

УДК [792.82:793.31](477)"18"

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.269–283>

СТВОРЕННЯ НОВОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ КРІЗЬ ПРИЗМУ КОНТАМІНАЦІЇ НАРОДНОГО ТА КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ ХІХ СТ.

Наталя ДЕМЧЕНКО

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8568-6272>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії;
Дніпропетровський фаховий мистецько-художній коледж культури,
Дніпро, Україна,
e-mail: nataly_demchenko@ukr.net*

Розглянуто важливу проблему формування в танцювальному мистецтві України нового хореографічного образу через призму контамінації народного та класичного напрямів. Її вирішення безпосередньо пов'язано із питаннями взаємодії та інтеграції вітчизняної хореографії до глобального культурного простору, взаємовпливу різних за характером видів та жанрів національного танцю з ідентичними явищами в розвинутих країнах світу, від яких вони були штучно ізольовані через колоніальну залежність України від царської, а потім більшовицької імперій. Особливої ваги у зв'язку з цим набуває не просто повернення до споконвічних фольклорних джерел та актуалізація надбань народного мистецтва, а й його всебічне осмислення та органічне залучення в процеси формування нової хореографічної культури незалежної країни. Зазначено, що український танець дуже швидко проходить стадію обрядово-релігійного та тісно пов'язаного з сільськогосподарським способом життя дійства і вже за часів Київської Русі стає політичним мистецьким явищем, що успішно розвивається у контексті різноманітних зарубіжних країн (скандинавських народів, північних слов'ян, Візантії). У творчості скоморохів, що практично на професійній основі розвиваються у княжо-дружинних центрах, не просто збереглася неповторна стилістика та техніка народного танцю, а й ускладнювався його малюнок, з'являються нові рухи та пози, а відтак починають створюватись оригінальні танці.

Перетворення України на колоніальну залежну окраїну московії та практична реалізація міфологеми про "єдність трьох братніх народів" не лише призупиняє поступальний розвиток національного танцювального мистецтва, визнаного у світі, а й фактично підпорядковує його культурі метрополії. Відбувається тотальна "декоренізація" української духовності та ідентичності, суттєво коригуються вірування і традиції народу, а його культура віднині приречена на вторинність та маргіальність. Останнє змушує й надалі заглиблюватись у єдине чисте джерело – фольклор, який надалі розвивається і надихає мистецтво (у тім числі танець). Фольклор активно інтегрується в літературу, драматургію, театрі і музичне мистецтво, що дало змогу ввести елементи народної творчості як в літературну основу хореографії (лібрето), так і в звучання, а також у мову й стилістику танцю. В цей період саме на подібній основі

формується національний варіант характерного танцю, що передає всі особливості образів українців: сміливість, чесність, відданість, спритність та дотепність. І хоча в Україні не було створене академічне підґрунтя для подібного танцю (його термінологічно-теоретичну основу сформує лише у XX ст. Василь Верховинець), він на практиці сприяв оновленню танцювальної мови, виведенню на сцену яскравих і самобутніх характерів.

Вирішальним моментом для формування досконалого художнього образу у вітчизняній хореографії стає період романтизму. Саме тоді з'являється плеяда композиторів і музикантів (М. Лисенко, С. Гулак-Артемовський та ін.), які покликали до життя творчі здобутки народної хореографії, зробили їх актуальними для нових поколінь шанувальників. Відтоді еталоном української хореографії стає вистава, наповнена елементами національної ідентифікації, музикою, партитура якої насичена народним мелосом, а танець стає органічним поєднанням класики та фольклору.

На сучасному етапі фактичного відродження самобутньої національної культури танцю знову актуалізується проблема синтезу класичної та народної хореографії, їх складових і створення на цій основі дбайливо збереженої спадщини, що відповідає естетичним викликам сучасності.

Ключові слова: хореографія, танець, балет, художній образ, класичний танець, характерний танець, фольклор, хореографічна мова, сценографія, синтез, контамінація.

Постановка проблеми. Особливості взаємодії та інтеграції українського танцювального мистецтва до глобального світового культурного простору, взаємовпливу різних за характером видів та жанрів національної культури з ідентичними явищами в розвинутих країнах світу набувають тепер особливої актуальності. Можна констатувати, що вони переходять з периферії до центру наукових інтересів вітчизняних учених. У зв'язку з цим особливої ваги набуває не лише повернення до споконвічних фольклорних джерел та актуалізації надбань народного мистецтва, а й його всебічне осмислення та органічне залучення в процеси формування нової хореографічної культури незалежної України.

Варто пам'ятати: попри те, що український етнос найбільш яскраво реалізував себе в пісенно-танцювальному мистецтві, становлення національного танцю та класичної хореографії відбувається зі значними труднощами та перервами. Історичні та геополітичні обставини переривають їх поступальний розвиток на століття, вилучаючи з загальноєвропейського та світового контексту.

Колонізація України московським царством по суті зупиняє цей процес на злеті. Все, що можна привласнити та пристосувати до своїх потреб, московити зосереджують у новонародженій метрополії, прирікаючи культуру поневоленого народу жити на узбіччі мистецького розвитку. Українську культуру віднині розглядають лише як явище вторинне, менш вартісне, яке залишилось для вжитку на власному “містечковому” рівні. Вплив та взаємодія з іншими культурами, крім московських мистецьких проявів, проявляються через їх “омосковичені” варіанти.

Іншими словами, характерний танець саме завдяки національному фольклору формує неповторну пісенну та танцювальну культуру, на відміну від західноєвропейських країн, де цей процес набуває академічного характеру.

Актуальність статті корелюється із загальним мейнстрімом сучасного українського мистецтва. Осмислення власної ідентичності як соціокультурного процесу насамперед містить збільшення фокусу інтересу до власної історії і до власних фольклорних джерел. З іншого боку, існує гостра потреба у рятуванні від поверхневого і кон'юнктурного підходу до народного мистецтва, коли стилізований творчий продукт практично не має нічого спільного з оригіналом. Натомість запропоновано шлях глибокого проникнення в сутність процесу контамінації класичної та народної хореографії, який на цій основі дає можливість формувати сучасні образні системи з їх новим духовним наповненням та сакральним змістом.

Новизна запропонованого дослідження ґрунтується на виявленні та вивченні взаємодії певних елементів класичного та народного танцю, які формують новий сучасний хореографічний образ. Таке творче взаємозбагачення не лише розширює можливості використання пластичної мови, драматичної експресії, лірико-епічного та філософського наповнення сценічного твору, а й робить його яскравим та емоційним.

Мета статті полягає в аналізі процесу контамінації народного і класичного танців та особливостей нової художньої образності, що утворюється в її результаті; визначенні головних етапів трансформації хореографічної мови, її сучасних функцій, окресленні видозмін, що відбулися у неопластичних елементах танцювального спектаклю (лібрето, музики, сценографії, костюмів тощо), їх місці та ролі у формуванні цілісного образу сценічного твору.

Методи дослідження. Використано аналіз емпіричного матеріалу, в теоретичне підґрунтя якого покладено низку підходів, що забезпечують розгляд проблематики з урахуванням всієї своєрідності розглянутих порівняльно-історичних, ретроспективних, ситуативних та аналітичних методів.

Виклад основного матеріалу. Свою термінологію та теоретичне підґрунтя український характерний танець отримає лише ХХ ст., зокрема завдяки працям Василя Верховинця, який першим уклав глосарій, присвячений народній хореографії. У передмові до "Теорії українського народного танцю" він зазначив: "Одну дуже важливу прогалину довелося поновити самому, а саме: дати в цій праці назви майже всім рухам..." [4, с. 7].

Це ще раз засвідчує, що для танцювального мистецтва в Україні характерний танець ніколи не мав вторинного характеру, а навпаки, був тісно пов'язаний із виникненням та становленням професійної музики, драматургії та хореографії. Вперше, вже у своєму завершеному вигляді, "справжня українська хореографія з'явилась на сцені у п'єсі Івана Котляревського "Наталка Полтавка" (1819 р., м. Полтава). Національний колоритний танець стає справжньою окрасою українських спектаклів. Вокальні твори, масові сцени створювали особливу атмосферу та підкреслювали колорит, а танцювальні масові групи ще виразніше розкривали душу та побут українського народу" [12, с. 131].

Жанровий колорит та національну основу передавали і сцени з опери Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм". "Образи Івана Карася (бас),

Одарки (сопрано), Андрія (тенор), Оксани (сопрано) наділено кращими рисами, притаманними українському характеру: сміливість, чесність, відданість, спритність, дотепність. В образах ліричних героїв – Оксани та Андрія – уособлено чисті і високі почуття: любов до вітчизни, палке кохання, позбавлене будь-яких корисливих розрахунків. Їх музична характеристика відзначається задушевним, проникливим звучанням, елегантними вальсовими мелодіями і спирається на виразні засоби українського побутового романсу” [17, с. 8].

Отже, народний танець, який відповідав як вимогам балетної музики, так і народним зразкам, з’являється в опері Миколи Лисенка “Різдвяна ніч” (1903). Як зазначає у зв’язку з цим Юрій Станішевський, у ній “...численні танцювальні епізоди стали одним з основних компонентів яскравого і самобутнього оперного спектаклю. Вони були не просто вставними номерами, а гармонійно вплітались у розвиток дії і служили засобом розкриття змісту й настроїв героїв твору” [15, с. 48].

Принципи, закладені корифеями українського мистецтва у їх баченні шляху формування нового хореографічного образу через призму контамінації народного та класичного танцю, не втратив своєї актуальності й сьогодні. Особливо тепер, коли ми змушені вирішувати цю проблему через суттєвий історичний відрізок часу, позначений як утисками національного мистецтва, так і більш пізнім його підпорядкуванням ідеологічним догмам.

Виділення з народного танцю в країнах Західної Європи “танцю в образі” (*“danse de caractère”*) започатковує процеси формування самобутнього художнього втілення в хореографії. Адже створюють не лише особливий вид танцювального мистецтва, а по суті закладають підґрунтя активної взаємодії фольклорного танцю, який через прив’язаність до конкретних регіонів не могли показувати на сцені з класичним мистецтвом, у якому вже сформувались доволі усталені хореографічні канони, структури та виконавча техніка. Однак через свій елітарний характер класичний танець був далекий від реального життя, натомість *“danse de caractère”* або “танець в характері”, як його почали називати, переніс у хореографію як музику, так і змістовний образ. Ось чому він був здатним навіть попри свій доволі розповсюджений побутовий та приземлений світогляд передавати як елементи навколишньої дійсності, так і наближатись до правдивого відтворення людського характеру.

Проте обмежені можливості “танцю в характері” тривалий час не давали йому змоги посісти вагоміше місце в класичній хореографії, залишаючи за ним роль другорядного елемента. Загалом його роль полягала лише у заповненні пауз між виходами артистів, виступаючи в вигляді інтермедії. Водночас його комічна спрямованість слугувала засобом розваги та відволікання публіки.

Характерний танець завдяки своїм особливостям міг забезпечити глибоке розкриття людського характеру та створення на цій основі яскравого художнього образу. В ньому були представлені типи, притаманні італійській *“commedia dell’arte”* [19, с. 36, 60] середньовіковими “фабліо” (Франція) чи “шванками” (Німеччина), які представляли людину у гротескно-комічному вигляді. Українцям подібне дійство було відоме завдяки Різдвяним вертепам.

На початку ця типологія була пов'язана лише з євангельськими мотивами. Проте згодом розмаїття типів було забезпечено зверненням до біологічних рис людини, екзотичних героїв, національно-етнічних особливостей, соціального станового становища тощо.

Представлений у *“danse de caractère”* тип здебільшого був шаржовим. Він міг втілюватися у різноманітні ампула: хитруна і скупаря, молодика і старця, чоловіка і жінки і водночас селянина, ремісника, солдата, розбійника, монаха тощо. Це також підкреслювалось відповідним музичним супроводом, костюмами та масками, гротескною пластикою та мімікою танцюристів майданного характеру.

Україна була штучно відокремлена від цих визначальних для хореографії трансформацій. Уже з XVI і аж до XVIII ст. відбувся масштабний процес зросійщення та асиміляції автохтонного населення, знищення та деформація його духовності вірувань, традицій. Він супроводжується виникненням, а потім і утвердженням на імперському ідеологічному рівні міфологеми про “три братні слов'янські народи”, які нібито мали єдину (тобто великоруську) мову, вірування, традиції та цінності [18, с. 144, 145].

Імперська політика перетворення національних традицій (зокрема в танцювальному мистецтві) в маргінальні, в повну “декорінезацію” власних надбань і традицій та їх повну заміну на перенесення всіляких змін – “чуже”, що сприймалося з холопським плазуванням перед ним, подібне ставлення залишилося в повсякденній ментальності росіян аж до радянських часів. Проте для України це означало новий етап розвитку повернення до народного мистецтва. Ось чому характерний танець, що виникає на поєднанні фольклорних традицій та тенденцій національно-побутової хореографії, ніколи не був у сприйнятті українців вторинним та зневаженим. Обмеження його проблематики селянським побутом переважної більшості населення дає змогу шукати та знаходити позитивні риси передусім у козацьких і сільських характерах. Дмитро Багалій зауважував: “Українські народні звичаї – весілля, танки, ігри – збереглися у козацтва та селянства куди краще і довше, ніж у старшин” [1, с. 167]. Саме козаки завдяки відокремленому способі життя протягом усього часу є в опозиції до офіціозу у духовній сфері. А їхнє танцювально-пісенне мистецтво стало різновидом колективної історичної та світоглядної пам'яті [2, с. 809].

Показово, що таке описання створюваних попри всі труднощі танцювальних здобутків бачимо в українських письменників І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Гоголя, які в літературних творах завдяки танцю віддзеркалюють особливу національну атмосферу, місцевий колорит і найбільш виразні риси характерів.

Проте процес створення глибоких художніх образів в українській хореографії по-справжньому розпочинається лише в період утвердження романтизму, що пов'язане з кількома суттєвими чинниками. По-перше, доба романтизму і в Західній Європі стає вирішальною для формування завершеної художньо-образної системи танцювального мистецтва. По-друге, в гострій полеміці із усталеними канонами класицизму романтики концентрують свої

естетичні пошуки навколо неповторної індивідуальності людини. Зосередившись на внутрішньому світі своїх героїв, вони створюють неповторно-суб'єктивний (навіть егоцентричний) характер, що дає можливість максимально передати найпотаємніші нюанси переживань особистості та її ставлення до навколишнього світу. Романтичний герой безкомпромісно протистоїть усьому приземлено-побутовому та зосереджується на пошуках неповторно ідеалу позасуспільного переживання.

Одже, цей період у національній культурі позначений майже одночасною появою плеяди композиторів світового рівня, починаючи від геніального М. Лисенка і завершуючи С. Гулаком-Артемовським, М. Вербицьким та ін. В умовах імперської політики вселяючого стримування ровику української культури, непереборних перешкод на її шляху, заборон та обмежень вони не лише змогли у кращих своїх творах досягти європейського рівня, а й вийти за межі колоніальної автаркії.

Утім, М. Лисенко після навчання в Харківському та Київському університетах та після закінчення Лейпцизької консерваторії так і не реалізував себе повністю як професіонал-музикант, інструменталіст та популяризатор національної музично-пісенної творчості, бо був часто змушений заробляти на життя як учитель музики та організатор аматорських вистав. А коли в 1878 р. він створив першу українську героїчну оперу “Тарас Бульба”, то вона з’явилась на сцені лише 1924 р., хоча відразу після її написання композитор отримав запрошення П. Чайковського, що відкривало йому сцену імператорського театру в Петербурзі, однак для цього твір потрібно було перекласти російською мовою, від чого автор відмовився [5, с. 70].

Хоча класичне мистецтво танцю в Україні відчуватиме наслідки власного становлення пізніше, ніж у визнаних центрах світової хореографії, воно дуже швидко проходить “учнівський період” і не лише сповідує головні тенденції його розвитку, а й продукує власні методи до хореографічної образності. Це бачимо з ознак, які характеризують національні школи хореографії: в Німеччині та Австрії художня образність у танцювальному мистецтві розвивається під знаним впливом лірики, у Франції – активно взаємодіє з досягненням драматичного театру, в Італії – орієнтується на музично-оперну культуру.

Новаторство української національної школи хореографії полягло у залученні ще на ранніх етапах становлення класики багатого неповторного фольклорного спадку. Її творці не просто повернули мистецькі здобутки народної творчості, а й зробили їх актуальними для нових поколінь шанувальників і забезпечили таким способом новий етап її розвитку. Ось чому еталоном українського балету стає вистава, наповнена елементами національної ідентифікації та музикою, партитура якої насичена народним мелосом, а хореографія – вибудована на поєднанні класичного танцю і фольклору.

Водночас українські митці завдяки персональним зв'язкам з представниками шкіл Західної Європи уважно адаптують провідні тенденції, що були характерні для концепцій, і впроваджують їх у національну практику.

Крім того, західноєвропейський вплив та зв'язок з новітніми тенденціями у сфері хореографії відбувався завдяки тісним зв'язкам з польськими митцями.

Втративши свободу, право на національну ідентичність та самовизначення, українські митці звертаються до вітчизняної історії “прадідів великих”. Звідси – відчуття героїко-патріотичного спрямування мистецтва (зокрема танцювального), що давало можливість спрямувати героїчне минуле на гірке сьогодення. На відміну від домінуючої тоді російської традиції, представники якої вбачали своє завдання в тому, щоб “очистити”, “облагородити” національне мистецтво, перетворити його з майданного в “пристойне”, “поважне”, українські митці обрали інший шлях. Як зазначає Лариса Маркевич: “Синтез двох зустрічних напрямів – театралізація українського танцювального фольклору та насичення народно-пластичними інтонаціями класичного танцю – сформував основу особливої хореографічної мови національного балету, найважливішу стилістичну ознаку жанру” [11, с. 19].

Саме такий підхід допомагав створювати виразні та самобутні танцювальні образи навіть у хореографічних виставах, у драмі та опері. Зокрема, уже в першій постановці опери М. Лисенка “Утоплена” з'являються танці, в основу яких покладено ігри та обряди. У створенні вистави як консультант-знавець українських хороводів бере участь В. Верховинець. Завдяки цьому у сцені русалок (“Вже місяць над нами високо”) використано традиційні для фольклору композиційні методи та принцип багатоголосся (лінії, кола, півкола тощо). Розширенням амплітуди дій позначено і хороводом “Ох і глухої пори, як князь місяць у горі” [3, с. 106].

Об'ємний характер танцювальних образів забезпечило органічне поєднання музики, режисури, сценічного вирішення і навіть костюмів. Художник А. Петрицький стилізував для вистави український жіночий костюм (ніжно-зелені прозорі хітони, сорочки з українським орнаментом та віночки з білих лілій), якому судилося надалі залишатись у національній практиці використання балетного вбрання [3, с. 107].

Характерно, що безпосередня участь у творчому процесі під час постановок опер та балетів спонукає В. Верховинця відмовитися від категоричності та уточнити своє бачення щодо поєднання фольклору і класики. Як засвідчує К. Василенко, він “хоч і рішуче відстоював принципи збереження першоджерела, все ж після спілкування з театральними балетмейстерами закликає знавців танцювального фольклору до всебічної обробки танцю...” [3, с. 116].

Етапним для розвитку української танцювальної образності став балет В. Литвиненка на музику В. Вериківського “Пан Каньовський”. Показово, що для постановки цього спектаклю було залучено В. Верховинця (і як консультанта-етнографа, і як співпостановника). Ось чому ця вистава доволі чітко вказувала, в якому напрямі розвивається балетний театр: “В. Верховинець з ретельністю хореографа-фольклориста прагнув прищепити акторам своєрідну народну виконавську манеру, розуміння самої природи й образності стилістики українського танцю” [16, с. 65].

Постановники вистави практично вперше в українській хореографії звертаються до найбільш значних епізодів у національній історії як і в її героїчному пафосі, так і в трагічних моментах, створюючи оригінальний і доволі рідкісний у світовій балетній практиці жанр – героїко-патріотичне полотно, що таїло в собі прагнення до волі та незалежності. Про цей національно-неповторний характер балету зазначає Анастасія Король, яка вважає її першим взірцем справжньої української хореографії. Вона справедливо зазначає: “...ця балетна вистава насичена елементами національної ідентифікації (світогляд, етичні, естетичні, психологічні особливості тощо); партитура з елементами народного мелосу і хореографія побудована на поєднанні/синтезі класичного танцю й українського танцювального фольклору” [9, с. 152].

Цю тезу підтримує й Ю. Станішевський, на думку якого “у спектаклі утверджуються два основні зображальні засоби – класичний танець і національний хореографічний фольклор, які були основою образно-танцювальної мови українського балету” [6, с. 85]. Справді, “В. Литвиненко разом з В. Верховинцем уперше об’єднали діаметрально-протилежні хореографічні мови і класики, і народного танцю (позиції рук та ніг, тулуба, манери виконання та форму виконання, теми тощо) та створили на цій основі яскравий народно-сценічний танець, що “засяяв усіма барвами веселки, відзначився життєвою і водночас сценічною правдою” [3, с. 107]. Разом з тим, В. Литвиненко та О. Соболев – виконавці партії Яроша – збагатили ще й український героїчний танець, витоки якого – у бойовому гопаку запорізьких козаків. Вони розширили як виразні можливості сольних партій, так і дуєтів.

Творча лінія “Пана Каньовського” знайшла згодом своє втілення у балеті композитора К. Данькевича та балетмейстера Г. Березової “Лілея”. Цей балет належить до безсюжетних, бо його лібрето створене за мотивами поезій Т. Шевченка (“Утоплена”, “Княжна”, “Відьма” та деяких ін.). Уперше основою балетного спектаклю стали твори видатного класика української літератури, які своєю чергою спиралися на фольклорні, зокрема пісенно-стильові, засади. Ось чому драматургія спектаклю постає в лірико-епічному жанрі, що визначало його художньо-образну структуру. Єва Коваленко пропонує вважати “Лілею” жанром “хореодрами”, в якій на перший план виходять “внутрішні почуття героїв, що потребує від балетмейстера не лише хореографічного, а й режисерського мислення” [7, с. 21].

Фольклорні мотиви можна відшукати і в музичній партитурі балету, коли композитор, як і поет, звертається безпосередньо до мотивів народних пісень. Безумовно, на характер сценічної образності спектаклю вплинуло і глибоке відчуття природи народного танцю, яким володів геніальний поет. Вадим Купленик звертає увагу на ту виразність, з якою в його творчості змальовано танцювальні сцени за допомогою виразних засобів слова: “Т. Шевченко володів своєрідним стилем опису танцювальних сцен та самих танців... Метою автора є створення у читача відповідного настрою від зображених у творі танців – лірично-спокійного танцю дівчат, або гостро-емоційного парубків, або несамовитого і героїчного танцю козаків” [10, с. 47].

Можна стверджувати, що оригінальність “Лілеї” як синтетичності поєднання класичного танцю і народного фольклору забезпечена попереднім взаємопроникненням класики і народної творчості у кожній складовій балету: лібрето та сценографії, музиці, лірико-епічній літературній основі тощо. Вагомим був і внесок виконавців головних партій Лілеї (А. Васильєва) та Степана (О. Соболя). Кожен із них розвиває свою класичну лейттему [7, с. 21].

Деякі критики побачили в цьому недолік, зокрема в сценічному тлумаченні образів: у О. Соболя – широкий жест, а у А. Васильєвої – надмірність дрібних рухів [14, с. 369]. Однак можна погодитися з Є. Коваленко, що це не недолік, а навпаки, заслуга хореографа Г. Березової, яка продемонструвала глибоку обізнаність “у стилістиці українського народного танцю, де чоловічі й жіночі танцювальні рухи мають різний характер і амплітуду” [7, с. 21].

Своєрідність підходів українських митців до створення нової хореографічної єдності – класичного та фольклорного танців – позначено ще одним важливим напрямом, чого практично нема у західній теорії та практиці. Маємо на увазі шлях до синтезу не від класики до фольклору, а навпаки, від глибокого освоєння народної танцювальної практики, і не просто її стилізації, а вичерпної естетизації, коли в її структуру органічно вводять хореографічні методи з арсеналу класичного балету. Безумовно, першим у зв’язку з цим абсолютно національно-неповторним процесом варто назвати Михайла Соболя та його послідовника Павла Вірського. Віртуоз-танцюрист та самобутній хореограф М. Соболя мету своєї творчості вбачав у своєрідній театралізації (а зараз можна сказати, що і в естетиці та наближенні до класики) народних обрядів, звичаїв і традицій. Створений ним ансамбль уперше познайомив глядачів із розгорнутими танцювальними композиціями: “Весілля на Україні”, “Запорізький козак”, “Українські дівочі хороводи”, “Польський бал”, “Картинки в горах Кавказу” та ін.

Мистецтвознавець-хореолог О. Плахотнюк зазначає: “У послідовності утвердження багатозначної танцювальної образності зверталися українські балетмейстери, які прагнули до художнього перетворення фольклорних зразків у сценічний образ і розширення виразних засобів класичного танцю, синтезуючи його з фольклорною хореографією” [13, с. 175], що підтверджує думку багатогранності методів використання хореографічної лексики балетмейстерами України.

У цих творах балетмейстер-постановник “ускладнює і лексику, але не за рахунок технічних прийомів чи циркових трюків, а збільшуючи і амплітуду дії того чи іншого руху” [3, с. 144], відповідно, породжуючи нові зразки традиційно народних повзунця чи присядок.

Розширюючи функції руху, М. Соболя не ставить перед собою завдання максимально вдосконалити цей процес. Навпаки, він спирається на його образно-дієвий чинник. Саме такий підхід у комбінації із іншими елементами, на його думку, допомагав максимально повно і всебічно розкрити тему і сюжет кожної композиції. Удосконалення багатьох повітряних рухів, що притаманні українському чоловічому танцю, балетмейстер упроваджував саме завдяки

видозміні основної структури руху відповідно до художнього завдання [3, с. 144].

Творчою сміливістю позначено й експерименти митця в композиції його сценічних творів, у яких він створював різноманітні побудови: коло, ворітця, зірочки, вертикальні та горизонтальні розташування ліній [3, с. 145]. Подібними підходами позначено і його участь у постановках великих спектаклів. Це засвідчує, наприклад, постановка танців у опері “Тарас Бульба”. Вона починається з “горлиці”, а фінальні картини завершуються несамовитою “метелицею”.

Як бачимо з наведеного вище, в хореографії не існує універсальних або зразкових художніх методів, які були б однаково придатними в усі часи й для всіх народів. Художні методи, що сформувалися в результаті складної та тривалої еволюції, завжди були підпорядковувались завданню розкриття виразної природи танцювальної образності. Сьогодення хореографічного мистецтва – це насамперед відповідність духові часу, відображення актуального хореографічного та образного мислення, в якому виразність завжди зберігає свою неповторність.

Керуючись цією тезою, авторка спробувала втілити свої теоретичні підходи у практичних постановках композицій, у створеному нею колективі класичного танцю “Подих” Дніпропетровського фахового мистецько-художнього коледжу культури. Однією з найбільш виразних вважаємо хореографічну композицію “Ой верба, вербиченька...” на музику Р. Гриньків та М. Дремлюги. В основу її образної системи покладено символічний та навіть сакральний для українців образ верби і пов’язані з нею легенди про перетворення дерева на людину і навпаки. За драматургічну основу було взято вірш Н. Ковальської-Гуменюк “Що тобі сниється, вербиченько?”.

“Плакуча верба-вербиченька

Схилила віти над річкою

Ой, вербо, вербо плакуча,

Що тобі сниється, подруженько

Ночами довгими-предовгими

Осінніми та зимовими” [8], та декілька народних легенд, у яких верба є символом печалі, співчуття до складної жіночої долі, коли вже з юності дівчині доводиться багато пережити, страждати, та не зламатись, а відтак навечно перетворитися на вербу плакучу.

Ось чому і композиція починається з дівочого кола, де кожна щойно з вербиченьки перевтілилась у дівчину і разом з усіма відповідає на питання “Що тобі сниється, подруженько?”. У кожної з дівчат – своя історія, а виразність і особливу тональність цим сольним партіям надає лексичний матеріал-контамінація класичного танцю (на пуантах) з народним. Ніжні та прекрасні дівчата бавляться на воді і прохід кожної з них дрібними балетними кроками увесь час видозмінює коло, а також зачаровує (майже за легендою) кожного, хто стає свідком цього неповторно-реального й одночасно загадкового хороводу. Перехід до рухів на пуантах підкреслює і робить ще виразнішим ліризм та м’якість саме дівочого танцю, хиткість, прозорість та піднесеність їхніх мрій і прагнень, а особливе положення рук із їх фольклорними зразками

та “тріпотінням” класики лише підсилює емоційно-психологічний вплив цієї хореографічної дії. Теми танцю, що змінюються ближче до фіналу відповідно до музичної партитури, готують глядача до майбутнього магічного перетворення: закінчиться чарівна ніч та настане буденний ранок, де вже немає місця дивам, і дівчата знову перетворюються на самотню вербиченьку, у відчаї схилювши над водою руки-віти. Проте є у цьому невтішному фіналі й надія на нову зустріч, бо “без верби і калини – нема України”.

Висновки. На сучасному етапі розвитку української культури, якій відводиться значна роль у формуванні національної ідентичності та самосвідомості, у хореографії вкотре актуальною постає проблема синтезу сучасної танцювальної образності та виразності класики з фольклором, який потрібно повертати до активного життя не як залежність від мистецьких трендів, а як нагальну потребу сучасного мистецтва.

Така актуалізація народної творчості надзвичайно важлива ще й тому, що в духовності та ментальності українського етносу від його народження пісенно-танцювальна складова посідає особливе місце. Вона дуже швидко проходить стадію архаїчних ігрищ, коли всі елементи навколишнього світу сприймалися як конкретно-одухотворені образи і супроводжували певні етапи сільськогосподарських робіт та початок і завершення тієї чи іншої пори року.

Цей потужний поступальний рух та високий рівень танцювального мистецтва, яке різнобічно вписувалось у загальноєвропейський мейнстрім культурних процесів, призупиняються з моменту колонізації України Московією, за якою Україну позбавили і національної ідентичності, і славетної історії, і духовності, і мови та культури. Цей процес асиміляції, суцільного зросійщення заганає Українську культуру (і хореографія не була винятком) у таку собі “резервацію”, що мусила творити культурний продукт лише для свого “містечкового” вжитку.

У цій ситуації засобом збереження національної ідентичності, історичної пам’яті, власних традицій і ментальності стає звернення до фольклору, який не “консервується” і не викидається як щось вторинне, а стає носієм кращих рис, притаманних українському характеру. У цьому процесі, в який активно долучаються вітчизняні письменники, композитори та хореографи, починає формуватися національний вид характерного танцю, який, маючи різнобічну практичну основу, лише у XX ст. вперше отримує термінологічно-теоретичне підґрунтя у працях М. Верховинця.

Отже, ознакою українських хореографічних шкіл, на відміну від аналогічних шкіл у інших країнах, стає шлях до синтезу не від класики до фольклору, а навпаки, від повноцінного освоєння народної танцювальної практики, і не просто її стилізації, а вичерпної естетизації, коли в її структуру органічно вводяться хореографічні методи з арсеналу класичного балету. Їх контамінація дає змогу утвердити як домінуючі два основні зображальні засоби – класичний танець і національний хореографічний фольклор, які й стали підґрунтям образно-танцювальної мови українського балету.

Список використаної літератури та джерел

1. Багалій Д. Історія Слобідської України. Харків : Основа при ХДУ, 1990. 257 с.
2. Богород А. Танець як різновид колективної пам'яті: історико-релігійнознавчий аспект. *Гілея : наук. вісник*. 2013. Вип. 68 (№1). С. 806–810.
3. Василенко К. Український танець. Київ : ІПКГІК, 1997. 282 с.
4. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Муз. Україна, 2008. 150 с.
5. Іваницька Я. Оригінал та редакції опери “Тарас Бульба” М. Лисенка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво*. 2022. № 5(1). С. 69–82.
6. Климчук І. Українська національна балетна вистава в УРСР в оптиці соцреалізму. *Молодий вчений*. 2020. № 12 (88). С. 84–87.
7. Коваленко Є. Балет “Лілея” К. Данькевича як взірць хореографічної інтерпретації шевченкової творчості. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 19–26.
8. Ковальська-Гуменюк Н. “Поетичні майстерні”. Вірш: “Що тобі сниться, вербиченько?” 2017. URL: <https://maysterni.com/user.php?id=9009&t=1>.
9. Король А. “Українські балети як етномаркери”. *Танцювальні студії*. 2019. Vol. 2. № 2, С. 149–157.
10. Купленик В. Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 2003. № 3. С. 42–47. URL: <https://www.etnolog.org.uahttps://nte.etnolog.org.ua/arkhiv-zhurnalu/2003-rik/3/1615-pamiati-velykoho-kobzaria/2795-taras-shevchenko-i-ukrainske-tantsiuvalne-mystetstvo>
11. Маркевич Л. Трансформація системи художньої мови української національної балетної вистави в 20–80 роках ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Івано-Франківськ, 2019. 25 с.
12. Мартинів О. Вклад В. Верховинця у становлення та розвиток українського народного танцю. *Молодь і ринок*. 2012. № 8 (91). С. 130–133.
13. Плахотнюк О. Творчість Тараса Григоровича Шевченка на балетній сцені. *Вісник Львівського університету : зб. наук. праць. Серія: мистецтвознавство*. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2014. № 15. С. 171–176. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3171>.
14. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія та сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
15. Станішевський Ю. Український радянський балет. Київ : Жовтень, 1963. 214 с.
16. Станішевський Ю. Український радянський Балетний театр (1925–1975). Київ : Музична Україна, 1975. 223 с. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/137967/134914>.
17. Яворська Л. Опера “Запорожець за Дунаєм” – перша українська національна опера. 2013. 12 с. URL: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/imag_news/File/Opera_ZZD.pdf.
18. Thompson, Ewa M. Imperial knowledge : Russian literature and

colonialism. Green Press: Westport, Connecticut. London, 2000. 386 p. URL: <https://archive.org/details/imperialknowledg0000unse/page/n6/mode/1up>.

19. Homans J. *Apollo's angels: a history of ballet*. Includes bibliographical references. New York : Published in the United States by Random House, 2010. 792 p.

References

1. Bahalii, D. (1990). *Istoriia Slobidskoi Ukrainy* [The History of Slobidska Ukraine]. Kharkiv : Osnova pry KhDU [In Ukrainian].
2. Bohorod, A. (2013). *Tanets yak riznovyd kolektyvnoi pamiaty: istoryko-relihiiezhnavchyi aspekt* [Dance as a Kind of Collective Memory: Historical and Religious Aspect]. *Hileia : naukovyi visnyk*, 68 (1), 806–809 [In Ukrainian].
3. Vasylenko, K. (1997). *Ukrainskyi tanets* [Ukrainian dance]. Kyiv : YіPKHIK [in Ukrainian].
4. Verkhovynets, V. (2008). *Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Theory of Ukrainian Folk Dance]. Kyiv : Muz. Ukraina [in Ukrainian].
5. Ivanytska, Ya. (2022). *Oryhinal ta redaktsii opery "Taras Bulba" M. Lysenka* [Original and Revised Versions of the Opera Taras Bulba by M. Lysenko]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriia : Muzychne mystetstvo*, 5(1), 69–82 [in Ukrainian].
6. Klymchuk, I. (2020). *Ukrainska natsionalna baletna vystava v URSS v opytyi sotsrealizmu* [The Ukrainian National Ballet Performance in the Ukrainian SSR in the Light of Socialist Realism]. *Molodyi vchenyi*, 12 (88), 84–87 [in Ukrainian].
7. Kovalenko, Ye. (2014). *Balet "Lileia" K. Dankevycha yak vzirets khoreohrafichnoi interpretatsii shevchenkovoї tvorchosti* [Ballet "Lileia" by K. Dankevych as a Model of Choreographic Interpretation of Shevchenko's Works]. *Kulturolohichna dumka*, 7, 19–26 [in Ukrainian].
8. Kovalska-Humeniuk, N. (2017). "Poetychni maisterni". Virsh: "Shcho tobi snytsia, verbychenko?" ["Poetry Workshops". Poem: "What are you dreaming about, willow?"]. URL: <https://maysterni.com/user.php?id=9009&t=1> [in Ukrainian].
9. Korol, A. (2019). *Ukrainski balety yak etnomarkery* [Ukrainian Ballets as Ethnomarkers]. *Tantsiuvalni studii*, 2, 2, 149–157 [in Ukrainian].
10. Kuplenyk, V. (2003). *Taras Shevchenko i ukrainske tantsiuvalne mystetstvo* [Taras Shevchenko and Ukrainian Dance Art]. *Narodna tvorchist ta etnohrafii*. Kyiv, 3, 42–47. URL: <https://www.etnolog.org.uahttps://nte.etnolog.org.ua/arkhiv-zhurnalu/2003-rik/3/1615-pamiaty-velykoho-kobzaria/2795-taras-shevchenko-i-ukrainske-tantsiuvalne-mystetstvo> [in Ukrainian].
11. Markevych, L. (2019). *Transformatsiia systemy khudozhnoi movy ukrainskoi natsionalnoi baletnoi vystavy v 20–80 rokakh XX st.* [Transformation of the System of Artistic Language of the Ukrainian National Ballet Performance in the 20–80s of the 20th Century]. *Avtoreferat dysertatsii kandydata mystetstvovnavstva*. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
12. Martyniv, O. & Vklad, V. (2012). *Verkhovyntsia u stanovlennia ta rozvytok ukrainskoho narodnoho tantsiu* [Contribution of V. Verkhovynets to the

Formation and Development of Ukrainian Folk Dance]. *Molod i rynok*, 8 (91), 130–133 [in Ukrainian].

13. Plakhotniuk, O. (2014). Tvorchist Tarasa Hryhorovycha Shevchenka na baletnii stseni [Taras Shevchenko's Works on the Ballet Stage]. *Visnyk Lvivskoho universytetu : zb. nauk. prats: seriia mystetstvovnavstvo*. Lviv : LNU im. I. Franka. 15, 171–176. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3171> [in Ukrainian].

14. Stanishevskiy, Yu. (2002). Natsionalnyi akademichnyi teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: Istoriia ta suchasnist [Taras Shevchenko National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine: History and Modernity]. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

15. Stanishevskiy, Yu. (1963). Ukrainskyi radianskyi balet [Ukrainian Soviet Ballet]. Kyiv : Zhovten [in Ukrainian].

16. Stanishevskiy, Yu. (1975). Ukrainskyi radianskyi Baletnyi teatr [Ukrainian Soviet Ballet Theatre]. Kyiv : Muzychna Ukraina. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/view/137967/134914> [in Ukrainian].

17. Yavorska, L. (2013). Opera “Zaporozhets za Dunaem” – persha ukrainska natsionalna opera [The opera “Zaporozhets Beyond the Danube” is the First Ukrainian National Opera]. URL: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/imag_news/File/Opera_ZZD.pdf.

18. Thompson, M. (2000). Imperial knowledge : Russian literature and colonialism. Green Press: Westport, Connecticut. URL: <https://archive.org/details/imperialknowledg0000unse/page/n6/mode/1up>.

19. Homans, J. (2010). Apollo's angels: a history of ballet. Includes bibliographical references. New York : Random House.

THE CREATION OF A NEW CHOREOGRAPHIC IMAGE THROUGH THE PRISM OF THE CONTAMINATION OF FOLK AND CLASSICAL DANCE OF THE 19TH CENTURY

Natalya DEMCHENKO

*Ivan Franko Lviv National University;
Senior lecturer of Dnipro professional college of arts and culture,
Ukraine, Dnipro,
e-mail: nataly_demchenko@ukr.net*

The article explores the crucial issue of developing a new choreographic image in the dance art of Ukraine, focusing on the blending of folk and classical styles. This development is closely linked to the interplay and integration of Ukrainian choreography within the global cultural landscape, highlighting the mutual influences between various types and genres of national dance and similar phenomena in developed countries. Historically, Ukraine has been isolated from these influences due to its colonial subjugation by the Tsarist and Bolshevik empires.

In this context, it is essential not only to reconnect with original folklore sources and highlight the achievements of folk art but also to understand and seamlessly incorporate them into the formation of a new choreographic culture in an independent Ukraine.

The evolution of Ukrainian dance can be traced from its origins in ritual-religious practices and its ties to agricultural life to its emergence as a political and artistic phenomenon during the times of Kyivan Rus. It flourished while interacting with various foreign cultures, including the Scandinavian peoples, northern Slavs, and Byzantium. The skomorokhs, who developed professionally within princely-military centers, played a significant role in preserving and enhancing the unique style and techniques of folk dance, leading to new movements, poses, and the creation of original dances.

However, Ukraine's transformation into a colonial dependency of Muscovy and the propagation of the myth of "the unity of three brotherly peoples" halted the progressive development of nationally recognized dance art. This shift effectively subordinated Ukrainian dance to the culture of the metropolis, resulting in a substantial "de-rooting" of Ukrainian spirituality and identity. Consequently, the beliefs and traditions of the people underwent significant alterations, relegating their culture to a state of secondary importance and marginality.

This situation necessitates a deeper exploration of the only untainted source—folklore—which continues to develop and inspire various forms of art, including dance. Folklore significantly influences literature, dramaturgy, theater, and music, enabling the integration of folk creativity elements into the foundational aspects of choreography, such as the libretto, music, and the very language and style of dance. During this period, a national interpretation of character dance emerged, showcasing the unique characteristics of the Ukrainian people: bravery, honesty, devotion, agility, and wit. While Ukraine lacked a formal academic foundation for such dance (with its terminological and theoretical framework only established in the 20th century by Vasyl Verkhovynets), this movement contributed to the renewal of dance language, introducing vibrant and original characters to the stage.

The pivotal moment for establishing a comprehensive artistic image within domestic choreography occurred during the romantic period. It was during this time that a remarkable group of composers and musicians, including M. Lysenko and S. Hulak-Artemovsky, revitalized the creative achievements of folk choreography, rendering them relevant for new generations. As a result, Ukrainian choreography became characterized by performances infused with elements of national identity, where the music featured folk melodies, and the dance represented a harmonious blend of classical and folk styles. Currently, as Ukraine seeks to revive its original national dance culture, the synthesis of classical and folk choreography is again being emphasized. This involves creating a carefully preserved heritage that aligns with the aesthetic challenges of modernity.

Keywords: choreography, dance, ballet, artistic image, classical dance, character dance, folklore, choreographic language, scenography, synthesis, contamination.

Стаття надійшла до редколегії 09.02.2025

Прийнята до друку 28.04.2025