's great dancer, Martha Graham, and her world-famous Company are touring the U.S. for the first time in more than fifteen years under Mr. Hurok's aegis. The D'Oyly Carte Company, the Bristol Old Vic, the Royal Highland Fusiliers, and, in the spring, the Royal Ballet are all visiting from Great Britain. Mexico is sending the Ballet Folklorico for an extensive tour, and from Austria come the Vienna Johann Strauss Orchestra and the Vienna Choir Boys.

Mr. Hurok has functioned as a one-man cultural Exchange program for more than four decades, bringing artists and companies from all over the world to the U.S. and, in turn, sending Americans abroad. Such artists as Artur Rubinstein, Marian Anderson, Isaac Stern, Jan Peerce and Van Cliburn have performed in a host of foreign countries, serving, with their art and personalities, as potent ambassadors.

It was sixty years ago that Mr. Hurok first arrived in America as a teen-ager with boundless optimism as his only resource. Now he is recognized as one of his beloved adopted country's first citizens. □



HOP

Choreographic picture -
 Music: Y. Lypinsky -
 From lime immemorial man has recognized the powers of alcoholic beverages. Through the centuries songs and ballads have evolved about hop which is often represented as an insidious tempter and seducer with whom man enters into single combat. Hop is often the victor. The harvesting and cooking of hop is a festive event and like many other holidays in the Ukraine it is marked by characteristic Ukrainian humor, song and dance along with, to be sure, the tasting of the alcoholic, aromatic beverage.

WOODCUTTERS

Music: G. Zavorodny
 Choreography: Alexander Segal
 Enchanting Carpathia. Brave woodcutters gather on the bank of the rough Cheremosh. Work progresses rapidly, axes flash, dust rises. Suddenly a maiden appears on the opposite bank. She needs to cross the fast-flowing stream. The strong arms of the men snatch up the maid. A flash, and all are floating on a raft pitching on the waves.

NEW BOOTS

Choreographic sketch from the distant past of the Ukrainian people
 Musical Arrangement: Igor Ivashchenko
 In past centuries poor Ukrainians went to the Crimea for salt. Four *Chumaki*, bullock-cart drivers are bringing salt from the Black Sea coast to the Ukrainian steppes. Between them

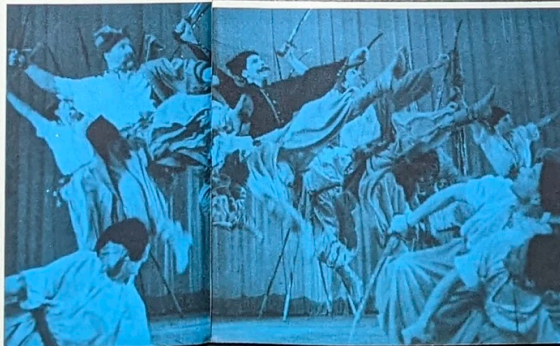
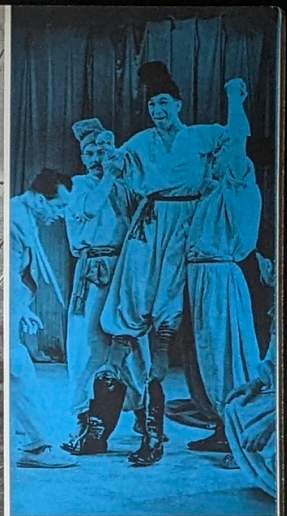
they own a single pair of boots. In turn, they try on these newly-acquired boots during a short halt under the torrid sun on their dusty road northwards from the sea. The boots collapse under the strain of their efforts to make them fit. But the dance does not end on a note of disappointment. "To devil with the boots," we can get along without them, the *chumaki* tell us in their concluding steps.

LITTLE WILLOW

Ukrainian round dance
 Musical Arrangement: A. Mukhi
 Choreography: Alexander Segal
 The silvery branches of the willow shimmer in the moonlight. Girls dance in stately fashion under its branches. Suddenly there is a storm and the branches scatter. The rain subsides and once more moonlight caresses the willow.

ZAPOROZHCHY (Dnieper Cossacks)

Games and dances of the Zaporozhian Army of Bogdan Khmelnytsky
 Music: Y. Lypinsky
 Military games and dances of the army of the Seventeenth century. The Dnieper Cossacks were heroic defenders of their homeland. They played an important role in the national struggle of the Ukrainians. In spite of a difficult life and one full of surprises, the Cossacks always distinguished themselves by their cheerfulness, experience, courage and resolution. The Zaporozhian Cossacks were led by Bogdan Khmelnytsky. The dance consists of two parts. First, military games with lances.



Center Top and Bottom: Two scenes from Zaporozhchyy, the Cossack Spear Dance.
 Top Right: Pavel Vynky coaches his four Chumaki in New Boots.

MOISEYEV... } **GREAT!** NOW THE COMPANY THAT
BOLSHOI... } THRILLED LONDON AND PARIS
KIROV... }



S. HUOK
presents
FIRST TIME IN AMERICA
THE HAIR-RAISING

UKRAINIANS
DANCE COMPANY
PAVEL VIRSKY, Artistic Director
100 DANCERS AND SYMPHONY ORCHESTRA
METROPOLITAN OPERA HOUSE
3 WEEKS ONLY! APRIL 24 thru MAY 12
(Eves. Tues. thru Sat. Mats. Sat. & Sun.)

Exclusive Management: HUOK CONCERTS INC., 730 Fifth Avenue, New York 19, N. Y.

Printed by HURON Press, Inc., New York, N. Y.



Cleveland Opera Association
and **S. HUOK**
Present

UKRAINIAN
DANCE COMPANY



SUNDAY, JANUARY 8, 1917 — 4:00 P. M.
PUBLIC HALL
CLEVELAND, OHIO

THE NEW YORK CRITICS HAVE!

"So you think you have seen all the Slavic folk dance companies you can take in one lifetime. Well, you could not be more mistaken. You will know just how mistaken when you see this company... this is a

ROUSING, JOVIAL, UTTERLY ENGAGING
horde of young people, dancing their hearts out and their heads off."
— MARTIN, N. Y. Times

"AN IRRESISTIBLE DANCE SHOW!"
— TERRY, N. Y. Herald Tribune

"ZESTFUL HOOFERS... INCREDIBLY AGILE!"
— CHAPMAN, N. Y. Daily News

"FANTABULOUS!" — SATURDAY REVIEW

"A DAZZLING DISPLAY!"
— COLEMAN, N. Y. Daily Mirror



"AN EXUBERANT DEBUT! INCREDIBLE!" — KASTENBICK,
N. Y. Journal American

"WINGS ON THEIR FEET, FIRE IN THEIR BLOOD. BUNDLES OF LIVING DYNAMITE!" — BLANCOLET,
N. Y. World Telegram

"INCREDIBLE!" — HERIDGE, N. Y. Post

"SPECTACULAR... RAISED YELLS OF ADMIRATION. They rival with the best of the Malowyses."
— NEWWEER

S. HUOK presents THE HAIR-RAISING
UKRAINIAN
DANCE COMPANY
PAVEL VIRKAT, with
100 DANCERS WITH SYMPHONY ORCHESTRA

SUN., JAN. 8—4:00 P.M. PUBLIC HALL
Tickets: \$6.50—\$5.00—\$4.00—\$3.00





monitor
high fidelity recordings
HOPAK!

Ukrainian Songs and Dances, Vol. 5

1. **TYKHO NAD RICHKOYU** (Stillness Over The River) 3:45
2. **LVIVIANKY** (Women From Lvov) 1:53
Soloists: The Boyko Sisters Piano: T. Lahola
3. **VITER Z POLININY** (Wind From The Meadow) 3:35
Solo: V. Kokodinskaya

33¹/₃ RPM
MICROGROOVE

SIDE TWO
MF 376

4. **TROPOTYANKA** (Ukrainian Dance) 2:46
5. (a) **HEI DUNAYU** (Lo, The Danube) 3:55
(b) **ZASPIVAIMO DVOMA HOLOSAMY**
(Let's Sing Together)
Soloists: O. Polyak, L. Tsohla
6. **SVIATO V KARPATSKYKH HORAH** 4:35
(Holiday In The Carpathian Mountains)

Ukrainian Folk Chorus (1)
The Trembita Chorus (3)
The "Zakarpatsky" Chorus and Orchestra (4, 5)
The Hutsul Song and Dance Ensemble (6)

Unauthorized Public Performance or Copying Prohibited • Made in U.S.A. • Monitor International Corporation N.Y.